



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ
СТУДИЈСКИ ПРОГРАМ: ЈЕЗИК И КЊИЖЕВНОСТ

**Поетичка констелација симболизма и
надреализма: лирски дискурс Милана
Дединца**

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Ментор: Проф. др Бојана Стојановић Пантовић Кандидат: Мср Маја Медан

Нови Сад, 18.6.2020. године

образец 5a

УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ НАЗИВ ФАКУЛТЕТА: ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

KLJUČNA DOKUMENTACIJSKA INFORMACIJA

Redni broj: RBR	
Identifikacioni broj: IBR	
Tip dokumentacije: TD	Monografska dokumentacija
Tip zapisa: TZ	Tekstualni štampani materijal
Vrsta rada (dipl., mag., dokt.): VR	Doktorska disertacija
Ime i prezime autora: AU	Maja Medan
Mentor (titula, ime, prezime, zvanje): MN	Prof. dr Bojana Stojanović Pantović, redovni profesor
Naslov rada: NR	Poetička konstelacija simbolizma i nadrealizma: lirski diskurs Milana Dedinca
Jezik publikacije: JP	Srpski
Jezik izvoda: JI	srpski / engleski
Zemlja publikovanja: ZP	Srbija
Uže geografsko područje: UGP	Vojvodina, Novi Sad
Godina: GO	2020.
Izdavač: IZ	autorski reprint
Mesto i adresa: MA	Novi Sad, dr Zorana Đinđića 2

Fizički opis rada: FO	9 poglavlja / 357 stranica / 0 slika / 0 grafikona / 103 referenci / 2 priloga)
Naučna oblast: NO	Filološke nauke (Svetska i komparativna književnost sa teorijom književnosti, Srpska književnost 20. veka)
Naučna disciplina: ND	Komparativna književnost sa teorijom književnosti, Srpsko pesništvo 20. veka
Predmetna odrednica, ključne reči: PO	Moderna evropska poezija 19. i 20. veka, srpsko pesništvo 20. veka, avangarda, simbolizam, nadrealizam, komparativna analiza, Milan Dedinac
UDK	821.163.41.09-1 Dedinac M. (043.3) 821.163.41:929 Dedinac M. (043.3)
Čuva se: ČU	FILOZOFSKI FAKULTET, Centralna Biblioteka
Važna napomena: VN	
Izvod: IZ	Doktorska disertacija <i>Poetička konstelacija simbolizma i nadrealizma: lirski diskurs Milana Dedinca</i> ispituje i rasvetljava odnos između simbolističke i nadrealističke pesničke prakse, na primeru poezije srpskog međuratnog pesnika Milana Dedinca (1902-1966). Simbolističko nasleđe u nadrealizmu tumači se kroz složenu dijalektiku poetičkih kontinuiteta/ diskontinuiteta, na osnovu čega se određuje mesto koje zauzima poezija Milana Dedinca, u rasponu između esteticizma i književnog angažmana. U cilju sistematične i sveobuhvatne analize, propituje se i uloga različitih tradicija koje učestvuju u izgradnji Dedinčevog lirskog dikursa: od tradicionalne kulture i usmene književnosti, preko romantizma (Branko Radičević, Laza Kostić), evropskog i srpskog simbolizma (Bodler, Lotreamon, Rembo, Malarne, Valeri, Dis), njegovog učešća u nadrealističkom pokretu ali i opredeljenja za pojedina avangardna i ekspresionistička pesnička rešenja (značaj određenih aspekata poezije Miloša Crnjanskog i Rastka Petrovića).

	U posebnom delu istraživanja, analizuju se Dedinčeve <i>Pesme iz dnevnika zarobljenika broj 60211</i> , u kontekstu ratne poezije Dušana Matića i logoraške poezije Stanislava Vinavera.
Datum prihvatanja teme od strane NN veća: DP	
Datum odbrane: DO	
Članovi komisije: (ime i prezime / titula / zvanje / naziv organizacije / status) KO	

University of Novi Sad
Key word documentation

Accession number: ANO	
Identification number: INO	
Document type: DT	Monograph documentation
Type of record: TR	Textual printed material
Contents code: CC	Doctoral dissertation
Author: AU	Maja Medan
Mentor: MN	Bojana Stojanović Pantović, PhD, Full Professor
Title: TI	The Poetic Constellation of Symbolism and Surrealism: Milan Dedinac's Lyrical Discourse
Language of text: LT	Serbian
Language of abstract: LA	Serbian / English
Country of publication: CP	Serbia
Locality of publication: LP	Vojvodina, Novi Sad
Publication year: PY	2020
Publisher: PU	Author's reprint
Publication place: PP	Novi Sad, dr Zorana Đinđića 2

Physical description: PD	(9 chapters / 357 pages / 0 pictures / 0 charts / 103 references / 2 attachments)
Scientific field SF	Philological Sciences (World and Comparative Literature with Theory of Literature, Serbian 20 th Century Literature)
Scientific discipline SD	Comparative Literature with Theory of Literature, Serbian 20 th Century Poetry
Subject, Key words SKW	Modern European 19 th and 20 th centuries poetry, Serbian 20 th century poetry, avant-garde, symbolism, surrealism, comparative analysis, Milan Dedinac
UC	821.163.41.09-1 Dedinac M. (043.3) 821.163.41:929 Dedinac M. (043.3)
Holding data: HD	University of Novi Sad, Faculty of Philosophy, Central Library
Note: N	
Abstract: AB	<p>Doctoral dissertation <i>The Poetic Constellation of Symbolism and Surrealism: Milan Dedinac's Lyrical Discourse</i> examines and illuminates the relationship between symbolist and surrealist poetic practice, on the example of the poetry of the Serbian interwar poet Milan Dedinac (1902-1966). The symbolist heritage in surrealism is interpreted through a complex dialectic of poetic continuities/discontinuities, based on which the place occupied by Milan Dedinac's poetry is determined, in the range between aestheticism and literary engagement. For the purpose of systematic and comprehensive analysis, the role of different traditions that participate in the construction of Dedinac's lyrical discourse is questioned: from traditional culture and oral literature, through romanticism (Branko Radičević, Laza Kostić), European and Serbian symbolism (Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Dis), his participation in the surrealist movement, but also his determination for certain avant-garde and expressionist poetic solutions (the significance of certain aspects of the poetry of</p>

	Miloš Crnjanski and Rastko Petrović). In a special part of the research, Dedinac's <i>Poems from the Diary of the Prisoner Number 60211</i> are analyzed, in the context of Dušan Matić's war poetry and Stanislav Vinaver's concentration camps' literature.
Accepted on Scientific Board on: AS	
Defended: DE	
Thesis Defend Board: DB	president: member: member:

Садржај

Симболистичко наслеђе у поезији надреализма <i>или</i> прича о једном (дис)континуитету 1	1
(Уводна разматрања)	1
1. Заједничка предисторија <i>или</i> покушај заснивања географије књижевности	16
2. Симболизам – надреализам: могућности успостављања континуитета.....	31
3. Симболизам – надреализам: нарушавање континуитета	53
3.1. Између естетичизма и књижевног ангажмана: случај Милана Дединца	55
3.1.1 Апорије естетичизма: да ли је <i>чиста</i> чиста лирика?.....	59
3.1.2. Апорије авангардног ангажмана: да ли је одржива апсолутност бунта?	70
3.1.3 Чиста и(ли) ангажована лирика: покушај превазилажења антиномије	96
3.2. Између формализма и аутоматског писања: случај Милана Дединца	113
3.3. Симболизам и авангарда: између елитизма и демократичности	122
4. Однос надреализма и традиционалне културе у поезији Милана Дединца.....	138
5. Симболистички аспекти поезије Милана Дединца	151
5.1. Бодлер	152
5.2. Лотреамон.....	154
5.3. Маларме и Валери.....	158
5.4. Дис.....	166
5.5. Дединчев однос према симболу: између психоанализе и (пост)симболизма	172
5.6. Медитеранска симболика.....	175
5.7. <i>О једној грани српског симболизма</i>	179
6. Однос Милана Дединца према Артуру Рембоу	183
6.1. Нови језик, ново заједништво, нова емоционалност	188
6.2. Лирска објективност – поистовећивање уметности и стварности	193
6.3. ЈА, то је неко други: Проблеми идентитета, могућности самоспознаје	198
6.4. Однос према детињству: Рембо и Дединац.....	210
7. Милан Дединац у свом времену	228
7.1. Милан Дединац и српски надреалистички круг	228
7.2. Поема <i>Јавна птица</i> : за или против надреализма	231
7.3. Милан Дединац и експресионисти.....	255
7.3.1. Милан Дединац и Растко Петровић	257
7.3.2. Милан Дединац и Милош Црњански.....	270

7.3.3. Милан Дединац и Станислав Винавер.....	276
7.4. Профано и естетско у поезији Милана Дединца и Ренеа Шара	284
8. Слика рата у српској авангардној поезији: Дединац, Матић, Винавер	293
8.1. Непредстављивост логорашког искуства	295
8.2. Уметност у логору	300
8.3. Антиратна ратна поезија	305
8.4. Рат без непријатеља	306
8.5. Ја или братска заједница	310
8.6. Историја, традиција, отаџбина	319
8.7. Ратна поезија између естетицизма и авангарде	326
9. Закључак: Нове перспективе вредновања поезије Милана Дединца.....	334
Прилози.....	343
Литература.....	345

Симболистичко наслеђе у поезији надреализма или прича о једном (дис)континуитету

(Уводна разматрања)

О питањима присуства и функције симболистичког наслеђа у оквиру авангардне традиције постоје непремостиве неусаглашености, како у европској, тако можда још више у српској књижевно-теоријској и критичкој мисли¹. Кључно разилажење везано је за питање могућности успостављања поетичког и естетичког континуитета између симболизма и авангарде, између две временски прилично блиске песничке праксе смештене у крај 19. и почетак 20. века. Без претензија да се у овом раду поново пропитују терминолошке и појмовне одреднице симболизма и надреализма, да се упућује на њихове непрецизности и мањкавости, као и да се изнова представљају песнички пројекти карактеристични за овај период, покушаћемо да размотримо начине на које надреалистички аутори третирају и вреднују симболистичку песничку традицију. У том смислу, основни циљ истраживања биће да се одреде карактер и улога симболистичког наслеђа у поезици надреализма, односно, да се јасно маркирају аналогни песнички поступци и идеје које сведоче о (дис)континуитету између ова два правца. Наведена проблематика одабрана је из разлога што се сматра одређујућом за дубинску анализу и разумевање поезије Милана Дединца (1902-1966), па ће резултати до којих се буде дошло на теоријско-поетичком плану, бити непосредно проверени унутар комплексног песничког света нашег међуратног аутора.

Уколико бисмо покушали укратко да представимо владајуће ставове о односу авангардних писаца према књижевности симболизма, указала би нам се најмање два доминантна, и истовремено супротстављена мишљења. Са једне стране, издвојили би се тумачи који инсистирају на радикалном поетичком и естетичком резу, успостављеном од

¹ Захваљујемо се др Светлани Шеатовић, вишем научном сараднику Института за књижевност и уметност у Београду, на помоћи при изради следећих делова докторске дисертације: Симболистичко наслеђе у поезији надреализма или прича о једном (дис)континуитету (Уводна разматрања), Заједничка предисторија или покушај заснивања географије књижевности, Симболизам – надреализам: могућности успостављања континуитета, Симболизам – надреализам: нарушавање континуитета, Симболистички аспекти поезије Милана Дединца.

стране авангардних уметника, а усмереном не само према својим симболистичким претходницима него према књижевности прошлости уопште. Ова тумачења, упориште и аргументацију често проналазе у бројним текстовима послератних авангардних писаца, у којима се недвосмислено изражава негација и потреба за урушавањем симболистичких песничких вредности, пре свега концепта естетицизма и идеје о чистој, апсолутној лирици. Да би се додатно нагласио отклон од традиције у сваком смислу, писци прибегавају разликовању термина литература/ поезија или уметност/ антиуметност, акцентујући фундаменталну промену у самом поимању система књижевности, за коју верују да ће са њима наступити. Тако Марко Ристић гаји „наду у поезију“, способну да „неуобичајеним путем метафизичког сазнавања и етике промени живот“, и њу супротставља *литератури*, као једној „вештачкој функцији“ књижевности, заснованој на пукој „игри стихова“ (Ristić 1961: 73-74). Од теоретичара уметности, на сродном трагу је Петер Биргер у свом капиталном, али и оспораваном делу *Теорија авангарде* (1974). Он одлази корак даље, износећи став да „тек авангарда чини препознатљивим одређене опште категорије уметничког дела у њиховој општости“, па да у складу са тим, „претходни стадијуми развоја феномена уметности у грађанском друштву могу да буду схваћени идући уназад од авангарде, али не и обрнуто – да авангарда буде схваћена из ранијих стадијума уметности“ (Birger 1998: 28). Као разлог зашто је то тако, Биргер наводи тезу да се тек у авангарди уметничка средства бирају, не према неком стилском принципу, него се њима служи *као уметничким средствима*“ (Birger 1998: 29). На неким другим местима, која ћемо анализирати касније, Биргер заступа и потпуно супротне ставове.

Паралелно са жустрим порицањем прошлости, може се приметити да су ретки они аутори, који се истовремено толико баве проналажењем својих претходника, и великих песника-претеча – као што то чине надреалисти. У *Манифесту надреализма* (1924) Бретон тврди да она „диспозиција духа“ коју назива надреалистичком, „и која се види да је заокупљена сама собом“, „чини се све мање и мање потребном да себи тражи претходника“, јер „у материји побуне нико од нас не треба да има потребу за претцима“ (Breton 1976: 60-61). Не верујући у аутентичност сведочења оних којих нема, као ни у култ људи, „ма колико да су велики“, он на овом месту у *Манифесту* издваја само Лотреамона, наводећи да је то једини песник који није оставио ниједан двосмислен траг о себи, па се релативно једноставно одредити према његовом историјском и песничком *ја*. Неколико

страница пре тога, у истом програмском тексту, имамо прилику да прочитамо дугачак списак побројаних „надреалиста“, међу којима неки припадају старијим књижевним традицијама: Данте, Шекспир, Иго – који је „надреалиста кад није глупав“, По – који је „надреалиста у авантури“, Бодлер – „надреалиста у моралу“, Рембо – „надреалиста у пракси живота и у свему осталом, Маларме – „надреалиста у поверавању“, Сен-Пол-Ру – „надреалиста у симболу“, Сен Џон Перс – „надреалиста на одстојању“, Робер Деснос који се „највише приближио надреалистичкој истини“, итд. (Breton 1976: 36-38). О томе да ли је Бретон себе и своје поклонице коначно успео да убеди у идеју о сасвим новој надреалистичкој диспозицији духа којом ће се заменити дотадашња концепција књижевности, може да сведочи и став који заступа у *Трећем манифесту надреализма* (1942). Као што је познато, отац надреализма је у последњем програмском тексту, у значајним тачкама ревидирао претходно изнете идеје о надреалистичкој уметности, али овде и даље убедљиво опстаје потреба да се у духовном, естетском, филозофском и сваком другом аспекту, надовеже на некакав осмишљени континуитет из прошлости:

Али ако је моја лична линија, веома вијугава, примама је, јер је бар моја, прелази преко Хераклита, Абелара, Екхарта, Река, Русоа, Свифта, Сада, Левиса, Арнима, Лотреамона, Енгелса, Жарија и неких других. Ја сам себи сачинио један систем координата који ће одговарати мојој употреби, систем који се опире моме личном искуству и, дакле, чини ми се да ће донети неке од добрих изгледа сутрашњице (Breton 1976: 117).

Супротно од идеје да је авангарда остварила пресек у односу на смисао, функцију и начин постојања дотадашње књижевности, поједини тумачи указују на то да се радикална промена унутар књижевног поља догодила већ у симболизму, те да се може реконструисати духовни, формални и садржински континуитет између симболистичких и авангардних песничких тенденција. Ови истраживачи, као што је рецимо Ролф-Дитер Клуге, горе поменуто, а у авангардном контексту увек изнова апострофирано отклањање од прошлости, изричито приписује већ симболистима.

Начелно отклањање прошлости већ је извршио симболизам, који није само – као у ранијим стилским променама – порицао претходне поступке, него у исто време и напустио целокупни дотадашњи систем естетике и уметности. Ја истичем ово „напустио“, јер симболисти не сматрају своје уверење о новој креативно-асоцијативној суштини уметности некаквим раскидом са традиционалним разумевањем уметности, него новом, другом сфером деловања људског мишљења: управо потпуно слободне стваралачке интелектуалне делатности. Традиционалну уметност и естетику, коју симболисти нису довели у питање, заправо би требало да заменимо сасвим новим термином (Клуге 1985: 89).

Књижевност се, дакле, још у симболизму покушава разумети као једна нова сфера људског деловања, као „ново агрегатно стање људског мишљења“ (Исто: 89), чиме се не алудира само на иновативни *начин* мишљења, који би евентуално омогућио другачији приступ стварности, него се тражи ново мишљење као такво. Тим правцем, иду и они тумачи који теорију симболизма поистовећују са теоријом сазнања, што знамо да је био каснији циљ и авангардне литературе – превазићи књижевност сазнавањем и овладавањем самога живота.

Теорија симболизма у тој светлости подједнако изучава законе митског стваралаштва као и законе мистичког, естетичког и сваког другог стваралаштва, не подређујући те законе естетици и, обрнуто, не подређујући естетику, на пример, религији. Она није пандан ни науци, ни метафизици, ни религији ни уметности – већ само теорији сазнања. / Теорија симболизма граничи са теоријом сазнања у основном питању: да ли је сазнање стваралаштво? Или обрнуто, је ли стваралаштво само посебна форма сазнајне делатности? И савремена теорија сазнања, која је покренула то питање, учинила је одлучан и неочекиван корак у правцу симболизма. Говорим о школи Винделбанда, Рикерта и Ласка, који су то питање решавали тако да у питању о примату стваралаштва над сазнањем, теоретичари симболизма и нехотице налазе додирне тачке са фрајбуршком школом (Belі 1984: 113).

Имајући у виду симболистичко наслеђе које је уписано у авангардни текст, Клуге указује на прецењен значај авангарде и на нужност поновног критичког проверавања тезе о радикалном прелому и потпуној обнови система уметности унутар авангарде (Клуге 1985: 81). Објашњавајући да се више не може бранити теза о „квалитативно другоразредном карактеру авангарде у односу на тобоже традиционални естетичистички симболизам“ (Исто: 90), немачки слависта маркира управо симболизам као родно место настајања владајућих уметничких поступака авангарде². У том смислу, већ симболистима се приписује проналазак „немиметске, неаристотеловске или апстрактне уметности“, употреба различитих уметничких поступака деконструкције и конструкције, као и свест о „отвореној структури“ књижевног дела, којом се покушава „продужити стваралачки чин“. Авангарда, по мишљењу овог аутора, већим делом само радикализује, политизује и преноси у друштвену праксу стваралачке процедуре које су постојале и у симболизму, те „осим идеологије није понудила никакве нове уметничке поступке и технике – а провокација, деструкција, негација нису, међутим, више биле у моди“ (Исто: 84, 90).

² О односу авангарде према симболизму видети и: Александар Флакер, *Стилске формације* (Загреб, 1976), *Поетика оспоравања: авангарда и књижевна љевица* (Загреб, 1982), *Руска авангарда* (Загреб, 1984).

Можда умеренија процена односа авангардне књижевности према симболистичким претходницима, јесте она која апострофира поступак „транспозиције“ или оригиналног преобликовања естетицистичке традиције у новој авангардној експерименталној уметности. Овде се не напушта идеја о континуитету између две песничке праксе, али се инсистира на моделима реинтерпретације песничког наслеђа, што ће уједно бити и централни задатак ове дисертације: расветлити и објаснити начине на које се врши реконтекстуализација симболистичког наслеђа у оквиру поетике надреализма, и проверити њену ефективност и сврсисходност на примерима из поезије Милана Дединца.

У наставку, указаћемо на неколико незанемарљивих проблема који се појављују, и потенцијално компликују могућности и смисао овог истраживања. Први којег ћемо поменути јесте уједно и један од основних проблема самог симболистичког покрета, а онда се природно преноси и на причу о опстојавању симболистичког наслеђа у каснијој књижевности. Реч је о познатој примедби да нема само симболизам ексклузивно право на симболизацију као књижевни поступак, те да је исто тако тешко разлучити и у књижевности 20. века, да ли је одређени уметнички гест резултат свесног одношења према стилском покрету симболизма, или представља само употребу симболизације као легитимног књижевног поступка. О потешкоћама у разликовању симболизма и других праваца који су настајали истовремено (импресионизам, Југендстил и чак неокласицизам између 1895. и 1910.), убедљиво пише Миклош Саболчи, постављајући питање:

Којем правцу би, на пример, приписали обузетост егзотичним „оријентализмом“, љубављу према декору? Треба ли приписивати откриће предела, градова и океана, откриће боје у сликарству и музици такође и симболизму, или искључиво симболизму (Sabolči: 1983:430)?

Ипак, знатан број истраживача готово читаву књижевност после Првог светског рата тумачи као директну последицу симболистичке стилске формације. Ђерђ М. Вајда разликује два песничка става карактеристична за симболистички покрет, односно, два типа апстракције која су ту обликована, а потом стилске продужетке имају у каснијој књижевности.

Најмање две врсте песничког става типичне су за дела симболистичког покрета. У првом доминира интелект и то је – по нашем мишљењу – симболизам *par excellence*. Ову струју представљају Бодлер, Маларме, Валери и Бабитс. У другом преовлађује емотивно-сентиментални елемент. Ова дела показују значајну осетљивост за импресије; песме „пливају“ и „плутају“. Верлен, Рембо и Самен били су песници ове врсте (Vajda 1983: 418).

Први наведени модел симболизма, по Вајди, доспео је до „математичке апстракције стварности, тј. до симбола“ и касније је остварио транспозицију у оквиру геометријске, кубистичке уметности, док је други тип „емоционално-сентименталних симболиста“ изражавао „атмосферу, нијансе осећања и неодређеност уопште“, а свој континуитет има најпре у импресионистичком сликарству и скулптури, а потом и у апстрактном и колористичком сликарству Кандинског и његових уметничких сродника (Vajda 1983: 418). Исто тако, Едмунд Вилсон готово читаву модерну књижевност тумачи као историју развоја симболизма, „и његовог сједињавања или сукоба са натурализмом“ (Vilson 1964: 22). Он тумачи Јетса, Џојса, Елиота, Гертруду Стеин као писце чији рад је „највећим делом продужење и проширење симболизма“, док Нервала и Поа сматра „пророцима и свецима симболизма“ (Vilson 1964:21,11-12). Рене Велек је на сличном трагу. И он предлаже да се о симболизму мисли у једном „ширем смислу“, као о „општем покрету у Француској“, „од Нервала и Бодлера до Клодела и Валерија“ (Velek 1983: 410).

Не само да се препознаје симболистичко наслеђе у послератној књижевности, него се и целокупна књижевност 19. века тумачи као еволутивно припремање симболизма. Руски песник, романописац и теоретичар Андреј Бели, реализам, романтизам и класицизам објашњава као припремање симболистичке уметности, док званична књижевна школа симболиста за њега започиње са Бодлером, Ничеом и Ибзенем.

Класициста Гете крунише своје стваралаштво дубоко симболичним другим делом Фауста; али симболизам Фауста је дубоко мисаон; он говори уопште о симболици људског развоја. Романтичар Бајрон даје нам свога дубоко симболичнога Манфреда; а реалиста Зола у последњем периоду стваралаштва даје симболичну трилогију Лурд – Рим – Париз; алу су његови симболи који говоре о будућности човечанства одвећ апстрактни./ Све три школе у најзвишенијим тачкама свога развоја воде ка симболизму; судбина човека и човечанства дата је овде у сликама (Beli 1984: 47).

Теорија симболизма по којој је он изједначен са „првом кружницом“, „од које се зракасто разилазе методолошке форме стваралаштва“ (Isto: 113), и која њему приписује централно место у историји књижевности, са једне стране, оправдава ово истраживање, а са друге га и прилично компликује.

Као опасност појављује се могућност да предмет нашег истраживања изгуби „обале“ и јасне поетичко-теоријске критеријуме за препознавање и вредновање симболистичког наслеђа. Зацртану компаративно-поетичку анализу додатно усложњава чињеница да се симболистичко наслеђе прати баш у оквиру надреалистичке естетике, која

поред потенцијалних угледања, рачуна и на сопствени тип симболизације – присутан кроз симболизам сна и подсвести. Са друге стране, наслућује се да је управо то питање односа надреализма према симболизму/симболу/симболизацији важније него што је на то упућивала досадашња научна јавност. Симптоматичан може бити и податак да је „на врхунцу надреализма“ „најпопуларнија и најпознатија била симболистичка и постсимболистичка поезија објављена у часопису *Mercur de France*“ (Sabolči 1983: 431). Такође, при коначним вредновањима надреалистичких остварења, често се остављају по страни текстови који су производ пуког аутоматског писања или летризма, а посебно се истичу оне песме у којима „свеукупни симболизам песничког израза преплављује конвенционалну природу речи, чија се промењена и трансцендентна значења асполутно уклапају у једну друкчију, вишу, ванчулну, али и целовиту стварност“ (Bertolino 2011: 309). Из овог става види се да су „најзначајнији надреалистички песници баш они који су у најмањој мери били надреалисти, и да су то били баш онда кад су најмање робовали надреалистичким догмама“ (Isto: 310). Дакле, по Бертолину, поступак једне осмишљене симболизације и „кохеренте визије“, која из тога проистиче, постаје основни критеријум за вредновање успешне надреалистичке поезије. Наводећи ауторе који су у томе успели, заменивши надреалистичку доктрину наглашеном симболизацијом, Бертолино помиње Елијара, Кеноа, Превера, Шара, али и Дединца, „кога називају *нашим Елијаром*“, и коме је често обезбеђено „прво место међу песницима надреалистима“ (Isto: 310, 311). На питања како се конкретно манифестује теза да су ови аутори били „најпре песници па тек потом надреалисти“, односно, да ли „постоји нека несагласност између поезије и надреализма“ (Isto: 310, 311), покушаћемо да дамо одговор анализујућу лирски опус Милана Дединца, у контексту српске и европске књижевности.

Следећи проблем који се појављује приликом разматрања односа надреализма према симболистичком наслеђу, детерминисан је начином на који се одвијао рецепцијски ток оба ова изворно француска покрета, у специфичним околностима српске књижевности. Наиме, у готово непрегледној литератури која се бави овом тематиком, могу се пронаћи диспаратна убеђења у најширем могућем распону: од претпоставки да се уопште не може говорити о покрету симболизма у српској књижевности (Вучковић 1985: 131), преко тврдње да у српској поезији 1900-1914. није било доминантног правца, покрета или школе (Којен 2001: XL), до тога да се симболизам третира као „доминантни

стил епохе модернизма, која се протеже све до друге половине XX века“ (Палавестра 1985: 6). Није нам циљ да се враћамо на ова, у књижевнотеоријској и књижевноисторијској литератури често постављана али никад исцрпљена питања, и да рекапитулирамо резултате до којих се дошло, али ћемо се на њих свакако ослањати у мери у којој то овај истраживачки подухват захтева.

Они аутори који заступају тезу да код нас није било симболизма као књижевне школе, међу којима је и Светозар Кољевић, обично то изостајање објашњавају недостатком основних социокултурних услова, карактеристичних за високе, уморне цивилизације, у које можемо да убројимо Француску или евентуално Енглеску (Кољевић 1985: 168). Париз или Лондон у стању су да произведу и одрже „култ естетског мистицизма“, док „Чачак, Требиње, па чак и Скадарлија“ очигледно то нису. Из тог разлога, Дисова, Ракићева и Дучићева поезија се „не могу третирати унутар теоријских концепата везаних за појам неке књижевне школе, него пре свега у ширем контексту европског наслеђа симболизма“ (Исто: 168).

Са друге стране, у радовима Јелене Новаковић упућује се на експлицитан и имплицитан дијалог између српских и француских писаца с краја 19. и током читавог 20. века, на типолошке релације које се успостављају, и на „синхроним и на дијахроним плану и које сведоче о укључености српске књижевности у европске културне токове“ (Novaković 2012: 6,7). Читаво ово раздобље ауторка посматра као процес у којем се продужава симболизам, који се истовремено и доводи у питање, „супротстављајући га надреализму или га повезујући са њим“ (Исто)³. Духу повезивања нашег песништва са традицијом европског симболизма посвећен је низ радови који имају свој одјек и у новијим истраживањима. Пре свега мислимо на упоредне анализе којима се у песништву већ Ђорђа Марковића Кодера, Лазе Костића и Војислава Илића препознају симболистички елементи⁴.

³ Више о рецепцији француског симболизма у нашој књижевности У: Јелена Новаковић, *Интертекстуална истраживања*, Нови Сад, 2012; *Интертекстуалност у новијој српској поезији - француски круг*, 2004.

⁴ Више о симболизму Ђ.М. Кодера, Лазе Костића и Војислава Илића у радовима: Бојане Стојановић Пантовић („Кодеров митолошки речник или душа снова“, У: Ђ.М. Кодер, *Митолошки речник*, 2005; *Побуна против средишта*, 2006), Саве Дамјанова („Песништво Лазе Костића између романтизма и симболизма“, „Кодер: симболичка стварност језик“, У: *Апокрифна историја српске [пост]модерне*, 2008), Ивана В. Лалића („О поезији Војислава Илића“, У: *О поезији, Дела Ивана В. Лалића*, 1997), Милорада Павића

Оно око чега се истраживачи углавном слажу, па чак и они који негирају постојање симболистичког *покрета* код нас, јесте да је симболизам имао одређујућу и регулативну улогу у готово свим фазама српског модернизма (Вучковић, Палавестра). Ту се мисли да, чак и уколико се није појавио као осмишљен и самосвестан програм, он је засигурно постао „*тон* који даје боју и утиче на уметничка остварења целе епохе“ (Sabolči 1983: 430). И не само то, баш на основу његовог одсуства као нормативног програма, закључује се о посебној улози коју је симболизам имао у рађању српске авангардне књижевности. Као да је постојала потреба да се накнадно надомести снажнији уплив симболизма, па макар и у оквиру међуратних -изама који су по питању симболизма имали неусаглашен став.

Немајући чврстих граница ни јединственог нормативног програма, симболизам се у српској књижевности није могао претворити у догму, јер га нико, а најмање нека фаланга, није носио на својој застави. Зато је спонтано прелазео у туђе куће, мешао се и претапао с другим уметничким стиловима и поетикама, ишао упоредо с њима и у некој врсти стилског симултанитета помогао рађању авангардне књижевности и стварању нове књижевне митологије (Палавестра 1985: 56).

Дакле, поред питања да ли је било симболизма у српској књижевности, наше истраживање компликује и чињеница да оно што је у француском литерарном свету историјски следило једно после другог, у контексту српске књижевности дешава се готово истовремено. У том смислу, дијахронијско тумачење односа надреалистичке поетике према симболистичким песничким претходницима, како би то рецимо било могуће код Француза, код нас мора да буде замењено фиксирањем и дефинисањем ових поетичких одредница унутар симултанитета њиховог појављивања. *Српски књижевни гласник* штампа Рембоову и Бодлерову поезију тек у другој деценији 20. века, дакле, у периоду када се већ може говорити и о присуству авангардистичких уметничких тенденцијама, па је јасно да су оне и утицале на манир у којем ће се разумевати француски симболисти. Слична ситуација је у готово свим земљама – рецепција симболизма праћена је његовим *коегзистирањем* са другим правцима, нарочито оним неоромантичарске провенцијенције, а препознаје се чак и присуство одређених неокласицистичких праваца (Sabolči 1983: 431).

(„Симболизам Војислава Илића“, У: *Историја, стил и стил*, 1985), Драгише Живковића („Симболизам Војислава Илића“ У: *Европски оквири српске књижевности*“, 1970).

Ако прихватимо владајуће убеђење унутар наше научне јавности, да је француски симболизам у српску књижевност продирао у више различитих фаза, појављује се и питање да ли је оно што је улазило у опсег наше традиције, под заставом симболизма, у свим тим фазама било исто и једнозначно одређено. Иако би то унело додатне пометње и компликације, чини се да би било корисно у будућности размотрити питање о потенцијалним трансформацијама и редефинисању самог симболизма, имајући у виду да је он прихватао од стране различитих генерација, и да су његовој рецепцији посредовале посве другачије духовне, социјалне, историјско-политичке, као и културне околности.

Са незнатним разликама у формулацији, истраживачи препознају три кључне рецепцијске фазе француског симболизма код нас: „од Јована Дучића који већ наговештава неке симболистичке тенденције, преко представника српске авангарде, до песника из педесетих година 20. века сврстаних у српске неосимболисте: Б. Миљковића, Б. Радовића, А. Вукадиновића и И. В. Лалића“ (Новаковић 2012: 22,23). П. Палавестра такође *пуну сезону српског симболизма*, означену истовремено *златним добом српске поезије*, смешта у период између 1901. и 1918, док трећу фазу назива *наслеђем симболизма*, и оно траје све до последње Дучићеве збирке песама (1919-1943) (Палавестра 1985: 20).

Позната Мишоова теза да највећи значај француског симболизма није уписан у њега самог, него у утицај који је извршио (Мишо 1981: 85), делимично се може потврдити и на примеру наше књижевности. Уобичајено је да се наслеђе симболизма доживљава као квалитативно „можда још важније од његове иначе доста пригушене и дифузне доминације током прве деценије XX века“ (Палавестра 1985: 23). Оно што се у том смислу појављује као последица, јесте немогућност да се мање-више прецизно одреди горња граница симболизма, па чак и када је у питању ова друга симболистичка фаза. Драгиша Живковић узима 1918. годину као последњу у којој упоредо делују симболизам и експресионистичко-футуристичке тенденције, док већ од 1919, па све до 1950. наступа период неосимболистичке књижевности, удружене са експресионизмом, надреализмом и социјалном књижевношћу (Живковић 1982: 315-335). С друге стране Владета Кошутећ заступа став да су већ 1914. година и трауматична искуства Првог светског рата заменили модернизам авангардом (Кошутећ 1967: 201). Ово питање да ли су ратне околности на неки начин утицале на поетичку дифузију праваца који су паралелно били актуелни, није

без значаја за нашу тему, и биће детаљније обрађено у поглављу посвећеном Дединчевим песмама из заробљеништва.

Поред тога што су прве деценије 20. века поетички хетерогене и што подразумевају паралелизам у постојању међусобно супротстављених уметничких стремљења, још једно запажање може бити од значаја за нашу тему. Познато је да је Скерлић о симболизму говорио као о болести, декаденцији, зарази, да је симболистичку поезију називао „отровном гљивом на трулежи старога стабла“ (Скерлић 1964: 71). Али оно што за нас може бити важније, јесте начин на који је авангарда критикована од стране једног дела критичке рецепције. У полемичким текстовима Марка Цара, авангарда се назива „прежваканим“ и „подгрејаним“ симболизмом, а замера јој се на произвољној и загонетној симболици, филонеизму, недостатку талента, незнаљачким и неестетски скалупљеним речима, на магловитим речима и бизарности израза који иду све до настраности (Car 1918: 623-624; Car 1920: 120-123). Младим авангардистима приписивало се да су „узели за девизу чувени Шекспиров презриви поклик: Words! Words! Words!“ (Car 1918: 624), и да оно што хоће да кажу звучи као да га „ваде из неког секташког рјечника, састављена из афектираних локуција и настраних идеја“ (Isto: 624), те да је с тога, у њиховим стиховима врло мучно „наћи праве песничке суштине“ (Car 1920: 120). Без намера да усвојимо ова ауторова дубоко проблематична одређења, и да одмах одговарамо на питање шта је то што га је у авангарди с правом могло подсетити на симболизам, а шта не, навешћемо за нашу тему два битна места. Прво, које сведочи о томе да Цар у рецепцији симболизма/авангарде недостатке види у нашем друштвеном контексту у којем изостају они узроци који су у Француској природно изазвали симболистички/авангардни покрет. И друго, Марко Цар авангарду не препознаје као успешно остварену симболистичку поезију, која је непожељна јер је поновљена, него као оваплоћење „слабих тачки симболистичке естетике“.

Ми се данас, напротив, вештачки напрежемо да своје мисли увијемо у сумаглицу и да се прерушавамо у неке анационалне симболисте, мада за собом немамо ни једног од оних узрока који у Француској бејаху изазвали симболистички покрет, на устук тзв. Парнасоваца.

Ти млади и даровити људи очито сами себе обмањују. Они себи ласкају да у наше песништво уносе метафизичку радозналост и неку нову, префињену спиритуалност. Међутим то што они данас, можда несвесно, у нашу поезију уносе, то су само слабе тачке симболистичке естетике: небулозност и неискрена мистика (Car 1920: 122).

Шта је оно што бисмо могли да прихватимо из ових навођења? Готово само тезу да се код авангардних песника, колико год они у својим критичким радовима то негирали, препознаје симболистичко наслеђе. Такође, избегли бисмо да рану авангардну поезију уопште вреднујемо на основу симболистичких критеријума. Уместо лошег симболизма, одавно више нико не сумња да је у питању једна посве другачија традиција, која је трансформисала за своје потребе чак и оно што је сачувала од естетицистичких претходника.

Разуме се да су далеко бројније биле позитивне оцене поводом промена које су се дешавале на српској песничкој сцени у првим деценијама 20. века. У ширењу симболизма, у свим његовим фазама, као и у ширењу авангарде у многим земљама источне и средње Европе, видела се могућност за колективну еманципацију на свим друштвеним нивоима. Супротно ставовима који су приписивани естетицизму, симболистички уметнички став представљао је израз новог стремљења, „уметнички еквивалент протеста“ који је био уперен према неподношљивости модерног света – бирократског света обележеног доласком моћне буржоазије, механизације, индустријализације и још прецизније поделе рада (Sabolči 1983: 43). У српској култури, продор симболизма представљао је продор западњачког духа и поновно укључивање српског народа у европску заједницу културних народа; значио је пробуђену културну самосвест, прихватање новог цивилизацијског модела и новог језика културе, дух слободе, моралног достојанства, начела грађанске правне свести, демократске јавности и политичког либерализма (Палавестра 1985: 8, 9, 55).

Да би се у овом уводном разматрању стекла комплетнија поетичка слика времена у којем је Дединац стварао, треба поменути да је у нашој међуратној књижевности присутан још један „паралелизам“ књижевних појава које су у Француској подразумевале „различите моменте једне еволуције“. Док је код Француза епоха радикалног модернизма претходила надреализму, „и чак му завештала, као „претечу“, свог најрепрезентативнијег представника, Аполинера“ (Bertolino 2011: 230), српска књижевност остала је ускраћена за тај „еволутивни процес“ и за „нормално дуже трајање“ одређених књижевних појава. Паралелно са надреалистима стварали су њима прво блиски, а затим све удаљенији, песници експресионисти или радикални модернисти. Уколико прихватимо став о припадности Милана Дединца надреалистичком песничком кругу, у којем је деловао

заједно са Марком Ристићем, Душаном Матићем, Александром Вучом, Кочом Поповићем, то значи да би се од њега очекивала дистанца у односу на књижевна и ванкњижевна убеђења тзв. радикално-модернистичке или експресионистичке књижевности – којој припадају Милош Црњански, Ранко Младеновић, Станислав Винавер, Тодор Манојловић и други. Супротстављеност у политичко-идеолошком смислу не чуди, знајући да се надреалистичка уметност везује за леву, марксистичку политичку оријентацију, а да су неки радикални модернисти у одређеним фазама заступали интересе књижевне деснице. Међутим, концентришући се искључиво на план изградње песничког света и на поставке лирског универзума М. Дединца, зачуђује свако његово изражавање отклона у односу на експресионистичку књижевност. Тим пре јер „надреалистичка генерација писаца (Марко Ристић, Душан Матић, Александар Вучо, Милан Дединац, Коча Поповић) у почетку са одушевљењем прихвата експресионистичке идеје и поетику“ (Стојановић Пантовић 2012: 111), а до раскола унутар авангарде долази 1924. године, због „обрачуна двеју идеолошких перспектива – идеалистичке и дијалектичке“ (Тешић 1991: 184).

Оно што у овом контексту може имати утицаја на нашу тему, јесте питање да ли пракса „новог естетизма“ коју Марко Ристић критикује код српских експресиониста, а у једнакој мери бисмо могли да је препознамо и у већем делу песничког опуса Милана Дединца, говори о Дединчевом враћању на естетистичка усмерења симболизма или на његову блискост са савременицима – песницима експресионистима. Заправо, ово питање у себи подразумева само једну дилему: да ли је у свом третману симболистичког и естетистичког наслеђа Дединац ближи експресионистима или надреалистима, о чему ће више речи бити у другом делу рада⁵.

Из свега наведеног, желимо да истакнемо да, колико год наслов овог истраживања на то упућује, наш циљ нису никаква класификаторска одређења нити удовољавања законима периодизације књижевности. Напротив, упоредном анализом појмовног регистра симболистичке и надреалистичке традиције, желимо још једном да покажемо у којој мери је могуће релативизовати њихове разлике. Оне се некада више појављују у експлицитним аутопоетичким исказима и прогласима аутора, него што је уметнички

⁵ Више о односу експресиониста према симболистичком наслеђу у: Стојановић Пантовић, Бојана, „Наслеђе симболизма у експресионистичком покрету“, *Симболизам у свом и нашем времену* (Београд, 2016: 393-403).

текст, сам по себи, у стању да их потврди. Такође, показаћемо како аутентични песнички гласови, међу које свакако може да се уброји и Милан Дединац, управо то демонстрирају у својој поезији, спајајући привидно контрадикторне и међусобно сукобљене поетике.

С обзиром да се симболизам и надреализам третирају као продужеци романтичарске поетике, у првом поглављу „Заједничка предисторија или покушај заснивања географије књижевности“, покушаћемо да расветлимо која је улога те специфичне, алтернативне, готово „подземне“ линије романтизма коју надреалисти реактуелизују, и да ли се посредством ње може засновати једно другачије гледање на историју књижевности уопште.

У другом поглављу, „Симболизам – надреализам: могућности успостављања континуитета“ бавићемо се маркирањем сродних или аналогних уметничких поступака и идеја, карактеристичних за ове две различите песничке продукције. Задатак овог поглавља јесте да се објасне суптилни начини пределовања симболистичке традиције у авангардном (анти)уметничком свету, као и да се расветли улога тих значењских преобликовања.

Треће, уједно и централно поглавље „Симболизам – надреализам: нарушавање континуитета“, подразумева анализу оних књижевних појава и поступака на основу којих авангарда обећава *novum*, рез у односу на целокупно пређашње поимање књижевности. Авангарда јасно артикулише критички став према естетичистичкој песничкој пракси и према институцији књижевности, те у односу на своје претходнике износи захтев за друштвеном делотворношћу уметности, бори се за ослабајање од притисака тржишта и од статуса уметности у грађанском друштву. Међутим, у овом поглављу, покушаћемо да размотримо однос између ангажоване књижевности и чисте лирике, противречности које у себи носе оба концепта, али и могућности за превазилажење ове дихотомије. С обзиром да смо Дединчеву стваралачку позицију одредили као поетичку констелацију симболизма и надреализма, биће нужно да његова песничка опредељења пропитамо у распону између: 1. естетичизма и књижевног ангажмана, 2. формализма и аутоматског писања, 3. залагања за елитистичку или демократичну књижевност.

Други део истраживања посвећен је тумачењу свих значајних аспеката поезије овог нашег међуратног аутора. Његов однос према савременицима биће истражен у два рада, најпре у контексту надреалистичког песничког круга, а затим у контексту

експрессионистичке поезије (Растка Петровића, Милоша Црњанског и Станислава Винавера). Поглавља су даље осмишљена на основу значаја одређених традиција и песника у конституисању Дединчевог лирског дискурса: од рада који се бави односом Дединца према традиционалној култури и усменој књижевности, преко пропитивања значаја симболистичке традиције за изградњу аутентичности његовог песничког света (везе са Бодлером, Лотреамоном, Малармеом, Валеријем, Дисом), до поређења Дединчеве песничке праксе са Ренеом Шаром, аутором који је у свом лирском опусу остварио сродну поетичку констелацију. Због значаја који има за његово стваралаштво, посебна студија биће посвећена односу М. Дединца према Артуру Рембоу. Такође, у засебном раду анализираће се поема *Јавна птица*, али и ратна проблематика, имајући у виду њену тематску блискост са поезијом Станислава Винавера и Душана Матића. Ови аспекти су издвојени у циљу целовитог и систематичног истраживања песничког света Милана Дединца.

1. Заједничка предисторија или покушај заснивања географије књижевности

„Мржњо,
вама је моје благо било поверено.“
Рембо

„Црвени прслук, савршено,
али под условом да иза њега куца срце Алојзија Бертрана,
Жерара де Нервала, а иза њих срца Новалиса, Хелдерлина,
а иза њих још многа друга...“
Бретон

Имајући у виду шире књижевноисторијске процесе, чини се смисленим да се почетак расправе о односу надреализма према симболизму, макар за кратко смести у 19. век, и у њихову заједничку поетичку пре-егзистенцију, односно, у окриље романтичарске књижевности. На то нас на неки начин обавезује, са једне стране изразита фреквентност у позивању надреалистичких песника на предромантичарску и романтичарску традицију, њихова незанемарљива заступљеност у програмским, манифестним и аутопоетичким текстовима авангардиста, али, са друге стране, и претходно поменута опасност да се одређеним појавама и књижевним идејама припише симболистичко порекло – иако оне имају свој мање-више јасан корен у романтизму. Коначно, осврт на романтизам захтева и песнички, есејистички и приређивачки рад Милана Дединца.

У домаћој, као и у европској литератури, третирање симболизма и надреализма као специфичних продужетака романтичарске поезике, представља неку врсту општег места. Познате су оцене којима се симболистичка поезија с краја 19. века одређује као „нервозни романтизам“ - *nervöse Romantik* – (Херман Бар), а нису ретке ни класификације које развој готово читаве модерне поезије виде као развој романтизма. На овом месту, поменућемо само Бертолина, који разликује три фазе у развоју романтизма, а критеријум за ову поделу везан је за степен којим је поезија у датој етапи овладала језиком. Исто тако, у те три фазе, романтизам је, по Бертолину, радио на сопственом редиговању, усавршавању и коректури слабих места, која је за резултате давала најпре оно што традиционално одређујемо као симболизам, а потом и надреалистичку уметност.

У својој почетној фази он [романтизам] усваја већ постојећа, али њему туђа естетичка схватања – он, дакле, још не говори својим језиком. Пример за ово налазимо у делима Игоа, Бодлера, Нервала, па чак и Лотреамона. У следећој фази он постаје свестан потребе за тим језиком, улаже прве напоре да га постигне, и притом открива трагичну противречност егзистенцијалних преокупација и литерарних средстава, изгарајући у наизглед немогућем покушају да је разреши. Пример: Рембо. Тек у својој последњој, надреалистичкој фази, он, обogaћен тим искуствима, прецизно дефинише своја поетска средства, и бар у теорији ако не увек и у пракси, разрешава противречност егзистенцијалног и естетског. До тог решења дошао је исправљајући грешке из прве и друге фазе; из прве – тиме што је поетску реч уздигао на пиједестал апсолутне слободе; из друге – тиме што је избегао буквално и површно поистовећивање поетског и виталног, слободе речи и слободе акције. Радикалан у првом случају, показао се мудар и опрезан у другом, и поред огромне рембоовске носталгије за непосредним дејством поетске речи (Bertolino 2011: 272).

Делује да Бертолинова теза по којој су Бодлер, Лотреамон, Рембо и надреалисти названи романтичарима, и по којој се надреализам тумачи као „пуна афирмација романтизма“ – „као његова врхунска фаза која је претходну епоху претворила у период његове преисторије“ (Isto: 271, 272), не би много сметала ни нашим међуратним ауторима. Прво, надреалисти су били склони да Лотреамона тумаче у контексту високог романтизма, а друго, неретко су и сами инсистирали на томе да је надреализам, у ствари, „наставак романтизма, али у новим условима“ (Redep 1973: 167), или „замашан повратак романтизму“, поновно ослобађање маште и инспирације, како наводи Марко Ристић у свом првом тексту написаном о надреализму, и објављеном у првом броју часописа *Сведочанства*. У једном од проспеката за алманах *Немогуће*, могла је да се прочита и Шлегелова теза да се романтизам никада неће окончати, да ће вечно да настаје у новим и другачијим околностима. Без претензија да се опширно бавимо већ довољно истраженом темом романтичарског наслеђа у контексту авангарде, осврнућемо се на оне аспекте који се чине важним за даље истраживање.

Када Александар Флакер објашњава повратак авангардиста романтизму, он истиче да није само реч о обраћању „дугокосим романтичарима“, него „оној формацији која је у односу према класицизму наступила нијечно, проводећи праву лирску револуцију“ (Flaker 1984: 53). Он истиче да је у романтизму авангарда тражила „бунтовно прометејство“, али и „начело *дисонантне раздртости* лирског субјекта, разбијање епских цјелина на фрагменте које је филмска теорија назвала *монтажним комадима*, недовршеност структура, а напосљетку и ону лирску, глобалну и козмичку побуну која је Мајаковском

дала могућност идентификације с трагичном смрћу Љермонтовљевом“ (Isto: 51, 53). Међутим, треба истаћи да се надреалисти нису окретали романтизму као таквом, него једној специфичној, готово „подземној“, алтернативној линији европског романтизма, која је посебно важна и за песничко дело Милана Дединца, те ћемо јој стога посветити пажњу у наставку.

Почетком двадесетог века, у формативним годинама за настанак надреализма и других -изама, два догађаја ставила су у фокус романтичарско питање: позната дебата „за или против романтизма“ и прослава стогодишњице од настанка романтизма, коју је двадесетих година на помпезан начин прославила француска књижевна и политичка елита. Кључна историјска „свађа око романтизма“ покренута је 1907. године, објављивањем књиге *Француски романтизам* Пјера Ласера (Pierre Lasserre), којом се осуђује штетан утицај романтичарског индивидуализма на француску мисао и морал, а њени учесници, међу којима су били Леон Доде (Léon Daudet), Анри Бремон (Henri Brémond), Шарл Мора (Charles Maurras), Ремон де ла Таилед (Raymond de la Tailhède), настављају је после Првог светског рата, изјашњавајући се „за“ или „против“ романтизма (Leroу-Terquem/ Leroа Terkem 2010: 136). У истом периоду, француске власти прослављају стогодишњицу романтизма, коју и Бретон у *Другом манифесту надреализма* (1930), као и Ване Бор и Марко Ристић у *Анти-зиду* (1932), називају „гротескним светковинама“, иза које се крије једно озбиљно и недопустиво историјско искривљавање свега онога што романтизам јесте.

Романтизам какав се оцртава кроз готово све историје литературе, какав је недавно величан на гротескним прославама његове стогодишњице, само је једна лажна, назадњачки деформисана слика оног правог романтизма који је био храњен фанатичним непристајањем на дате услове живота, делириумом жудње за загонетним и неизрецивим, страховитим неспокојством, побудом, грчевитим и очајничким тражењем излаза из једног живота, скученог све рационалнијим правилима и законима. (Ristić, Bor 1932: 12).

Управо ови догађаји, подстакли су представнике авангардне књижевности на дискусију о „лажном и правом романтизму“, како аутори *Анти-зида* и насловљавају један одељак свог *Прилога за правилније схватање 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, Vog 1932: 12, 13). Бор и Ристић за *праве романтичаре* наводе исте оне ауторе које ће Бретон и други надреалисти реактуелизовати у Француској, а поред горе поменутих, то су још Маркиз де Сад, Едвард Јанг, представници енглеског *црног романа*, Ен Редклиф, М. Г. Луис, Чарлс Матјурин, наравно Едгар Алан По и Виктор Иго.

Иако је главни за превредновање романтичарског канона био критеријум актуелности, дакле, питање шта је оно што је из романтизма остало витално и потентно и у контексту авангардне књижевности, несумњиво је да се надреалисти, и из идеолошких разлога, дистанцирају од свих оних романтичара код којих не постоји реакција на конформистички, буржоаски свет, или пак та побуна није довољно јасно формулисана. Бретон ће, поводом разматрања шта је оно што остаје „живо“, „активно из романтизма“, и што даље инспирише надолazeћу књижевност, навести три дела, за која му се чини да праве „истински прелаз од Игоа до Бодлера“:

Ова дела одлазе у три потпуно различита правца: прво што више прочишћава форму, то је оно Алојзија Бертрана; друго тежи ка пароксистичкој афирмацији свих субверзивних сила које тињају у романтизму, то је оно Петруса Борела; треће се у потпуности усмерава ка превладавању сна о будном животу, то је оно Жерара де Нервала. Бодлеров рад [...] је онај који историјски први прави синтезу ових поетичких преокупација (Breton 1999: 299).

Убедљива је теза да се сва ова три правца која Бретон назначавала, „наиме експериментисање на форми (Бертран), пароксистичка субверзија (Борел) и изливање сна у живот (Нервал)“, настављају у надреализму, „кроз узастопно издавање *Магнетских поља* (1919) – истраживање аутоматског писања, памфлета *Un cadavre* (1924) – политички антиконформизам, и романа *Нађа* (1928), који представља потрагу за чудесним у стварности“ (Leroü-Terquem 2010: 141). Ауторка Лероа-Теркем тако закључује да је враћање на романтичарске текстове део „троструког естетског, политичког и метафизичког истраживања које се дешава у надреализму“, а да је питање шта је оно што је живо, које је између осталог резултовало и Елијаровом *Првом антологијом „живе“ поезије* (1951), било само подстицај на овакво истраживање (Isto: 141, 146). Код нас, књижевна ситуација је истовремено и упоредива са француском и другачија од ње, а чини се да је разлог мање у нашим надреалистичким стремљењима – за које знамо да су се дешавала у потпуном симултанитету са француским, а више у нашем романтизму.

Нема сумње да је та алтернативна европска предромантичарска и романтичарска линија коју покушавају да реактуелизују Бретон и његови истомишљеници, заступљена и у прогласима, новинским чланцима и аутопоетичким исказима наших надреалиста. Ристић, Матић, Дединац, Бор и други, са одушевљењем помињу слободоумље Маркиза де Сада, генијалност Едгара Алана Поа, Игоова *уста мрака*, побуну Лотреамона, „сомнабулност“ Нервала, који је и пре надреалиста говорио о прожетости сна и јаве, користећи термин „супер-натуралистички“ (Breton 1979: 35)⁶. Међутим, разлика у односу на француску и европску надреалистичку традицију, јесте у третману и у осврту на сопствени, национални романтизам. У нашој предромантичарској и романтичарској традицији, надреалистима као да је недостајала она линија садовске екстремности, бескомпромисног антиконформизма који се једва суздржава да се не заврши у потпуној негацији – или оно садовско и лотреамоновско безбожништво које је као једини морал прихватало, за надреалисте битан, *морал жеље*. Из тог разлога, изворе демонског, зла, које је „макар и романтичан, дезинфекциони и изолациони апарат политике против сваког морализаторског дилетантизма“ (Benjamin 1974: 267-268), они су обично тражили у песништву европског романтизма, док се рецимо Кодер, који би можда могао да представља неки домаћи пандан за свет мистичног, ирационалног, фантастичног, није довољно или није никако узимао у обзир.

Ако желимо конкретно да покажемо како је у Дединчевом делу одјекнула реактуелизација приче о романтизму из Француске тридесетих година, треба најпре да поменемо да је она временски коинцидирала са периодом песниковог десетогодишњег ћутања. Откад је објавио *Јавну птицу*, крајем 1926. године, све до септембра 1937, када се појавила поема *Један човек на прозору*, наш међуратни песник није ни писао ни објављивао. У књизи *Од немила до недрага* (1957), у којој је у пропратним есејима објаснио читав свој стваралачки пут, овај период ћутања насловљава симболички као „Пламен без смисла“, и уместо његових песничких текстова, као што је то био случај у свим ранијим и будућим фазама, овде песник доноси свој „интимни дневник који су писали други“ (Dedinac 1957: 153). Да ли заиста наводи стварне датирани цитате оне

⁶ О Нерваловом ониризму у: Јелена Новаковић, *У трагању за јединством : огледи из новије француске и српске књижевности*, Сремски Карловци, Нови Сад : Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1995; о Лотреамоновј побуну У: Јелена Новаковић, *На рубу халуцинација: поетика српског и француског надреализма*, Београд: Филолошки факултет, 1996.

литературе коју је тада записивао у свој интимни читалачки дневник, или само то тако жели накнадно да нам представи, не можемо са сигурношћу да тврдимо. Оно што се прилично јасно може установити, јесте да читав његов говор о писању као некаквој неопходности, насушној потреби, и о ћутању као усуду, има један наглашени романтичарски призив – који потврђује чак и форма интимног дневника.

Десет година не проговорити! Десет година на чемерној колајни или, тачније, на бескрајним бројаницама свога трајања пребројавати непрекидно зрневље дана и ноћи, надања и страдања, веровања и дубоких разочарења, и притом реч једну не изустити!“ (Dedinac 1957: 151).

Уколико се ово не чини као довољно убедљив аргумент за тезу да је и Дединац у овом периоду био занет неким старим романтизмом, којег је требало редефинисати за нове потребе, онда ће чињеница да је у поменутом интимном дневнику цитирао Алфонса Раба, Катарину из *Орканских висока* Емили Бронте и Гетеа, свакако деловати убедљивије. Да Дединчева заинтересованост за романтизам није била везана само за ову фазу, него да је равномерно распоређена у целокупном његовом стваралаштву, доказује његово често навођење стихова Игоа, Нервала, Поа, Новалиса, Хофманстала, Хајнеа, Лазе Костића, Стјепана Митрова Љубише и нарочито Бранка Радичевића. Овде ћемо се на кратко задржати на његовом односу према Радичевићу, јер у њему наслућујемо рефлекс неких малопретоманих европских тенденција.

Док Елијар 1951. године прави *Прву антологију „живе“ поезије*, Дединац 1963. године у *Делу* објављује опширан есеј о Бранку Радичевићу, под насловом „Оно што је живо и оно што је мртво...Варијације на тему Бранко Радичевић“, истичући да је инспирацију за наслов нашао у књизи Бенедета Крочеа: „Оно што је живо и оно што је мртво у Хегеловој филозофији“. Неколико година пре тога, 1959, у истом часопису, у три наставка, он објављује детаљну слику Радичевићевог времена и његовог историјског и песничког лика, пратећи кључне догађаје у песниковом животу, али и у Европи и региону од 1810. до 1847, и тај текст насловљава „Бранко Радичевић у оквиру свога времена“. Разматрајући незавидне околности у којима се развијала наша романтичарска поезија, „лимите условљене нашом културном средином“ и многе проблеме које је Бранко отворио али није могао да их реши – „у књижевности једној која је тек уобличавала језик да би се уметнички остварила“ (Дединац 1963:17), Дединац као да жали за неким романтизмом који се заправо није код нас реализовао. Поред тога што разлоге за, по његовом суду –

недовољну разбукталост нашег романтизма, проналази у нашој културној средини, он истиче да је на слику о романтизму неповољно утицала и критичка јавност, а нарочито они љубитељи романтизма, „Бранкомани“, који су му задали „најтежи ударац“, „преоденули су га у народну ношњу“, „поезију његову посељачили“, а „нису видели, а ко зна можда нису ни могли да виде у оном времену, да чак и оне његове стихове који изгледају најближи духу народног певања, да је и њих могао да испева само *урбанизовани човек*“ (Дединац 1963: 34). Тако, док се у француском надреализму реактуелизује она мрачна линија националног романтизма, код наших надреалиста појављује се или потпуно игнорисање српског романтизма, или потреба да се на њега стидљиво осврну.

Још два запажања чине се битним за Дединчев однос према српском романтизму и Бранку Радичевићу, и упућују на то да је ово питање од суштинске важности за оцену његове поезије и поетике уопште. Прво, када Дединац у свом есеју из 1963. године пише о присутности Бранкове лирике у српској поезији двадесетог века, и у том смислу посебно помиње Милоша Црњанског и Растка Петровића, он истиче да се надреалисти „у целини, као група“ нису освртали према Радичевићу.

[О]ни су стремили напред, изненађени и усхићени на стазама подсвести, маште и снова. Шта би им могао рећи Бранко Радичевић (кога у ствари честито нису ни познавали), онај озарени Бранко, сав осветљен а *гипно*, њима ноћницима, њима који су годинама себе припремали да би могли чути и записати бујицу речи ако би једаред, и у њима самим, проговорила „уста мрака“ о демонској страни човекова живота, о ноћи његовој и њиховој (Исто: 28).

У овом одељку могла би се наслутити некаква дистанца коју Дединац прави у односу на своје надреалистичке другове, и оно „ми“ које је увек употребљавао – чак не толико док је његово учешће у надреалистичком покрету било активно, него више када га се у својим аутопоетичким текстовима присећао – сада постаје „они“. Изузимање његовог личног става из општег става надреалиста, и то поводом разматрања улоге Бранка Радичевића у српској авангардној књижевности, добија посебно на значају имајући у виду однос српских експресионистичких аутора према романтичарском песнику. За разлику од надреалиста који га нису честито ни познавали, 1924. године, једна група београдских песника, међу којима је доминантна експресионистичка оријентација (Милош Црњански, Растко Петровић, Станислав Винавер, Ранко Младеновић, Тодор Манојловић и други), заједно са приређивачем Божидаром Ковачевићем, приређују *Алманах Бранка Радичевића*

посвећен стогодишњици Бранковог рођења. Несумњиво је да је по питању односа према Радичевићу Дединчева позиција ближа овој групи аутора него надреалистима.

Питање односа према романтизму, нема овај круцијални значај само за изградњу комплексног лирског дискурса Милана Дединца, него је и у контексту француске надреалистичке књижевности подразумевало један шири захват, пренесен на план поимања и пропитивања смисла целокупне историје књижевности. Наиме, у свом раду Лероа-Теркем поставља следеће питање: ако се препознаје естетски континуитет који Бретон назива „континуумом“, Арагон „великим поетским јединством“, а Цара „мостом светлости“, да ли има уопште смисла онда говорити о историји књижевности, о претходницима и следбеницима, наследницима и потомцима, генеалогима и хронологијама? Другим речима, ако се романтизам препознаје као некакав „естетски континуум“ који се простире поред историјског романтизма и на симболизам и на надреализам (како уосталом тврди и Бертолино), да ли је могуће причу о континуитетима, о којима нас подучава традиционална универзитетска и уџбеничка историја књижевности, заменити причом о књижевној географији (Leroü-Terquem 2010: 141,144)? Као пример како би то изгледало, ауторка наводи мапу књижевне географије коју надреалисти осмишљавају и објављују у часопису *Литература* 1923. године, под насловом „Erutaretil“ (прилог 1), бирајући осамдесетак имена која репрезентују за њих важан песнички свет. Укинута хронологија замењена је просторним одредницама – утврђивањем близине и удаљености важних имена, а „изједначавање као основни принцип картографије“ не само да „омогућава да се аутори и уметници посматрају одвојено од историјских или хронолошких разматрања, ван књижевних континуитета“, како наводи ауторка, него у први план ставља њихове стилске и поетичке одреднице.

Распоред, далеко од тога да је занемарљив, понекад изазива комичне ефекте: присуство малог Мисеа под импозантним Игоом написаним великим словима, на пример, наглашава разиграни аспект ове књижевне картографије. Такође, кроз избор фонта и величину слова, ажурирају се невиђена сродства. Курзив приближава Борела Редклифовой, Дидроу, Ревердију, Лаклоу, Кросу или Сенанкуру, указујући на компаративне везе које је читалац слободан да искористи уколико то жели. Различитим способностима уочавања омогућавају се објашњења рељефа књижевног пејзажа: врхови земље "Erutaretil" окренути су према Рабу, Лотреамону, Вашеу или Саду, који се налазе мало изнад Рембоа, Бодлера, Матирена или Жарија, који се пуном својом висином надвијају над Расином, Золом, Русоом и Шатобријаном. Таква књижевна географија сведочи о спремности да се другачије размишља о књижевности, као о познатој земљи коју сваки читалац реорганизује, по принципу сопственог задовољства (Leroü-Terquem 2010: 145) .

Чини се да би ово замењивање књижевне историје књижевном географијом, у контексту српске књижевности двадесетог века имало још више смисла. Разлог за то свакако лежи у чињеници да се добар део онога што се у европској литератури, рецимо француској, заиста и дешавало у оквиру неког узрочно-последичног хронолошког низа, у српску књижевност с почетка века ушло је готово истовремено и опстојавало је симултано. Исто тако, књижевна географија сачувала би нас од једног старог проблема – од често поједностављујућих утисака које ствара историја књижевности са својом „правилном“ сменом књижевних епоха, праваца, стилова. На то упозорава и Едмунд Вилсон, поводом тумачења симболизма, мало пре него што је Нервала и Поа прогласио „пророцима и свецима симболизма“.

У покушају писања историје књижевности, морамо се чувати стварања утиска да ови покрети и против покрети неизбежно следе један другог по неком тачном и складно уређеном обрасцу – као да је романтизам деветнаестог века збрисао са лица земље разум осамнаестог и после тога био господар ситуације све док њега није зграбио за гушу натурализам, и као да су тада Маларме и Рембо дошли и бомбама дигли у ваздух натурализам. У ствари, дешава се то да једна група метода и идеја никад потпуно не истискује другу; напротив, једна се развија у недрима друге (Wilson 1964: 10-12).

Дакле, књижевном географијом чије одреднице нису поетичко-теоријског типа, него се заснивају на властитим именима аутора, на њиховим специфичним поетикама, очувала би се у потпуности индивидуалност стваралачких светова, а чак би и сам распоред унутар мапа одражавао индивидуалност читалаца, њихове изнијансиране и специфичне доживљаје приликом разумевања књижевности. Залажући се управо за идеју индивидуализма (истичући да српску модерну књижевност мање одређује припадност неком покрету а више индивидуална поетика), коју уз „једну верзију либералног становишта“, види као кључне разлоге за процват српске културе с почетка двадесетог века (Којен 2015: VI), Леон Којен у књизи *У тражењу новог* даје другачију слику српске модерне књижевности. Ако индивидуалисти траже постојање приватне сфере „унутар које се ни власт ни други људи не смеју уплитати у живот појединца“, и где човек „своје одлуке треба да доноси аутономно, свестан разлога који га опредељују и њихове рационалне убедљивости“ (Којен 2015: VII), говор о књижевној географији индиректно би могао да значи управо потенцирање и повратак на идеју индивидуализма унутар света

књижевности. Такође, ако погледамо и француски „Erutarettil“ (прилог 1) и могућу мапу Дединчеве књижевне географије (прилог 2), коју смо направили за потребе овог истраживања, приметимо да оне обилују оним наглашено самосвојним ауторима који или никада нису прешли у уџбеничку, универзитетску литературу, или су у најмању руку преживели своју историју оспоравања.

Пре него што пређемо на анализу приложених мапа, указаћемо само на још једну често занемаривану чињеницу. Релативизовање значаја поетичких одредница и литерарног искуства које је промовисано кроз доминантне, институционализоване токове књижевне историје, и инсистирање на просторном принципу тзв. књижевне географије, не само да би могло сликовито да реактуелизује оне подземне, алтернативне, готово апокрифне струје из књижевне прошлости, него би потенцијално било у стању да разликује књижевне правце како их данас схватамо, од онога какви су они изворно *хтели* да буду. Неретко се запоставља чињеница да историја књижевности и књижевна поетика приликом утврђивања рецимо онога шта је надреализам, највише или једино узима у обзир оне ауторе који су се декларативно изјашњавали као надреалисти, или оне код којих се на стилском плану могао препознати изванредан додир са надреалистичким стремљењима. Оно што се готово потпуно пренебрегава јесу низови аутора који су одбили позив за учешће у конституисању одређених покрета, иако су препознати као подобни, припадајући, штавише, као они који би могли да дају значајно теоријско или уметничко утемељење покрету у настајању. Стварање надреализма, као и стварање било чега другог, није се дешавало у некаквом историјском вакууму у којем су сва уметничка средства на располагању, него су и те привидно приземне појединости – ко је желео да допринесе доктрини а ко не – и те како утицале на нашу данашњу слику о надреализму. Другим речима, већина покрета није у потпуности оно што је желела да буде, а да је у случају надреализма та дискрепанција посебно наглашена, сведочи и коначни распад групе, који није подразумевао тихо гашење, него повратак двома крајностима: естетизму или идеолошким преференцијама социјалне књижевности.

У разговору са Андре Парином, Бретон се управо бави таквим питањем: како би изгледао надреализам и његова историја да одређене значајне личности са којима су надреалисти желели да сарађују, нису одбили сарадњу? Разуме се да је на ово питање немогуће прецизно одговорити и да је могуће само спекулисати да ли би карактер

надреализма био мање радикалан, мање експерименталан, да су у његовом духовном развоју директно учествовала, рецимо, двојица „традиционалиста“ који су одбили сарадњу: Ремон Русел и Рене Генон. Писац *Манифеста* на следећи начин о томе говори:

У том погледу, [...] наш признати вођа јесте, наравно, Ремон Русел. Позиви на сарадњу, који су му више пута упућивани, на наше велико разочарање, остају без одзива. Све више ћемо схватити да се Русел определио за једно сасвим индивидуално дело које не трпи никакав излет напоље. Још ни данас није довољно расветљен смисао и значај таквог поступка.. У сваком случају, наше дивљење Руселу због тога није ни мало умањено: са истим одушељењем са којим смо, почетком 1924, једини дочекали приказивање његовог комада *Звезда на челу*, бићемо исто тако једини који ће 1926. поздравити *Сунчану прашину*.

Међу жељеним сарадницима, видим само једног који нам је недостајао: Рене Генон. Истина је да нисмо имали основа да томе тежимо. Па ипак је и то било разочарање. У сваком случају, веома је симптоматично што смо се обратили њему. То би било довољно да покаже да нас је већ тад привлачила такозвана „традиционална“ мисао и да смо били спремни да јој преко њега изразимо поштовање. (...) Занимљиво је нагађати у чему би развитак надреализма био другачији да таква сарадња случајно није била одбијена... (Breton 2010: 81).

Цела ова прича око припадања/ неприпадања одређеном покрету и изградње индивидуалне поетике чини се посебно значајном када је реч о Дединчевом месту на међуратној српској песничкој сцени. Његова позиција која је истовремено и *унутра* и *споља* у односу на надреализам, најсличнија је Елијаровој, и то управо по његовом опредељивању за поезију која му је била примарни циљ. Бретон ће у том Елијаровом гесту којим између надреализма и поезије бира поезију, видети „највећу јерес“, истичући да се „само по себи разуме да естетика“, коју су хтели да укину, „пролази кроз та врата као у својој кући“ (Breton 2010: 80). Без обзира на то, Бретон (касније) није умањивао вредност и значај како Елијара, тако и других аутора који су покушавали да заснују аутономни песнички израз, одступајући у одређеним тачкама од надреалистичке доктрине. За наше истраживање може бити симптоматично управо то да се Бретон овим поводом позива на романтизам и симболизам, као на места у којима као да се неутралишу таква одступања. О романтизму, чак импресионизму и симболизму Бретон овде говори помирдбеним и прихватајућим тоном, разумевајући их као некакве општије категорије, хетерогеније, у којима однос између поезије и акције варира унутар индивидуалних поетика песника.

Исто би тако било смешно питати се, поводом оних наших пријатеља који су пожелели да плове сами, као Миро или као Превер: у којој мери они јесу или више нису надреалисти? Довољно је пребацити се на романтизам, чак и на импресионизам или симболизам, па да увидимо ништавност тог проблема...(Breton 2010: 166).

Вратимо се, на крају, на приложене књижевне мапе, са циљем да јасније оцртамо и објаснимо књижевну географију на коју се ослањају надреалисти („Erutaretil”), али добрим делом и Дединац у свом песништву.

Када бисмо желели да резимирамо шта је оно што се показује као доминантно, како при избору аутора, тако и у њиховом распореду, установили бисмо да најважније место заузимају писци који дијахронијски оцртавају ону тзв. мистичну линију у књижевности, која се показује и као линија моралности и радикализма (Лероа-Теркем). Значајан део уметничког квалитета одабраних писаца, који надреалисти и Дединац желе да маркирају као своје књижевно наслеђе, изражен је у једном исказу Тристана Царе, изабраном и цитираном од стране Ристића и Бора у *Анти-зиду*. Због његове свеобухватности и адекватности за опис мапираног књижевног тока, навешћемо га у целини.

Љубав за фантоме, за враџбине, за окултизам, за магију, итд.; за порок (уколико је фактор распадања конвенционалне слике света, или уколико је симбол слободе у области сексуалног), љубав за сан, за лудила, за страсти, за прави или измишљени фолклор, за митологију (па и за мистификације), за социалне или друге утопије, за стварна или имагинарна путовања, за тај базар чуда, пустоловина и обичаја дивљих племена, и уопште за све оно што је превазилазило уски оквир у који је била стављена лепота да би се изједначила са духом, за љубав је наравно припремила Романтике да открију и наметну извесне принципе на које се још данас надреалисти гордо могу да позову (Ristić, Bor 1932: 12).

О овој линији у књижевности, у чијем испрекиданом току се оглашавају песници у најширем могућем луку – од потпуних маргиналаца, одметника, обешењака, боема, до оних који су још у своје време били изразито цењени и чак заузимали важне улоге у културном и политичком животу, говори се као о нечему што навелико превазилази пуку песничку реч. И Бретон ће је означити као „мистични пут, о коме би било узалудно, до даљњег, говорити *разумним* речима“, а њене песнике ће повезати са „прометејском амбицијом“ која „побуђује највеће подозрење код свих оних који су се удобно повукли иза постојеће оgrade, а зна се да је ових последњих читаво мноштво“.

Реч је о систематском предузимању извесног *трагања* које је у XIX веку превазишло све друге активности које се називају поетским, почевши од Новалиса и Хелдерлина у Немачкој, од Блејка и Колрица у Енглеској, Нервала и Бодлера у Француској, а које ће попримити обележје

истинског захтева можда са Малармеом, а заигурно са Лотреамоном и Рембоом. Тим поводом страсти нису престале да се распаљују (Breton 2010: 61).

Нашим надреалистима, поред мистичности, више је стало да нагласе морални карактер мапираног тока европске и српске поезије.

Кроз овакве песнике, међутим, кроз њихову поезију, кроз њихов став у животу, пробија се и показује се она линија поезије, која је ланац драматичних епизода у компликованој повести мисли, а која је у исти мах и линија самог морала. Та линија имала је неизбежно да доведе до надреализма. У даљини, као један од првих видљивих момената у том постајању праве поезије, указују нам се Јангове *Ноћи* (1742). (...) Све до Лотреамона тај ток поезије и морала представљао је један сноп још недовољно повезаних нити; једним гестом који нам још ни данас није схватљив, Лотреамон је повезао све те нити у један чвор који се не да раздрешити (Ristić, Bor 1932: 13).

Лотерамон, чије дело Ристић и Бор одређују као „екстреман продукт Романтизма“, имао је по њиховом мишљењу важну улогу у еволуцији морала, његову поезију проглашавали су „чистим моралним актом“, позивајући се на Енгелсове речи које је већ у контексту тумачења Лотреамона употребио и Арагон. Наима, у питању је Енгелсова парафраза познате Хегелове идеје да је зло „облик у коме се представља покретна снага историског развоја“ и да „сваки нов напредак неизбежно се указује као злочин против нечег светог, као побуна против старог стања ствари које нестаје, али је овештано навиком“ (Isto: 14). Лотреамон је, дакле, довео „егзалтирајући принцип Зла до крајњих граница“ и тако добио важну улогу у „диалектичком развоју морала“, али исто тако је и показао да се „свака права поезија идентификује са моралом, и да је сваки израз такве поезије једино оличење морала“ (Isto).

Као последњу заједничку особину коју ћемо навести на овом месту, а која није у истом степену присутна код свих одабраних песника, јесте њихова потреба да сазнања до којих се дошло у области естетског, пренесу на план свакодневног живота. Чак и уколико је у питању „метафизичко сазнавање“ које помиње Ристић, оно треба да има револуционарни капацитет који се да реализовати на плану објективне стварности: „надреализам је одвео до њених последњих консеквенци амбицију која је била заједничка романтизму, Маларему, Рембоу: начинити од поезије један неуобичајени пут метафизичког сазнања и етике, средство да се 'промени живот'“ (Ristić 1961: 73-74). О старој потреби да се посредством неког „трансцендентног поретка“ објасни свет који нам

се приказује, а који је заправо свет привида, говори и Јован Христић у свом чувеном есеју о Матићу, „Матић, непрекидна свежина света“. Он том приликом опцртава дијахронијски управо онај песнички ток релевантан за наше истраживање.

Романтизам је први успео да метафизички формулише везу између суштине поезије и суштине света, и у текстовима као што су Шелијева *Одбрана поезије* или Вордсвортов *Предговор „Лирским баладама“*, код Блејка и код Колрица, наћи ћемо један исти основни постулат: да суштину поезије и суштину света стоје у међусобној нужној вези. „Песник партиципира у вечном, бесконачном и једном“, писао је Шели, и сви су романтичари веровали како је њихов задатак да, помоћу имагинације, нађу неки трансцендентан поредак који ће објаснити свет привида. На свој начин, при томе уверењу остали су и симболисти; оно је постало, са незнатним изменама које је морало претрпети, основно уверење читаве касније поезије, да би у доктрини надреалиста добило један сасвим нов интензитет. Као камен мудрости, поезија ће прљави метал појава претворити у чисто злато суштине; њој припада да открије скривене истине које једина може да сазна, схвати, или само наслути у својим екстатичним тренуцима. Све док има своју скривену суштину, свет је погодан да се у њему ствара велика поезија (Христић 1964: 15).

Коментаришући мапу француских надреалиста „Erutaretil“, Лероа-Теркем такође наводи да ова песничка линија, и без ослањања на Маркса и Фуријеа претпоставља авангарди блиско превазилажење уметности у животној пракси и укидање културе као засебне сфере. На основу тога ауторка истиче и да се тим низом, који иде од „Маркиз де Сада, преко Петруса Борела, Хелдерлина, Ласаија (Lassailly), Курдероа (Cœurderoy), Дежака, Лотреамона, и даље од Равашола (Ravachol) до Жила Боноа (Jules Bonnot)“, „дрта испрекидана линија идеалне мапе радикализма“ (Leroy-Terquem 2010: 144). Чини се потребним већ овде истаћи да онолико колико је овим ауторима заједнички захтев за изједначавањем уметности и живота, исто толико деле и неуспех на том, испоставило се претерано амбициозном, пројекту. „Али надреализам није променио живот: и онда, постало је немогуће ставити једну такву наду у поезију. Остаје притисак на литературу као на једну вештачку функцију: примећујемо повратак на поетску реторику, поновни пристанак на игру стихова“ (Ristić 1961: 73-74).

Када је у питању поезија Милана Дединца и његова књижевна мапа, рекло би се да он у највећој могућој мери, а опет у складу са ограничењима домаће књижевне традиције, прати своје француске другове, и такође трага за мистичним, моралним и радикалним песничким изразом. Ипак, за разлику од прве две одреднице које се могу препознати у његовом целокупном стваралаштву, радикализам, јасно диригован активистички импулс у којем се потпуно превазилазе естетске преокупације, не може се сматрати његовим

владајућим песничким принципом – уколико и постоји, везан је за специфичну фазу, док би се тешко доказао као некаква Дединчева уметничка константа. Своју улогу мистика, мистерија, па и магија и окултизам имају у оном језикотворном аспекту поезије Милана Дединца, односно, у оквиру традиције коју Љубомир Симовић назива „једном граном српског симболизма“, и управо ту могао би се препознати некакав скромнији одговор на исцртану мистичну линију европске поезије.

Као што смо видели, питање историје романтизма надреалисти су недвосмислено сматрали кључним идеолошким и политичким питањем, које ће им омогућити промену перспективе унутар историје књижевности (Leroy-Terquem 2010: 137). За Дединца, питање односа према романтизму показале се есенцијалним за конституисање његовог лирског дискурса уопште, нарочито за одређивање његовог места у контексту надреалистичко-експресионистичког конфликта на српској међуратној сцени.

2. Символизам – надреализам: могућности успостављања континуитета

„Симболистички покрет су у шали упоредили са змајем из Алке, који се појављује у другој књизи *Острва пингвина* и за кога ниједан од оних који тврде да су га видели није могао да каже какав му је облик.“
Марсел Рејмон

„Не журим се да разумем себе (баш ме брига, ја ћу себе увек разумети).“
Бретон

Покушај да се реконструише место надреализма у односу на симболистичку традицију, подразумевао би пропитивање надреалистичке поетике кроз сложену дијалектику континуитета/ дисконтинуитета. Овакав задатак требало би на самом почетку да се ослободи наивних претензија на свеобухватност или прецизност, и да се насупрот томе, задовољи маркирањем одређених песничких концепата, књижевних, теоријских и филозофских идеја које су опстале у надреализму, често премоделоване и реконтекстуализоване, и са друге стране, маркирањем и пропитивањем оних аспеката у којима надреалисти покушавају да направе оштар рез у односу на традицију. У првом случају, треба опрезно избећи тенденцију да се у свим песничким процесима који се препознају као континуални у поетичкој равни симболизам – надреализам, учита некакав *a priori* еволуционистичко-развојни предзнак. Не треба подсећати на могућност да је нека уметничка појава у авангарди генерисана самостално, без успостављања односа према претходницима, чак и уколико би се они у идејном или естетском смислу могу пронаћи. Исто тако, авангардна реконцептуализација одређених идеја које су познате из књижевности с краја 19. века, не значи аутоматски њихову квалитативну надградњу, усложњавање и допуну, која би се дешавала по некаквој идеалистичкој логици усавршавања (естетског) искуства из прошлости. Историја (књижевности) нам и у овом случају показује да је уређена арбитрарним, често недоследним и произвољним принципима, те да је нужно напустити наивне идеје о њеној линеарности, каузалности и еволуционизму. Дакле, потребно је истовремено напустити и романтичне потребе за реконструисањем еволуционистичких токова у поетичкој линији симболизам – надреализам, али исто тако, одбацити и обећања авангардиста којима се гарантује нешто

сасвим ново, самоникло, оно које не мисли другачије о претходној књижевности, него другачије *мисли књижевност*. Насупрот овим супротстављеним, искључујућим и поједностављујућим идејама поетичког континуитета, односно дисконтинуитета, анализа симболистичке и надреалистичке естетике ће нам показати да се у најбољем случају може говорити о *испрекиданој линији континуитета* симболизам – надреализам, односно о њеном *лажном дисконтинуитету*, који се испоставља као зависан од традиције на коју се наставља. Како смо показали у уводним разматрањима, ова дијалектика посебно је сложена у контексту српске књижевности, у којој се симболистичка и авангардна песничка пракса дешавају готово симултано.

Велики догађаји који су се уписали у политичку, економску и културну мапу Европе и света, научна и техничка открића, урбанизација, искуство револуције 1848. године, Париска комуна, Берлински конгрес, депресија у периоду 1873-1896, Панамски скандал (1892), Драјфусова афера, Први светски рат, рат у Мароку 1925. године и колонијалистички империјализам, Велика депресија, обликовали су свет у којем је настајала поезија с краја 19. и у првим деценијама 20. века. Нема сумње да је и симболистичка и надреалистичка поезија на овакав свет реаговала на сродан начин: рехабилитацијом ирационалног, мистицизма, маште, имагинације, халуцинације, фантастичног, те потенцирањем оних тема које су у стању да испоље овај тип искуства (детињство, љубав, стваралаштво, лудило, ноћ, пакао, смрт, самоубиство, сан итд). У подручју ирационалног тражи се могућност заснивања неутралног погледа, ослобођеног од деловања позитивистичке, конформистичке, буржоаске стварности, детерминисане индустријализацијом, логиком профита и потрошачким капиталистичким друштвом. Потврду за овакво виђење света, симболисти, а касније и авангардисти, тражили су у владајућим филозофским идејама. Симболисти у Шопенхауеровом песимизму и схватању интуитивног сазнања, Бергсоновом интуиционизму, Ничеовом индивидуализму, Хартмановом тумачењу несвесног, али већ тада, и у одређеним Фројдовим учењима (Јокић 1967: 18, 19). Надреалисти нису много проширили овај списак, они су на Фројда и Бергсона додали Хегела и Маркса, повезујући идеалистичка и материјалистичка учења. Дакле, ако је ирационално „на неки начин основа читаве поезије“ и „стална појава уметности уопште“, симболисти су они који „овај феномен рационално користе“ (Isto: 30),

а касније тим путем настављају и надреалисти. За последицу, имамо наизглед противречне концепте Рембоовог *контролисаног* раздора чула и Бретонове надстварне стварности.

Истраживање несвесног историја приписује пре свега надреалистима, ослањајући се на њихове бројне аутопоетичке исказе, есеје или експерименте који су се вршили у Бироу за надреалистичка истраживања. Озбиљност и научност са којом су надреалисти приступали проблему несвесног, често наткриљује чињеницу да је већ за симболистичку уметност овај појам био од изузетног значаја. Објашњавајући комплексност симболистичког метода, Ђерђ Вајда упозорава на важност подсвести, односно на тзв. мистериозну „аутоекстензију“ бића, којом се „симболистичко биће“ протеже „преко свесног бића до подсвесног“, до „наслеђа предака“, света инстинкта, слободне игре имагинације, без чега се не може разумети поезија Ренеа Гила, Рембоа, Малармеа, чак и раног Андре Адија (Vajda 1983: 424). Већ симболисти царство подсвести истражују ослањајући се на модерну психологију и психоанализу, али и на „окултно-мистичне изворе“, као што ће бити случај и са каснијим надреалистима: „Фројдов француски учитељ, био је савременик прве генерације симболиста; друга генерација већ је учила од Бергсона, Ничеа и Сигмунда Фројда“ (Isto, 424). Без обзира што они на плану стилизације песме прибегавају накнадним естетизацијама и сталним дотеривањима, симболисти као и надреалисти осећају важност да се несвесном приступи у што је могуће изворнијем стању, и зато и они имају потребу да бележе ток несвесног, односно, да попут Лафорга „опонашају покрете несвјесног“ (Rejmon 1967: 147).

Оно што је за нашу тему још важније, јесте да већ симболистичко прибегавање несвесном, машти, имагинацији не представља начин да се побегне од стварности и затвори у некакву естетску аутономију, како један број истраживача тврди. Цитирајући Владимира Соловјева, Андреј Бели наводи да симболисти у области несвесног виде чвор у којем су „заједно завезани бог и човек“, односно, у структури подсвести препознаје се „спајање метафизичке воље са светом појава“ (Beli 1984: 61-62). То би била претходница оне *метафизике конкретног* коју су надреалисти такође тражили у несвесним психичким процесима, у сну, за којег су сматрали да је у стању да измири „материјализам и идеализам“, доказујући да „надреалистичко интересовање за снове није неспојиво са револуционарном активношћу“, „у оба случаја покретач је жеља за чије је остварење неопходан коренити преображај друштва“ (Novaković 2002: 53). То је онај свет

„конкретних мистерија“ о којем пише Ване Бор у предговору за *Увод у метафизику духа*, али и сам Бретон у *Манифесту*, објашњавајући појам *надреалног*.

Ја верујем у будуће разрешење тих двају стања, привидно толико противуречних, стања сна и јаве, у неку врсту апсолутне стварности, надреалности, ако се тако може рећи. Том освајању ја тежим, сигуран да у њему нећу успети, али нимало не водећи рачуна о својој смрти да не бих већ бар мало повео рачуна о радостима једног таквог поседовања (Breton 1979: 26).

У таквој поезији, како у симболизму тако и у надреализму, подручје несвесног, сна, фантастичног изражава се у својој сраслости са материјалним, чулним, физикалним светом, и зато не изненађује када Бретон тврди да „оно што је најдивније у фантастичном јесте то да више нема фантастичног: постоји само стварно“ (Isto: 27). Исто тако, не треба да чуди када Едмунд Вилсон Малармеов портрет исцртава на следећи начин: „Маларме, сјајног замишљеног погледа испод дугих трепавица и увек са цигаретом у устима да би, како је говорио „ставио мало дима између света и себе“ (Vilson 1964: 17). Не само да се не може говорити о симболистичкој дистанцираности у односу на актуелни социјални и политички тренутак, него се чак у неким случајевима треба говорити о превеликој припадности, сраслости симболиста са материјалним светом, што са собом доноси неке друге проблеме о којима ће бити речи у наредном поглављу. Дакле, управо наш дубоки афективни живот, за којим у подручју несвесног трагају и симболисти и надреалисти, није онај који нас одваја од стварности, напротив, афект је „најархаичнији запис“ истовремено и „унутрашњих и вањских догађања“ (Кристева 1994: 34).

Шта се још ишчитава као најстарија општељудска потреба из овакве структуре несвесног, коју симболисти и надреалисти виде као спој субјективног и објективне стварности? Послужићемо се резултатима експеримента спроведеног на неколико америчких универзитета, „у вези са физиологијом и психологијом спавања“, а чије резултате излаже Мирче Елијаде у есеју „Литерарна имагинација и религијска структура“. Наиме, учесници у експерименту спречени су да током спавања дођу до једине фазе када се сања – до РЕМ фазе (Rapid Eye Movement – брзо покретање очију); они су, дакле, могли да спавају али нису могли да сањају. Следеће ноћи, Елијаде наводи да су учесници покушавали да сањају колико год је то могуће, и уколико би им поново сан био спречен, постајали би нервозни, иритабилни, меланхолични. Када је после тога, учесницима коначно омогућено сањање, они су се препуштали стварним „оргијама РЕМ спавања“, као да су били жељни да поврате све што су изгубили током претходних ноћи“ (Елијаде 2006:

266). Елијаде овај експеримент тумачи као доказ човекове органске потребе да сања, односно, потребе за „митологијом“ и „нарацијом“: човек, „било у будном стању или сањајући (дневни или ноћни начин мишљења), има потребу да буде сведок авантура и догађаја сваке врсте, или да слуша како их приповедају, или да их чита“ (Исто : 266). Из овога, Елијаде даље не закључује о човековој потреби за отискивањем у ирационалном, него напротив, његова органска потреба да сања указује на то да је

човек *par excellence* „историјско биће“, не обавезно у смислу разних историцистичких филозофа од Хегела до Крочеа и Хајдегера, већ посебније у смислу да је човек – ма који човек – стално фасциниран хомологизовањем света, тј. оним што се догађа у његовом свету или у његовој сопственој души. Он чезне да открије како је живот замишљен, како је судбина исказана – једном речи, под којим околностима немогуће постаје могуће и које су границе могућег. Са друге стране, он је срећан кад год, у тој бескрајној „историји“ (догађаји, авантуре, сусрети, конфронтације са стварним или замишљеним ликовима итд.), препозна блиске сцене, личности и судбине познате из његовог искуства тумачења снова и имагинације или о којима је сазнао од других (Исто: 267).

Хомологизовање света укрштањем индивидуалног и општег, историјског и личног, субјективног и објективног, ирационалног и рационалног, у основи је симболистичког и надреалистичког поимања подсвести, и ту се, у садржајном смислу, не би могла пронаћи нека значајнија разлика између ове две песничке праксе. Подсвест у оба случаја не искључује историјски, социјални и политички оквир, него напротив, служи за рефлектовање репресивних сила поретка и друштвих принуда. Каквим методама се хомологизује свет и уређују искуства која припадају различитим сферама људског постојања? У обе традиције од кључне важности јесте дух аналогичности или „осећање за аналогичност“, за мрежу кореспонденција, реторику метаморфоза у којој се све у свему осталом огледа“, што се потврђује и значајем који синестезија има у симболистичкој поезији (Velek 1983: 410). Аналогичности се ствара илузија да смо на правом путу. Тренутак препознавања сличности између чланова аналогичности, ствара илузију материјализације одређене идеје или мисли, потврде њеног постојања и верификације значаја, која се, јасно, не дешава на рационалан начин него путем аутентичности песничке слике. Биргер о духу аналогичности пише у контексту аутоматског писања, тврдећи да, када је оно ваљано спроведено надреалиста успева да досегне до поетских димензија, он ствара

аутономан свет који се споља намеће њиховом духу, али свет у коме они у моменту перцепције нешто препознају, јер се у њему већ у том тренутку врши организовање: дух над њим успоставља своју власт дејством *аналогичности*. Продирање мисли у спољни, реални свет, привидно се

више не заснива на његовом сукцесивном потчињавању или поступном „рационалном“ освајању, на дедукцији. Дух надреализма, и дух поезије, представља, напротив, *дух аналогije*, и сходно томе, освојена област нема граница: она нам је унапред дата путем већ постојећих, иманентних сродности (Birger 1998: 282).

Насупрот овим Биргеровим схватањима и чињеници да се надреалистички појам објективног случаја не би могао разумети уколико о њему не бисмо мислили као о једној варијанти аналошког метода, Велек сматра да у постсимболистичкој уметности, која је „апстрактна и алегоријска пре него симболска“, нестаје гледиште о аналогiji, са чиме не бисмо могли да се сложимо. Тврдњом да „у надреализму изнад слике нема ничега: она извире, углавном, из подсвести појединца“ (Velek 1983: 413), Велек искључује могућност да је баш та подсвест по свом садржају симболичка и подрива могућност њене примене на актуелну стварност – што је за надреалисте било од фундаменталног значаја. Бројне су студије у којима се посредством термина аналогije, и стилских фигура које се на њој заснивају – метафоре и алегорије – покушавају пронаћи неке законитости у модерној поезији. Тако се иста ова Велекова процена може пронаћи и у контексту тумачења симболистичке поезије, када Вајда симболизам своди само на његов пикторални део, тврдећи да аналогije нема ни у уметности симболизма, него да је њено „доминантно стилско обележје, апсолутна метафора“. У апсолутној метафори или како каже Вилсон у „метафори одсеченој од своје основе“ (Wilson 1964: 19), „прва половина поређења“ је „потпуно избачена“, док „друга половина преузима функцију читавог поређења“, чиме су песници симболизма, по мишљењу ових тумача, као и по мишљењу Туле Иљеша (1936) на кога се Вајда позива, „јавно погубили једну реч: реч *као*“ (Vajda 1983: 425, 426).

Нама је стало да покажемо да се у овом контексту не може повући јасна дистинкција између симболизма и надреализма, напротив, да обе песничке праксе баш посредством аналогija покушавају да изједначе материјални и духовни свет, иако симболисти на крају предност дају духовном, а надреалисти материјалном. Не правећи разлику између метафоре и поређења, надреалисти, Бретон и Ристић, у аналогiji метафоре виде могућност за укидање антиномије између жеље и стварности, човека и света, субјективног и објективног, као и афирмацију начела задовољства (Novaković 2002: 142, 143). Аналогije, онако како их користе симболисти и надреалисти, омогућавају раскид са романтичарским платонизмом, са појмом суштине који је, како тврди Христић,

разбила модерна наука, укинувши привилеговане облике уопште. Поводом поезије Душана Матића, Христић објашњава да се свет

више не може поделити на два дела од којих би један био стварнији од другог, и песнички проблем не састоји се у томе да се из живота по сваку цену исцеди нека мрка и ћутљива суштина; он је више у томе да се ухвати корак са оним што је у свету на изглед само појава, само привид, само пролазно. Матић верује да се ту, у неком истовременом откуцају – као што откуцавају Лајбницови часовници – открива мирис, дах и пламен живота. (...) Привилегованих облика више нема; као и рат, и живот је постао тоталитаран (Христић 1964: 16, 17).

Христић даље као потврду ових ставова наводи снажне Матићеве идеје, које ћемо због њихове важности, једноставности којом су исказане и синтетичког карактера којим се осветљава управо поетичка линија романтизам – симболизам – надреализам, навести у целисти.

Сећам се како ми је Матић једном рекао – једна успутна примедба уз разговор који се водио о нечем другом, али која ми је одједном открила новост и запањујућу дубину проблема: читава моја генерација сломила се на „дубоком ја“, на тој тајанственој суштини људског бића коју поезија, било романтичарским екстазама „вештачких рајева“, било езотеричном магијом симболистичке музике и алхемије речи, било као надреалистичка, уз помоћ Фројда, једина може да открије и изрази. Није ли Матић једном написао: „Као да је годинама разумео да такозваних дубоких, интимних мисли и нема...“ (...) Тајна живота изгледа да више није у ономе што откривају дуги часови усамљеног размишљања; оно што сматрамо својом интимном истином заправо је већ једна јавна истина, ако се мало боље погледа. Више не постоји *arrière boutique toute nostre* Монтењево: наш такозвани унутрашњи живот, то је већ генерална скупштина. Тајна, интимно, лично, то су конвенције које се поштују зато што не значе ништа. „Време интимних дневника је прошло.“ Такозвана „друга“ природа постаје и „прва“ и „права“ и „једина“ природа, јер „прве“ природе нема, она је фикција као и толико других ствари (Христић 1964: 15-16).

Могли бисмо да закључимо да су за укидање исповедног и интимног романтичарског *ја* најзаслужније управо симболистичка и надреалистичка песничка пракса, Малармеова „имперсонална“ и Рембоова „објективна“ поезија, а касније колективна стваралаштва авангардних уметника. Процес деперсонализације и објективизације поезије текао је паралелно (и парадоксално) са њеном лиризацијом, а идеалистичко и метафизичко заснивање света песме, замењено је материјалистичким идејама, *метафизиком конкретног* и *иманентног*. Од симболизма па до међуратне поезије можемо да пратимо кретање уметности у правцу њеног постварања: у симболистичкој поезији „слика постаје *ствар*“, „однос између слике и средства којим се слика у метафори је преокренут“ (Velek 1983: 410), а ово све веће приближавање поезије ка стварности

добија у авангарди свој радикални израз у потреби за превазилажењем уметности у животној пракси.

Међутим, треба напоменути да авангарда ни у овом аспекту није монолитна. Уколико се принципом аналогича омогућава изједначавање материјалне и духовне сфере, ова веза не функционише у свим *-измима* у истом смеру и на истоветан начин. Рецимо, надреалисти су веровали да је ова веза двосмерна: „не само да се структуре духа аутоматски рефлектују у аналогним структурама спољне реалности, него се и ове друге, узете као полазна тачка, аутоматски рефлектују у аналогним структурама духа“ (Birger 1998: 282). Са друге стране, експресионисти су се пре свега бавили питањем „одуховљења материје“, односно, поступком „трансформације материјално-емпиријског искуства у спиритуално-апстрактну форму“, што је још Кандински 1912. године поставио као суштинско питање експресионистичке поетике (Стојановић Пантовић 1998: 45). За разлику од осталих авангардних праваца, једино су још у експресионизму опстале тежње ка досезању метафизичког апсолута, „макар и интуитивним путем“, тежња ка „целовитости“ и „остварењем савршеног сједињавања с апсолутом/ богом, које је могуће само као спекулативна идеја, као *Unio mistica*“ (Исто: 35). Управо ова „метафизика духа“ била је разлог бројних критика, напада и полемичких текстова наших надреалиста (Марка Ристића, Ђорђа Јовановића и других) писаних на рачун Растка Петровића, Милоша Црњанског, Драгише Васића, Ранка Младеновића⁷.

Иако је улога несвесних психичких процеса од великог значаја и за симболисте и за надреалисте, постоје неке битне разлике у њиховој концептуализацији, које ћемо размотрити у наставку. Место где се ове две традиције разилазе, јесте питање колико се дубоко урања у понор подсвести и у којој мери се дезинтегрише ионако проказана субјективност модерног човека. Потреба за ослобађањем у царству подсвести са собом носи и стрепњу од трајног губљења идентитета или од немогућности било какве рефлексије из тог антиконфомистичког али мрачног понора. Бодлер је претпоставио „да су сан и ирационално једина алтернатива компромитованим рационално-позитивистичким категоријама“, али је „на себи осетио претећи поглед ништавила, и зато у свом антипозитивизму није ишао даље него што му је то допуштао принцип очувања

⁷ Више о томе: Гојко Тешић, *Српска авангарда и полемички контекст*, Нови Сад: Светови, 1991.

сопственог духовног идентитета и слободе која се под њим подразумева“ (Bertolino 2011: 236). Рембо је на том путу отишао даље, што се најбоље види у његовим *Илуминацијама* и *Боравку у паклу*, али се ни за њега, као ни за касније авангардисте не може рећи да су потпуно имуни на страх од коначног отискивања у правцу несвесног. Било је и оних песника, како наводи Бертолино, који нису веровали у ослобођење сна (попут Тина Ујевића и Растка Петровића), а „осим Бретона, нема ниједног који на један или други начин није отворено признао своју немоћ да започетим путем иде до краја“, и изрази одустајање од „губљења тла под ногама“ – Арагон се инфицирао социјалним реализмом, Елијар писао оде Стаљину (Isto: 239).

Поред питања колико се далеко одлази у правцу дезинтегрисања, дисоцијације субјекта (Vietta, Kemper, 1976), где авангарда очигледно опет више обећава него што испуњава, треба истаћи још једну важну разлику између симболистичког и надреалистичког третмана несвесног. Док се у језичком смислу, и у симболизму и у надреализму садржаји несвесног репродукују језиком симбола, разлике се уочавају у степену уобличавања, естетизације и свесне симболизације одређених садржаја подсвести. Када кажемо језик симбола, не мислимо само на фигуративни говор који је карактеристичан за поезију уопште, него и на једну дубљу повезаност између сна, који је за надреалисте био један од кључних термина, и симболизма у поезији. Ову везу објашњава Леон Едел, позивајући се на Фројдова тумачења снова. „Фројд је показао да сан, изгледа, ставља у покрет исти процес и исте загонетне способности као симболизам у поезији, мада не чини све људе песницима“ (Edel 1983: 470). Реч је о томе да је језик сна заправо језик симбола, сан је „готово увек сачињен не само од симбола веома личне природе“, већ је „он у својој свеукупности *симболички исказ*“, он је „белешка у језику симбола – често изобличених – различитих стања осећања код сневача“ (Isto: 470). Дакле, разлика између симболистичког и надреалистичког третмана подсвести није у садржају песме, као ни у лажним антиномијама сакрални симболизам/ профани надреализам, естетизам симболизма/ ангажованост надреализма, него само у степену уобличавања и естетизације садржаја несвесног.

Управо то је тачка разлике али и тачка у којој надреализам потенцијално исправља слаба места симболиста, како верују одређени тумачи. Марсел Рејмон о овоме опширно пише у својим „Разматрањима о симболизму“ и то не случајно у оквиру књиге која се бави

поезијом *Од Бодлера до надреализма*. Рејмон ту поступку свесне симболизације, којем прибегава велики број симболиста, претпоставља „спонтани симболизам“, „афективност духа сведену само на своје снаге“, „прије сваког подешавања и естетске интенције“, у чему препознајемо каснији надреализам (Rejmon 1967: 142). Он врло обазриво избегава свођење овог питања на оштру антиномију свесна симболизација/ спонтани симболизам, истичући да „постоји много прелазних позиција између несвјесног и свјесног стања, серија односа између мисли и симбола“, а као крајње тачке појављују се – са једне стране „слободна активност духа, праћена осећањем о мистичкој присутности реалности у слици“, а са друге стране, симбол који, како га је дефинисао Жил Леметр, „није ништа друго до алегорија“ (Isto: 143). Јасно је да симболизам више гравитира другом, а надреализам првом полу, али би и у том смислу увек требало имати на уму да се у конкретној поезији најчешће ради о пропорцији између ове две крајности, која је уписана у индивидуални стваралачки чин сваког песника. Ипак, треба напоменути да Рејмон на крају препоручује нехотимичност, он сматра да песник треба да „попусти без отпора пред сном“, да се препусти „аутономној снази стварања прича, ликова, слика“ коју људски дух испољава у „сну, сањарији или чак и на јави“, и да на тај начин исправи одвише „интелектуалну“ и „цивилизовану“ позицију симболизма. Закључује да су симболисти, управо зато што су

опште узевши, били интелектуалци и умјетници лишени чистоте, необично цивилизовани, да су били наведени да природни покрет алогичке мисли замијене аускултацијом, анализом и синтезом. (...) Хтијећи да се изрази симболички, човјек се излаже опасности да симболу одузме много од његове аутентичности; симбол постаје тада оно што није кад је дух препуштен сам себи, начин индиректног изражавања, јер је објект који означаје постављен, послје избора, на мјесто означеног објекта (Rejmon 1967: 143).

Занимљиво је то да пре него што се уопште дође до тренутка у којем се одлучује да ли ће се одређена (песничка) слика или симбол додатно дотеривати или не, сам поступак појављивања слика, аналогија и симбола представљен је на сродан начин у обе песничке традиције. У *Манифесту* (1924), Бретон изражава своје слагање са Бодлером по питању тога како се песничке слике појављују – оне долазе спонтано и намећу се деспотски и томе не претходи никакво свесно евоцирање слика: две удаљене стварности се не приближавају вољно, „приближавање настане или не настане, то је све“ (Breton 1979: 44). Не само да појављивању слика не претходи никакво интелектуално, психичко, чулно напрезања или премедитација, него Бретон напомиње да песников дух чак и не схвата односе тих двеју

стварности једне према другој. Долажење до овог стања пасивности у којем песник треба да буде, и из којег је потребно само да запише тренутак у којем се прожимају иманентно и трансцедентно, у великој мери подсећа на регресирање на ниво оне примитивне, варварске свести, за којом се на различите начине трага у читавом поетичком низу романтизам – симболизам – надреализам. Вујадин Јокић у опширном есеју о симболизму говори о томе да је за „првобитне ступњеве настанка и развоја свести“ карактеристичан „првобитни спонтанитет настанка и развоја симбола“, који се дешавао по принципима „примитивне асоцијативности“ (Јокић 1967: 11). Овакво изворно искуство света у којем је човеков дух фактички сведен на „плутање“ по свету феномена, прекида се у оном тренутка када дође до подударања субјективног и објективног, односно, како каже Бретон, када дође до „зближавања тако рећи случајног двеју речи“, из којег је „избила“ „једна посебна светлост, светлост слике према којој смо ми бескрајно осетљиви“ – „Вредност слике зависи од лепоте постигнуте искре“ (Breton 1979: 45). Не можемо да не приметимо уплив романтичарске терминологије у овом Бретоновом опису песничког стварања.

Треба рећи да је ова пасивност код симболиста уписана само у почетне фазе процеса стварања, после чека следи фаза свесне естетизације и рада на тексту, док надреалисти желе да верују да читаво њихово стваралаштво и почиње и завршава пасивном спонтаношћу. Исто тако, ова пасивност била је предмет критике у оквиру обе песничке праксе: док је у случају симболистичког песника у њој виђен узрок његове наводне асоцијалности, аполитичност и затварања у естетску аутономију, пасивност надреалистичког песника – која је предуслов аутоматског писања – тумачена је као идеолошка категорија. То се најбоље може видети у критици појма објективног случаја⁸, који човека лишава производње смисла, него се смисао појављује као „природни производ који само треба да буде дешифрован“ – идеолошко у надреалистичком „тумачењу категорије случаја“ „није у покушају да се овлада необичним, него у тенденцији да се у случају препозна нешто као објективно дати смисао“ (Birger 1998: 101-103). Зато се и говори о томе да надреалисти (али и симболисти) град доживљавају као „загонетну природу“ „у којој се надреалиста креће као примитивни човек у правој природи: тражећи

⁸ Појам објективног случаја за надреалисте представља „сусрет субјективног и објективног, човека и света, кроз случајну подударност између објективног стицаја околности и субјектове жеље која се, захваљујући томе стицају околности, остварује и претвара у догађај или чин“ (Novaković 2002: 87).

смисао који би требало да је могуће наћи у датом“ – „уместо да зарони у тајне стварања друге природе, оне коју је човек створио, он верује да може наћи смисао у феномену као таквом“ (Isto: 110).

Када бисмо покушали да закључимо нешто о Дединчевој поезији и да видимо на који начин се он опредељује између спонтаног симболизма и свесне симболизације, приметили бисмо, и на овом плану, комбиновање симболистичких и надреалистичких поетичких решења. Рецимо, у пропратном есеју за поему *Јавна птица*, као „најдрагоценију помоћ“ за њено тумачење, Дединац наводи опширан део из Бланшоове студије о Полу Елијару, где се као централна тема појављује појам тзв. нехотимичне поезије. Логику нехотимичне поезије Дединац нуди као алат за приступ његовој поеми, ако „не као њено директно тумачење“, него „као угарак који ће можда да запали ватромет нових асоцијација“ (Dedinac 1957: 129), и премда нисмо обавезни да поверујемо у његов аутопоетички исказ, чини се да се он одлично уклапа у атмосферу и семантику *Јавне птице*. Дединац се позива на Бланшоове идеје у којима поезија треба да се „одвоји од воље песника, да га негира као повлашћеног посредника, да се сама обзнани у његовој отсуности, као да би јој било довољно, за опстанак, ако би само постојао скуп људи и речи на располагању (Dedinac 1957: 129, 130). Рембо је за Бланшоа, а очигледно и за Дединца, пример те поезије у којој се лично *ја* мења тако што се „противи нагону за присвајањем“ и тако што говор акције мења „једним говором у којем речи више не би имале практичан значај и не би више ничему служиле“, осим окретању ка непознатом (Dedinac 1957: 130). Са друге стране, Дединац је и песник везаног стиха, сонета, традиционалних облика који се могу препознати у *Дневнику*, као и у његовој последњој песничкој фази и песмама писаним по Црној Гори.

Треба напоменути да присуство и функција снова у модерној и авангардној поезији није детерминисана само дилемом: прибегавање естетизацији/ очување алогичке мисли, него и неким другим опредељењима. Наиме, „различито схватање функције снова“ у обликовању прозног (али и песничког) дискурса код експресиониста и надреалиста препознаје се у томе што је за надреалисте „пре свега, битан *садржај* снова, психички аутоматизам несвесног и подсвесног“, док је према експресионистима „потребно копирати облик и модел снова, али не нужно и њихов садржај“ – за експресионисте важно је „предочити симболичку структуру снова, њихов симболички *филм*“ (Стојановић

Пантовић 1998: 24). Из овога, закључује се да су експресионисти ближи „формалном тумачењу снова, него надреалисти код којих је означитељска пракса увек у директној функцији означеног, тј. подсвесног психичког живота и снова“ (Исто: 24). Имајући у виду Дединчево поигравање са означитељском праксом и чињеницу да, рецимо у *Јавној птици*, ништа није у служби означеног, напротив, оно нам константно измиче, могли бисмо закључити да је његов третман несвесног и снова чак ближи експресионистичким формалним експериментима, него рецимо Бретоновој концепцији, у којој су снови у значајнијој мери у функцији бољег разумевања стварности.

Тако долазимо и до питања да ли сазнања из снова утичу на стварност, на начин да је чине подношљивијом, лакшом, расположивом. За разлику од романтичарског ониризма, у којем „идеја о прожимању сна и јаве“, „нарочито код Новалиса“,

више води стварању једног поетичног света у коме се противречности ублажавају и укидају, а човек ослобађа притиска спољашње стварности, надреализам често ставља нагласак на препреке које та спољашња реалност поставља, а укидање антиномија у њему добија крајње полемично, чак агресивно обележје, на које указује и Марко Ристић када, величајући Дединчеву *Јавну птицу*, каже да она превазилази обичне сањарије и претвара се у „мрачне армије *снова*, но! Правих снова, који раздиру сан и продиру у јаву (Novaković 2002: 52).

Дакле, ако прихватимо тврдњу Јелене Новаковић да романтичарски ониризам подразумева укидање антиномије између сна и јаве, до које се долази терапеутским дејством сна, можемо констатовати да се већ у симболизму губи ова релаксирајућа функција сна, која ће недостајати и код надреалиста. Снови код Бретона јесу неодвојиви од стварности, они је на одређени начин осветљавају, али је не чине мање комплексном, прихватљивијом или лепшом.

Продор у подсвест који представља неку врсту константе у обе песничке праксе, као последицу има радикалну промену у односу према простору и времену унутар песме, како код симболиста тако и у надреалистичкој уметности. Мотивација за ту промену свакако се може пронаћи и у различитим открићима из домена оптике, када су каледоскопски уређаји и камере с краја деветнаестог века указале на то да простор и време нису апсолутне категорије и да је потребно преуредити наш однос према њима. Оваква стремљења наставила су се у научној, филозофској и уметничкој клими првих деценија двадесетог века, што потврђују просторно-временски континуум Хермана Минковског, Ајнштајнова теорија релативитета, темељи квантне механике, Бергсонова

критика Ајнштајна, али и његово разликовање квантитативног и квалитативног поимања времена, у којем се садашњи тренутак разумева као „несхватљиви прогрес прошлости која нагриза будућност“ (Бергсон 1927: 151). У песничком свету, Зоран Константиновић у овом погледу види континуитет још од Рилкеа, чија је „средишња преокупација изражена у низу његових песама да докучи однос између простора и времена, када у неколико махова говори о међупросторима времена (*Zwischenräume der Zeit*)“, о простору који се „приказује као огледало које у себе упија време“, а „у њему се и лепота открива у својој пролазности“ (Konstantinović 1983: 393). После романтизма, Константиновић наводи да управо „песништво које означавамо као симболистичко умногоме прејудицира оно што ће нам модерна физика открити и чиме ће нам кроз Ајнштајнову формулу отворити пут до нове представе о свету ослобођене безусловности каузалистичког схватања“ (Isto: 393). Сажимање времена и простора наставља се кроз авангардни симултананизам и кинематографски стил који је најпре везан за футуристичку „динамичну, калеидоскопску слику света“, да би се одатле даље преносио у експресионизам (Стојановић Пантовић 1998: 33) и касније у надреализам.

Дакле, да би се изразио и фиксирао тренутак продирања подсвести у свест, једно неодређено стање духа, било је потребно пробити границе објективног, квантитативног поимања времена и простора. Поједини истраживачи сматрају да је велику улогу у реорганизацији простора и времена унутар песме имала и звучност, ритмичност, музикалност, које заиста и добијају једну привилеговану улогу у симболистичкој уметности. Андреј Бели ће у том смислу истаћи да

време добија вид спољашњег феномена звука, а и простор се манифестује у истом феномену – звуку; међутим, звук *простора* је већ његова унутрашња трансформација; звук спаја простор и време, али тако што просторне односе своди на временске; тај новостворени однос мене у извесном смислу ослобађа робовања простору; звук је објективизација времена и простора (Beli 1984: 169).

Ипак, о музици се не може на исти начин мислити у контексту симболистичке поезије и у контексту касније авангарде. У оба случаја звучност је неодвојива од садржаја песме и облика стиха, што потврђује Малармеово незадовољство када је сазнао да је Клод Дебиси написао музику за његову поему *Поподне једног фауна* – Маларме је сматрао да је музика његовог стиха довољна сама себи и да је Дебисијев поступак насиље над песништвом (Šnajder 1983: 460). Симболисти су у музици тражили добро и лепо, и у

њихово разумевање музике слило се „Бодлерово обожавање Вагнера и Ничеово тражење језгра трагедије у музици, Шопенхауерова најчистија емоција музике, Спенсерово пророчанство музичког осећања“ (Јокић 1967: 30). Ипак, од свих симболистичких песничких уверења, највише су критикована управо она везана за третман музике. Критиковало се Малармеово веровање „да је музика циљ поезије“ чиме се уметност одвајала од обичног живота (Вауга 1970: 23), а критиковало се и то што су симболисти „често жртвовали унутрашњу музикалност једноставним играма сонорности“ (Rejmon 1967: 144). Када погледамо звучност у надреалистичкој поезији, чији значај је често потцењен, можда бисмо могли о њој да размишљамо и као о корекцији ове две слабе тачке симболистичког односа према музици. Нема сумње да је музикалност у надреализму везана за стварност – звучношћу, експресивношћу, ритмичношћу, ствара се атмосфера предреволюционарног стања, а више је него јасно да надреалисти желе да избегну свако свесно звучно усаглашавање стихова, пуштајући да оно извире из некакве унутрашње музикалности језика. Баура већ Пола Валерија види као аутора који исправља грешке симболиста по овим питању. У случају Милана Дединца, његов однос према звучности можда је чак ближи симболистичко-експресионистичким схватањима, него надреализму. О томе, са једне стране сведочи Дединчев готово естетичистички исказ да су његове песме „уствари најчешће само пука дозивања“, „и да на крају кад застану, заћуте, то је једино зато да би ослушнуле ехо“ (Dedinac 1957: 52). Са друге стране, код њега се препознаје и онај за експресионисте карактеристичан „поетски ритам, који постаје носилац експресивности, односно интензитета и емоционалности кључних речи, синтагми и реченица“, као и експресионистима блиска „патетична интонација говора, изразити реторичко – беседнички набој и надреална метафорика“ (Стојановић Пантовић 1998: 29, 32).

Музикалношћу, синестезијском измешаношћу чула, временским и просторним симултанством, песник симболиста верује да може изразити променљиве садржаје подсвести. Међутим, овакав тип преображавајућих садржаја није везан само за изражавање несвесног. И у представљању садашњег тренутка, који је по Бергсону „прогрес прошлости која нагриза будућност“, слика се прелаз, и зато се истиче да над симболизмом и нехотице „лебди дух проповеди“, да „симболистичка струја најновијег времена својим сликама указује на то да се ми већ преображавамо, израђамо се из старога

за ново; једни говоре да се то ми израђамо за смрт; други одговарају *Не, препорађамо се за живот*“ (Belі 1984: 48). Као што симболисти сликају или „смрт старог живота (њен демонизам), или сликају визионарске слике препорођеног човечанства“ или сликају из стања самог преображаја (Isto: 48), тако и „структурне одлике експресионистичке поетике упућују не само на оспоравање традиције или *оптималну пројекцију будућности*, већ застрашујућу људску празнину која се може превладати тренутним, готово чудесним и стога фантастичним преображајем оличеним у појму *Wandlung*“ (Стојановић Пантовић 1998: 35).

Разуме се да песнички субјекат који је представљен у стању метаморфозе мора бити фрагментаран, расредиштен, и овај процес фрагментаризације песничког субјекта може се пратити још од романтизма, преко поезије с краја 19. века, до авангарде и касније постмодернизма. Из тог разлога, Рене Велек ће за симболистичку поезију рећи да она „говори о некоме или о нечему, али субјекат, било да је личност или ствар, остаје скривен“; „унутрашњи свет, *la durée* у бергсоновском смислу“ представљен је „или често само наговештен, као *оно*, скривени предмет или особа“, јер је „граматички предикат постао субјекат“ (Velek 1983: 410). Тако се паралелно са процесом модернизације поезије препознаје све веће преовладавање *поезије предиката*, што се може видети како у Дединчевим поемама *Јавна птица* и *Један човек на прозору*, тако и у песмама из његове прве стваралачке фазе.

Уместо потребе да се у метаморфозама бића које изражава симболистичка и надреалистичка уметност по сваку цену трага за јединственим субјектом, и да се лове најчешће лажни знаци његове конзистенције, о њима треба мислити као о песничкој варијанти кубистичког полиперспективизма. Ове метаморфозе укидају постојање једног субјекта зарад увођења више перспектива, умножавања идентитета и њихове дијалогичности. У књижевности симболизма, „реторика метаморфоза“ (Велек) је омогућена посредством „мултивалентности“, „многострукости“ значења симбола, којима се постиже „јединство између разних нивоа стварног“ (Елијаде 2006: 33). У књижевности надреализма, Бретон о овој полифонији гласова говори као о дијалогичности, коју песници уписују у форму вербалног колажа или монтаже. Занимљиво је то да Бретон надреализму приписује заслуге за обнављање „дијалога у његовој апсолутној истинитости, ослобађајући оба саговорника обавеза учтивости“. Тај, за Бретона, једини истинити

дијалог прогнан је из нама својствене међуљудске комуникације због човекове „дружељубивости“ и „навика“. Описујући тај дијалог, Бретон истиче да он у оквиру дијалогске ситуације подразумева разговор човека са самим собом, без икакве потребе да се нешто доказује или објашњава. Уместо самољубља које је у основи наших свакодневних дијалога, овај истинити дијалог одликује потпуна равнодушност и индиферентност, а као његов пример Бретон наводи странице насловљене са „Barrieres“ у оквиру *Les Champs Magnetiques*, у којима он заједно са Супоом показује те „беспристрасне саговорнике“ (Breton 1979: 44). Потврду за постојање оваквих дијалога Бретон налази у патолошким духовним стањима,

у којима чулни поремећаји располажу свом пажњом болесника, а он одговарајући на сва питања ограничава се да се дочепа последње речи пред њим изговорене или последњег дела надреалистичке реченице чији траг налази у свом духу: „Колико вам је година? - Вам“ (Ехолалија). „Како се зовете? – Четрдесет пет кућа“ (Симптом Гансера или околичних одговора)./ Нема уопште разговора у који не прелази нешто од ове збрке. Напор према дружељубивости који ту доминира и наша велика навика постижу сами да нам то привремено сакрију. Болесник се у горе наведеном примеру „својим одговорима намеће пажњи лекара који га испитује – и да није онај који пита. Да ли то треба да значи да је његова мисао у том тренутку јача? Може бити. Он не мора да води рачуна о свом добу старости и о свом имену (Breton 1979: 43).

Са друге стране, Бретон наводи да се ови истински дијалози заснивају и на сукобу, полемичности, супротстављању у односу на саговорника, чије речи се мењају и подривају у репликама. Овакву дијалогичност отац надреализма препознаје у односу читалаца према књижевности уопште, истичући да је „велика слабост књига“ то што „непрестано улази у сукоб са духом својих најбољих читалаца, овде мислим на оне који највише изискују“ (Isto: 43).

Треба истаћи да нарушавањем традиционалног односа између делова и целине, превазилажењем аристотеловског захтева за складношћу књижевног дела који од барока води ка модерној књижевности, надреалистичка, али пре ње, и симболистичка поезија изражавају своје поверење у специфичне ефекте неорганског уметничког текста. Иако Биргер о томе говори тек поводом авангарде, може се приметити да већ у симболизму, рецимо код Рембоа или Малармеа, „појединачни моменти имају много већи степен самосталности“, и да се о „целини дела као скупу тоталитета могућих смислова може“ „говорити само у ограниченом смислу речи“ (Birger 1998: 112). Иако симболисти рачунају на целину и постојање јединствене идеје, њу је у конкретној поезији тешко спознати

мисаоним путем, и заправо се најчешће уместо жељене синтезе појављује само „принцип конструкције“ песме, као што то Биргер објашњава искључиво у случају авангардиста:

Пажња реципијента не усмерава се више на смисао дела, који се може схватити читањем његових делова, него на принцип конструкције. Тај тип рецепције наметнут је реципијенту тиме што део у авангардном делу постаје само испуњење једног структурног обрасца, док је у органском уметничком делу нужан и неизоставан уколико садејствује у конституисању смисла целине (Birger 1998: 123).

Посебно је занимљиво то што Биргер Бенјаминову анализу појма алегорије, коју овај тумачи имајући пре свега на уму барок, примењује и на духовно стање авангардиста. Наиме, реч је о Бенјаминовом повезивању алегорије и меланхолије, које произилази из тога што је меланхолија „фиксација на појединачно, која мора остати незадовољавајућа, јер му не одговара никакав општи појам обликовања стварности“ – „Преданост било ком појединачном је безнадежна, јер је повезана са свешћу да нам стварност, као нешто што треба да буде обликовано, измиче“ (Isto: 109). Биргер повезује Бенјаминов појам меланхолије са духовним стањем авангардиста и са надреалистичким појмом *ennui* „(неадекватно преведеном као досада)“, истичући да авангардисти више не могу, као естетицисти, да „преобразе своју лишеност друштвене функције“ (Isto: 109). Чини нам се да Бенјамин овде искључује могућност да песничко дело истовремено рачуна на целину, као што је то случај са симболистима и естетицистима, али да до те преображавајуће целине тежи да дође текстом који је неорганске природе. Тако, рекли бисмо, разлика између симболиста који желе да створе нови свет (Бодлерово разумевање надстварности) и авангардиста који у постојећем траже нове ракурсе за разумевање стварности (Бретоново разумевање надстварности), не опредељује нужно симболистички текст да у формалном смислу мора бити органски, односно, авангардни текст да мора бити неоргански.

С обзиром да Биргер о неорганском уметничком тексту говори тек поводом авангардиста, питање је колико су и његове тезе о превазилажењу „дихотомије чисте и политичке уметности“ (коју извлачи као последицу неорганске природе текста), ексклузивно авангардног порекла. Зашто се Рембоове и Малармеове песме са неорганском структуром не би могле тумачити као „упоредност политичког и неполитичког мотива у једном делу“, чиме је „на темељу неорганског дела омогућен нови тип ангажоване

уметности“ (Birger 1998: 144) ? Овим односом између естетицизма и ангажованости у оквиру обе песничке праксе детаљно ћемо се бавити у наредном поглављу.

Као доказ да је кретање у правцу неорганског, отвореног уметничког дела започето још у симболизму, може се узети и процес дехијерархизације жанровског система и синкретички карактер лирике, прозе и драме, који је започео „још са првом генерацијом француских симболиста (Бодлер, Рембо, Лотреамон, Уисманс, Маларме), а наставио се током прве и друге деценије 20. века (футуризам, експресионизам)“, да би „своју целовиту артикулацију доживео управо у оквиру надреалистичке естетике“ (Стојановић Пантовић 2012: 113). Дединац се највише прославио поемама, а у поеми *Јавна птица* иронијским поступком, наглашеном визуализацијом дистинкције поезије и прозе (поезију пише курзивом), управо проблематизује ову произведену опозицију поезије и прозе и пушта је да се сама у себе уруши, да се аутодеструише. Са друге стране, у поеми *Један човек на прозору*, Дединац блиско авангардној радикализацији симболистичких жанровских разарања, која се завршава не само мешањем жанрова него превазилажењем уметности уопште и посезањем за антиуметничким елементима, убацује у поему исечке из новина *Политика* и *Време*. Као што Биргер тврди поводом Пикаса, да делићи корпе које лепи на слику „више нису знаци који стоје за стварност, они *јесу* стварност“ (Birger 1998: 118,119), тако и Дединац овим исечцима из новина који репортерски сведоче о временској непогоди у Београду, жели да „поствари“ свој дубоко субјективни, лирски доживај олује. Ова тенденција се у Дединчевом опусу може препознати и у потреби да у оквиру књиге *Од немила до недрага* своје лирске фрагменте окружи есејима у којима објашњава биографске и стварносне околности које су условиле настанак песама. Међутим, та иста књига сведочи и о Дединчевој потреби да своје неорганске и фрагментарне песме организује у једну нову органску целину. Дакле, и у овом смислу препознаје се Дединчева противречна позиција у којој се паралелно са монтажним и антиуметничким поступцима карактеристичним за авангарду, појављују и пориви за естетизацијом и организацијом фрагмената у некакву нову целину. Исте тенденције могу се пратити и на нивоу стиха. Ако су симболисти користили слободни стих са циљем да се „мисао изрази не деформишући је“ (Rejmon 1967: 145), можемо чак надреалистичко аутоматско писање разумевати као радикализацију симболистичког слободног стиха: основна агонија надреалиста, која свој израз има управо у Дединчевој *Јавној птици*, јесте немогућност да

се садржаји подвести изразе у интегралном, изворном и аутентичном облику, а то они покушавају да остваре управо аутоматским писањем.

Дакле, и у формалном, као и у сваком другом смислу, авангарда понавља симболистичку и модернистичку потребу за новим, а корен тога Бел-Виљада проналази у „романтичарском идеалу аутентичног самоизражавања кроз спонтана и *природна* средства“ (Бел-Виљада 2004: 172). Иако Адорно, Биргер и бројни тумачи авангарде истичу да се тек у авангарди „ауторитет Новог“ успоставља тако што аутори не негирају „претходне уметничке праксе него традицију као такву“ (Birger 1998: 93), мишљења смо да потреба за *sacrum novum* постоји већ у поезији с краја деветнаестог века, што уосталом истиче и Клуге, називајући симболистичку уметност „новим агрегатним стањем људског мишљења које се не може дефинисати традиционалним категоријама естетике и филозофије“ (Клуге 1985: 89). Потреба за новим уско је везана за потребу за шоком реципијента, и иако је „у покретима историјске авангарде шок реципијента постао највиши принцип уметничке интенције“ (Birger 1998: 28), о њему се мора мислити и у контексту симболистичке поезије Бодлера, Рембоа, Малармеа⁹. Уколико прихватимо тезу да шок „има за циљ стимулисање промене понашања“, да је он „средство да се разбије естетска иманенција и доведе до промене животне праксе реципијента“ (Birger 1998: 122), а шок смо препознали и код симболиста, јасно је да је он онај који не дозвољава затварања у потпуну уметничку аутономију у оквиру симболистичке уметности. Када је реч о шокантности у Дединчевој поезији, она је више формалне природе (изражава се на нивоу форме и у оквиру неочекиваних спојева различитих сфера људског искуства) али не прелази у скандал, буку, манифестацију, и из тог разлога Дединац је ближи симболистичком него надреалистичком начину изазивања шока код реципијента. Обе песничке праксе, и симболизам и надреализам, суочиле су се једним проблемом који отвара естетика шока: „немогућност да се овај тип ефекта потајно производи“, „ништа не губи свој ефекат тако брзо као шок, јер је према својој суштини једноструко искуство“ (Isto: 122). Када симболисти покушавају да понављају једноструко искуство шока, за последицу имамо навикавање на одређени тип слике и стварање имунитета над стимулацијама које текст треба да изазове. Када се у оквиру авангарде понавља искуство

⁹ О искуству шока у Бодлеровој поезији, о шоку у његовом ноктурну „Коцка“ који омогућава издвајање из искуствених веза, или о „разарању ауре у доживљају шока“ више у: Валтер Бенјамин, „О неким мотивима код Бодлера“, *Есеји* (Benjamin 1974: 204, 221).

шока, ефекти су попут оних које касније изазива неоавангарда – после институционализације авангарде као уметности, револуционарни, активистички импулс неоавангарде губи на снази, а реципијенти ове уметности до искуства шока највише долазе посредством формалних експеримената.

Још један испрекидани континуитет може се препознати у поетичком низу симболизам – надреализам. Реч је о томе како уметност у оквиру ове две песничке праксе тражи своју сврху, и запитана о могућностима свог деловања и смисла, улази у стадијум аутокритике. Иако на почетку тврди да уметност тек „с покретима историјске авангарде“ „ступа у стадијум самокритике“, што се најбоље види у односу авангардиста према институцији уметности, Биргер касније наводи да се аутокритика уметности дешава већ у другој половини 19. века (Birger 1998: 40). Предуслов да уметност дође до стадијума самокритике јесте да њен садржај изгуби „политички карактер“, да „уметност хоће да буде још само уметност“, што је досегнуто у естетицизму. „У тренутку када је из себе излучила све што јој је *страно*, мора уметност сама себи да постане проблематична“, да освести сопствену кризу, у чему Биргер види разлоге за „неуспех главног Малармеовог списатељског пројекта, Валеријев двадесетогодишњи период скоро потпуне непродуктивности, Хофмансталово *Писмо лорда Чендоса*“ (Isto: 40). Оно што је разлика између уметности с краја деветнаестог века и авангарде, јесте то што је у првом случају, „одвојеност од животне праксе, која је одувек конституисала институционални статус уметности у грађанском друштву“ постала „садржај дела“. Из овога следи да „поклапање институције и садржаја открива друштвену неделотворност као суштину уметности у грађанском друштву, и тиме изазива самокритику уметности“ (Isto: 40). У случају авангарде, самокритика уметности није узрокована њеном неделотворношћу, него је самокритика практично изведена, како објашњава Биргер, и зато авангардисти уметност изједначавају са животом, тежећи анти-уметности, анти-литератури. Занимљиво је да обе крајње тачке – естетицизам и антиестетизам – завршавају самокритиком уметности. Ова прича важна је и у контексту Дединчевог песништва, његове оријентисаности на оне песнике који су се разочарали у поезију и заћутали (на неко време или коначно), „изневеривши песнике у себи“ (Лотреамон, Рембо, Валери, Растко Петровић). На тај начин може се тумачити и Дединчево цитирање Бланшоа који говори о томе да је Рембо

жртвовао поезију да би јој повећао моћ (Dedinac 1957: 130). А није неважно поменути и Дединчево десетогодишње ћутање о којем ће више речи бити у наставку.

Дакле, у поетичкој линији симболизам – надреализам, као континуалне карактеристике ових традиција, као што смо видели, појављује се читав низ књижевних особина, идеја и концепата. Најпре, дефинисала се потреба за сасвим новом књижевношћу, која неће свој *novum* заснивати на преуређењу традиције него на формирању некакве самоникле, оригиналне духовне области која ће заменити дотадашњу књижевност. За изградњу такве концепције уметности, и код симболиста и код надреалиста, велики значај има подручје несвесног, маште, снова, мистичног. Они нису одвојени од стварности, него се посредством духа аналогична тежи прожимању историјског и личног, индивидуалног и општег, субјективног и објективног. Као непорециви дијахронијски процеси који су се дешавали од друге половине деветнаестог века до краја међуратне књижевности па и даље, препознају се: тенденција ка укидању привилегованих облика и појма суштине, замена метафизичког тумачења стварности материјалистичким концепцијама, синестезијска измешаност чула која води другачијем поимању простора и времена песме (просторни и временски симултанizam). Такође, умножавање идентитета и полиперспективизам, деперсонализација и фрагментаризација песничког *ја*, објективизација поезије до тачке њеног постварења и изједначавања са подручјем стварног. Битан је и прелазак са свесне симболизације на спонтани симболизам, са естетизације на аутоматско писање, дехијерархизација жанровског система, легитимизација неорганског уметничког текста отворене структуре и долазак уметности до стадијума самокритике.

3. Симболизам – надреализам: нарушавање континуитета

Када кажемо да се изворишта основних уметничких претпоставки авангарде могу препознати у прошлости, најчешће мислимо на одређена формална и садржинска решења која нуди већ поезија од шездесетих година 19. века, о чему је било речи у претходном поглављу. Међутим, оно што авангардисти уводе као новину у односу на целокупну пређашњу књижевност, јесте јасно артикулисан критички став према естетичкичкој песничкој пракси и према институцији књижевности. У односу на своје претходнике, авангардисти на потпуно другачији начин износе захтев за друштвеном делотворношћу уметности, за књижевном аутономијом, на другачији начин се боре за ослобађање од притисака тржишта и од статуса уметности у грађанском друштву. Управо ови аспекти биће пресудни за свако детаљније одређивање поетичке позиције Милана Дединца. Кроз наведене перспективе, засноване на поетичким неусаглашеностима и раздорима између симболизма и надреализма, покушаћемо да препознамо Дединчева песничка опредељења и да проникнемо у механизме посредством којих песник гради своју специфичну поетичку констелацију. Другим речима, покушаћемо да одговоримо на питање у којим сегментима је Дединчева песничка пракса ближа (пост)симболизму, а у којима је он типичан представник авангардне књижевности.

За разлику од већине његових надреалистичких сабораца, који су своју поезију усаглашавали са револуционарним, субверзивним и активистичким претензијама покрета, и тежили да превазиђу естетско у животној пракси, Дединчева поезија не одриче се естетског. Она је, парадоксално или не, истовремено проглашавана и ангажованом поезијом и чистом лириком. Све то обавезује нас да Дединчево виђење књижевности и његова стваралачка опредељења размотримо у распону између

- 1) естетицизма и књижевног ангажмана
- 2) формализма и аутоматског писања
- 3) елитизма и демократичности писане речи.

Значајан део поглавља биће посвећен теоријско-поетичкој анализи разлика које авангарда уводи у односу на претходну поезију, са циљем да се релативизују нека можда поједностављујућа поетичка одређења, како симболизма, тако и надреализма, и посебно да се истакну њихова неиспуњена и претерано амбициозна обећања. Детаљније појмовно пропитивање, послужиће нам да смисао и функцију одређених противречности које се препознају у Дединчевом делу размотримо у ширем поетичком оквиру, и да одговоримо на следеће питање: да ли је противречност присутна у Дединчевом песничком поступку, посредством којег он гради специфичну поетичку констелацију симболизма и надреализма, или је противречност заправо одлика по себи, смештена у обе ове појединачне песничке праксе?

3.1. Између естетицизма и књижевног ангажмана: случај Милана Дединца

За разлику од естетицистичких учења у којима је књижевност изборила статус засебне области духовног живота, и чак у појединим случајевима заиста постала сама себи сврха (рецимо код Малармеа), авангардна уметност у овим естетицистичким поривима види друштвену неделотворност као „друго лице аутономије“, и покушава својим протестом да превазиђе подручје естетског, и „да уметност врати у животну праксу“ (Birger 1998: 33). Дакле, са једне стране, симболизам жели да крочи ван оквира идеологије, и да, у случају Малармеа, „хоризонталном економском поретку размене добара и речи супротставља вертикални поредак једне друге економије – симболичке економије која пројектује ‘муњевит пораст’ симбола опште величанствености“ (Ransijer 2008: 88). Са друге стране, надреализам као правац историјске авангарде, „није само пројекција већ и генератор друштвених идеологија“ (Milenković 2012: 23), јасно детерминисан марксистичком оријентацијом.

У односу на различит приступ према питањима друштвене (не)делотворности књижевности, разликује се и поимање књижевне аутономије код симболиста и авангардиста. Песници естетицизма залажу се за уметничку аутономију, док авангардни аутори управо то критикују. Уместо уметничке аутономије, авангардисти траже аутономију у односу на законе тржишта (што већ постоји као захтев и код симболиста), подривајући институцију уметности коју Биргер дефинише као „уметнички производни и дистрибутивни апарат, као и владајуће представе о уметности које у једној епохи суштински одређују рецепцију дела“.

Авангарда се окреће и против једног и против другог: против апарата дистрибуције, којем је уметничко дело подређено, и против статуса уметности у грађанском друштву, статуса описаног појмом аутономије (Birger 1998: 33).

Дакле, авангарда се залаже против уметничке аутономије књижевности, на начин на који се она разумевала у естетицистичкој песничкој пракси, а истовремено се и залаже за аутономију, схваћену као независност уметности од притисака тржишта, издавачких

кућа, музеја, галерија, маркетиншких стратегија, и уопште схваћену као потпуно отклањање од институције књижевности карактеристичне за грађанско друштво.

На који начин Дединац покушава да помири ова различита стремљења симболизма и надреализма по питањима књижевног ангажмана, третамана естетског и места књижевности у историјском, културном и политичком контексту? У научној и критичкој литератури о Дединцу, нема спора око тога да њему припада некаква гранична позиција између наизглед противречних и искључујућих поетичких ставова. Оно у чему се оцена критичара разликује, јесте вредносна процена успешности спајања одређених симболистичких/ модернистичких и авангардних песничких поступака. Са једне стране, процењује се да је Дединац „успео да помири поетичке и идејно-идеолошке претпоставке покрета са естетичким захтевима песништва и оствари чисту поезију“ (Јовић 2014: 79), док се са друге стране његов песнички пројекат одређује као „величанствени неуспех“ (Гвозден 2014: 135), или као „успели неуспех“ (Јерков 2014: 111). Оно што је *величанствено* и *успело*, везано је пре свега за његову намеру да помири естетику и политику, односно, да оствари оно што је Рансијер прогласио за могуће у естетском режиму уметности: да истовремено утемељи „самосталност уметности и истоветност њених форми са формама преко којих се образује сам живот“ (Ransijer 2013: 149, 150). Оно што је неуспех у тој величанственој намери јесте начин на који се она реализује и материјализује у самом телу песму, а неуспех њеног оспољавања није само Дединчев, и наводи нас да поново поставимо питање могућности оваквих противречних тежњи ка истовремено чистој, аутономној и ангажованој поезији.

Али у његовој епоси Дединчева трагедија је то што је пребрзо и сувише добро знао како с оне стране те границе нестиха и апоезије управо нема стиха и нема поезије. И зато није био до краја авангардан као што није могао ни да остане модеран. Ако му треба тражити место у историји књижевности не по вредности и вечности, онда је најбоље по Дединца одредити га по том граничном положају у сведочанствима (Јерков 2014: 115).

Било да се противречност Дединчеве поезије одређује као сусрет чистог и ангажованог лиризма (Пијановић 2014: 82,90), или као измирење надреалистичке и симболистичке поетике (Хамовић 2014: 158-159), мало је радова који објашњавају на који начин се овај спој концептуализује у његовом лирском свету. Са циљем да стекнемо изнијансирану слику Дединчевих опредељења, размотрићемо најпре његов однос према уметничкој аутономији и естетицистичкој песничкој пракси (1. „Апорије естетицизма: да

ли је *чиста* чиста лирика?“), затим ћемо покушати да ишчитамо његов однос према питањима делотворности књижевности, авангардног ангажмана и његов став према институцији књижевности (2. „Апорије авангардног ангажмана: да ли је одржива апсолутност бунта?“). На крају, покушаћемо да у некој врсти закључног разматрања на ову тему размотримо могућности превазилажења антиномије ауратична/ не-ауратична уметност¹⁰, естетизам/ ангажована књижевност, аутономна/ хетерономна уметност (3. *Покушај превазилажења дихотомије*).

Пре него што почнемо са анализом, упозорићемо на једну термилошку појединост чије појављивање у даљем раду може деловати произвољно и недоследно. У раду ће се паралелно говорити о Дединчевом естетизму и о његовим симболистичким опредељењима, без намере да се естетизам изједначи са симболизмом, или пак обрнуто. Јасно је да се чиста лирика, о којој се говори поводом одређених Дединчевих песама, може препознати још само у Малармеовој апсолутној поезији или евентуално код Валерија, док код осталих представника симболизма, код Бодлера, Рембоа, Верлена, Верхарена, однос између естетског и друштвеног, сакралног и профаног, варира у различитим стваралачким фазама. „Маларме и Валери су стварно писали савршену *poésie pure*, једну *бестелесну* лингвистичку музику“, док се код Бодлера, раног Рембоа, „Верхарена, Блока и Адија“, може препознати поезија „усмерена ка стварности, пуна социјалних, националних и, повремено, револуционарних елемената“ (Vajda 1983: 419). Чињеница да се поводом Дединца говорило и о присуству *чисте поезије* малармеанског и валеријевског типа (Стојановић Пантовић 2014: 262; Шеатовић Димитријевић 2014: 365), и о присуству рембоовског типа симболизма, приморава нас да је истражујемо у оба контекста, али је тим поводом важно истаћи да се естетизам не може безусловно изједначавати са симболизмом. За овај други тип симболистичког песника подједнако су уске и „тенденција ка *уметности ради уметности* исто као и тенденција ка *уметности као средству партијске борбе*“, те су због тога „симболизам подједнако непријатељски

¹⁰ В. Бенјамин говори о појму *ауре* као о јединствености и непоновљивости уметничког дела, „о јединственој појави даљине, ма колико била блиска“. Ауратичност уметничког дела се по Бенјамину губи у веку техничке репродукције уметности, а као доказ да ове две појаве стоје у међусобној повезаности, Бенјамин наводи тезу да је „с појавом првог заиста револуционарног репродукционог средства, фотографије“ „уметност осетила приближавање кризе“ и реаговала ларпурлартизмом – својеврсном „теологијом уметности“ (Benjamin 1974: 119, 121, 122).

дочекали и представници ларпурлартизма и представници партијске уметности“ (Beli 1984: 46). Такође, због наводне *чистоте* појма естетицизма, који је (у теорији) у потпуности лишен политичког, чешће ћемо га користити у овом делу раду, управо да бисмо јасније одредили пропорцију између естетског и политичког у поезији Милана Дединца.

3.1.1 Апорије естетицизма: да ли је *чиста* чиста лирика?

У књизи *Уметност ради уметности и књижевни живот* Бел-Виљада нуди једну функционалну и прецизну дефиницију естетицизма. Проглашавајући термине „естетицизам“, „чиста поезија“, „уметност ради уметности“, „формализам“, „естетски сепаратизам“ за готово синониме, аутор објашњава да је реч о идеји по којој одређени стих или проза „немају никакве моралне, друштвене, сазнајне или неке друге ванкњижевне сврхе“.

Једини циљ књижевног дела је да буде лепо, добро саздано и добро написано. Из књижевности не „учимо“ апсолутно ништа о животу или вредностима. Питања „садржаја“ отуда немају легитимитет или значај у писању, читању, проучавању или процени књижевних производа. Књижевна уметност се, поврх тога, развија искључиво на властитим основама; она не одражава нити на њу утичу друштвене, историјске или биографске околности њеног стварања. Књижевност је једно (као што су склопови речи, слика, текстова; систем знакова, самодовољни артефакт, чиста фикција), а стварни свет нешто сасвим друго (Бел-Виљада 2004: 9-10).

Дакле, као кључна разлика између естетицистичких стремљења и надреалистичке песничке праксе јавља се третман естетског искуства, на коме се у чистој поезији заснива целокупан песнички пројекат, док Бретон у *Манифесту надреализма* тражи одрицање од сваке „естетске преокупације“ (Breton 1979: 36) и превазилажење естетског у животној пракси. Ако је ово тачка у којој се недвосмислено надреалистичка поетика одваја од модерне симболистичке поезије, она може бити одређујућа перспектива за поетичко профилисање Милана Дединца и његово позиционирање у односу на две песничке традиције.

Критике које су надреалисти упућивали на рачун естетицизма најчешће су за мету имале њихову изузетост из друштвеног и политичког живота. Због неделотворности, ларпурлартизам се проглашавао за „средство у служби владајуће класе“, „уточиште слабих који се боје живота“, за неку врсту одводног канала за „непредвиђене и нежељене продукте сувише успелог васпитања“ (Vor, Ristić 1932: 56-57). Међутим, Биргер убедљиво упозорава на неистинитост појма аутономије, упућујући на то да „издвојеност уметничког дела из животне праксе у грађанском друштву“ може бити само „релативна“, а не потпуна. Из тог разлога, јер „повезује један моменат истине (издвојеност уметности из животне праксе) и један моменат неистине (хипостазирање историјски насталог стања ствари у „суштину“ уметности)“, Биргер говори о аутономији као о идеолошкој категорији. На

нужност историзације естетицизма указује и Бел-Виљада, инсистирајући на томе да је и естетицизам, као и сва друга људска настојања и доктрине, „учесник у историји“, односно, „део економских, политичких и културних кретања“, те да је историју заправо немогуће занемарити, чак и у делима која је негирају (Бел-Виљада 2004: 339). У том смислу, ако не из тренутка настајања и почетних амбиција (Бел Виљада наводи рани 19. век и 1830. као годину прве појаве ове доктрине), онда свакако *a posteriori*, имамо обавезу да размотримо дихотомију између уметности и друштва у естетицистичким учењима, као и да закључимо колико се онда, имајући у виду могућност само делимичне аутономије, разликују поједина каснија авангардна настојања.

О дихотомији између уметности и друштва у естетицистичким учењима свакако нешто говори и чињеница да је сам естетицизам настао управо као резултат побуне, критике, борбе, коју су још „просветитељски мислиоци усмерили против културног статуса кво“. Да би се изборила за аутономију и властите критеријуме, „књижевност је морала да се отресе верских и неокласицистичких правила и да се, након тога, ослободи клерикалних и дворских ограничења“ (Исто: 22). Ову потребу за диференцираношћу подсистема уметности, Биргер види као последицу развојне логике грађанског друштва, у којем „непрестано напредовање поделе рада и од уметности ствара специјалисту“, а Валерија препознаје као песника који је најбоље осветлио овај процес (Birger 1998: 48). Како било, за ово истраживање, чини се важним подсетити на то да су активизам и отпор према поретку уписани у најраније тренутке настајања естетицистичке доктрине, те да, иако је можда доминантно, делује поједностављујуће становиште које естетицистички уметнички текст лишава сваке друштвености и политичности.

Разлог зашто се у промишљању о ларпурлартизму често пренебрегава овај аспект друштвене делотворности и због чега се он чешће доживљава као „дечја утопија школе *l'art pour l'art*“ (Бодлер), можемо можда тражити у чињеници да је под формом естетицизма могуће донети било какав, а често и опречан, идеолошки и социјални садржај. За разлику од надреалиста, који су се политички јасно определили за марксистичку оријентацију, уметност естетицизма карактерише идеолошка неодређеност и отвореност, она „може да учествује у простору и дискурсу скоро сваке идеологије, било да је она добро утемељена или тек настаје, владајућа или маргинална, званична или опозициона“ (Бел-Виљада 2004: 307). Зато се естетицизму, односно „афирмативној

култури“ како га назива Маркузе, приписивало и „обогаљивање индивидуе“, њено дисциплиновање зарад повиновања „неком лошем поретку“ (Markuze 1977: 72).

Погледајмо у каквим је све режимима естетицизам имао учешћа.

[Д]војековни естетицизам сведочи о монархистима и републиканцима, побуњеницима и реакционарима, социјалистима и фашистима, либералима и конзервативцима свих боја и опредељења. Било је прогресиваца који су позивали на радикалну промену, централиста који су хвалили статус кво, носталгичара који су чезнули за *statusom quo ante*. (...) Када се борила против старог система цркве и круне, уметност ради уметности је настојала да делује као део антифеудалне, прорепубликанске борбе. Када је, међутим, либерално слободно тржиште потиснуло феудализам ствари су постале много сложеније. Викторијански капитализам са својом обновом хришћанства одвео је Раскина и Вајлда ка опозиционом и, уопште узев, социјалистичком становишту. Насупрот томе, лирски песници посматрали су себе као потпуно отуђене од тржишног друштва, тако да су многи међу њима на крају сањали о повратку неке врсте раније презреног старог режима (Енглеске пре Кромвела, Француске пре 1789. Југа САД пре 1890), и замишљале су феудалне, аристократске улоге за себе. Неке естете су отворено стале на страну десничарске репресије, као Готје и Флобер у случају антикомунарских репресалија, а Паунд у случају италијанског фашизма (Бел-Виљада 2004: 305, 306).

На непрецизно и нетачно разумевање ларпурлартизма и његових модернистичких настављача, у којем се уметност потпуно одваја од стварног света и затвара у неку врсту елиптичности и солипсизма, упозорава и Бенјамин поводом расправе о надреалистичкој лирици. Говорећи о незамисливим аналогијама и укрштањима догађаја који стварају специфичан простор надреалистичке лирике, Бенјамин критикује оне који поводом тих мистериозних прожимања износе свој прекор у виду поновног затварања у ларпурлартизам. На том месту, он истиче да „*l'art pour l'art* готово никада није требало узимати буквално, то је скоро увек била застава под којом плови нека роба која се не може декларисати јер је још безимена“ (Benjamin 1974: 264, 265). Бенјамин критикује и она тумачења у којима се сатанизам Рембоа и Лотреамона тумачи „као пандан ларпурлартизму у инвентару снобизма“, јер „ако се одлучимо да отворимо ту романтичну замку, наћи ћемо у њој нешто корисно“, „[н]аћи ћемо култ зла као, макар и романтичан, дезинфекциони и изолациони апарат политике против сваког морализаторског дилетантизма“, а све то води нас право до Едгар Алан Поа (Benjamin 1974: 267-268).

Коначно, и противтржишна оријентација која се може препознати не тек у авангарди, него већ у ларпурлартизму и раније, говори нешто о односу књижевних дела естетицизма према питањима друштвене делотворности уметности. Отпор тржишној логици има своје претходнике и у окриљу романтичарске поетике, с тим да су

романтичари покушали да превазиђу зависност у односу на тржиште посредством света трансценденције, симболисти помоћу затварања у естетско стање, а авангардисти конкретним друштвеним и политичким ангажманом. Међу симболистима, било је оних који су као Маларме покушавали да живе независно и самостално зарађују од приватних часова енглеског језика (Бел-Виљада 2004: 68), и да са друге стране отворено критикују индустријализовано тржиште, издавачке куће, маркетиншке стратегије, а опет, било је и оних који су ушли у Француску академију, као што је то учинио Анри де Рењије 1911. године. Слично је било и са авангардистима: од антиконформистичких побуда и критика поретка и институција, до Маринетија који улази у Академију. Чини се да је и ово питање мање условљено поетички а више везано за индивидуалну уметничку праксу. Исто тако, постоје и они симболисти/ модернисти или уметници естетицизма чија искљученост из тржишних токова није била диригована њиховом вољом за отпором, него је до ње дошло новонасталим законима понуде и потражње који су сами маргинализовали (чисту) лирику, не проналазећи њену функцију у савременом друштву. С обзиром да је нови „буржоаски индустријски систем“ „омаловажавао“ такву лирику, а она је „уистину играла извесну улогу у разним старим режимима“, део скрајнутих уметника естетицизма усмеравао је свој поглед према тим старим режимима, постајући „духовни савезници конзервативаца из 19. и са почетка 20. века“ (Бел-Виљада 2004: 239). Примере за оваква настојања Бел-Виљада проналази рецимо код Готјеа, који је и писац манифеста ларпурлартизма (предговор роману *Госпођа де Матин*), али и у естетицизму 20. века, међу модернистима, у појединим размиљањима Флобера, Паунда, Елиота, Јејтса. Премда се и код Дединца препознају значајна ослањања на традиционалну културу и усмено песништво, код њега ипак не можемо говорити о овом враћању на стари конзервативизам, иако би се у извесном смислу могла бранити теза о присуству пасеистичког слављења прошлости у његовим естетицистичким настојањима. Оно што је сигурно јесте да, уколико и постоји, Дединчев пасеизам није настао да би евоцирао неко старо време и старе режиме зато што су они били више расположени према феномену чисте лирике, него је имао другачију функцију унутар његовог лирског дискурса, о чему ће посебно бити речи у делу „Однос надреализма и традиционалне културе у поезији Милана Дединца“.

Треба напоменути и да аутори који се сматрају „извориштима уметности ради уметности“ (Бел-Виљада), као што су Шефтсбери, Кант са својом *Критиком моћи суђења*,

Шилер у писмима *О естетском васпитању човека*, без обзира на безинтересност лепоте на којој ће инсистирати Кант, проналазе начин да лепоту повежу са друштвеним и моралним питањима, односно, проналазе везе између лепог и доброг и истинитог, и тако избегавају затварање у чист естетицизам. Штавише, сам Шилер упозорава на „опасан правац“ чистог естетицизма да у својој усмерености на форму, а не и на садржај, у потпуности занемари „сваку реалност“ и „истину и моралност жртвује привлачном сликовитом приказивању“ (Šiler 2007: 137). Рекло би се да су оваква коригована и ублажена виђења естетицизма блиска Дединчевој позицији. Посредством њих лепота није лишена друштвеног, моралног па ни сазнајног својства. Напротив, Шилер тврди да је управо „путем једне више уметности“ могуће ујединити све снаге и превазићи раздор између „спекулативног духа“ и „чула“, разума и интуиције, главе и срца, јер „пут до главе мора водити преко срца“ (Šiler 2007: 123, 125, 131). Док су надреалисти покушавали овај расцеп да превазиђу објективним случајем, „профаним озарењем“ (Бенјамин), потрагом за вишком смисла у самој стварности, чини се да је Дединац више склон да, попут Шилера, превазилажење раздора између појавног и слободе тражи у естетском, у уметности, односно у нагону за игром, о чему ће више речи бити у делу „Дединац и Рембо: потрага за изгубљеним детињством“.

У којим све модалитетима се може говорити о Дединчевом поимању естетског? Присуство „артифицијелне лепоте“ (Радован Вучковић) и одлика чисте лирике (Света Лукић, Бојана Стојановић Пантовић, Бојан Јовић, Владимир Гвозден, Петар Пијановић итд.) које се не очекују у поезији надреализма, препознати су у бројним критикама и досадашњим истраживањима Дединчевог песничког дела. Уколико имамо у виду фазе које се могу препознати у његовој поезији, оно што није тешко увидети јесте да је песник у поеми *Један човек на прозору* и у *Дневнику* писаном у заробљеништву тематски највише везан за непосредну стварност, за одређена социјална, морална и револуционарна питања, која су условљена непорецивим историјским тренутком: у случају поеме предратном атмосфером, а у случају *Дневника* страхотним искуством логоровања. За разлику од тих песама, у циклусима *Зорило и Ноћило*, у поеми *Јавна птица* и песмама писаним на Црногорском приморју, стварност је у највећој могућој мери трансформисана и апстрахована у готово херметичне слике лирског, естетског искуства. Оно што би се очекивало, имајући у виду овакву поделу Дединчеве поезије, јесте да се у песмама које су

у значајнијој мери детерминисане актуелном стварношћу (поема *Један човек на прозору* и *Дневник*) песник више приближава надреалистичкој песничкој пракси, да користи аутоматско писање и да се удаљава од сваког порива за естетизацијом, чија сврха је дубоко проблематизована у атмосфери општег страдања за време Другог светског рата. Исто тако, очекивало би се да се у *Јавној птици*, која је за Марка Ристића представљала типично и највише надреалистичко дело, Дединац опредељује за методу аутоматског писања, те да поема репрезентује на адекватан начин управо онај авангардни порив за превазилажењем естетског у свакодневном искуству. Међутим, то се не дешава. Фиксирање у песмама некаквог аутентичног естетског искуства, као и сам поступак дотеривања и честог прекрајања, естетизације форме и садржаја, представљају константу у Дединчевом стваралаштву. Као што није могао да их се одрекне ни у *Дневнику*, када користи и бројне традиционалне облике и везани стих, ни његов надреалистички врхунац оспољен у анти-поеми *Јавна птица* не подразумева аутоматско писање него „структуру“, и не подразумева „уметнички ангажман“ (Брајовић 2014: 271, 276), него бележи Дединчеву „унутрашњу драму артикулације, захтевне и перфекционистичке“, која је претила опасношћу „од лудила уколико не успе да се изрази“ (Елез 2014: 240). Управо ова одступања *Јавне птице* од поетичких начела надреалиста, који је без обзира на то стално присвајају и проглашавају својим ексклузивним продуктом, стварају „тајну трајне уметничке интригантности *Јавне птице*“ (Брајовић 2014: 276).

Поред перфекционистичког бављења проблемима артикулације и уобличавања садржаја песме, као још један аспект Дединчевог рефлектовања феномена естетског, може се сматрати његов однос према музикалности, ритмичности и мелодичности. Бојана Стојановић Пантовић „мелодијско-симболистичку компонентну“ види као „кључну“ у поезији Милана Дединца, с тим да природу тог звучања, нарочито у раној фази (до *Јавне птице*), доводи у везу са „стражиловском линијом“ која од „Црњанског води према Бранку Радичевићу, усменој лирици и језикотворној пракси“ (Стојановић Пантовић 2014: 258). Музиком је Дединац, као и симболисти, покушавао да укаже на постојање некакве скривене истине (опет атипично за надреализам), да дође до сфере ирационалног и краткотрајно побегне од притисака друштва и политике. Музикалност Дединчевих стихова обећава некакво привилеговано сазнање света које је засновано изван времена-простора, на начин на који су о томе размишљали и симболисти: „Из симбола у млазевима

шикља музика. Она мимоилази свест. Онај ко није музикалан ништа неће схватити./ Символ буди музику душе“ (Beli 1984: 63). Ипак, у тој Дединчевој мелодиозности, ритмичности, „семантичкој поливаленцији“, нема самопоуздања, него напротив, има нечег депресивног, неког страха и неповерења да ће „нарцистички депресивац“ бити заувек „разбаштињен неисказивог добра“, како поводом Нервала пише Јулија Кристева (Кристева 1994: 20-22). Има нечег аутсајдерског и у самој чињеници да је мелодија, ритам, семантичка неодређеност, једини „садржај“ помоћу којег се „растварају и поново стварају знакови“, а за који Кристева каже да осигурава „неизвјестан али адекватан утицај на Ствар¹¹“ (Кристева 1994: 23).

Када Бел-Виљада објашњава карактер естетицизма, поводом којег смо увек „подвојени“ и „несигурни“, он истиче да „заиста постоје“ тренуци у песничком раду „када нека посебна реч или звук могу бити одабрани само зато што добро звуче или изгледају“, и таква ауторска одлука нема „скоро ништа заједничко са притисцима тржишта или моралним и политичким захтевима“ (Бел-Виљада 2004: 11). Овакво становиште, потпуно супротно од авангардне социјалне и ангажоване концепције књижевности, могло би се наслутити и у Дединчевим аутопоетичким исказима у књизи *Од немила до недрага*, где одговара на питање о разлозима певања, и такође наглашава важност звучања, титраја, шумова, који постају главни покретачи за песничко стварање.

Што певам, то је зато, то је због тога да би мој глас могао до некога да допре. Често ми се чинило да су песме, моје песме, уствари најчешће само пука дозивања. И да на крају кад застану, заћуте, то је једино зато да би ослушнуле ехо (Dedinac 1957: 52).

Асоцијалност и естетицизам Дединчеве поезије која се овде да наслутити, још непосредније се изражава у исказима које ћемо навести у наставку. Посебно важан је други цитат, у којем аутор недвосмислено наводи да су песму у њему пре могли да

¹¹ Када каже „Ствар“ Кристева мисли на Лаканово поимање Ствари: нешто што је присутно „од почетка“, што „зовемо ван-означено“, што се појављује „као неодређено, неподјелено, неухватљиво, до одређења саме сексуалне ствари“. „За Лакана је то крик, а за Фројда реч – односно, оно прећутано“ (Кристева 1994: 21, 67-68). Разуме се, није неважно што Кристева о овој теми пише управо поводом Нервала, који ће и за Дединца представљати важан песнички глас.

покрену „једва чујни шумови“ и „титраји“, док је пред многим „судбоносним догађајима“, важним историјским, политичким и приватним дешавањима, *као песник* остајао збуњен.

А шта је све могло дотад и касније – колико једва приметих, скривених појава! – у њему песму да покрене: тајна неких замандаљених врата (...) Или сенка једног осмеха (...) или глас онај инокосан који је наједном плануо, ведар и врео (...) Или лик љубичастог неба (...) Или Вечерња звезда која је једног сумрака, над морем у Петровцу, ненадно запламсала, крупна, и ниска (...) шум изнад прозора неке куће који му јавља (...) Или поток неки који мрмори (...) Или хук плаховите воде, сребрне (...) А од тутња те воде, која је у његовом сну заноћила, примио је мелодију првог стиха једне песме (Dedinac 1957: 62-63).

Да, како су понекад једва чујни шумови, једва наслућивани титраји успевали да покрену песму у њему, док је пред многим судбоносним догађајима, којима се спонтано сав предавао, остајао као песник збуњен (Isto: 64).

Без обзира што наведени делови могу створити другачији утисак, чини се да естетско код Дединца ипак није самосврховито, и да оно, макар посредно, води испуњењу неких других идеала. Кантово тумачење естетског суда на основу идеје о постојању „заједничког чула“ или *sensus communis-a*, у којем долази до „саглашавања свих људи“ (Kant 2004: 97) или Шилерова теза да „у царству естетског привида, испуњава се идеал једнакости“ (Šiler 2007: 202) блиски су Дединчевом сензибилитету. То се најбоље може уочити у песмама писаним у заробљеништву, када Дединац преузима гласове својих ропских другова, од њих конструише песме, и ствара ново пребивалиште заједнице у језику и у естетском.

То прво лице, то смо ти и ја, друже, и сви другови наши из ропских логора Шлеске. А редови ови, ове припросте песме престају да буду моје, постају наше. Или ничије. (...) Ако ли ко од другова мојих прочита икад стихове ма које моје песме, па ред само један или реч једна зацвили или кликне у њему, нека зна да је тај стих, да је та реч његова била и да сам је ја само ишчупао из његових груди, а сад му је, ето, враћам (Dedinac 1957 : 194).

Требало је преуредити и на другачији начин засновати идеју једнакости. Дединац није био задовољан тиме да се идеал једнакости у логору у Шлеској остварује искључиво посредством заједничког партиципирања у улози жртве или кроз тешкоћу живота логорашких заробљеника, иако и то постоји као незаобилазан мотив *Дневника*. Његов песнички и уметнички сензибилитет тражио је нови критеријум поистовећивања са друговима, којим ће се готово у потпуности избећи подела света на доминацију и ропство, саборце и противнике, пријатеље и непријатеље. Тај нови критеријум, који га у наредном степену води ка естетском, јесте постојање елементарне човечности и солидарности међу

логорашким друговима. Идеја једнакости се тако кроз изразе самилости, хуманости, правичности, реализовала у домену естетског, у песмама из *Дневника*, испеваним врло често у полифонији и многогласју. О непроцењивој улози коју је имала уметност за Дединца, за време боравка у логору као и пре и касније, много говори чињеница да је тада крадом водио свој лирски дневник, а да би то боље сакрио и избегао потенцијалну казну, јавно је преводио Расинову *Федру*. Рекло би се да је Дединац једино још у сфери естетског могао да пронађе простор слободе која му је у стварности била одузета, и у том смислу, његово виђење поново се приближава Шилеровом одређењу естетске државе. У њој је свако, „слободан грађанин“, па и „онај који служи“ „има иста права као најплеменитији“, „а разум који силом натерује потлачене масе да служе њеним циљевима, мора их овде питати за њихов пристанак“ (Šiler 2007: 202).

Поред тога што Дединац посредством поља естетског покушава да оствари идеал једнакости, он уметности индиректно приписује и моралну функцију. Разуме се, Дединац је о нормативном, буржоаском и грађанском моралу мислио исто као његови надреалистички другови, и супротстављао му је *морал жеље*, као нешто што би човека требало да ослободи од репресивних сила поретка и друштвених принуда. Међутим, моралност се у Дединчевој поезији препознаје на још једном плану, у самом чину стварања естетског садржаја, што није карактеристично за остале представнике надреализма (код нас то можемо препознати рецимо још у поезији Душана Матића, а код Француза у делу Ренеа Шара). Речи Уметност, Поезија, Књижевност, Дединац пише великим почетним словом, и тај гест тумачен је као знак да Дединац поезију доживљава као „морални чин“ : он „осећа да је овај означитељ постутопијски исцрпљен“, а „велико слово је последње упориште идеје о поезији као дискурсу вредном пажње“, и о поезији као дискурсу који би био у стању да „избегне есенцијално мишљење“ и тако оправда „постојање песме како за песничког субјекта, тако и за претпостављеног читаоца, па чак и за ширу заједницу“ (Гвозден 2014: 135,137,139). Тако естетско код Дединца не подразумева *чист естетицизам* (под претпоставком да тако нешто уопште и постоји), него је оно на кантовски или шилеровски начин повезано са развојем морала, с тим да се уметност ради уметности „не користи“ „да би се предавало о моралу и истини“, него да „би се чулно утемељили морал и истина“ (Бел-Виљада 2004: 37). Занимљиво је да се у овом аспекту, а видећемо касније и у неким другим, Дединац заправо приближава

експресионистичком „активном односу према етичким питањима литературе“, јер су експресионисти заступали став да литература „већ по својој природи мора бити етична“, и мора да „поседује највише хумане циљеве експресионистичког уметника“ (Стојановић Пантовић 1998: 20).

У последњој стваралачкој фази, у Дединчевим *Песничким огледима с путовања по Црној Гори* (1939-1955), осећа се додатно интензивирање (пост)симболистичких песничких стратегија, а подручје естетског сада се испољава посредством приказа лепоте приморских и планинских пејзажа Црне Горе, камена, сунца, маслине, траве. Ту се испуњава и она русоовска и кантовска идеја о повезаности лепоте природе и моралног осећања, јер лепота дрвећа и поља изазивају у нама осећања блиска оним „душевним стањима које у нама изазивају морални судови“ (Kant 2004: 181). Исто тако, онолико колико Дединац у овој етапи свог песничког стварања користи (пост)симболистичке начине обликовања света и песме, толико и поступком којим тематизује лепоту природе, свесно или не, остварује принципе „космизма, етеризма“, „свеопшег панеротизма“ и „одуховљења материје“ (Стојановић Пантовић 1998: 146), карактеристичне за експресионистичку поетику.

Коначно, последњи аспект у којем се може препознати Дединчево стремљење да задовољи високе естетске критеријуме везан је за начин конципирања његових песничких књига, пре свега књиге *Од немила до недрага*. Многи истраживачи су на примеру овог изузетног самоприређивања и прављења избора из сопствене поезије, видели далеки одјек Малармеове интегралне Књиге (Хамовић, Стојановић Пантовић, Новаковић). Шта би тај избор могао да нам каже по питању Дединчевог односа према естетицизму/ ангажованој књижевности? С обзиром да је аутор скоро целокупном свом песничком раду придружио опширне есеје и пропратне текстове у којима описује биографске, историјске, културне, социјалне и политичке околности у којима су настајала његове песме, готово је сигурно да Дединац сматра да се такав друштвени контекст не може ишчитати из самих песама, и да оне, саме по себи, заиста добрим делом представљају чисту лирику. Ако дефиниција естетицизма на коју смо се позвали на почетку овог поглавља подразумева књижевност која се „развија искључиво на властитим основама“ и „не одражава нити на њу утичу друштвене, историјске или биографске околности њеног стварања“ (Бел-Виљада 2004: 9-10), можемо рећи да је Дединац своју књижевност тако и проценио, и да га је мањак

комуникативности његових лирских фрагмената са актуелном приватном и јавном стварношћу, потакао на приређивање књиге *Од немила до недрага* 1957. године. Тако се заправо нуде два различита начина читања његове поезије. Дединчеви стихови независни „од ауторових прозно-лирских пасажа и есејистичких коментара“, од „спољњег омотача у који су уметнути вољом песника“, деловали би „сами собом и једино оним оркестрацијама песничких слика, звукова, наговештаја и лирских визија што омогућавају да проговори чиста егзистенција у својој асполутној лепоти“ (Вучковић 2014: 47). Са друге стране, Дединчева поезија читана у контексту придодатих коментара, задовољава авангардну тежњу ка постварењу и превазилажењу естетског у свакодневном искуству. Истраживачи су већ уочили да Дединац посредством ове збирне књиге, којом паралелно одговара на потребу за постизањем целине (сасвим страну авангарди), преплиће токове „чисте“, „беспредметне лирике, с једне, са исказом песничког самоиспитивања и аутобиографских коментара, с друге стране“ а све то препознаје се као „измирење надреалистичке и симболистичке поетике“ (Хамовић 2014: 158).

Оно што је на крају важно још једном истаћи јесте да је тешко говорити о естетичизму у чистом стању, а да се то не претвори у некакво утопијско, готово патетично ослањање на панхуманистичке идеје које се призивају мелодичношћу ритма чисте лирика. Треба признати да је „на делу“ „парадокс аутономије“:

[О]на жели да створи осећај независности индивидуе од друштва у метафизичком смислу, али не може да искључи погледе индивидуе које обликује друштвено окружење. Једноставно речено, то значи да уметност сада оспорава телеолошку економију искуства, али уводи нешто нетелеолошко у робни свет (Lošonc, Gvozden 2016 : 160).

Парадокс Дединчеве аутономије лежи у чињеници да је накнадно имао потребу да је изневери, да је изврне наопако, оспољи, разоткрије, постави на историјску, социјалну и политичку позорницу – кроз своје аутопоетичке и биографске коментаре које је придодео уз песме, и то у времену када надреалистичка мисао више није била актуелна.

3.1.2. Апорије авангардног ангажмана: да ли је одржива апсолутност бунта?

Као што смо видели у претходном одељку, авангардисти нападају статус уметности у грађанском друштву и тим поводом имају за циљ да наруше концепт уметничке аутономије који је постојао у модернистичкој или симболистичкој књижевности. Уметничкој аутономији они приписују друштвену неделотворност као главну мањкавост естетички концепта, а њој супротстављају књижевност која ће бити ангажована, револуционарна и активистичка. У овом делу, покушаћемо да размотримо карактер авангардног активизма, његове противречности и исходе, и на крају Дединчева књижевна опредељења по овим питањима.

Нема сумње да су антиконформизам, револт и отпор уписани у готово све прогласе, брошуре, програмске и аутопоетичке текстове надреалиста. Међутим, о њима се често мисли на поједностављен начин, као о неком једнозначном, статичном и универзалном позиву на Марксов *преображај света*, који је у свим фазама надреализма био исти. Покушаћемо да представимо варијације у којима је био експлициран захтев за револуционарношћу у оквиру ове поетике, али и да укажемо на важна места у којима се може препознати дистанцирање, релативизовање или макар скепса изражена поводом авангардног активизма.

У *Првом манифесту* (1924) отац надреализма позива на „апсолутни неконформизам“ и истиче да му се озбиљном чини та идеја „примене надреализма на акцију“ (Breton 1979: 50). Ове Бретонове идеје износе се као најважније у свим представљањима и оценама надреалистичке поетике. Ипак, погледајмо начин на који су оне артикулисане већ у *Првом манифесту*. Постављајући неконформизам као врховни захтев који треба да задовоље сви учесници у рату за независност, Бретон каже следеће:

Надреализам, онакав каквим, га ја видим, довољно наглашава наш апсолутни неконформизам, да би се могло довести у питање да буде изведен, на процес стварног света као сведок одбране. Могао би, напротив, само да сведочи о потпуном стању расејаности до кога се ми надамо да ћемо dospети овде (Isto: 52).

Како видимо, надреализам се овде у антиконформистичком контексту појављује мање као средство борбе, а више као „сведок одбране“, док га „стање расејаности“ до којег надреализам тежи да дође (и из којег на крају не може да изађе), не припрема за

акцију, него га чак онемогућава да брани сопствени став и да комуницира са светом. Тон којим је изражен овај Бретонов готово дефетистички став, као да упућује на његову несигурност и бојазан због високих критеријума које намеће „апсолутни антиконформизам“ уписан у саме почетке настајања овог покрета.

Било је потребно пронаћи у историји или садашњости некога ко задовољава неумољиве стандарде „апсолутног антиконформизма“ због којих су надреалисти били спремни да жртвују и самог Фројда. Истицали су да је циљ психоанализе „био да открије пацијенту његове потиснуте нагоне како би му омогућио да се укључи у друштво, а не да промени друштвене односе, док је надреалистички захтев усмерен управо ка тој промени“ (Novaković 2002: 24). Критику Фројда српски надреалисти изражавају у *Нацрту за једну феноменологију ирационалног*, замерајући му на „срамежљивом устручавању и скептичном застајању” „пред обртањем морала које би логички следовало из поставки његове сопствене теорије“ (Porović, Ristić 1931: 12). За разлику од Фројда, једина фигура која је у највећој могућој мери реализовала то обртање морала и задовољила највише антиконформистичке критеријуме, за надреалисте био је Лотреамон.

Наводећи три основна разлога због којих су се надреалисти одушевљавали Лотреамоном, Бертолино помиње управо „апсолутност бунта“ која се остварује бескомпромисним одбацивањем свих моралних, друштвених и других норми, „незазирање од противречности“ и „откриће случајности“. Међутим, надреалистичко читање Лотреамона било је подложно критици. Стиче се утисак да су надреалисти, тражећи „пример у прошлости који би их могао уверити да је доследност могућна“, дошли до једне парадоксалне ситуације: „изгледа да је надреалисте у Лотреамоновом случају пре фасцинирало одсуство духовног развоја него сам развој, пре одсуство живота него сам живот“ (Bertolino 2011: 252) . Бертолино убедљиво објашњава да је за надреалисте било јако важно да се став о Лотреамону не мења, на начин на који се ни појам о богу не мења, јер се само тако, чувајући „сабласт Лотреамона“ и умртвљујући његово дело у једној тачки, фабрикује њихов једини изузетак који показује да је могућа *апсолутност бунта* (Isto: 254). Ова Бертолинова критика надреалистичког читања Лотреамона, отвара два велика питања која и ми постављамо у овом поглављу: да ли је могуће апсолутност бунта сачувати у времену и да ли апсолутност бунта може бити конструктивна за стварање новог света у авангарди, с обзиром да у Лотреамоновом случају то није била.

Као индиректан одговор на прво питање може се читати и Бретонова критика упућена на рачун конформизма унутар надреалистичких кругова, објављена у оквиру његовог *Другог манифеста* (1930). Било је потребно да прође само шест година између *Првог манифеста* (1924) у којем се критикује буржоаски, грађански конформизам, и његовог другог програмског текста у којем се упозорава на превртљиви карактер надреалистичког конформизма.

Остаје, уосталом, да после двадесет година ја себе видим примораног, као у време моје младости, да се изразим, противу сваког конформизма и да, говорећи ово, циљам на један одређен конформизам, надреалистички, такође. Сувише слика, нарочито, шепури се данас у свету што није ништа коштало безбројне следбенике Кирика, Пикаса, Ернста, Масона, Мироа, Тангија – а сутра ће ту бити и Matta – онима који не знају да нема великих експедиција у уметности, које не предузимају са опасношћу по живот, и да пут којим се иде није, очевидно, онај који је оивичен оградом, и да сваки уметник треба да предузме пут Златног руна (Breton 1979: 119).

Са уласком авангарде у институције, са њеним све снажнијим преобликовањем у моду и тренд, разуме се, опадају и пређашње револуционарне претензије. Запажено је да се Дали „може везивати за различите модне аранжмане у то између осталог на страницама *Vogue*, *Harper's Bazaar* и *Vanity Fair*, он је величао Харија Лангдона и окарактерисао је Чаплина као дегенерика“, па „ко жели да се радује томе заиста може рећи да је надреализам уместо службе у односу на револуцији, почео да служи динамици моде“ (Lošonc, Gvozden 2016: 177). Зато не чуди што је Бретон још у септембру 1928. године изразио своје неповерење у могућност постојања уметности која би изражавала аспирације радничке класе, док ће две године касније, у *Другом манифесту*, још јасније релативизовати могућност акције и приближити се неким готово естетицистичким поимањима књижевности. Због њихове важности, навешћемо оба ова места.

Ја подсећам овде какав сам одговор дао, у септембру 1928, на ова два питања која су ми била постављена: (...) Верујете ли ви у постојање једне књижевности и једне уметности које изражавају тежње радничке класе? Који су, по вама, њихови главни представници? (...) / Ја не верујем у могућност данашњег постојања једне књижевности или једне уметности која би изражавала аспирације радничке класе. Ако одбијам да у то верујем, то је зато што у периоду пре-револуционарном писац или уметник, постојања неминовно грађанског, по својој дефиницији, неспособан је да је изрази. Ја не одричем да би могао да о њој има неки појам и да, у моралним условима доста изузетно испуњеним, буде способан да зачне релативност свих узрока у функционисању пролетерских побуда. Зато за њега ја постављам питање осетљивости и поштења. (...) Ја остајем убеђен, што се мене тиче, да су два закона еволуције строго слична и да оно имају, у толико више, следеће заједничко: да не опраштају. Исто као што је предвиђао Маркс, и што се

тиче свих готово спољних догађаја који су се збили од његове смрти до наших дана, показали су се тачни, ја не видим шта би могло потврдити једну једину реч Лотреамона, која се тиче догађаја који се односе само на дух. На супрот томе, такође погрешно као свако преузимање социјалног објашњења других поред Маркса, за мене је само покушај одбране и илустрације једне књижевности и уметности, зване „пролетерске“, у једном времену када се нико није могао представити да је представник пролетерске културе, из савреног разлога што та култура није још могла ни да се остварује, па чак ни у пролетерском режиму (Breton 1979: 82 – 85).

Све иде к томе да се верује да постоји извесна тачка духа где живот и смрт, стварно и замишљено, прошлост и будућност, саопштљивост и несаопштљивост, оно што је горе и оно што је доле престају да буду противречно виђени. Дакле, узалудно је тражити од надреалистичке активности неку другу покретну снагу до само наду у одлучност. Из тога се види довољно колико је бесмислено њој давати значење једино разарајуће или једино стварајуће: становиште о коме је реч је а fortiori онога у коме конструктивност или деструктивност престају да могу бити устремљене једна противу друге. Јасно је, такође, да надреализам нема намеру да води рачуна шта се производи поред њега под изговором да је то уметност, у ствари анти-уметност, философија или анти-философија, једном речју, свега онога што нема за свој крај претварање бића у један брилијант, унутарњи и слеп, који није више дух леда већ дух огња (Breton 1979: 58)

У првом одељку Бретон јасно истиче свој став да писац који припада грађанским круговима није у стању да изрази аспирације радничке класе, а онај који би евентуално био у стању њима да приступи, морао би да одговори на високе захтеве моралности, осетљивости и поштења. Јасно је да отац надреализма овде отвара питање којим ће се касније бавити Бенјамин, Биргер и други тумачи авангарде – питање недостатка друштвене класе која би била у стању да спроведе авангардно превазилажење естетског у политичком. Већ почетком 1929. године, непуних годину дана после овог Бретоновог исказа, Бенјамин се истим проблемом бави у свом чувеном есеју „Надреализам, последњи тренутни снимак европске интелигенције“, објављеном у часопису *Die literarische Welt*. Он ту разматра разлоге због којих револуционарна интелигенција није успела да оствари контакт са пролетерским масама, истичући да то није могло да се деси на контемплативан начин, и исто тако, да је погрешан био порив уметника „грађанског порекла да постану мајстори пролетерске уметности“ (Benjamin 1974: 272). Такве тзв. пролетерске писце критикује и Бретон, називајући их „најгорим презирачима духа“ и „најсигурнијим контрареволуционарима“. У њиховим делима све је „само ругоба и беда“, они „не схватају ништа изван гнусних репортажа, погребних споменика и цртежа са робијашница“, и „знају само да машу испред наших очију утваром Золе, Золе кога прекоревају не успевајући ништа да из њега извуку“ (Breton 1979: 85). Дакле, свест о томе да је у грађанском

друштву немогуће пронаћи ону друштвену класу која би реализовала револуцију на начин на који су је надреалисти замишљали, свакако јесте један од важних разлога због којег јењава револуционарни ентузијазам надреалиста.

У другом цитираном фрагмену који је исписан за потребе *Другог манифеста надреализма* такође се говори о активистичком импулсу надреализма. Покрет који је до скоро обећавао преображај света, сада је у стању само да, и то у најуспелијим примерима, подари „наду у одлучност“. Начин на који Бретон завршава овај одељак посебно је симптоматичан. Надреалисти се сада одричу анти-уметности, филозофије и анти-филозофије, који су се сматрали (и данас се сматрају) кључним појмовима за разумевање авангарде и њеног превазилажења естетског у животној пракси. Сада је важно само оно што омогућава „претварање бића у један брилијант, унутарњи и слеп, који није више дух леда већ дух огња“ (Breton 1979: 58). Овакав завршетак у великој мери подсећа на поновно затварање у некакав нови ларпурлартизам, који се очигледно код Бретона не препознаје као неуспех претходних надреалистичких стремљења, него се легитимизује и уводи у преображену поетику у његовом *Другом манифесту*.

За разлику од већине француских надреалиста који очигледно нису били спремни на то да жртвују естетско зарад неког политичког циља, или једноставно „у свом друштвеном и историјском окружењу за другу врсту револуције неће ни имати прилике“, па ће остати „револуционари без револуције“, или са „револуцијом у духу“, српски надреалисти ће „сасвим подлећи револуционарном прагматизму“, што ће их приближити Арагоновој позицији (Novaković 2002: 185).

Имајући у виду чињеницу да је свеукупна делатност наших надреалиста у већој мери одређена марксистичком оријентацијом него што је то случај код Бретона, могли бисмо и у том смислу да позиционирамо стваралаштво Милана Дединца. Да ли чињеница да он задржава естетске преокупације, одвајајући се од антиестетских и антилитерарних претензија својих песничких другова, може да иде у прилог тези да је управо Дединац један од ретких или можда једини представник бретоновског типа надреализма у српској књижевности?

Како видимо, поједностављујуће би било изједначавати надреализам и револуцију, и приписивати му активистичке претензије у свим његовим фазама. На то упозорава и Бенјамин, упућујући на пут који је надреализам „имао да превали од својих почетака до

политизације“. На самом почетку, надреализам је заступао „екстремно контемплативни став“ о чему сведочи и Арагонова изјава: „Помисао на сваку људску активност нагони ме на смех“, док ће касније доћи до промене овог става, и његове „револуционарне опозиције“. Разлоге за ову промену Бенјамин проналази у „непријатељству буржоазије према сваком испољавању радикалне духовне слободе“ и то „непријатељство је отерало надреализам у левицу“, уз одређене политичке догађаје као што је рат у Мароку (Benjamin 1974: 266). Занимљиво је ово обртање данас преовлађујућег става о надреализму: надреализам није настао са циљем да пружи отпор буржоаској култури, него је буржоазија била она која је *a posteriori* надреализам отерала у левицу.

Промене праваца и ставова које су се дешавале у оквиру групе и немогућност да се надреализму да било какво фиксно и коначно поетичко одређење, објашњавају Милан Дединац, Марко Ристић и Коча Поповић у тексту *Неразумевање дијалектике*. Они ту, имајући на уму надреализам, истичу да је реч о нечему „што се тек израђује, формира, продубљује“, и што је као некакво „ново подручје науке“ подложно аутокритици, која се тумачи као „доказ његове непоречне материјалистичке диалектизације“ (Ристић, Поповић, Дединац). Приписујући надреализму аутокорективну и аутокритичку особину, која представља доказ његове материјалистичке дијалектизације, аутори *Неразумевање дијалектике* индиректно покушавају да заштите идеје покрета од критичара који долазе споља или да им у великој мери отежају задатак. Доказ за то можемо пронаћи управо у поменутом есеју у којем Дединац, Ристић и Поповић одговарају на критике Стевана Галогаче, које се у потпуности заснивају на критичком читању Вучовог чланка „О једној имплицитној аутокритици“. Бранећи Вуча и објашњавајући своју поетичку позицију, аутори истовремено указују на то како би требало, односно, како не би требало да изгледа свака критика уперена против надреализма. Они замерају Галогачи што је критиковао само „један моменат у еволуцији надреалистичке аутокритике“, односно, само један Вучов чланак, и истичу да би његова критика имала смисла само уколико би Галогача могао тај један изоловани моменат у еволуцији надреализма да дијалектички конфронтира „са другим надреалистичким програмским, начелним или теориским написима“. Исто тако, када им Мерино замера на метафизичким, трансценденталним и идеалистичким заснованостима, аутори овог текста истичу да и сами надреалисти сматрају идеализам својом „инфантилном болешћу“, и „теже, својом аутокритиком, да ту болест, у свима

њеним продужењима и реперкусијама, *дефинитивно ликвидирају*“ (*Неразумевање дијалектике*, 1932).

Оставићемо за кратко по страни декларативне ставове надреалиста које они саопштавају у различитим програмским, манифестним и аутопоетичким текстовима, а за које смо утврдили да су променљиви, и покушаћемо да објаснимо како се револуционарност у концептуалном смислу обликовала и уписивала у надреалистичку (анти)уметност.

Револуционарни потенцијал надреалисти су уписивали у њихово разумевање појма жеље, до чијег ослобађања се долази у сну, лудилу, љубави и смрти – кључним темама и областима истраживања надреалистичке поетике. Фројдова концепција жеље за њих је била превише „статичка“, представљала је израз Фројдовога „скептичког буржоаског песимизма“ који се заснива на „непроменљивости инстинка агресије“ (Бор, Анкета о жељи, 1932: 36). Насупрот психоаналитичкој терапији која се базира на рационалној анализи, и стога онемогућава да се жеља посматра у њеном слободном кретању, надреалисти инсистирају на њеном дијалектичном и непрекидном развоју и тријадичном облику: „жеља се поставља као теза; потискивање, као антитеза; а ослобођена жеља као синтеза потискивања и првобитне жеље“ (Исто). Оно што би био коначан циљ ослобађања жеље јесте обрачун са друштвеним конвенцијама, конструисаним моралом и буржоаском културом која ради на њеном цензурисању и потискивању. Управо о томе говори Бретон у анкети о жељи објављеној у часопису наших надреалиста *Надреализам данас и овде*.

[Ј]а сам склон, што се мене тиче, да придам највећу важност својим жељама и да свом снагом радим на њиховом остварењу, у оној мери баш у којој сам успео да се уверим да су те жеље коначно саглашљиве са захтевима читаве једне класе, потчињене класе, у чију корист трансформација света не може а да се не изврши једног скорог дана (...) [М]оја симпатија, моје поштовање, моје дивљење, иду бићима код којих се слободно манифестују најоригиналније жеље, а то зато што му изгледа да упражњавање највеће субјективне слободе у овој области, мора да уроди најспасоноснијим сумњама о начелу „рационалне“ слободе, онакве каква је схваћена у једном друштву основаном на неједнакости; зато што ми изгледа да је оно за то друштво један моћан чинилац разједињења (Breton 1932: 32-33).

Као да су већ сами надреалисти били свесни амбициозности овог пројекта и чињенице да су жеље највећим делом произведене од стране поретка, док о „најоригиналнијим жељама“ (које овде помиње Бретон), можемо говорити само на нивоу претпоставке. Разлучити шта је оно што је произведена жеља у модерном потрошачком

друштву, а шта би била та замишљена изворна „желећа машина“, како касније наводе Делез и Гатари у књизи *Анти-едип, капитализам и шизофренија*, захтеван је задатак. Ова двојица аутора, и сами критичари психоанализе, већ Едипа виде као апарат репресије над желећим машинама, и инсистирају на томе да је несвесно „безродително сироче“, да „нема ја/ у тата-мама“ (Делез, Гатари 1990: 39). Они, дакле, едипизацију тумаче као кастрацију несвесног, истичући да се посредством ње процес производње жеље замењује поступком уписивања жеље. Да би надреалистички подухват остварио свој циљ и посредством ослобађања жеље трансформисао свет у правцу друштвене једнакости, потребно је најпре да се лиши оних жеља које се уписују у тело, а да само тело није њихов извор. Скептицизам поводом овог задатка изражава Елијар у познатој анкети о жељи, запажајући да „човек не може никада потпуно да разори зидове који су у у његовом детињству били наметнути“, а „да би се слободно развијао, требало би да је као дете васпитаван од стране деце“ (Елијар 1932: 32). Није неважно што је управо Елијар поставио границе у прихватљивости ових надреалистичких стремљења, јер се његов песнички пројекат може сматрати изузетно сродним Милану Дединцу.

Тако се о надреалистичкој жељи која је требало да доведе до револуционарног исхода, данас мора мислити и као о нечему што је једним својим делом доживело комерцијализацију. На то уосталом упозорава још Ване Бор, и пре Фредерика Џејмсона и других тумача потрошачког капиталистичког друштва.

Несразмерне бриге које задају човеку данашњи живот, учиниле су да се појам жеље формирао у сваком погледу, па и што се тиче његове „просторности“ – да се тако изразим – у функцији рационализма личне својине. Жеља нам је у главном позната са своје негативне, комерцијалне вредности. (Трговци је разуме се, познају као позитивну комерцијалну вредност.) Цео свакодневан појам жеље базиран је на питању: шта она кошта? Нико данас више не примећује да испуњава своју жељу, кад ујутру прилази прозору да погледа напоље. А, међутим, то је једна од најкарактеристичнијих жеља човекових: видети спољни свет (Вор 1932: 35).

Чак и уколико је имала другачије, револуционарне амбиције, надреалистичка жеља се својим значајним делом подвела под тржишну логику капитализма, што нас наводи на то да напустимо „једноставне пројекције“ о авангардној књижевности као „вечитом-метафизичком антидоту у односу на капитализам“, и да прихватимо да је „историјска улога авангарде“ била проблематизација амбивалентности између аутономије за коју се залагала, и свести да је и она сама „тек део хетерономних формација у друштву“ (Ložonc,

Gvozden 2016: 159)¹². Ови процеси можда се најтачније могу пратити посматрајући начине на које је авангарда била третирана од различитих режима и власти. Пишући о томе, Бел-Виљада упозорава да нас историја и њене сложености и у овом контексту могу изненадити. Са једне стране, „у најекстремнијим диктатурама, биле оне капиталистичке (нацистичка Немачка, фашистичка Италија, латиноамеричке касарнске државе) или комунистичке (СССР после 1930), практично никаква авангардна активност није била допуштена“ (Бел-Виљада 2004: 185, 186). Разлоге за то, аутор види у политичком неконформизму авангардиста, али и због тога што „садржај и етос модернистичке уметности и њене еротске теме могу да дају алтернативне верзије званичној чистоти и пуританизму“. Са друге стране, у „склопу попуштања затегнутости током педесетих година, постстаљинистичке власти у Средњој Европи почеле су да толеришу авангардну музику, апстрактно сликарство и експерименталну драму“, зато што непрозирност и херметичност њених дела ни на какав начин није представљала претњу држаним интересима, „а заправо су могла и да донесу међународни престиж (као у случају лабораторијског позоришта Јержија Гротовског или филмова Анђеја Вајде)“ (Бел-Виљада 2004: 185, 186).

Револуционарни карактер надреалиста, поред тога што није постојао у свим фазама покрета и што је својим добрим делом пасивизован од стране модерног потрошачког друштва, оспораван је из неких других перспектива. Покушаћемо да их представимо у наставку.

Оптужбе да је надреализам антикомунистички и антиреволуционаран помиње Бретон у *Другом манифесту*, а то је један од повода и за писање текста „Неразумевање дијалектике“ Милана Дединца, Марка Ристића и Коче Поповића објављеног у часопису *Надреализам данас и овде*. Наши надреалисти у овом опширном есеју подељеном у неколико делова, одговарају на критике које долазе „с лева“, од стране И. Мерина и С. Галогаже. Неумесност ових критика које су написане са циљем да се надреализам ликвидира „у име марксизма“, надреалисти виде и у њиховој блискости и идентичности са нападима који су долазили „с десна“. Разлог ове изједначености оспоравања пласираних са супротстављених политичких позиција, они објашњавају тиме да њихови „леви“

¹² Више о утканости авангарде у динамику капитализма у студији „Авангарда на распродаји“ у: А. Лошонц, В. Гвозден, *Анатомија робе. Огледи из критике политичке економије*, Адреса, Нови Сад, 2016.

критичари или теоретичари „социјалне литературе“ нису свесни своје „културне условљености“, тога да им је „мисао деформисана и спутана пресијом културе која их окружава“, те да они „усвајају и нехотично читаве блокове буржоаске суперструктуре“ (*Nerazumevanje dialektike* 1932: 1-14). На који начин ова „псеудомарксистичка критика“, како је називају Дединац, Ристић и Поповић, образлаже своју критику револуционарности надреалиста и њихов недостатак активизма? С обзиром да су посматрали надреализам идеалистички а не дијалектичко-материјалистички, Мерино и Галогажа долазили су до следећих закључака: 1) већина дефиниција надреалиста су „метафизичке“, „трансценденталне“, „идеалистичке“, „без живе везе са стварношћу“, дакле: надреализам „није материјално условљен“ (Мерино); 2) надреализам „не оличава у себи ништа што би га могло дићи на ниво масовног покрета“, а „има у себи све супротне квалитете, што значи да ће остати езотерична група све до свога краја“ (Мерино); 3) надреализам жели да буде „изван и изнад“ стварности па су тако улоге подељене на „ комите“ и „гусларе“ (Галогажа); 4) надреализам чезне за неким „активитетом без последица“ (Галогажа); 5) „надреализам не зна шта да ради са самим собом, он тражи своју улогу, тражи запослење“ (Галогажа); 6) „[Т]ко су ти протагонисти надреализма? Ми не познајемо ниједног, а тако би хтјели знати како живе у свом реалном животу, шта раде, од чега живе. То би нас занимало једнако као и њихови билтени, тракти, књиге и остали папир“ (Галогажа).

Ових шест тачака посредством којих Мерино и Галогажа покушавају да оспоре активизам надреалиста, касније ће се на различите начине варирати и понављати. У том контексту, као опште место појављиваће се и ова последња, која поставља питање „Ко су протагонисти надреализма?“, шта они раде и од чега живе, чиме се алудира и на завидан друштвени статус који је уживао велики број наших надреалиста, па и сам Дединац, док су се истовремено бавили проблемима радничке класе. Иако је читав чланак *Неразумевање дијалектике* написан са циљем да се одбрани револуционарност надреалиста, не може се занемарити упитни и неизвесни став којим његови аутори завршавају одговоре на спорна питања. Постојање активизма, на крају, потврђује се само као присуство једне намере или амбиције чија реализација није извесна. Навешћемо тај део у целини.

Ми имамо још само да истакнемо: да надреализам никада није себи могао да одреди неку улогу изнад или изван стварности; да би могло и сваком непријатељу надреализма да буде већ једном јасно да нико није тако луд да »чезне за активитетом без последица«; да је, дакле, питање

само може ли активитет надреализма да има, на плану стварности, оне стваралачке, научне, критичке и субверзивне последице које хоће да има, а да се то питање може решавати једино на бази једне продубљене диалектичко материалистичке анализе надреализма, што значи једне анализе која би водила рачуна о манифестацијама надреализма у њиховој односности и њиховом кретању, па дакле о *постајању* надреализма, који није заокругљен и заустављен систем. Међутим, за такву једну анализу Галогажа није дорастао (*Nerazumevanje dialektike*).

Овакве критике авангарде које јој замерају на „активитету без последица“ имале су касније своје радикалне настављаче. У својим најекстремнијим тачкама, авангардно „самовољно“ и „слепо“ кретања поређено је са тоталитарним покретима, о чему је писала Хана Арент, а на чија тумачења се позива и Ханс Магнус Енценсбергер у студији „Апорије авангарде“. Авангарда која је „себе само увек схватала као кретање, *mouvement*“, то кретање прокламује као самодовољан циљ, у чему се види њена „очигледна сродност са тоталитарним покретима“: средиште и једног и другог јесте „празна моторика, која из себе избацује и у стварности спроводи савршено произвољне, очигледно апсурдне захтеве“ (Encensberger 1980: 63). У том контексту Енценсбергер тумачи и стављање футуристичког покрета у службу фашистичке идеологије, али и Далијеву изјаву да је Хитлер највећи надреалиста.

Уместо оваквих ставова који нам се чине исувише радикалним, склонији смо да слаба места у осмишљавању и организовању надреалистичког активизма тумачимо на начин на који је то учинио Бенјамин у свом есеју о надреализму. Он ту најпре приступа анализи тзв. добронамерене леве француске грађанске интелигенције за коју каже да неизлечиво спаја „идеалистички морал са политичком праксом“. Њено деловање, како сматра Бенјамин, не произилази „из осећања обавезе“ према револуцији, него из осећања обавезе „према наслеђеној култури“, и утолико се оно, „уколико је позитивно“, приближава „остварењу конзерватора“ (Benjamin 1974: 267). Премда „политички и економски“ код њих увек морамо „рачунати са опасношћу од саботаже“, оно што је узроковало коначни неуспех активизма надреалиста није приклањање диктаторској реторици (како наводи горе Енценсбергер), него управо супротно: немогућност да споје свој „радикални појам слободе“ „са конструктивним, диктаторским искуством револуције“, односно, немогућност „да повежу побуну са револуцијом“ (Benjamin 1974: 270). Када погледамо како Бенјамин објашњава неуспех надреалистичког повезивања снага опијености и револуције, можемо констатовати да се посредством овог неуспеха

надреалисти приближавају симболистичкој позицији више него што би желели. Заједничка им је чак и процена да дисциплиновано припремање револуције стављају у позадину, зарад праксе која се „колеба између вежбе и претераног славља“.

Надреализам у свим књигама и потхватима мисли о томе како да се снаге опијености искористе за револуцију. То он може назвати својим правим задатком. За тај задатак није ништа учињено тиме што се констатује да је у сваком револуционарном чину жива компонента опијености. Она је идентична са анархичном 'компонентом'. Али искључиво наглашавати ту компоненту значило би потпуно потиснути у позадину методично и дисциплиновано припремање револуције у корист такве праксе која се колеба између вежбе и претераног славља. Томе треба додати исувише сажету, недијалектичку представу о суштини опијености. Естетика сликара, песника *en etat de surprise* (у стању изненађености), уметности као реакције изненађеног, укореењена је у неким веома опасним романтичним предрасудама (Benjamin 1974: 270).

Да су авангардне и надреалистичке револуционарне активности сведене на апстрактан протест (о чему је писао и Лукач), доказивало се и тумачењем значења и функције њихових кључних појмова: појмова (објективног) случаја и експеримента. Анализујући смисао објективног случаја, Биргер прво запажа да је реч о открићу „чудесног у свакодневици“, али наглашава да је оно повезано „са типом понашања који одбацује постављање циљева у корист свестране осетљивости на утиске“ (Birger 1998:101). Поред тога, „идеолошко надреалистичког тумачења категорије случаја није у покушају да се овлада необичним, него у тенденцији да се у случају препозна нешто као објективно дати смисао“. Пратећи логику појма објективног случаја, Биргер закључује да ту човек није задужен за производњу смисла, него се смисао појављује као „природни производ који само треба да буде дешифрован“, те је на основу тога јасно да реципијент регресира „на пасивно очекивање“ (Birger 1998: 101-103). Оваква пасивна позиција људског субјекта је на потпуно супротном полу у односу на жељени авангардни активизам и на основу ње могло би се закључити о апстрактном карактеру надреалистичког протеста. До истог закључка Биргер долази и следећим путем. Ако надреалисти траже да *смисао* њихове уметности, за који смо рекли да је „садржан у констелацијама ствари или догађаја“, „измиче фиксирању“, са циљем да би се избегло било какво његово увођење у „циљнорационалне везе“, онда би авангардни протест могао да се тумачи, не само као протест против буржоаске културе, него као протест против циљне рационалности и друштвености уопште.

Пошто надреалисти не разумеју да један одређени степен владања над природом чини неопходном друштвену организацију, излажу се опасности да свој протест против грађанског друштва издигну до нивоа на којем се он претвара у протест против друштвености уопште. Не само да се критикује одређени циљ, профит као принцип који влада грађанско-капиталистичким друштвом, него циљну рационалност уопште. Тако, парадоксално, случај који човека подређује сасвим хетерономном, може да буде виђен као шифра слободе (Birger 1998: 101, 102)

Док Биргер посредством појма објективног случаја говори о надреалистичком дистанцирању у односу на друштвеност и циљну рационалност уопште, због којег је јасно да се не може осмислити никаква стварна револуционарна активност, Енценсбергер се истим поводом бави термином *експеримент*. Он објашњава, опет радикално али овога пута занимљивије, зашто је авангардистима ово омиљени термин.

Биолог који врши експеримент на морском прасету не може бити одговоран за понашање тог прасета. Његова је једина брига да услови опита буду без грешке. Резултат није у његовим рукама; експериментатор је управо обавезан да се што је мање могуће меша у процес који посматра [...] Ознаком „експеримент“ она [авангарда] се извињава за своје резултате, повлачи, у неку руку, своје „акције“ и сваку одговорност за њих пребацује на примаоца. Пристаје на сваку смелост докле год јој не прети никаква опасност. Појам експеримента треба да је заштити од ризика, који је саставни део сваке естетске продукције. Он истовремено служи као заштитни знак и као чаробна капа (Encensberger 1980: 66, 67).

Дакле, по Енценсбергеровом мишљењу, термин *експеримент* је онај који авангардистима омогућава да повуку своје „акције“, да се лише одговорности за своје дело, да стекну „морални имунитет“, те да се заштите од потенцијалног ризика. Све то било би супротно у односу на неконформизам, протест и отпор који авангарда обећава.

Уколико одбацимо све ове критике које упућују на апорије у самом концепту авангардног активизма и за тренутак поверујемо авангардистима да су остварили свој циљ изједначавања уметности и животне праксе, чак и тада појавиће се одређени проблеми око (не)могућности ангажмана. Уколико су авангардисти критиковали аутономију књижевности у контексту њене издвојености у односу на животну праксу, и залагали се за изједначавање уметности и живота, поставља се питање да ли су они тим актом лишили уметност критичког потенцијала? Зато Биргер поставља питање да ли је превазилажење статуса аутономије уопште пожељено, „и не гарантује ли дистанца уметности према животној пракси пре свега слободни простор у којем се могу промишљати алтернативе постојећем“ (Birger 1998: 83)?

Јер (релативна) слобода уметности од животне праксе истовремено је и услов могућности критичког сазнања реалности. Уметност која није издвојена из животне праксе, него у њој потпуно садржана, с дистанцом према животној пракси губи и способност да ову критикује [...] Ако уметност и животна пракса образују јединство, ако је пракса естетска и уметност практична, онда се не може открити циљ употребе уметности и то због тога што одвајање двеју области (уметности и животне праксе), конститутивно за тај појам, више не важи (Birger 1998: 78-79).

Тако авангарда, уколико прихватимо ове претпоставке, понавља оно што је замерала естетицистичкој песничкој пракси – немогућност друштвене критике и одсуство стварносног циља уметности, па се као закључак намеће то да оба пута, и потпуно одвајање уметности у односу на животну праксу (карактеристично за естетицизам), и изједначавање уметности и животне праксе (карактеристично за авангарду), имају једнак исход.

На који начин се може говорити о Дединчевом односу према револуционарном карактеру авангарде? Оно што одмах привлачи пажњу јесте чињеница да су за Дединчево дело од другоразредног или пак никаквог значаја она литерарна средства која се сматрају кључним за испољавање протестног, неконформистичког и субвезивног садржаја. Ту пре свега мислимо на хумор, и на читаву једну линију у надреализму која је своје претече проналазила у сатиричном, лакрдијском лику Алфреда Жарија и у (ауто)деструктивном хумору Жака Вашеа, да би се испољила најпре у дадаистичкој анти-уметности, а затим у надреалистичком црном хумору, негаторству и нихилизму. Ова традиција у Дединчевом делу не игра битну улогу. Њен далеки одјек, снажно пригушен и трансформисан готово до непрепознатљивости, може се осетити само на тренутке, док се црнотуморно, аутодеструктивно и сатанско у потпуности губи. Ристић ће зато опрезно говорити о „муњи хумора“ која обасјава *Јавну птицу*, али која не подразумева онај „продорни“ и „опасни“ хумор, иронију или романтичарски *сатански лиризам* (Ristić 1957: 148-151). Исто тако, говориће се о Дединчевом „хладном хумору“ и „савршеном владању тоном који се диже и спушта по вољи“ у фантазијама „биоскопске“ песме „Вартоломејска ноћ“ (Јовановић 1922: 3), чиме се опет јасно сугерише одступање од типичних надреалистичких црнотуморних интервенција.

Не треба ни помињати колико је тек Дединчевој естетици била страна она жестина надреалистичких иступа или како каже Бретон „најпростијег надреалистичког дела“, које се „састоји у следећем: да се са револвером у руци изађе на улицу и да се пуца насумице,

док се год може, у гомилу“ (Breton 1979: 59). Док је Ваше на премијери Аполинерових *Тиресијиних дојки* био надомак тога да изведе „најпростије надреалистичко дело“, када се појавио са револвером и претио да ће насумице пуцати на публику, Бретон је такве чинове легитимизовао у *Другом манифесту*. Он започиње тврдњом да се надреализам „није борио да би од себе начинио неком догмом опште побуне, потпуним непотчињавањем, уредном саботажом, и који не очекује ништа осим само насиље“, али свој исказ завршава питањем: „Ко није имао бар само једном жељу да тако заврши са једним малим системом унижавања и кретенизацијом у снази на свом месту обележеном у овој гомили, и са стомаком у висини револвера“ (Breton 1979: 59). Ову позицију Бретон даље објашњава на начин да жестину и неприхватање, саме по себи, изједначава са врлином, без обзира да ли су они конструктивни или не, и да ли носе потенцијалне жртве.

Да, ја заиста, водим бригу о томе да знам да ли је неко биће надарено жестином пре но што се запитам да ли код тога бића та жестина нешто ствара или не ствара. Ја верујем у потпуну врлину свега оног што се збива, спонтано или не, у смислу неприхватања, и то нису разлози општег дејства којим се инспирише дуго пререволюционарно стрпљење, разлог пред којим се ја клањам, и које ће ме учинити глумим за крик који може код нас да истргне сваког минута страшне несразмере између онога шта је добијено и онога шта је изгубљено, између онога шта је дато и онога што се подноси (Breton 1979: 59).

Нема сумње да је ово тачка у којој се Дединац одваја и од Бретона и од надреализма. Ако шок „има за циљ стимулисање промене понашања“, и ако он представља „средство да се разбије естетска иманенција и доведе до промене животне праксе реципијента“ (Birger 1998: 122), могли бисмо да закључимо да је Дединац и на овом плану тежио да што је више могуће сачува естетско, до чега му је очигледно било стало више него и самом Бретону. Међутим, оно што ипак чуди, јесте то да ова надреалистичка жестина има свој корен у традицији која је истовремено и веома блиска Дединцу. Реч је о „сатанизму“ и анархизму Рембоа и Лотреамона, у њиховом „култу зла“, којег ће Бенјамин пронаћи и у Бретоновом сценарију „језивог комада у чијем је средишту обешчашћивање деце“ (Benjamin 1974: 268). Потребно је, дакле, истаћи да се Дединац код предромантичара, романтичара, Маркиз де Сада и Лотреамона везује пре свега за њихову мистичну и анархичну визију ноћи, док култ зла, који код осталих надреалиста прелази у (ауто)деструктивност и црни хумор, не игра битну улогу у његовом песничком свету.

Ово Дединчево одступање од директне тематизације зла, деструктивности, аморалности, избегавање црног хумора и надреалистичких манифестација које не презају

од ризика и губитка, наводе нас да његову позицију размотримо у ширем авангардном контексту. Било би сасвим погрешно рећи да су сви ови елементи у потпуности искључени из Дединчеве поезије и да је његов песнички свет лишен револуционарних амбиција. Оно што се дешава јесте да се револуционарни, подривалачки, критички и активистички карактер његовог лирског дискурса у највећој могућој мери пренео са тематско-мотивског на формални план песме. Да ли нас то поново наводи на Дединчеву скривену блискост са експресионистичким песницима, уколико знамо да се надреализам од осталих -изама разликује баш по типу револуционарности? Док се „авангарда двадесетих година“ и „већина *изама*“ није занимала за „идеолошко/ политичко својство уметности“, а „њена револуционарност се највише огледала на плану форме, а не на плану садржине“, надреализам се супротстављао „једној тако формалистичкој и идеалистичкој концепцији“, „с јасним програмским начелом негације формалне револуционарности“ (Tešić 1991:179). Стиче се утисак да је Дединац по типу револуционарности, која се изражава највише у формалним аспектима његове поезије, можда чак и ближи експресионистима него надреалистима. Побуна, која јесте један од основних ставова Дединчеве поезије, естетизована је на начин атипичан за надреалисте, и у том смислу га више приближава одређеним симболистичким, постсимболистичким и експресионистичким решењима. Ово свакако не значи да је ван света уметности и стихова, у неком конкретном културном и политичком деловању, недостајао активизам који се од њега, као потписника манифеста надреализма, и очекивао. То као да и сам Дединац жели да нагласи, објашњавајући која врста подстицаја из домена стварног је у њему будила потребу за књижевним стваралаштвом.

Да, како су понекад једва чујни шумови, једва наслућивани титраји успевали да покрену песму у њему, док је пред многим судбоносним догађајима, којима се спонтано сав предавао, остајао као песник збуњен (Dedinac 1957: 64).

Дакле, Дединац је као песник остајао збуњен пред многим судбоносним, историјским, политичким и приватним догађајима који су се дешавали, али се истим тим догађајима *спонтано предавао* у домену свог приватног живота и јавног иступања. То нас наводи и на потенцијални закључак да је у начину мишљења уметности Дединац можда ближи експресионистима, док је у начину мишљења *политичког* типичан надреалиста.

Иако то не би требало да утиче непосредно једно на друго, интезитет посве апстраховане и естетизоване револуционарности у поезији Милана Дединца може деловати снажније уколико имамо у виду његов непосредни политички и културни активизам, па чак и демонстрирање силе, правдање физичких обрачуна и оне жестине која је незамислива за његову уметност. У тексту *Неразумевање дијалектике* (1932) који Дединац потписује заједно са Марком Ристићем и Кочом Поповићем, већ на самом почетку, правдају се шамари, како интелектуални тако и они физички, упућени Драинцу и Душану Недељковићу.

Само у изузетним случајевима, и више због демонстрације, надреалисти су на извесне примерке и представнике таквог критиковања, случајно изабране, Драинац, др. Душан Недељковић, реагирали средствима одговарајућим своје предмету, реагирали на начин који су сматрали за једино могућ у односу на критике *те* врсте и које са *те* стране долазе: физичким или интелектуалним шамарима. Ови шамари се у ствари нису односили на личности које су имале да их отрпе, него, преко тих личности, на читав један комплекс мрачњаштва, који су те личности представљале а ти шамари имали да прокажу (Ristić, Popović, Dedinac 1932: 1).

Да ли су шамари еманципаторски или дисциплински сувишно је расправљати, али мора се признати да свакако изненађује Дединчево подржавање и учешће у овом нападу надреалиста на своје критичаре, које се може сматрати ексцесом у његовом свеукупном уметничком иступању. Да се Дединац ипак није „случајно“ потписао испод оваквих ставова, солидарисући се са надреалистичким друговима, показује и текст *Позиција надреализма* који су још раније, 23. децембра 1930. године потписали Александар Вучо, Оскар Давичо, Милан Дединац, Ване Живадиновић-Бор, Живадиновић-Ное, Ђорђе Јовановић, Ђорђе Костић, Душан Матић, Коча Поповић, Петар Поповић и Марко Ристић. Ту се као пожељан тип понашања промовише следећи низ радњи:

Бити обузет без одмора *логицом* слободe, френезије, бесконачности, а памтити „пушење строго забрањено“ „опасно је ван се нагнути“, „вози десно“, „беспосленима забрањен улазак“. Спроводити хотимичан скандал, изазивати, деморалисати, и захтевати озбиљност и строгу, основну часност сваке речи и сваког поступка. Излемати Р. Драинца, и бдити у језгру сна, бити у стварности сна (*Pozicija nadrealizma*, 1931).

Мора се приметити да постоји значајна разлика у ставу између Дединчевих самостално написаних програмских и аутопоетичких текстова, и ових колективно осмишљених прогласа. О револту и рушилачким акцијама у његовим аутопоетичким есејима не говори се у презенту, него из перспективе када је ова надреалистичка фаза већ

прошла, и када песник на помало патетичан начин евоцира своју песничку младост, исписујући њену „најинтимнију исповест“, како читамо у предговору за књигу *Од немила до недрага*. Можда због тога ту недостаје онај жар, снага, узнесеност и горчина револта, који су присутни у прогласима које исписује или потписује заједно са својим надреалистичким друговима. Решеност и непоколебљивост ауторских *ја* из заједничког прогласа *Позиција надреализма*, неће се сретати у Дединчевим самосталним програмским исказима. Навешћемо само један део, који истовремено показује на који начин су надреалисти мислили о активизму.

Време је да себи човек даје право а не да га тражи. На путу *конкретизације* човека, те идејне интеграције наше тоталне упорности, нама је јасно да пред свим оним што је на том путу отпор или сметња, наш револт може једино да узме карактер делујуће, непрестане, рушилачке акције. (...) Јер ми сматрамо да истински револт не остаје никад на плану тренутног свог израза, где се неизбежно претвара у безопасан аутоматизам, који не погађа никога и ништа. Подвргавајући се диалектици која му је својствена, он мора, *продубљујући своју природу*, да тражи свој корен, и свој реални и гранични израз, који је не само негација целог једног света односа, већ и деструкција услова који га стварно проузрокују и који не морају да буду увек видљиви у непосредним поводима. То продубљивање наводи га да координира са једном широм, ефикаснијом негацијом, и да се прикључи, на плану материјалне диалектике, спровођењу једног ничим више незадржаног система преиначења самих реалних услова живљења. И ми, верујемо да „до сада су филозофи тумачили свет на различите начине; а у питању је сада да се свет промени (*Pozicija nadrealizma*, 1931).

Како смо раније навели, насупрот естетизованом и апстрахованом револту из Дединчеве поезије, у његовом свакодневном политичком и културном иступању није мањкало непосредности и решености. О томе најпрецизније сведочи богата документација из Легата Милана Дединца и Радмиле Бунушевац која се налази у Архиву САНУ¹³. На овом месту навешћемо само неколико догађаја о којима детаљно приповеда Р. Бунушевац, за потребе прављења што садржајније Дединчеве биографије. Први догађај везан је за његово предавање о Првом Конгресу совјетских писаца у Москви (1934) у Павиљону „Цвијета Зузорић“, које је растурила и забранила полиција, и после којег је Дединац приведен, најпре у Главњачу, а потом у Специјалну полицију на београдском Обилићевом венцу где проводи месец дана. Занимљиво је што је и у таквим затворским околностима, Дединчева поетика снова имала своју, у овом случају ризичну, практичну потврду. Наводи

¹³ Захваљујемо се Архиву САНУ на омогућеном истраживању целокупне (необрађене) грађе из Легата Милана Дединца и Радмиле Бунушевац, Историјска збирка број 15034.

се да је Дединац „за време тог боравка у Управи града стално ноћу стављао неки јастук преко главе, јер се бојао да у сну не изговори нешто од онога што је знао а што би другима а и њему могло да нашкоди“, јер „је имао обичај да ноћу гласно нешто каже о ономе о чему је у току дана интензивно мислио“. Ова прича о транспоновању садржаја из стварности у сан, али и оживљавању и материјализацији садржаја снова у стварности, биће важна за његову „Баладу о човеку који је уснио мреже“, о чему ће Дединац дати једну занимљиву аутопоетичку белешку у књизи *Од немила до недрага*.

Р. Бунушевац у овом опширном интервјуу одговара и на питање у ком тренутку сматра да се Дединац определио за напредни покрет. С обзиром да датум не може да одреди, она износи још једну појединост из његовог живота“, и прича како је Дединац организовао бекство њиховог зета Николе Котура, секретара СКОЈ-а Србије и члана бироа СКОЈ-а Југославије, мужа Анђе Бунушевац, који се пре хапшења сакривао у њиховој кући.

После ослобођења дознала сам да се у нашем стану једно време крио и Благоје Паровић. (...) Све ове појединости износим само зато што сматрам да су оне саставни део Дединчеве личности, и књижевне и људске. То је било његово опредељење од најранијих дана. Кад сам га срела 1931. године, он је већ годинама, рекла бих одувек, био потпуно опредељена личност (*Легат М.Д. и Р.Б.*).

Много је места која сведоче о Дединчевом политичком ангажману и служби револуцији. Учествује 1935. године у великој акцији коју воде комунисти за амнестију политичких осуђеника, у септембру и октобру 1937. године одлази у Париз на светску изложбу, и тамо присуствује митингу „Француска-Французима“ поводом најновијих терористичких недеља страних фашиста у овој земљи¹⁴. У послератним годинама када је требало поново покренути *Политику* у којој је и сам радио, „Мима је [...] учинио много и на зближавању револуцији и неких личности које се нису активно много ангажовале у време рата, које су, неке од њих, чак изгледале и неопредељене (Стојиљковић)¹⁵.

Колико год Радмила Бунушевац и сам Милан Дединац покушавали да изједначе његову политичку и песничку личност, што би потпуно одговарало рембоовском а касније надреалистичком изједначавању живота и уметности, чини се да у његовом случају ипак

¹⁴ Биографски подаци о Дединцу преузети су делом из документације која се налази у Легату Милана Дединца и Радмиле Бунушевац, а делом из опширне биографије приређене за потребе сабраних песама Милана Дединца (Милан Дединац, *Сабране песме*, приредио: Света Лукић, Нолит, Београд, 1981; биографију приредила Радмила Бунушевац).

¹⁵ Интервју са Стојиљком Стојиљковићем о Дединчевој улози у листу *Политика*, Архив САНУ, *Легат Милана Дединца и Радмиле Бунушевац* (необрађена грађа).

долази до некакве дискрепанције. Чињеница је да је Дединац држао предавања и можда највише политички и надреалистички иступао у периоду када је песнички ћутао. Мислимо на време од 1926. до 1937. године, односно, на десетогодишње ћутање између објављивања *Јавне птице* крајем 1926. године, све до септембра 1937. године када се појавила поема *Један човек на прозору*. У овом периоду Дединац је одржао два запажена предавања, једно о надреализму и друго о Првом Конгресу совјетских писаца у Москви, које се завршило тучом Коче Поповића са провокатором устремљеним на Милана Дединца и његовим поменутиим сутрашњим хапшењем. Овај период десетогодишњег ћутања има за наше истраживање значај већи него што би се могло претпоставити. Нема говора о томе да је песник у поменутој деценији потпуно напустио поезију, да је жртвовао неким свакодневним активностима, или да се разочарао у њене могућности. О томе сведочи и он сам у књизи *Од немила до недрага*, када коментарише ово раздобље и смело се у трећем лицу идентификује са оним типом песника којег је инаугурисао Рембо у својим писмима.

Десет година не проговорити! [...] И то он који није престајао годинама – од дана када је већ једном себе „познао песником“ – да „обрађује своју душу више но ико“ и чак успевао, после „неизрецивих мучења“, да постане, како му је бар изгледало, онај „велики болесник“, можда и „велики проклетник“, о којима говори Рембо (Dedinac 1957: 151-152).

Дакле, „тешко“ или „оловно“ ћутање било је резултат и даље живе окупираности поезијом, али и очигледног Дединчевог стрепљења и несигурности како да пронађе начин да повеже поезију и револуцију, естетско и профано, артизам и надреализам. Занесен надреалистичким и револуционарним ентузијазмом, песник као да се плашио било каквог прилагођавања: како прилагођавања свог дотадашњег поимања поезије неким исувише експерименталним и профаним критеријумима надреализма, тако и претеране естетизације револуционарних побуда које би их претвориле у апстрактан протест. У десетогодишњем ћутању али и тону са којим о томе касније говори, види се Дединчева искрена и аутентична бојазан да неће моћи истовремено да буде и добар песник и добар надреалиста, односно, како сам каже, види се борба да „пред налетима свакодневног живота, сачува неке од основних захтева своје поезије“ (Dedinac 1957: 151).

Када запазимо да Дединчево ћутање започиње после написане и објављене *Јавне птице*, а да се окончава поемом *Један човек на прозору*, постају јасније и потврђују се још

неке претпоставке. Дединац није био спреман да напише дело које би било више надреалистичко од *Јавне птице*, она је његов надреалистички максимум који ће довести до ћутања. Све радикалније од тога, значило би само прилагођавање надреалистичкој методи и изневеравање онога како је Дединац схватао поезију. Он није био једини, како у контексту српске, тако и у контексту француске књижевности, који је осећао потребу да се „ослободи од површности надреализма“ (Делић 2014: 31), и да као рецимо Матић и Давичо код нас, па и Растко Петровић раније, или Пол Елијар, Робер Деснос, Леон Пол Фарг, Пјер-Жан Жув, Сен-Џон Перс и Рене Шар у Француској, направи отклон од надреалистичке поетике и одбаци аутоматско писање. Наведеним ауторима није заједничко само напуштање надреалистичке поетике него и начин на који се то напуштање поетички осмишљава: песници неуралгичне тачке надреализма решавају окретањем ка симболистичким решењима, интегришући тако ова два правца у специфичну поетичку констелацију. Шта то значи за причу о Дединчевом активизму? Нема сумње да се у свакодневном, политичком животу Дединац определио за ангажман и да је ту био доследан. Међутим, он није био спреман да своју поезију у потпуности стави у службу надреалистичке револуционарности, и о томе најбоље сведочи његово десетогодишње ћутање, које је уједно и највећа потврда његовог колебања „између модернизма и надреализма“ (Петров 2014: 58).

Последњи аспект о којем ћемо нешто рећи, са циљем да осветлимо карактер песниковог отпора, активизма и револта, јесте његов однос према институцији књижевности. Претходно смо већ навели да се у симболизму отпор логици тржишта и грађанској култури изражавао захтевом за аутономијом уметности, који се у својим екстремним случајевима завршавао (наводном) аполитичном естетичистичком песничком праксом. Авангардисти исти циљ – ослобађање од тржишних притисака и статуса уметности у грађанском друштву – покушавају да остваре „споља“, нападајући саму институцију уметности, њене механизме производње, дистрибуције, чувања, експлоатисања и капитализовања уметничког садржаја. С тим у вези стоји јуришање авангардиста на академије, музеје, галерије, издавачке куће и маркетиншке стратегије. Нападају се и устаљени начини рецепције тако што се нарушава концепт дела, привилегованост одређеног значења и трагање за једнозначношћу смисла. Уметнички текст постаје догађај, он излази у стварност и својом перформативношћу се са њом

сједињава, што би требало да задовољи авангардни захтев за превазилажењем естетског у животној пракси. У којој мери Дединац репродукује идеје овакве авангардне револуционарности? Запазили смо једно важно место које би, опет условно, могло да се тумачи у траженом кључу. У пропратном есеју у којем објашњава на који начин и у каквој атмосфери је настајала *Јавна птица*, песник на крају изражава радовање због остварених анти-уметничких тежњи и нарушавања концепта уметничког дела.

А радовало ме је опет што, једаред отштампана, није личила на књигу. Пре на све друго – на рекламну брошуру какве фабрике, можда фабрике мириса; на ноте неког „шлагера“, чак на берзански извештај – само не на праву књигу, најмање на књижевно дело (Dedinac 1957: 131)

Ови редови упућују на Дединчев покушај подривања идеје како би књига требало да изгледа и на који начин би требало да комуницира са реципијентима, на његову намеру да произведе неку врсту ексцеса у саобразности између смисла књиге и њеног очекиваног уклапања у доминантне уметничке, културне, економске и политичке оквире. Наведени цитат могао би да се тумачи и као авангарди блиско ослобађање од фетишизма уметничког дела и као песников покушај деструкције ауратичне уметности о којој је писао Бенјамин. То би било потпуно прихватљиво да истакнутом фрагменту не претходи ова Дединчева реченица: „И жао ми је било што *Јавну птицу*, коју сам сам илустровао, надгледао док се слагала, штампала, коричила, што нисам могао сам и да је сложим, отштампам, па да узлетајући са моје руке понесе и све њене отиске (Isto: 131). Отисци руке, дух и дах песника, узлетање песме, враћају нас поново у окриље ауратичне уметности.

Оно што такође буну и не дозвољава песниково јасно профилисање у правцу надреалистичког типа револуционарности, јесте начин на који се касније присећа своје анти-уметничке и анти-књижевне младости. После низа питања која поставља, а која се свде на то да ли се он и његови другови могу назвати *песницима*, а њихове творевине духа *песмама*, он на крају даје потврдан одговор, уз одређена ограничења. Навешћемо тај део у целини.

Могу ли да назовем песничком нашу младост? Да ли смем тако да назовем ту младост која је трошила, истрошила најбоље своје снаге са убеђењем да их дарује анти-књижевној, анти-уметничкој борби? Како да апострофирам, да ли именом *песника*, оне младе људе који су записали некад прве моје текстове уверени да не стварају тиме литературу, већ само дају прилог једном широком и заносном покрету који треба искрено да послужи „потпуном ослобађању људског духа“? (...) Како да их ословљавам? Да ли *песницима*? Свакако *песницима* ако би се та реч

односила само на ствараоце које су моја негдашња ЈА сматрала песницима, или им признавала да су то бар једанпут или двапут били у животу, макар их после, или пре тога, или и пре и касније, односила стихија тријивалности. Да поменем неколико имена: Бодлер, Рембо, Лотреамон, Аполинер, Дис, Ујевић, Црњански, Растко Петровић (Isto: 18, 20).

Дакле, Дединац се не одриче, на надреалистима својствен радикалан начин, ни поезије ни улоге песника, само пред њих ставља високе критеријуме које су задовољили наведени песници. Оно што чуди јесте то да у овом низу, као и у свим реминисценцијама на песничку младост, нема ни српских ни француских надреалиста, а као што видимо, има Црњанског и Растка Петровића. Ако бисмо то на овом месту могли да правдамо често коришћеном *ми* формом, и могућношћу да је Дединац читав овај део свог предговора писао из перспективе своје али и својих надреалистичких сабораца, те да се надреалисти не помињу зато што се они подразумевају, опет буни следеће место. У истом делу предговора за књигу *Од немила до недрага*, Дединац објашњава одсуство жеље да се стара о сопственим песмама, тумачећи ту „небригу“ о песмама као израз борбе против литературе и трајности, док се са друге стране залаже за поезију која ће бити „ефемерна творевина духа“, настала „у једном тренутку и писане за један тренутак“. Међутим, иако истиче особину која је надреалистичка *par excellence*, он за потврду ових својих настојања не бира неку каснију Бретонову или Ристићеву изјаву, него се поново позива на Растка Петровића и његово прослављање „лепоте ефемерности“ (Dedinac 1957: 19).

Оно што се такође чини противречним у односу на надреалистичке анти-књижевне тенденције, јесу њихова бројна луксузна, брижљиво осмишљавана издања, књиге поезије, избори, у крајњем случају и часописи. Како помирити изглед таквих примерака са Дединчевим тврдњама да они своје текстове нису ни желели да објављују, да нису имали ни жељу ни наду „у трајање тих текстова“,

[а] уколико су пристајали, у раздобљу између два рата, да неке од својих недотераних рукописа објаве, увек је то било с намером да тиме изазову револт средине у којој су били принуђени да живе, да нешто у њој негирају, да њене столетне „истине“ нагризу; никако да се било у ком виду потврде у једном друштву које им је загорчавало живот и чинило га неподношљивим (Dedinac 1957: 12)?

Једино што можемо да тврдимо, јесте да је Дединац на много различитих нивоа у свом стваралаштву потврђивао потребу за прављењем наизглед контрадикторних спојева, са циљем да се превазиђу унапред задате антиномије анти-уметност/ уметност, ауратична/

неауратична уметност и аутономна/ хетерономна књижевност. О томе ће више бити речи у закључном делу овог поглавља.

Када је реч о Дединчевом деловању у актуелном друштвеном и културном контексту, и његовом односу према институцији књижевности, апаратима производње и дистрибуције, издавачким кућама и културним центрима, ту би се такође тешко бранила његова аутономна, маргинална или подривалачка улога. Сарадња са водећим издавачким кућама, Нолитом где објављује своју збирну књигу *Од немила до недрага*, као и поговор за *Дан шести* Растка Петровића; са Просветом где излазе *Дневник* и *Позив на путовање*, Матицом српском и Српском књижевном задругом за које приређује Бранка Радичевића; Заводом за издавање уџбеника који издаје његов превод *Федре*, упућују на то да је Дединац био прихваћен и афирмисан посредством водећих издавачких предузећа Југославије. Исто тако, његово место у културном и уметничком животу подразумевало је важне улоге и истакнуте функције готово у континуитету. Још за време студија био је сарадник у *Политици*, а касније и њен уредник, уредник *Књижевних новина*, које су тада излазиле као орган Савеза књижевника Југославије, уметнички руководилац па касније управник Југословенског драмског позоришта и културни саветник при амбасади у Паризу од новембра 1953. до новембра 1955¹⁶. О његовом статусу у интелектуалним и уметничким круговима, сведоче и награде које је добијао, Октобарску награду за уметност и науку од Савета за културу и просветно научне установе Народног одбора града Београда (за књигу *Од немила до недрага*), Змајеву награду (1964), Седмојулску награду за животно дело (1963). Дединчеву позицију у том смислу можда најсликовитије оцртава Стојиљко Стојиљковић, описујући његов ангажман у *Политици*, и његово припадање „једном одређеном нивоу куће, такозваној *мислилачкој соби*“, у којој се пратила целокупна страна, француска, немачка, енглеска и совјетска штампа, и у којој се одређивало „шта *Политика* са комплетном информацијом, у коју спада и култура и уметност, треба да обавештава“¹⁷.

¹⁶ Милан Дединац се активно и успешно бавио и позоришном критиком. Више о томе у: Дединац, Милан, *Позоришне хронике*, Просвета, Београд, 1950.

¹⁷ Подаци о Дединчевом ангажману у *Политици* преузети су из интервјуа са Стојиљком Стојиљковићем, који је пронађен у Легату Милана Дединца и Радмиле Бунушевац (Архив САНУ, Историјска збирка број 15034, необрађена грађа).

Прича о револуционарном карактеру, отпору и субверзији авангарде званично се завршава са почецима њене институционализације. О процесу институционализације авангарде, пре него што му је и сам у послератном периоду подлегао, Дединац је писао поводом Ф. Т. Маринетија и његовог уласка у Италијанску краљевску академију, у јануару 1930. године. Дединац сликовито описује овај догађај, не скривајући скандалозну недоследност знаменитог футуристе.

Маринети, члан Италијанске краљевске академије!

Творац футуризма, смели вођ футуриста, ватрени и неупорни бунција, „најжешћи револуционар у уметности и књижевности“ – како је он себе називао, човек који је први бацио у свет, као какву бомбу, ону фамозну крилатицу о спаљивању музеја и академија – ушао је у академију... Ушао је и гордо заузео своје место (Дединац 1994: 226).

Дединцу је стало да представи апсурд урликања који се и даље могао чути из Маринетијевих уста, с тим да је тај крик сада официјелан, „законски“ – „Некада бунтован, он је данас у националним водама“. Уместо младића „упаљених лица и још упаљенијих мозгова“, студената, револуционара, којима се раније обраћао, Маринетијеву публику сада чини „старија господе, дипломате, виши чиновници“, „даме у крзнима и господа у вечерњем оделу“, а говорника више „не дочекује звиждање, него плесак“. „Публика га је у тишини слушала – само је он викао. Викао из свег гласа. Грдио, нападао. – Кога? Ради чега? – Сви су му плескали“ (Дединац 1994: 227). Авангарда је, дакле, као и модернизам или симболизам, доживела своју институционализацију, њени поступци интегрисани су у институцију уметности, постали су део официјелне културе, а њена критичка, полемичка и подривалачка оштрица изгубила је смисао управо „музеизацијом“ авангардних манифестација и њиховим „уметничким успехом“ (Birger 2010: 705). Ако је друштвени успех до којег је авангарда – самоиницијативно или не – дошла, био пресудан за њен неуспех, да ли је „неуспех“ Дединчеве поезије, у смислу да она никада није припадала првим редовима популарне и неизоставне међуратне уметности, знак његовог успеха као авангардисте? Или се и у том смислу може говорити о мањку опасности и ангажованости његове поезије, која се никада није доживљавала као довољно спорна или претећа, можда баш због тог артистичког и херметичког вишка? Недостатак „погиљбене пустиловине“ Бертолино не препознаје само код Дединца, него код свих наших надреалиста. То би била та најчешћа критика упућена на рачун њиховог уметничког ангажмана, заснована на тези да су наши надреалисти представљали институционализовану интелигенцију са

„комотним социјалним положајем“, те да су „убедљивији пример јединства уметничке личности и животне праксе код нас остварили модернисти: Растко, Црњански, чак и Дис“ (Bertolino 2011: 248).

3.1.3 Чиста и(ли) ангажована лирика: покушај превазилажења антиномије

„У класичним сликама тражим подсвест.
У надреалистичким сликама тражим свест.“
Фројд

Као што смо уочили, нити се може говорити о чистом естетицизму који би подразумевао потпуну уметничку аутономију, нити се може говорити о авангарди као о њеној супротности, израженој кроз апсолутни неконформизам, бунт, отпор и револуционарне амбиције одрживе у времену. Бел-Виљада тако поводом разматрања естетицизма и случаја Бодлера, Флобера и Цојса, за које каже да су „истовремено“ и „естете и антиестете“, истиче да је „свођење модернистичких аутора на статус чистих естета поједностављујући, превише сажети суд, чак и карикатура“ (Бел-Виљада 2004: 190).

Овакво становиште се посебно развило током тридестих година 20. века, када је стаљинистичка левица, укључујући и њеног највећег мислиоца, Ђерђа Лукача, почела оштро да одбацује читав модернистички покрет као „формалистички“ или „декадентно буржоаски“, одбацујући њихов рад и експерименте на темељу „унутрашњости“ и „субјективизма“ (Исто: 213, 214).

Дакле, иако је то најављено њиховим теоријским концептуализацијама, естетицизам није могуће у потпуности лишити социјалног, политичког, сазнајног и моралног, као што ни авангарда није успела у потпуности да се ослободи од естетских преокупација. Дозволићемо себи да помало сензационалистички закључимо да је естетицизам ангажован таман онолико колико је авангарда естетска. Први део ове тврдње био је једна од централних тема одељка *Апорије естетицизма: да ли је „чиста“ чиста лирика*. Овде ћемо само на неколико примера покушати да демонстрирамо и други део тврдње – чињеницу да је надреализам „поред све антиуметничке настројености“ коју је „баштинио од дадаизма као последицу социјалног и ратног бесмисла“, показао „неспособност“ да се одрекне свог уметничког карактера (Bertolino 2011: 249).

Већ у *Првом манифесту*, олако се прелази преко Бретоновог исказа да „укус сматра својим високим задатком“ (Breton 1979: 28), а јасно је да категорија укуса мора имати везе са неком врстом естетског расуђивања. Низ Бретонових ставова из првог програмског текста, могли би се разумевати у потпуно супротном значењу од надреализму

приписаних антиестетских претензија, па чак и као некакво Бретоново залагање за књижевну аутономију. Навешћемо неке од њих.

1. Бретон надреализам (и стање које он изазива) назива „вештачким рајем“, наводећи да жудња за тим стањем „подлеже Бодлеровој критици из истих разлога као и остали вештачки рајеви“, као и порок, конзумирање хашиша итд. (Breton 1979: 44).

2. Бретон се у песнички интонираном исказу залагаже за то да се остаје на *непознатом*, чиме се или потпуно занемарује, или ставља у други план било каква револуционарна активност и практична употреба, а надреалистичка уметност приближава се симболизму више и од самог Рембоа.

Ако један грозд нема два иста зрна, зашто хоћете да вам то зрно опишем другим, свим осталим, да од њега направим зрно грожђа које се може јести. Неизлечива манија која се састоји у томе да се непознато сведе на познато, на оно што се може сврстати, уљуљукује мозгове (Isto: 22)

3. Аутономност сваког, па и надреалистичког песничког чина, може се ишчитати у следећим редовима *Манифеста*.

[Д]осетке и остали леви манири скривају што боље могу праву мисао која сама себе тражи, уместо да се брине да постиже успех. Мислим да сваки чин носи у себи своје оправдање, бар за онога ко је био способан да га изврши, да је обдарен једном моћи која толико зрачи да и најмање тумачење може да је ослаби (Isto: 22).

4. Симболистички вокабулар препознаје се у Бретоновом трагању за великом Тајном до које ће се доћи када се сан прикаже „у његовој интегралности“: „кад се његова кривуља буде оцртала са неупоредивом правилношћу и опширношћу, можемо очекивати да ће тајне које и нису тајне, уступити место великој Тајни“ (Breton 1979: 26).

Сличне пориве препознаје Бертолино и код Марка Ристића, анализујући следећи фрагмент из Ристићевих *Маргиналија*.

У метафорама, у симболима истинитих песама, не крије се, вешто увијена и украшена, никаква проста мисао која би се евентуално могла резимирати, препричати другим речима, једноставнијим изразима, извући и разголитити. (...) У једном поетском тексту, а о њима јединим је овде реч, надреалистичком или не, у прози или у стиху, мисао се јавља, да тако кажем, већ унапред изражена; та мисао није једна гола ментална чињеница коју ваља спретно оденути речима, она је у самим речима, она произилази, извире из тих речи током њихова постојања и уланчавања (Ристић 1929: 195)

Поводом овог Ристићевог исказа, Бертолино се пита како је могуће унутар надреализма „помирити веру у самодовољност поетске речи са одвратношћу према

естетским преокупацијама и према *ларнурлартизму*“, у којем је „надреализам видео одбојни симптом једног друштвеног зла, не разликујући се у томе од става такозване социјалне књижевности и *соуреализма*“ (Bertolino 2011: 274)?

Као што је потребно превазићи антиномију естетицизам/ ангажована уметност, која налаже да се нека књижевност стриктно одреди или на један или на други начин, потребно је напустити и уверење у постојање чисто аутономне, и у односу на њу, хетерономне књижевности, у контексту њене зависности од тржишта и различитих друштвених и политичких репресија.

Поред тога, за нашу тему посебно су занимљива и важна запажања која праксу уметничке аутономије и естетицизма виде као „нужни предуслов авангардистичке интенције“ (Birger 1998: 77), стављајући тиме естетицизам и авангарду, или симболизам и надреализам, ближе него што би се то очекивало. Ово успостављање континуитета између уметничке аутономије и авангардних стремљења Биргер објашњава на следећи начин.

Важно је уочити да авангардисти при томе преузимају један суштински моменат из естетицизма. Он је дистанцу уметности према животној пракси претворио у садржај дела. Животна пракса, на коју је усмерен естетицизам негирајући је, јесте сврховито и рационално уређена грађанска свакодневица. Авангардисти нипошто не смерају да интегришу уметност у *ту* животну праксу; напротив, они са естетицизмом деле одбацивање сврховито-рационално уређеног света. Оно што их од овога разликује јесте покушај да се из уметности организује једна *нова* животна пракса. И у том смислу естетицизам се показује као нужни предуслов авангардистичке интенције. Само уметност, и у домену садржаја појединачних дела, потпуно одвојена од (лоше) животне праксе постојећег друштва, може да постане средиште око којег се може организovati нова животна пракса (Isto: 77).

Овим Биргеровим становиштем, уметничкој аутономији додељена је улога припремних радњи за касније авангардне активистичке претензије. Аутономијом је уметност одвојена од непожељне грађанске свакодневице и створени су услови за „организацију нове животне праксе“, тако да се и на овом плану може говорити о континуалним уметничким претензијама у низу естетицизам – авангарда.

За нашу тему, још је занимљивије становиште Буркхарта Линднера у раду „*Autonomisierung der Literatur als Kunst, klasisches Werkmodell und Auktoriale Schreibweise*“, у којем аутор објашњава да захтев за аутономијом уметности, карактеристичан за дела естетицизма, у себи истовремено подразумева и захтев за превазилажењем уметности, тако да се у том смислу не може направити оштра

дистинкција између поезије с краја 19. века и касније авангарде. Линднер идеологију књижевне аутономије види у супротности са просветитељством, у којем књижевност није била „хипостазирана“ као „привилеговани медиј“, него је представљала део у општем тоталитету знања. Међутим, аутор сматра да се „напетост између просветитељства и аутономне концепције књижевности“ не губи њеном „аутономизацијом“, односно освајањем књижевне аутономије, „баш као што се већ у просветитељству развијају суштинске категорије аутономије“ (Lindner 1975: 93). Линднер тако дихотомију просветитељство/ естетска аутономија, или ангажман/ естетицизам види као „синхронијску супротност“ „која је остала присутна до данас“ (Isto: 93), а не као одвојене, дијахронијски и каузално условљене концепције књижевности, како то сматра Биргер у претходно наведеном фрагменту. Навешћемо део у којем он објашњава неодвојивост два наизглед противречна захтева: захтева за књижевном аутономијом и захтева за њеним превазилажењем у животној пракси; истост услова у којима се ови захтеви остварују у књижевности, и чињеницу да текстови естетицизма, као и текстови који изједначавају књижевност и животну праксу, уносе ексцес у традиционално схваћени однос између производње и рецепције уметничког дела.

Ова дихотомија сведочи да је успостављање аутономије естетског првобитно повезано са проблемом укидања аутономије. Јер без обзира на то како се изводи статус помирителске парадигме естетског - историјско-филозофски као код Шилера, трансцендентално-песнички као код Шлегела, верскофилозофско-теолошки као код Жана Паула - на овај начин се увек поставља захтев за трансценденцијом који превазилази ограничено подручје естетике. Идеални услови под којима уметност стиче аутономију и може тврдити да је тоталитет исти су, што у исто време чини чињеничне услове производње и рецепције дела неадекватним и ограниченим (Lindner 1975: 89, превод М.М.).¹⁸

Овакве тезе авангарду стављају ближе естетицизму или симболизму, оне изједначавају књижевне и политичке услове у којима се може реализовати аутономна уметност, са условима које захтева авангарда. Ту се пре свега мисли на херметични, неоргански уметнички текст који је у стању да критикује грађанско, буржоаско друштво и

¹⁸ Dieser Zwiespalt bezeugt, daß die Konstituierung einer Autonomie des Ästhetischen gleichursprünglich mit dem Problem der Aufhebung der Autonomie verbunden ist. Denn wie auch der Status des ästhetischen Versöhnungsparadigmas hergeleitet wird — geschichtsphilosophisch wie bei Schiller, transzendentalpoetisch wie bei Schlegel, glaubensphilosophisch-theologisch wie bei Jean Paul - es wird damit immer ein Transzendierungsanspruch aufgerichtet, der den begrenzten Bereich des Ästhetischen übersteigt. Die ideellen Voraussetzungen, unter denen Kunst Autonomie erlangt und einen Totalitätsanspruch stellen kann, sind dieselben, welche zugleich die faktischen Bedingungen der Produktion und Rezeption der Werke als ungenügend und beschränkt erscheinen lassen.

пружи отпор притисцима тржишта и капиталистичкој логици профита. Да би овако нешто доказао, Линднер је морао да критикује и Биргерово поимање институције књижевности, која представља један од кључних појмова за диференцирање авангардне уметничке праксе у односу на целокупну пређашњу књижевност. Линднер истиче да појам институције књижевности „није неспорна категорија која би се могла користити без потешкоћа“. Институција уметности подразумева учвршћивање и афирмацију оне књижевности која одговара одређеним „нормативним правилима“, која промовише некаква „леgitимна размишљања“, и исто тако, она рачуна на одређене материјалне услове који омогућавају „пристаниште“ или место догађања тог новог „подсистема књижевности / уметности“ (Lindner 1975: 92). Међутим, у делима естетицизма и у аутономној књижевности губе се „естетске норме“, владајуће „нормативне поетике“, и не постоји некаква „ново место“ суђења књижевне вредности, као ни „култна институција“ која верификује нечију присутност на књижевној сцени (Isto). Једино место које Линднер издваја, као оно које пропагира јасна правила „културне идеологије“, јесте школски и универзитетски сектор 19. века, у којем се инсистира на „дуализму“ између „уметности (идеалне)“ и „оштре стварности (живота)“, чиме се, по Линднеровом мишљењу, обликовало „самопоуздање буржоазије“ (Isto).¹⁹

Тако прича о односу естетицизам/ ангажована књижевност заправо захтева пропитивање разлога за одвајање уметности и живота и лоцирање оних сфера интелектуалног живота у којима се на том одвајању инсистира. Дуализам или раздвајање уметности и живота, „тргује контрастом између (практичног, тј. егоистичног) појединца и

¹⁹ Der Institutionsbegriff umfaßt die normativen Regelungen, die legitimatorischen Reflexionen und die materiellen Verankerungen des neuen Subsystems Literatur/Kunst. Freilich ergibt sich das Problem, daß der Institutionsbegriff in den Sozialwissenschaften keine unumstrittene Kategorie darstellt, die ohne Schwierigkeiten angewendet werden könnte. Zudem ist der Autonomisierungsprozeß gerade dadurch gekennzeichnet, daß die ästhetischen Normen den Verpflichtungscharakter kodifizierter Regelpoetiken einbüßen und daß es keinen dem Hof oder der kultischen Institution entsprechenden neuen Ort gibt, in dessen Besuch die Teilnahme am ästhetisch-literarischen Bereich demonstriert würde. Dennoch entstehen verpflichtende Regeln einer kulturellen Ideologie, die im 19. Jahrhundert ihre Basis im schulischen und universitären Sektor gewinnt und als Dualismus von Kunst (Ideal) und rauher Wirklichkeit (Leben) das Selbstverständnis des Bürgertums prägt (Isto: 92).

Концепт институције обухвата нормативне прописе, легитимна размишљања и материјална пристаништа новог подсистема књижевности / уметности. Проблем настаје, наравно, што појам институције у друштвеним наукама није неспорна категорија која би се могла без потешкоћа користити. Поред тога, процес аутономије карактерише чињеница да естетске норме губе обавезни карактер владајуће нормативне поетике и да не постоји ново место које одговара суду или култној институцији у чијој посети би се показало учешће на естетско-књижевном подручју. Ипак, појавила су се обавезна правила културне идеологије, која су своју основу добила у школском и универзитетском сектору у 19. веку и, као дуализам уметности (идеалне) и оштре стварности (живот), обликовали самопоуздање буржоазије (превод М.М.).

(уметничких, тј. идеалних) људи, који је настао у 18. веку и у Немачкој, углавном као опозиција између човечанства и буржоаских услова²⁰, а није формулисан као „опозиција према буржоаском и грађанском/ између буржоаског и грађанског“ (Isto: 92). Занимљиво је да Линднер маркира академски простор као онај где се инсистирало на раздвојености уметности и живота, и у том смислу његове тезе нас наводе да се вратимо и потврдимо ставове из нашег уводног поглавље, у којем је објашњено да се баш у надреализму покушава реактуелизовати једна алтернативна, неуџбеничка историја књижевности, са именима баш оних аутора који су у највећем могућем степену изједначили уметност и живот: Маркиз де Сад, Лотреамон, Рембо итд. Могли бисмо да закључимо да одвајање уметности и живота, формирајући са једне стране естетизам, а са друге концепт ангажоване литературе, у већој мери је резултат накнадних интервенција и читања одређене књижевности, као и потребе да се она (п)одреди владајућим академским, социјалним или политичким параметрима, а у мањој мери то одвајање диктира сам књижевни текст. Исто тако, савремене теоријске артикулације појма *политике књижевности* на добар начин упућују на проблем раздвајања уметности и живота: оне не признају чист естетизам, стављајући га неминовно у социјални, политички и културни контекст чији је он резултат, али наглашавају и то да за политику нечије књижевности релевантни али не и пресудни могу бити јавни политички наступи одређеног аутора и његова идеолошка оријентација²¹. Ово се на добар начин види управо у делу Милана Дединца, у његовом одвајању политичких иступа (који су били најзаступљенији када је песнички ћутао), као и у недостатку тог непосредног ангажмана у његовој поезији, што нас наравно не спречава да говоримо о политици његовог естетизма.

Критикујући одвајање уметности од живота, Линднер се позива и на важна Маркузеова становишта, којим овај покушава да елиминише дистинкцију култура/ цивилизација, односно, естетско/ емпиријско, сакрално/ профано. Појам естетске

²⁰ Dieser Dualismus tradiert in vereinfachter Form den Gegensatz von (praktischem, d. h. egoistischem) Individuum und (kunsstinnigem, d. h. idealem) Menschen, der im 18. Jahrhundert entsteht und in Deutschland weitgehend als Gegensatz von Menschheit und bürgerlichen Verhältnissen, nicht als Gegensatz von Bourgeois und Citoyen formuliert wurde.

²¹ Више о томе у: Жак Рансијер, *Политика књижевности*: „Политика књижевности није политика писаца. Она се не односи на њихово лично учешће у политичким или друштвеним борбама њиховог доба. Она се не односи ни на начин на који писци у својим делима представљају друштвене структуре, политичке борбе или различите идентитете. Под изразом *политика књижевности* подразумева се да се књижевност бави политиком остајући књижевност“ (Ransijer 2008: 7).

аутономије повезује се са Маркузовим појмом „афирмативне културе“²², и премда је Линднеру блиска Маркузеова „линија континуитета буржоаске културе“, која се прати „од антике до фашизма“, а исцртава се посредством инсистирања на разлици између културне и економско-политичке праксе, Линднер ипак није задовољан начином на који Маркузе завршава своје дело. Наиме, иако он инсистира на укидању раздвајања уметност/ животна пракса, чиме се уплиће у апорије авангарде, Маркузе „допушта било какве последице“ и ствара или „пледојаје за очување аутономне уметности“ или „пледојаје за њену ликвидацију“.

Животна пракса је очигледно недовољно специфична категорија да би се схватила веза између уметности и друштва. А естетски садржај аутономне уметности не може се сматрати "укинутим" у ослобођеној пракси, како се најављује у материјалистичком ревидирању хегелијанске естетике (Lindner 1975: 90).²³

Овде Линднер указује на нашу централну тему, доводећи у питање антиномију уметност/ животна пракса, и рекло би се да изражава потребу да се ове две сфере у потпуности изједначе, што би било на трагу авангардних интенција. Међутим, корекција коју Линднер уноси у односу на авангардисте, јесте инсистирање на „естетском садржају аутономне уметности“ који се одржао и у животној пракси, за разлику од авангардистима својственог позивања на превазилажење естетског и напуштање аутономије.

Авангардисти су добро разумели потенцијално трагичне последице издвојености уметности од живота на које је упозоравао и Маркузе. Та дистанца која се направила између културе и цивилизације, дозвољавала је цивилизацији да „преузима, организује, купује и продаје културу; идеје које по својој суштини нису операционалне, нису

²² Маркузеова „афирмативна култура“ је „она култура грађанске епохе која је у току свог властитог развоја довела до тога да се духовно-душевни свет као самостално царство вредности одвоји од цивилизације и уздигне изнад ње“. Она се доживљава као нешто „веома узвишено над свакидашњицом“. „Културни идеал је прихватио чежњу за срећнијим животом: за човечношћу, добротом, радошћу, истином, солидарношћу“, „али све оне носе афирмативни предзнак: да припадају неком вишем, чистијем, несвакодневном свету“ (Markuze 1977:46, 59).

²³ Ogleich seine:, Theorie mit der Kategorie des modernen bürgerlichen Subjekts als dem Substrat der affirmativen Kultur eine historische Konkretisierung zu leisten vermag, bleibt sie der schematischen Opposition, Trennung Kultur/Lebenspraxis — Aufhebung dieser Trennung' verpflichtet, die, wie seine neuen Arbeiten zeigen, beliebige Konsequenzen zuläßt: das Plaidoyer für die Erhaltung der autonomen Kunst ebenso wie das Plaidoyer für deren Liquidierung. „Lebenspraxis" ist offenkundig eine zu unspezifische Kategorie, um das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft zu erfassen. Und der ästhetische Gehalt autonomer Kunst läßt sich nicht, wie die materialistischen Fortschreibungen der Hegelischen Ästhetik proklamierten, als in der befreiten Praxis „aufgehoben" denken"(превод М.М.).

оријентисане према понашању, преводе се у операционалне, саобразне понашању“ (Markuze 1977: 228). Авангардисти зато нападају институционални оквир уметности јер су музеји препознати као „најподесније место“ за „репродуковање удаљености уметности од стварности“ (Markuze 1977: 71). Авангардистима је, дакле, било јасно да култура треба да се бави оним што је дато, а не да трага за неким сасвим новим животом. „Култура треба да прожима оно што је дато оплемењујући га, а не да ставља на његово место нешто ново.“ У противном, култура/ естетска пракса

уздиже индивидуу не ослобађајући је из њене стварне унижености. Она говори о достојанству човека не хајући за стварно достојније стање људи. Лепота културе је пре свега унутрашња лепота, па и ономе што је спољашње може доћи само изнутра. Њено царство је у суштини царство *душе* (Markuze 1977: 52).

Оно што анти-литерарно оријентисани авангардисти нису прихватили, јесте могућност да таква ангажована уметност истовремено сачува и своју аутономију, не у односу на притиске тржишта и различите социјалне и политичке репреције, него да сачува своју естетску аутономију. Нема сумње да је Дединац покушао управо то да оствари, али и да су у традицији српске авангарде такав књижевни поступак, експлицитно, у значајнијој мери верификовали експресионисти (Растко Петровић, Милош Црњански и Станислав Винавер).

Ипак, упозорићемо на једно место из књиге *Без мере* Марка Ристића, где се недвосмислено потврђују ове тезе, и Ристић се приближава Шилеру, као и наведеним схватањима Линднера и Рансијера, који верују да је естетски режим уметности способан да „истовремено утемељује самосталност уметности и истоветност њених форми са формама преко којих се образује сам живот“ (Ransijer 2013: 149). Навешћемо у целини делове који на то упућују, с тим да подсећамо да се код Ристића, као и код већине надреалиста, поезија изједначава са схватањем појма апсолутне слободе, о чему ће бити речи у првом фрагменту.

На путу ослобођења дух се истина може савити, примењен, под дисциплинским надзором, на субверзивну политичку акцију, налазећи и тако свој смисао, али на том истом путу он може остати одан и само апсолутном схватању појма слободе као таквог, т. ј. примењивати се само на своје сопствено ослобођење. (Но никаква квиетистичка казуистика не оправдава његове евентуалне компромисе) (Ристић 1928: 182).

Позитивистичком суду ће се свакако ови моји редови учинити пуни збрке и недоследности, пристајући, с једне стране, уз појам хитне потребе „деестетизације“ песничког

стварања, а с друге стране проповедајући једну можда апсурдну, независност, несводљивост духа. Но позитивистичка разврставања не допуштају оној мисли која се за њима поводи, да се унесе у један покрет плиме и осеке по коме дух може да мења изглед обале која као да њега непоречно опредељује. Његово место не може да буде васпостављено ускошћу једног басена, па била то и уметност. Узимајући тренутни облик једног песничког живота или дела, или на пример једне организоване револуционарне акције, он само, међу неизбежно скученим категоријама које му у датом моменту стоје на расположењу, бира себи средство. Ни ви, ни ја, ни наше сујете, ни нека песма тачно или погрешно отпевана више или мање пригушеним гласом, нисмо ништа пред њим (Ристић 1928: 184-185).

За нашу тему, посебно је важно које песнике Ристић бира као примере у чијем је раду успешно остварен овакав песнички пројекат, и који су на делу показали баналност дилеме опредељивања између „небеског или земаљског царства“ – што је по њему само опсена „дуалистичког, апстрактног упрошћавања“ (Ристић 1928: 186). Први међу њима је Маларме, и одмах потом, Дединац. Ристићу је стало да понуди једно другачије читање Малармеа у којем он неће бити некакав „ексцентрични Францус“, чије дело се неће приказивати као пука „естетичка реализација“, него напротив, оно „доприноси много више стварним, т. ј. пре свега најодлучнијим, најрешенијим проломима човечијег духа, но толика и толика подгрејана сањарења помирљивих, лажно конкретних описа без дејства, без оштрине, без о т р о в а“ (Исто: 183-184). Малармеово суделовање у изградњи слободе, Ристић препознаје у његовом компромитовању „буржоаског позитивизма“, за шта му је било довољно „оно мало сасвим чистог и разређеног ваздуха у коме је стварао“. Било је потребно и објаснити чувену Малармеову тврдњу да читав свет постоји да би се завршио једном књигом, и одвојити је од строго естетицистичких интерпретација посредством којих она звучи као „сентиментална глупост“ – што Маларме није имао за циљ. У тој намери, Ристић најпре критикује облик у којем је Дучић унео овај Малармеов цитат у нашу књижевност, „у предговору Видрићевим песмама“, истичући да се тиме замаглило његово значење. „Без обзира да ли је ово речено са радошћу или са очајањем“, Маларме је у свом чувеном исказу говорио „о књизи као о духовном оруђу“, и ту је реч „о дематеријализацији, о суптилизацији, о узалудности свега, а не о неком естетичком управљању личним животом (Исто: 184). У потреби да „друкчијом светлошћу“ обасја Малармеов значај, Ристић следи Бретона, наводећи један подужи цитат из Бретоне књиге „Надреализам и сликарство“, којег ћемо због важности за нашу тему и за питање односа симболизма и надреализма, у потпуности пренети.

Ако су, каже Бретон говорећи о Пикасовим сликама, ако су Лотреамон, Рембо, и Маларме, у пределу поезије, били први који су људски дух снабдели оним што му је толико недостајало: хоћу да кажем једним правим изолатором помоћу кога тај дух, налазећи се идеално издвојен, почиње да се заноси својим сопственим животом где се достигнуто и жељено више не искључују и отада сматра за своје право да подвргне једној непрестаној цензури најстрожије врсте оно што га је дотада спутавало; ако је, после њих, појам допуштеног и недопуштеног добио ону растегљивост која нам је позната, у толикој мери на пример да нам речи породица, отаџбина, друштво чине утисак мртвачких шала; ако су нас они заиста решили да очекујемо од нас самих наше искупљење на овом свету, требало је, да бисмо се слепо и безобзирно бацили њиховим трагом, распаљени том грозницом освајања, али освајања тоталног, која нас неће оставити никада више, требало је да наше очи, наше драге очи огледају оно што, не постојећи, ипак је исто тако јако као оно што постоји, и да то опет буду стварне оптичке слике, које нас поштеђују да зажалимо ма за чим од онога што смо напустили (Ристић 1928: 182-183).

За Дединчево поетичко одређивање, посебно је важна још једна особина на којој Ристић инсистира, када је реч о оном типу књижевности који претендује да учествује у изградњи слободе. Књижевност која учествује у изградњи слободе, а не да само узима на себе „гримасу ослобођења“, она после које појмови породица, отаџбина, друштво звуче као „мртвачке шале“, као што је то у случају Лотреамона, Рембоа и Малармеа, мора, по Ристићевом мишљењу, и својим „изразом“ да буде „у опреци са просечним менталитетом против кога се борила“ (Исто: 185). И у том контексту Ристић помиње Дединца. Дакле, није довољна само револуционарност на тематском, мотивском и на плану конкретне акције – она је морала бити потврђена и револуционарношћу форме. Као антипод јаловој друштвеној критици која се појављивала и касније, у романима социјалне литературе тридесетих и педесетих година, израженој кроз конзервативно реалистичко приповедање, Ристић наводи „страховиту и крваву конкретност“ Дединчеве *Јавну птицу*, која „представља и нехотично оно *j'accuse*“ (Исто: 185, 186). У том смислу, Ристић закључује да „[н]ије неки нови Балзак оно што нам треба, ни онај глупави Барбис, већ *Le Paysan de Paris* Луја Арагона“, а Дединац (попут Малармеа) постаје пример за истовремено задовољење естетистичких и активистичких стремљења.

Поред Малармеа и Дединца, који су од стране Ристића проглашени за песнике способне да напишу чисту и истовремено ангажовану лирику, Линднер бира Жана Паула као аутора чије дело доказује његове теоријско-поетичке премисе. Занимљиво је у којој је мери начин на који Линднер говори о стваралаштву Жана Паула сродан Дединчевој поетичкој позицији. Најпре се истичу „контрадикторна схватања“ Жана Паула, на основу

којих је он и „песник унутрашњости“, представник „*poesie pure*“, али и „политичко – радикални“ уметник; Паул користи и „анахрона“ „пре-аутономна“ образложења песничког стваралаштва, али и авангардна, којима се „дистанцира од аутономије“, и приближава чак надреализму и поступку *objet trouvé* (Lindner 1975: 94, 98). Имајући у виду како Линднер објашњава начине на које се у неком књижевном тексту манифестује опредељење за уметничку аутономију, као и Жан Паулову песничку концептуализацију аутономије, можемо рећи да се сродни елементи препознају и у Дединчевој поезији. Навешћемо оне ставове које сматрамо кључним.

1. Убеђење да (естетицистичка) књижевност има задатак да компензује изгубљено јединство природе (Isto: 90) – најбоље се види у последњој фази Дединчеве поезије, у циклусу писаном у Црној Гори.

2. Утопистичка идеја о естетском које је у стању да изгради слободу и да се бори за „објективне интересе човечанства“ (Isto: 93). – Ова идеја заступљена је у целокупном Дединчевом опусу али најјаснију, стварносну конкретизацију има у песмама из *Дневника*.

3. „Подручје естетике“ третира се као „накнада“ за лоше животне услове (Дневник), „као огледало изоловане субјективности“, „као једина манифестација загробног живота на земљи“²⁴ (Isto: 97).

У Дединчевом случају, песме из *Дневника* најбоље показују тенденцију да се у естетском проналази надокнада за лоше животне услове, а та улога подручју естетског приписује се и у послератним песмама, с тим да је оно ту у значајнијој мери идентификовано са природом, каменом, морем, маслином итд. Такође, естетско које је изграђено као „огледало изоловане субјективности“, представља константу у Дединчевом опусу, док ово последње одређење, у којем се уметност доживљава као манифестација загробног живота на земљи, само условно важи за Дединца. Наиме, не може се са сигурношћу говорити о Дединчевим контемплацијама о оностраном, нарочито не у хришћанском или општерелигијском смислу, али се свакако може говорити о уметности која представља неку врсту супституције или потраге за метафизичким присуством.

²⁴ Der Gegenstandsbereich des Ästhetischen wird zwar als Medium von Vollkommenheit und Versöhnung begriffen, aber doch in widersprüchlicher Weise bald als Ersatzbefriedigung schlechter Verhältnisse, bald als Spiegel isolierter Subjektivität, bald als einzige Erscheinungsform des Jenseits auf Erden.

4. Аутор себе виде „као ствараоца и генија“, „али ни на који начин није спреман да сузбије своју контингентну индивидуалност и своје тренутно расположење” (Isto: 97). О Дединчевом поимању надахнућа и односу према појму генија биће више речи у поглављу „Између формализма и аутоматског писања: случај Милана Дединца“.

5. „Док се идеални, естетски и морално образовани људи пројектују као идеални примаоци“, у исто време Жан Паул „омогућава читаоцу да се појави у широком распону улога“ (Isto: 97). О истовременој аристократизацији и демократизацији књижевности биће више речи у поглављу „Симболизам и авангарда: између елитизма и демократичности“.

Како бисмо конкретније могли показати на који начин Дединац истовремено заступа и естетицистичку и активистичку концепцију књижевности, изједначавајући уметност и животну праксу, културу и цивилизацију? Нема сумње да је то тема која је највише интригирала Дединчеве читаоце и тумаче, стављала их пред непријатне дилеме и приморавала да своје изврсне анализе на крају завршавају готово патетичним вапајима и знацима питања. Навешћемо само један одељак у којем Зоран Петровић покушава да одговори на питање има ли стварности у *Јавној птици* и уколико нема, како таква потпуно апстрактна мисао може „да греје и да боли“?

Највећи део поеме *Јавна птица* личи на некакав чист сан где се непрекидно ослобађа лепота која није ничији лик већ постоји само за себе и само је себи сврха. Она нема одређеног садржаја, њен симбол тешко је докучити. Пошто је потпуно одвојена од живота, она има свој засебан живот. Поставља се питање има ли смисла у оваквим песмама тражити нешто што припада стварности. (...) Назире се и овде стварност као линија планинског венца која лебди у висинама. Чак има топлине и најфиније лирике. Може ли потпуно апстрактна мисао тако грејати? Има бола као злато. Може ли болети реч без смисла и корена (Petrović 1968: 10-11)?

Надреалисти су кључне појмове своје поетике (сан, подсвест, жеља, љубав итд.) изградили на идеји да је могуће пронаћи ону тачку у којој се преплићу, комуницирају или изједначавају субјективна жеља (изражена рецимо кроз сан) и објективна стварност, случај и нужност, слобода и условљеност. Такве теме сна, љубави, изоловане субјективности која подстиче на истраживање несвесног (како индивидуалног тако и колективно несвесног), најдоминантније су Дединчеве преокупације. Теоријско-поетички појам помоћу којег су надреалисти именовали овај спој жеља-стварност, субјективно-објективно, јесте појам објективног случаја. Иако је Дединац био спреман да добрим делом одбаци аутоматско писање, као и неке друге за њега радикалне надреалистичке методе, појам објективног случаја, који су неки истраживачи доводили у везу са

„Јунговим појмом *синхронизитета*“ или са Бретоновим термином „расположивости“ (Novaković 2002: 87; према: Plouvier 1968: 103-108), игра важну улогу у његовој поезији. Такође, треба истаћи да, иако су надреалисти избегавали да говоре о естетском, а знамо да су естетско и уметност изједначавали са апсолутном слободом, појам објективног случаја нам дозвољава да га тумачимо као теоријско-поетичку манифестацију наше теме: он изражава спој естетског и профаног, слободе и нужности, уметности и стварности. То у извесном смислу потврђује и Бенјаминов појам *профаног озарења*, којим се управо објашњава да надреалисти оно *непознато*, онај вишак значења (звао се он естетским или не), траже у свакодневном искуству.

Свако озбиљно испитивање окултних, надреалистичких, фантазмагоричких талената и феномена има за претпоставку дијалектичко укрштање, које романтична глава никада неће моћи усвојити. Нећемо, наиме, отићи даље ако патетично или фанатично подвлачимо загонетну страну загонетног; напротив продрећемо у тајну само утолико уколико је откривамо у свакодневици, захваљујући дијалектичком начину гледања, који свакодневицу схвата као непроницљиву, непроницљивост као свакодневну“ (Benjamin 1974: 271).

Међутим, и у том смислу, појам објективног случаја има своје претече у оквиру симболистичке поетике, рецимо код Анрија де Рењијеа, који говори о „неслучајној случајности“, и чак на тој карактеристици заснива различитост симболизма у односу на друге покрете: „Овај покрет је различит: од симбола се прави основни услов уметности. Жели се слободно, мирне душе да избаци и оно што се зове – ја мислим случајност, тј. утицај средине, епохе, посебних чињеница“ (De Renjije 1967: 99). За Дединца, у том контексту много важнији је био Рембо, код којег се такође препознају песничке стратегије аналогне каснијем надреалистичком поимању објективног случаја. На те аспекте Рембоове поетике Дединац скреће пажњу на неколико места, истичући да је Рембо имао потребу да „у грозници свог неживљеног и уплахишеног пубертета“ „тражи око себе оне предмете који већ носе у себи неку врсту 'лирске објективности', оне ствари које поремећују равнотежу конвенционалности и убрзавају, потстичу, надражују ново гледање и буде визију“ (Dedinac 1939: 324). Исто тако, Рембо је имао потребу „да своју визију пренесе и на друге, и на тај начин читаоце 'примора да признају њену објективност', јер је она, његова визија, 'нова реалност која треба да им се наметне као предмет перцепције' (Dedinac 1957: 26). Нема значајних разлика у размери између уметности/ стварности која је уписана у надреалистичко поимање објективног случаја, и са друге стране, у Рембоов

концепт „објективне визије“ – штавише, када погледамо како Бретон представља објективни случај, као да је Рембо чак за нијансу ближи стварности у односу на оца надреализма. Навешћемо део из *Првог манифеста* у којем се објашњава потенцијално дејство заборављеног сна или дејство објективног случаја, подстакнуто утиском који оставља непозната жена у стварности. Деловање сна или објективна случајност овде не иницира никакво револуционарно расположење, отпор или субверзију, што надреализам на другим местима обећава, него човека преноси на небо и претвара га у „диван кристал“.

Та га је мисао, та га је жена збунила, она га наводи на мање строгиости. Њено је деловање тако. На њој је да га за тренутак издвоји из његовог стања разбацавања и да га пренесе на небо где се кристалише, претвара у диван кристал који он може да буде, и који то јесте. У недостатку другог, он тада призива случај, божанство мрачније од осталих коме приписује све своје заблуделости. Ко може да ми каже да угао под којим се појављује та идеја која га дира, да оно што воли у оку те жене није управо оно што га везује за његов сан, што га повезује са подацима које је својом грешком погубио? И кад би било друкчије, за шта све, можда не би био способан? Ја бих хтео да му дам кључ од тог ходника (Breton 1979: 25).

Како се код Дединца песнички осмишљава објективни случај, као појам који је потенцијално у стању да превазиђе антиномију између уметности (слободе) и свакодневног искуства? Овде ћемо само укратко навести која су важна места и начини концептуализације, а њихова детаљнија разрада биће тема поглавља „Милан Дединац и Артур Рембо: Лирска објективност – поистовећивање уметности и стварности“. У анти-поему *Јавна птица*, двоструко је уткана логика објективне случајности: прво, у начину на који је Дединац дошао до самог наслова – Матић тврди да му је наслов био „дошапнут“ једне вечери у Кнез Михаловој, и друго, у значењу насловне синтагме која спаја простор јавности и субјективности (изражене кроз мотив птице и њене песме), док је та дијалектика јавно/ приватно уједно и једна од доминантних тема саме поеме. Други пример, везан је за Дединчеву *Баладу човека који је уснио мреже*, односно за њену пропратну, аутопоетичку белешку у којој аутор директно објашњава начин на који се у његовој поезији врши транспоновање стварности у лирски израз. Дединац објашњава да се у годинама пред Други светски рат у њему „све јаче и све чешће јављало“ „осећање спутавања личности, губљење перспектива живота, доласка нечег страшног и нељудског што одузима смисао даљем живљењу“.

Из дана у дан то осећање постајало је све свесније и све дубље и оно је прожимало сваки мој доживљај, чак и онај најудаљенији од политичке стварности. Та мора, та чума, сламала је

сваки полет, будила револт и толико ме притискала да сам често у сну, преплашен, викао: „Мреже!“ – јер сам стално живео под утиском да сам спутан, да сам уловљен (Dedinac 1957: 245).

Такво расположење пратило га је све до почетка рата и одласка у ропство, где је, тек после две године боравка међу логорским жицама, видео, „једног јесењег јутра“, „уобличење свега онога што је изазивало“ његову мору. „И сва она дотле неуобличена депресија, која је давала боју свему што сам годинама доживљавао, а која само форме није имала, добила је тада своју песничку конкретизацију у тој жици, у тој мрежи“ (Dedinac 1957: 245). На основу ових редова јасно је да се у Дединчевом делу чак ни не врши транспоновање, преношење елемената стварности у лирски свет, него њихово препознавање, поистовећивање свакодневног и естетског искуства.

О Дединчевој потреби да доведе уметности и стварност у што ближу релацију, са тенденцијом њиховог изједначавања, довољно сведочи начин на који је приредио и осмислио своју књигу *Од немила до недрага*. Фрагменте лирске, често херметичне лирике, Дединац је окружио текстовима есејистичког типа, у којима детаљно излаже атмосферу у којој су песме настајале, стварносне и биографске узрочнике који су у великој мери одредили природу његових песама. Овом својом књигом, Дединац као да сугерише недовољност аутономне, чисте лирике и нужност њеног удруживања са животном праксом.

Исту логику, пре него што је она примењена на самоприређивање књиге *Од немила до недрага*, Дединац користи у оквиру поеме *Један човек на прозору*, када свој изразито лиризовани субјективни доживљај временске непогоде у Београду, употпуњује исечцима из новина *Политика* и *Време*, односно, репортерским, новинарским извештајима о олуји која је захватила главни град. У том кључу могу да се тумаче и разне графике, цртежи, фотомонтаже и остали интермедијални елементи које Дединац уноси као равноправне и не мање важне од песничких делова. Они имају функцију постварења, „отелотворења“, визуелне материјализације онога о чему се у песмама пева.

Како су тумачи већ закључили, Дединац успева да измири „топлу, лирску реч и тврди надреалистички израз“, тако што пише поезију која је „лирска по садржају и надреалистичка по форми, у њеном претежном делу“ (Petrović 1968: 23, 24) – иако аутоматског писања готово да и нема. Такође, повезивањем „чисте“, „беспредметне“ лирике, са једне стране, и „аутобиографских коментара“ са друге, Дединац у књизи *Од*

немила до недрага још једном потврђује своју тежњу за измирењем „надреалистичке и симболистичке поетике“ (Хамовић 2014: 158). Измирење ове две поетике дешава се пре свега посредством удруживања естетицистичког виђења књижевности са авангардним захтевом за изједначавањем уметности и животне праксе.

У потреби да се изједначи уметност и живот може се препознати један хуманистички став, који је изражаван у својим различитим варијацијама, и пре авангардиста, Дединца, Биргера или Линднера. Тумачећи Дединчево поимање чисте лирике, Владимир Гвозден се позива на књигу *Уметност као искуство* Џона Дјуија, у којој се такође критикује ларпурлартистичка издвојеност уметности у односу на живот, а Дјуи на следећи начин објашњава повезаност свакодневног искуства са естетским искуством: квалитативно искуство свакодневног живота је оно које подстрекује уметничко стваралаштво, а у искуствима размишљања, практичног и моралног понашања такође се могу препознати елементи естетског (Dewey 1934: 33, 44). Оно што је заједничко свим овим размишљањима, јесте да она отварају простор за некакав *средњи пут*, којим се избегавају тоталитарне идеје до којих може одвести и чист естетицизам, као и екстремна авангарда. Помињали смо да је Хана Арент писала о најекстремнијим тачкама авангарде у којима се „самовољно“ и „слепо“ кретање приближава логици тоталитарних покрета, што је уосталом и потврђено стављањем футуризма у службу фашистичке идеологије, или експресионизма у службу нацизма, односно комунизма. Са друге стране, Маркузе је исте тенденције препознавао у естетицизму, односно у тзв. афирмативној култури. Он тврди да је афирмативна култура омогућила либералне методе дисциплиновања и да је у својој последњој фази доста допринела стварању ауторитарне државе. Апстрактна заједница „културно изолованих индивидуа“ „затворених у себе“ и у свој приватни живот, претвара се на крају у „апстрактну спољашњу заједницу“, у „лажни колектив (раса, народност, крв и тло)“ (Markuze 1977: 66, 67).

Средишњи пут којим би се избегла тоталитарност и реторика Фирера (кога Дали проглашава за највећег надреалисту), могао би да подразумева истовремено заступање књижевне аутономије и тежњу да се она превазиђе у стварности, односно, паралелне естетицистичке и активистичке претензије књижевног текста. Таква поезија која је у стању да изједначи уметност и живот, естетику и политику, мора бити *аморална* (што је уосталом уписано и у саме дефиниције естетицизма и надреализма), док се деловање те

аморалности изједначава са највишим хуманистичким вредностима. Поетичка линија на коју она треба да се настави, јесте управо она мистична линија у књижевности, која се показује и као линија (а)морала и радикализма, о којој смо говорили у првом поглављу. А читава реконструкција такве песничке традиције започиње надреалистичком потрагом за алтернативним европским предромантизмом и романтизмом, који ће бити не-уџбенички и не-официјелни, а укључује ауторе попут Маркиз де Сада, Петруса Борела, Хелдерлина, Лотреамона итд. Мишљења смо да Дединац има своје место на оваквој песничкој мапи и да га је та помирителска позиција добрим делом коштала боље рецепције и веће популарности.

Коначно, испоставило се да је оно што авангарда пласира као *novum* и знак њене аутентичности којом се одваја од целокупне пређашње књижевности, ипак на одређени начин постојало и у симболизму, пре свега код Рембоа. „Мада се авангарда у различитим приказима моделује на основу дисконтинуитета, треба бити опрезан и пажљиво је увести у дијалектичко поље континуитета и дисконтинуитета“, нарочито имајући у виду да у погледу „отпора авангарде према доминацији робности постоје значајни претходници“, попут Рембоа (Lošonc, Gvozden 2016: 156). Прича о континуитету или дисконтинуитету између надреализма и претходне песничке традиције разрешава се у корист континуитета, нарочито када узмемо у обзир оно шта је надреализам остварио, а не шта је обећавао.

3.2. Између формализма и аутоматског писања: случај Милана Дединца

Важан критеријум за процену Дединчеве поетичке позиције у распону између (пост)симболистичких и надреалистичких песничких опредељења могао би да буде његов однос према језику, као и питање како разумева сам чин песничког стварања. Познато је да надреалисти „одбацују и рад и надахнуће као могуће изворе стваралаштва“, да посматрају дело као производ спонтане активности духа која се ослања на случај, да се залажу „против дотеривања и исправљања текста“, иако и сами, макар у Бретоновом случају, свему томе прибегавају (Novaković 2002: 103).

Међутим, потребно је истаћи да традиционална дихотомија која налаже да се симболистичка поезија мисли као она поезија која привилегује форму, а надреалистичка као она која се не бави формом, замагљује један комплекснији, неуједначенији и пре свега променљиви однос према форми још у оквиру симболистичке поетике. На то упозорава руски симболиста Брјусов, који ту променљивост објашњава на следећи начин.

Ослобађајући се све више „слободног стиха“, ког је заправо и створио, симболизам се повукао у предео строгих форми, строгог метра, строгих рима. Свако кршење тога канона сматрало су симболисти злочином против апсолутних закона, што је осуђивало поезију на заморну једноличност ритма и акорда, и затварало јој путеве у технички развитак./ Најзад познији симболизам носи још један тежак грех против поезије – немаран однос према речи (Brjusov 1967: 120).

Иако симболисти начелно прибегавају преданим поступцима естетизације, а Бретон у аутоматском писању тражи да се аутор доведе у најпасивније стање и да пише толико брзо да нема ни читања претходно написаног (Breton 1979: 89), треба истаћи да је коначна форма у којој се појављује песнички текст изразито битна у обе традиције. Разлика је само у томе што симболисти о њој размишљају већ током стваралачког чина, док у надреализму она постериорно добија једну готово привилеговану позицију. Разлог накнадног прецењивања форме у надреализму лежи у једноставној чињеници да је у рецепцији надреалистичке песме формални аспект често једини који нам је на располагању, и из којег можемо да ишчитамо некаква макар флуидна значења херметичног надреалистичког текста.

Такође, и симболисти и надреалисти, иако јој с почетка приступају из потпуно супротстављених позиција, приписују форми исти задатак: она треба да изрази што

непосреднији контакт са душом која ствара. Андреј Бели поводом симболистичке поезије наводи да избор форме у симболизму није одраз „мртвог академизма“, него ми проучавањем индивидуалности уметникове форме „проучавамо неизрециву дубину душе која ствара“ (Beli 1984: 46). Са друге стране, Бретон аутоматским писањем покушава исто то да постигне, верујући да „наше осећање одмах може бити говор“ и да се „због тога не морају између овог осећања и њега (аутора) уметнути речи“ (Бланшо 1960: 287). Ако аутоматски напишем „ја патим“,

[д]ејство, значај аутоматског писања, јесте у томе што оно открива чудесну непрекидност између моје патње, мог осећања патње и писања о осећању ове патње. Са аутоматским писањем се топи непробојност речи, нестаје њихова присутност у виду ствари. Оне су све што сам ја у том истом тренутку. Ослобађајући се принуде размишљања, ја допуштам својој непосредној свести да продре у језик, тој празнини да се испуни и том ћутању да се изрази (Исто: 287-288).

Како видимо, аутоматско писање „отвара речима ново безгранично поверење“, у њему језик постаје и мисао и предмет, у њему језик „нестаје као оруђе“, али „постаје субјект“, и тако добија своје „највише унапређење“ (Исто: 289). Из тог разлога, требало би напустити убеђења да је аутоматско писање „ратна машина против размишљања и против језика“, предодређена „да понизи људски понос“, као и став да је језик у аутоматском писању „жртвован“ и „понижен“ (Исто: 286, 268). Још више, потребно је напустити Велеково становиште да се баш посредством „потпуног рушења вере у језик“, до које је дошло у авангарди, прави разлика између постсимболистичке уметности и Малармеа и Валерија, где „језик задржава своју когнитивну, па чак и магијску моћ“ (Velek 1983: 413). Насупрот томе, може се чак препознати и континуитет између Малармеовог препуштања иницијативе речима и надреалистичког психичког аутоматизма, посредством чега се обе традиције приближавају херметизму и солипсизму.

У овом контексту ослањања на рад језика којим се компензује некакав недостатак истине, занимљива је теза Бел-Виљаде по којој он третира „деконструкцију и остале постмодерне идеје као осавремењене реинкарнације доктрине уметности ради уметности“ (Бел-Виљада 2004: 301). Његово запажање да у постмодерни „не постоји ништа друго осим *la langue pour la langue* – што је најновија академска инкарнација *l'art pour l'art* – само због тога што *l'vrai* не постоји“ (Исто: 230), могла би у једнакој мери да важи и за надреализам. Као последицу овог „језика зарад језика“ који се на сродан начин појављује у ларпурлартизму као и у надреализму, имамо „учење од кога ми нажалост познајемо само

смер“, што је уједно била и главна Валеријева замерка на рачун Малармеове поезије (Бланшо 1960: 253). Могли бисмо да кажемо да би она на исти начин могла да се упутити и Дединцу, чак и када су у питању поеме *Јавна птица* и *Један човек на прозору*, у којима се песник наводно највише приближио стварности.

Такође, у прилог неочекиваног зближавања између симболистичке естетизације и аутоматског писања иду и различите идеје по којима се и у надреализму препознају одређена правила стварања. Тако Јелена Новаковић истиче да Мишел Битор „не претерује много када каже да надреалистичко стваралаштво следи исто тако строга правила као и Боалоово, само што логику замењују нелогичност и низање противречности“ (Novaković 2002: 152). Са друге стране, Биргер тумачи Царина упутства за писање дадаистичких песама и Бретонова упутства за писање аутоматских текстова као „рецепте“ помоћу којих се и рецепијентима нуде упутства за њихову властиту производњу (Birger 1998: 82). Ту би се свакако морала повући значајна разлика између симболизма, који и даље негује култ индивидуалног стварања уметника, и авангарде која то тежи да превазиђе, па „рецептима“ које нуди још једном изражава Бретонов захтев за упражњавањем поезије, као и Лотреамоново предвиђање да ће поезију сви писати.

Исто тако, разлика између симболистичког и надреалистичког текста не би се могла направити ни на основу могућег нивоа њиховог разумевања, односно, доступности значења самих песама²⁵. На примерима Бретонове *Нађе* и Арагоновог *Селџака у Паризу*, Биргер убедљиво објашњава да је у аутоматском тексту могуће открити „релативно конзистентно значење“, али се оно не заснива на синтагматској него на парадигматској повезаности (Isto: 120). Стога се у аутоматском тексту, по Биргеровом мишљењу, не трага за логичким повезаностима, него за принципима конструкције, а ми бисмо могли да додамо да врло сродне начине рецепције захтевају и песме Малармеа, Лотреамона, донекле и Рембоа и Валерија.

Какав је био Дединчев став по питању аутоматског писања и естетизације песничког текста? Оно што са сигурношћу можемо да тврдимо јесте да Дединац, за разлику од Вуча, Матића и Ристића, није учествовао у колективном аутоматском писању у

²⁵ Подсећамо још једном да када говоримо о симболизму, због начина на који га је Дединац разумевао и прихватао, пре свега имамо на уму традицију европског симболизма. Побројане особине које се овде узимају у обзир добрим делом не важе у случају српског симболизма.

алманаху *Немогуће*. Он се у том смислу више приближава ставу Растка Петровића који је критиковао произвољност ове надреалистичке методе.

Када погледамо све Дединчеве песничке фазе, ни за једну се не би могло рећи да је настала у потпуном одсуству разума, без накнадних корекција и дотеривања. Чини се да та произвољност на којој се заснивало аутоматско писање није некако ишла ни уз сам дух Милана Дединца. О њему су савременици сведочили као о педанту, чак и „намћору“ који „тера мак на конач“ и има „државотворни“ карактер, што наводи Сретен Марић у писму које шаље Дединцу 1965. године, коментаришући низак ниво извођења „Вавиног *Саванароле*“ Југословенског драмског позоришта (Марић 2017: 80).

О аутоматском писању највише се говорило поводом тумачења *Јавне птице*, међутим, новија истраживања су показала да ни у овој поеми није реч о психичком аутоматизму, и да песник и ту води рачуна о естетизацији својих лирских фрагмената, који се чак приближавају чистој лирици²⁶. То уосталом потврђује и чињеница да Дединац у пропратном есеју у којем објашњава *Јавну птицу* не помиње аутоматско писање, него цитира одељак из студије Мориса Бланшоа, у којем се излаже идеја о „нехотимичној поезији“. Чини се да је тај концепт „нехотимичне поезије“ који би Дединац желео да веже уз своју поему, таман за онај један њему важан корак ближи рационалном и корективном у односу на аутоматско писање, у којем се у потпуности заобилази свест и разум. С обзиром да се овај концепт везује за песнике као што су Рембо и Пол Елијар, јасно је који пут Дединац изабара уместо психичког аутоматизма.

Циклус који у књизи *Од немила до недрага* следи одмах после *Јавне птице* и који Дединац насловљава симболички „Племен без смисла“, потврдиће ова наша убеђења. Наиме, у пропратном есеју за ову стваралачку фазу, која је у песничком смислу одређена Дединчевим десетогодишњим ћутањем, а у смислу надреалистичког ангажмана подразумева његов највећи активизам, он ће експлицитно изнети свој став о аутоматском писању.

О, колико су му биле јасне, биле блиске и постале његове, речи које је отприлике у то исто време Луј Арагон, онај луцидни Арагон из те епохе, унео у своју бравурозну и дрску, у своју оштроумну и памфлетски опаку *Расправу о стилу*: „Ако пишете по надреалистичкој методи жалосне глупости, оне остају глупости.“ Или: „Снови нису погодна прилика да показујете своје шугаво-логичне наклоности, да износите некоја реторичка знања тешко стечена. Нити су дозвола

²⁶ Више о томе биће речи у поглављу „Поема *Јавна птица*: за или против надреализма“.

да могу испуњавати листове хартије својим шкрабањем они који немају шта да кажу, а ипак би хтели да пишу“ (Dedinac 1957: 152)!

Није неважно ни то што Дединац ову критику аутоматског писања и превеликог надреалистичког ослањања на подсвест излаже баш после *Јавне птице*, „његовог најсублимнијег песничког крика“ (Isto). Она је несумњиво у целини била његов најрадикалнији експеримент којим се у формалном смислу приближио аутоматском писању, док су фрагменти *Јавне птице* резултат промишљене естетизације изразито лирске грађе.

Ипак, тешко је разумљиво то што се Дединац истовремено одриче аутоматског писања, али у својим есејима у којима евоцира песничку младост, наводи да је она била усмерена ка „анти-књижевној“ и „анти-литерарној“ борби. Он наводи да би се његово „младићко Ја“ презриво смејало и бесно плануло на свако помињање „песничког рада“, те да „отиске својих судбина“ које су он и његови дугови „остављали нехајно“ „на маргинама својих живота“ никада нису називали „компромитованим, готово погрдно-смешним“ термином *песме* (Isto: 17,18). Дакле, Дединац је својевремено био стању да прихвати концепт антилитературе, можда више као одјек неке моде или духа времена, али није био у стању да практикује методу психичког аутоматизма.

Треба рећи и да ова радикална метода која је своју блажу варијанту-претходницу имала у Рембоовом растројству свих чула, није била критеријум за одређивање припадности надреализму. Превише је било спорења око ње, злоупотреба, погрешних интерпретација, тако да је она трпела готово исте критике које су се упућивале на рачун „ташизма, *art informel-a*, монохроног сликарства, серијелне и електронске музике, конкретне поезије и у књижевности *beat generation*: „Произвољност се појављује као доктрина, регресија као напредак. Чиста рачуница издаје се за делиријум, квијетизам за акцију, случај за пропис“ (Birger 1998: 60-62). Оно што је за нашу тему још важније јесте да се критика на рачун превелике слободе и произвољности истовремено изражавала поводом аутоматског писања, али и поводом „естетске утопије свеобухватне уметничке слободе“. Тако се максима „све може“, која подједнако важи и за психички аутоматизам и за естетицизам, доводила у везу са капиталистичком „тржишном утопијом свеобухватне слободе пословања“ (Бел-Виљада 2004: 171).

Да је и сам Бретон био свестан неуспеха аутоматског писања, доказује један фрагмент из *Другог манифеста надреализма*, у којем он објашњава разлоге због којих је дошло до неуспеха, али и на одређен начин коригује овај метод, уводећи у њега корисност као императив. Јасно је да уколико аутор приликом психичког аутоматизма размишља о корисности његовог крајњег резултата, он већ увелико излази из оног делиријума који се раније препоручивао у Бретоновом *Првом манифесту*.

Непобитна појава шаблона унутар тих текстова и сама је сасвим штетна по ону врсту преобраћења коју смо ми хтели да постигнемо помоћу њих. Томе је крива велика немарност већине њихових аутора који су се најчешће задовољавали да им перо клизи по папиру а нису ни најмање обраћали пажњу на оно што се тада догађало у њима – иако је то удвајање лакше проникнути и занимљивије посматрати него у случају смишљеног писања, или су се задовољавали тиме што су на мање или више произвољан начин прикупљали ониричке елементе чија је сврха била пре да истичу сопствену сликовитост него да омогуће да њихова игра буде на користан начин уочена (Breton 1979: 115,116).

Ако смо се око *Јавне птице* још и двоумили да ли се ради о аутоматском писању, у послератном Дединчевом песничком периоду о томе нема ни речи. Не само да нема ни назнака ове методе, него нема више ни антилитерарних стремљења, што на одличан начин показује следећи његов аутопоетички фрагмент, исписан уз циклус „И зрака и мрака препуне су зене“. Ту се види колико је песник пажљиво бирао и трагао за сваком појединачном речју.

А знао сам добро да додирнем ли данас само једну једину реч давно унесену у тај мој лирски рукопис, да ће се намах од тог додира све око ње узнемирити, усколебати, па додам ли још и новог текста старим страницама или одузем ли само реч неку из већ написаних редова, да ће се од тога потрести из темеља читава моја поетска грађевина. И предосећам да ћу, док будем исписивао последње редове овог путописа, мењати на тај начин и прве његове редове, давати им другу емотивну вредност, можда уносити у њих нова значења (Dedinac 1957: 249).

Не треба заборавити да је Дединац, попут Растка и Црњанског на почетку, користио у својој поезији везани стих, па чак и форму сонета у којој пише своју последњу песму „Ноћ дужа од снова“. Тако се он и у овом смислу приближава више експресионистичком односу према форми, јер ни „најзначајнији немачки експресионисти попут Тракла, Хајма или Бена ни у којем случају не прекидају везе са симболизмом, или бар то не чине у почетку свог књижевног рада, када пишу поезију везаног стиха“ (Стојановић Пантовић 1998: 16).

Оно што је посебно занимљиво у Дединчевом односу према проблемима песничког стварања, јесте и то да су по неким питањима њему чак ближи романтичари, Е.А. По и

Лаза Костић, него што су то били надреалисти. Попут Винавера, и Дединац ће прихватити Костићево учење о инспирацији. У тим „изузетно проницљивим“ и „изврним“ „редовима о уметничкој инспирацији“, Дединац ће посебно истаћи две Костићеве тезе из књиге *О Јовану Јовановићу Змају*. Прва је да „у песничком заносу не престаје свест, не гаси се воља, само што свест постаје другарица, управо службеница заносу, па га служи и кад је занос престао, тек после нам прича како је било“. Друга је везана за Костићево одбијање идеје да уметник може „своју душу да стави у стање заноса кадгод и по вољи“.

Он (уметник) – сматрао је Лаза Костић – може одложити причање, певавање, композицију онога што му је занос оставио, он може поновити и понављати у сећању један исти занос. Али својом вољом доћи у било какав песнички занос, то мислим да не може нико. А мислим у толико поузданије, што сам ја то једном покушавао (Dedinac 1957: 15).

Нема сумње да Дединац ово Костићево виђење инспирације по којем она у себе укључује свест и разум, жели да доведе у везу са Рембоовим *организованим* растројством чула, односно са његовим захтевом за „дугим, огромним и *смишљеним* уношењем нереда у сва чула“ (Isto: 52). Такође, противно потпуном надреалистичком отискивању у царству несвесног и сна, Дединац велича начин на који је Лаза Костић повезао сан и јаву, и тако објаснио природу песничког заноса који „није ни јава ни сан“.

[П]еснички или уметнички занос, обично долази на јави и прекида јаву, уноси у јаву нешто што је више налик на сан. Али *може доћи и у сну* (подвукао Л.К!), само што тада не прекида сан, не чини да се сањач пробуди, али оживљава сан, као да се заиста збива, уноси у сан једну особину јаве“ (Isto: 51).

Колико Дединац одступа од претераног надреалистичког поверења у подсвест на један костичевски начин, показују и редови у којима наш надреалиста потврђује идеје Лазе Костића да није свако ко „лепо сања“ самим тим и „песник“, као што „није сваки леп сан оно исто што и песнички занос у сну“ (Isto). Штавише, Дединац није спреман да се одрекне ни удела талента, способности и рада у песничком стваралаштву, и то експлицитно показује цитирајући Костићеве речи да занос није довољан, да он мора да остане у души песника и када се пробуди, те да „ваља“ тај сан „салити“ „на јави у песму“ (Isto). Треба рећи да Дединац у овом мирењу разума и инспирације, главе и срца, интелекта и емоција, тражи неки домаћи пандан не само Рембоу него и Валерију.

Из истих разлога, Дединац издваја и низ других песника који су му у погледу разумевања песничког поступка чак ближи од надреалиста и аутоматског писања. То су

пре свега По, Бодлер и Рембо, песници који су још „у прошлом столећу“ „демаскирали инспирацију“ и изванредно обасјали „јасном светлошћу многе епизоде једне интелектуалне мелодраме у којој је *инспирација* већ подуже играла прилично сумњиву улогу“ (Dedinac 1957: 55). Знамо да су појам инспирације критиковали и други надреалисти, али Дединчеви разлози не поклапају се са разлозима осталих надреалиста, и више се приближавају Поовој, Бодлеровој и Рембоовој критици. Док је рецимо Бретону у инспирацији сметао ексклузивитет песничког стварања који је додељен само генијалним појединцима²⁷, Дединац своју критику усмерава на „неограничену веру у свемоћ инспирације“, којом се у потпуности искључује свест и разум ствараоца. Цитирајући Поове речи из *Филозофије композиције*, Дединац потпуно супротно методи психичког аутоматизма, позива читаоца да баци поглед на „оно мучно и несигурно сазревање мисли, на прави смисао који је схваћен тек у последњем тренутку“, на позорницу књижевног стварања, њене „точкове и зупчанике, на справе за покретање позорнице, на лествице и под који се отвара, на петлово перје, руменило и вештачке младеже“ (Isto).

Штавише, солидаришући се са Поовим демаскирањем инспирације, он као да посредно критикује и методу психичког аутоматизма, управо због тога што се у оба случаја појављује превелико поверење у некакву другу инстанцу или неки медијум изван песника, који би требало уместо њега да проговори. Дединац тим поводом поставља низ питања.

[А]ко би заиста сама „инспирација“ говорила место њега, зашто би онда он, тај „страшни работник“, био присиљен да пати, рецимо, под свирепим регулама удвостручавања себе, своја ЈА?

Зашто би онда песник морао стално да *бди* у својим *сновима* и да насељава *јаву* – *визијама* и *сањарењима*? Чему то? .. (Музо, колико је само „песника“ чезнуло за твојом „милом руком“ да их једаред поведе далеко од света и људи, у сфере „испирације“, а ти их спокојно водала утабаним стазама тривијалности..) (Isto)!

Када бисмо морали да одредимо који правац конкретно заступа Дединац по питању односа према форми и по питању разумевања самог песничког чина, без сумње бисмо могли да кажемо да се он највише угледао на Рембоа. Из тог разлога, он ће на неколико

²⁷ Миливој Ненин у надреалистичком демистификовању инспирације препознаје и одређене недоследности. Ристићев став из *Објаве поезије* да Дединчева *Јавна птица* не подлеже књижевној критици, тумачи се као поновно „мистификовање чина стварања, којим се говор поезије чини недодирљивим“ – што је у колизији са надреалистичком критиком инспирације (Nenin 1988: 227). Ту као да препознајемо одјеке (нео)романтизма.

места у својима аутопоетичким есејима наводити управо онај део где Рембо објашњава како је потребно да песник буде истовремено „велики болесник, велики злочинац, велики проклетник“, али и „врховни Научник“ (Dedinac 1957: 55, 56). Једино по чему се у овом смислу разликује од Рембоа и осталих француских симболиста, јесте Дединчево залагање за природну халуцинацију која не укључује коришћење опијата. Надреалисти су до ње долазили на различите начине. У *Првом манифесту* Бретон чак помиње да је „реченица која је лупала на окно“ и која је после изазвала читав непрекидни низ реченица, долазила до њега у стању глади, у периодима када није јео свакога дана (Breton 1979: 32,33). Како било, присуство корективног и рационалног у Дединчевом песничком стварању, заувек ће га одвајати од надреалистичких експерименталних метода.

3.3. Симболизам и авангарда: између елитизма и демократичности

У изградњи слике коју имамо о симболизму, препознаје се јасно маркирани и потенцирани речник посредством којег нам књижевни тумачи, теоретичари и критичари показују до чега им је посебно стало када је реч о репрезентацији симболизма. Неће бити претерано уколико кажемо да су ретке оне студије о симболизму у којима се не обећава посебна врста ексклузивитета, аутентичности и артизма у делима која се сматрају симболистичким. Исто тако, приметимо да је таква реторика мање заступљена у говору о било којој другој модерној песничкој школи или правцу, док је, рецимо, карактеристична за старију књижевност, ону која се сматра канонском и стога има неоспорну вредност (на пример за говор о Грцима или о Шекспиру). За демонстрирање наведене тезе навешћемо једну карактеризацију симболистичког песника која нам се нуди у веома успелој, популарној и у научним круговима прихваћеној литератури о симболизму – у Бауриној књизи *Наслеђе симболизма* (1943).

Али за симболисту, обузетог идеалном лепотом, политика је туђа и непријатељска тема. Њена громогласност сукобљава се са непомућеном тишином његове контемплације, а њене вулгарне емоције упропаштавају танану усредсређеност његове визије. Симболиста је био подједнако непријатељски расположен према реалистичком или научном погледу на уметност, јер самом својом природом он пориче или разара идеални свет који је средиште његових активности (Baura 1970: 15-16).

Као што видимо, песника симболисту одређује обузетост идеалном лепотом, непомућена тишина његове контемплације, усредсређеност његове визије, преданост идеалу која га спасава грешака у укусу, како даље наводи Баура. Све то одваја га од политике свакодневног живота и чини његову поезију „узбудљивом и искреном“.

Ту није било ни падања у хладну реторику ни у отрцани морализам, ни обраћања гомили, нити покушаја да се служи неким другим циљевима осим Лепом. Шта-више, симболизам је поезији вратио својства која су јој недостајала и која су добродошлицом дочекали сви они који су знали шта је поезија (Isto: 16).

Ови редови још једна су потврда да је симболистичка поезија учествовала у поновној афирмацији мита о поезији као специфичном искуству, које је доступно само неколицини просвећених, талентованих, предодређених, док је слика о симболистичком песнику у великој мери одређена митом о генију, познатим још из предромантичарске и

романтичарске традиције. Како видимо из наведеног цитата, ексклузивно знање о томе шта је (права) поезија имају управо они који су симболизам дочекали са добродошлицом. Као што се естетицистичка поезија симболиста оцењивала као поезија истанчаног укуса и високих критеријума, и сама теорија естетицизма имала је своје поборнике и тумаче највише у академском окружењу, и то искључиво у оквиру западног света. „Без значајних виталних одјека или академских упоришта изван западних (или позападњених друштава)“, о идеји чисте уметности чак и данас најпре се „може чути у учионицама (барем у Сједињеним Државама)“ – „изван слоја кругова образоване елите, такве представе су и у наше време углавном непризнате или препознате“ (Бел-Виљада 2004: 10).

У критичком односу према дотадашњем концепту књижевности, авангарда је управо ове аспекте желела да проблематизује и превазиђе: мит о поезији као повлашћеном говору позиционираном изван стварности и мит о песнику-генију. Да би то учинила, било је потребно преуредити „уметнички производни и дистрибутивни апарат“, обесмислити сам концепт уметничког дела, демаскирати инспирацију и наругати се сакрализацији уметничких експоната који се чувају (и продају) у музејским, галеријским и другим изложбеним просторима. Као важан део процеса десакрализације уметности до којег доводе авангардисти, Биргер наводи њихову негацију категорија индивидуалне производње и индивидуалне рецепције. Пример за негацију индивидуалне производње, он проналази код Дишана, који је потписао и на изложбу послао серијске производе, што је био „знак поруге свим претензијама за индивидуалним стварањем“, а као пример за негацију категорије индивидуалне рецепције, Биргер наводи колективну природу реакција публике на неку дадаистичку манифестацију, које су се рангирале „од буке до туче“ (Birger 1998: 80,81). Колективизам у стварању авангардисти су изражавали и у оквиру значајног броја њихових књижевних часописа, прогласа, коауторски и колективно писаних програмских текстова, аутоматских песама, анкета итд.

Међутим, колективизам авангарде који је требало да доведе до деелитизације уметности, имао је и своје наличје, макар када је реч о француском надреализму. Уметнички покрет, на челу са Бретоном који се испоставио као вођа, почео је све више да поприма доктринарни карактер, што се може закључити већ приликом поређења *Првог и Другог манифеста* (1930). У првом програмском тексту, Бретон се више бави уметношћу, концептуализацијом идеја које имају најпре песничку па тек онда револуционарно-

политичку димензију, док у *Другом манифесту* отац надреализма императивним конструкцијама и перформативним глаголима изражава које су обавезе надреалиста, позивајући на то да надреализам не трпи прилагођавање и да његови представници „треба да омаловаже сваки други критеријум вредности“ (Breton 1979: 62). Исто тако, Бретон у *Другом манифесту* селекује пожељне и непожељне сараднике, обрачунава се са бившим друговима, које је као неки врховни поглавар или судија искључио из покрета. Назива их никоговићима, претварачима, гургурима, лажним сведоцима и шпијунима (Isto: 67), оштро критикује њихове интелектуалне и уметничке способности, људскост, моралност. Неки од њих су Карив, Делтеј, Жерар, Лембур, Масон, опат Бремон, Супо – који је Бретона желео да представи као лопова у штампи, Витрак – коме замера „чисту поезију“, разрачунава се и са Артоом који га је представљао као непоштеног човека (Isto: 66). Све у свему, реторика која је била више уметничка и стваралачка, у *Другом манифесту* почиње да личи на партијску реторику, а узрок томе Ханс Магнус Енценсбергер види у немогућности да се књижевност организује и дешава на колективан начин, како су то замишљали надреалисти, а да на себе не преузме форме деловања партије. Енценсбергер истиче да „кад се реч авангарда употребљава у презенту, добија се доктринарни став“ (Encensberger 1980: 55), те да „као комунизам у друштву, тако авангарда у уметности хоће слободу да наметне доктринарним путем“.

Баш као и партија, и она верује да је, будућа револуционара елита, дакле колектив, закупила за себе будућност. О неизвесном она одлучује с апсолутном извесношћу. Самодовољно диктира шта има сутра да важи, а истовремено се, дисциплиновано и послушно, потчињава наредби једне будућности која преко ње простире плашт заборава. Прокламује да јој је циљ тотална слобода, али се без отпора препушта историјском процесу који јој одузима управо ту слободу (Isto: 59, 60).

Енценсбергер има за циљ да критикује саму логику колективног иступања у уметности авангарде, наводећи да је књижевност „немогуће појмити као трупу која се организује по принципу дисциплине и која се заклела да ће поштовати доктрину“. „Ко год учествује, има непосредан однос према процесу у целини; своју слободу и свој ризик он не може пренети ни на какву групу“ (Isto: 58). За разлику од надреализма, колективност и доктринарност никако не би могле да се припишу деловању експресионистичке групе. Имајући у виду карактер Дединчеве улоге у надреалистичком покрету, чињеницу да он није учествовао у писањима колективних аутоматских песама, те да је питање колико је

уопште користио методу психичког аутоматизма и у сопственом стваралаштву, без сумње би могло да се закључи да се Дединац свесно клонио учествовања у било којој активности која би жртвовала слободу и уметност зарад некакве доктрине.

У свом одступању у односу на колективистички карактер надреализма, али и поетичком одступању од надреалистичког концепта уметности и аутоматског писања, Дединац се приближава одређеним експресионистичким становиштима, о чему ће више речи бити касније. Такође, ако погледамо које прогласе и колективне програмске текстове надреализма је Дединац потписао, видећемо да поред тога што је један од тринаесторице потписника манифеста, Дединац је учествовао још само у писању текста *Неразумевање дијалектике*²⁸, заједно са Марком Ристићем и Кочом Поповићем, и потписан је испод *Позиције надреализма*, објављене 1930. године, испод летка брошуре *Georg Wilhelm Hegel* направљене поводом стогодишњице Хегелове смрти (новембар 1931), док су му Коча Поповић и Марко Ристић посветили *Нацрт за једну феноменологију ирационалног* (1931). Имајући у виду велики број заједничких иступања и колективног стварања наших надреалиста, његова активност се на том плану може сматрати недовољно упадљивом. О специфичности његове позиције у оквиру надреалистичког покрета више ћемо говорити у поглављу „Милан Дединац и српски надреалистички круг“, а као потврду Дединчеве самосталне позиције у односу на групу и чињенице да се његова подршка није добијала *a priori* за све одлуке које су се доносиле унутар покрета, на овом месту, поменућемо само два сведочења. Прво, изражено од стране Ђорђа Костића поводом приче о покретању друге серије *Трагова* или неког сасвим новог часописа, којим Костић потврђује раније исказано становиште да су о *Мими* сви говорили „са осећањем унутрашње опрезности“ (Kostić 1972: 75). И друго, оно које такође инсистира на индивидуалној поезици Милана Дединца, изражено од стране Сретена Марића у писму које шаље Дединцу и Радмили Бунушевац 16. септембра 1958. године. Навешћемо оба фрагмента.

То после подне, у Академијиној кафани, говорили смо о људима са којима ћемо заједно, покренути другу серију *Трагова* или други часопис. Били су Марко, Вучо, Матић, Младен Димитријевић, Дединац и нас тројица. Знали смо да ће Матић сарађивати са нама, знали смо и да ће Мита бити са нама, али нисмо знали какав ће став имати Марко и Вучо, а поготово нам је непознат став Милана Дединца (Kostić 1972: 246).

²⁸ У алманаху *Немогуће* објављена је и велика анкета, одмах после изјаве и потписника манифеста, у којој је учествовало десеторица надреалиста, али не и Дединац (он је, не случајно, учествовао само у анкети о љубави).

[М]ислим да ће Мима од целе *наше генерације* једини остати за потомство. Једини од свих, јер је једино он поштовао себе, схватио озбиљно и страсно [нечитка реч] људску вредност властите индивидуе, копао по себи и тражио речи у које да смести ископано, да искаже доживљај света једне наше *људске душе*, која самим тим постаје репрезентативна. Сви остали су живели и делали као запете пушке, у реакцијама на спољни (обично књишки или политички) догађај, полемишући с публикама које су најчешће били само перифериски њини и наши уопште (Марић 2017: 76).

Дакле, у случају надреализма, да би се негирала категорија индивидуалне производње и деелитизовала супериорна позиција ствараоца, било је подједнако важно наругати се и ентузијастичком заносу песника-генија познатом из (пред)романтичарске традиције, као и захтевима за сталним радом и естетизацијом песничког текста, који су били карактеристични за симболизам, а опет су подразумевали некакву вештину или таленат додељен само одређеном броју људи. Насупрот надахнућу и раду, надреалисти „посматрају дело као производ тренутног просветљења („искра“ или „муња“ песничке слике о којој говори Бретон у првом манифесту) и спонтане активности духа која се ослања на случај (психички аутоматизам)“ (Novaković 2002: 103). Ипак, без обзира на методу аутоматског писања, Јелена Новаковић примећује да се надреалисти у говору о надахнућу нису сасвим лишили речи које имају „романтичарске конотације“, као што је рецимо „некакав *глас* који аутору *дошантава*“. Оно што је различито, јесте да се том гласу „више се не приписује натприродно обележје, него се сматра да он долази из скривених зона несвесног и подсвесног, као *порука* подсвести“. И даље: „Његова тајанственост, по мишљењу надреалиста, последица је нашега незнања, а не његове божанске природе“ (Isto: 105).

Оно што је авангардистима највише сметало, како у појмовима песника-генија, надахнућа, у захтевима за естетизацијом, тако и у општем држању симболистичких песника, јесте њихова елитистичка изузет(н)ост у односу на животну праксу. Међутим, ипак је важно истаћи разлику која се у овом аспекту јављала међу представницима симболизма, код Бодлера, Малармеа и рецимо Рембоа. Док је Бодлер највише био заинтересован за „сензибилитет градског човека и модерне интелектуалне елите“, „рембоовски поетски субјект је универзалан, како по свом духовном пореклу тако и по својим основним преокупацијама“ (Bertolino 2004: 8). Дакле, „аристократска“ дистанца коју Баура препознаје у случају Малармеа, ипак се не може приметити код свих

симболиста, а најмање у Рембоовом песничком пројекту. Занимљив је део у којем Баура објашњава симболистичку мржњу према јавности и демократском карактеру њиховог времена. У том делу, који ћемо навести у целини, аутор као да покушава да оправда симболистичку дистанцу у односу на јавност, тако што модел, односно тип те изузетости модерних песника пореди са „пустињачком“ а не „племићком“ повученошћу.

Једноставно одсецајући себе од вулгарних емоција и усредређујући се на приватне визије, симболиста се одваја од великог дела живота и његово дело је постајало активност култивисане неколицине. Ово би се политички могло објаснити као аристократска реакција против бунтовне племе демократских схватања. (...) Симболисти мрзе јавност исто толико колико Флобер. За Малармеа је то била хидра која је убила Поа. Он је своје време посматрао са непријатељством због његовог демократског карактера. Али ова повученост из живота била је у ствари више повученост пустињака него племића коме је одузето имање или који је у опасности (Baura 1970: 21).

Нема сумње да би авангардистима подједнако сметала и повученост пустињака као и повученост племића, јер њихов циљ је био учинити поезију јавном, демократичном, а онај процес деелитизације књижевности који започиње још у романтизму, сада је требало изместити из уметничког текста и реализовати у непосредној стварности. Међутим, и авангардна књижевност, као и симболистичка, показала је да је до овог циља дошла само у симболичком, литерарно-трансформисаном облику, док је интелектуална елита остала главни конзумент авангардних садржаја. Лотреамоново предвиђање да ће поезију сви писати, али и да ће поезију сви разумети (Бретон), није се обистинило у контексту авангардне књижевности.

Уколико бисмо посматрали само стварне резултате обе поетике, а њихове почетне циљеве за тренутак оставили по страни, дихотомија: елитизам симболизма/ демократичност авангарде, учиниће нам се крајње проблематичном. Штавише, чинила би се исправнијом констатација да се противречност елитизам/ демократизација препознаје како у симболистичкој, тако и у надреалистичкој песничкој пракси. Ова подељеност у оба случаја функционише тако да се елитистичка усмерења указују на плану селективности рецепијената који су у стању да приступе херметичном уметничком садржају, док се захтеви за демократизацијом, колективизмом и егалитарношћу препознају на тематско-мотивском и идејном плану, како код симболиста, тако и код надреалиста.

Са аспекта рецепијента, као „литература *отворене структуре*“, и надреализам као и симболизам, захтевали су продужавање стваралачког чина, „способну публику, довољно

осетљиву да схвати норме и законе књижевног уметничког дела, па да, с обзиром на то, и опажа одступања од норми и реагује на сигнале модернистичког текста“.

Код симболиста тај процес рецепције, захтевајући велике интелектуалне напоре, доследно је био интендиран као нов естетички акт и имао је своју вредност. У складу са тим процесом били су инвентар и примена уметничких поступака. Преузимајући их, авангардисти су као реципијента могли претпоставити заправо само књижевно образованог читаоца. Па ипак су наивно веровали да њихови поступци, упрошћени по узору на плакат, одговарају у антрополошком и историјском погледу својственим структурама рецепције код необразованих, чак и неписмених читалачких маса. Али тако није било (Клуге 1985: 90).

Ретки су редови у којима надреалисти говоре о овом свом неуспеху, а једно такво место можемо пронаћи у „Маргиналијама“ Марка Ристића. Објашњавајући разлоге зашто се надреалистима изјаловила рецепција од стране „просечних читалаца“ за које тврди да су „заостали негде у мочварним ливадама предрасуда и дремежа“, Ристић наводи да је за то криво једно „просечно схватање света у датом тренутку“. Читалачка публика, како запажа Ристић, није никакво „засебно и апстрактно тело“, него је њена просечност резултат бројних политичких, историјских и културних фактора, који су и „буржоаски, академски, непроветрени, конзервативни“ (Ristić 1985: 142-143). „Узнемирен у својим навикама“, „злостављан у својим лењим схватањима“, просечан читалац одбио је авангардне пројекте „са презривим подсмехом, са неповерењем, са тоталним и задовољним неразумевањем“, које се тешило, бранило и уживало у скептичном ставу *Мени се не може подвалити*” (Ristić 1985: 143). Са друге стране, ако погледамо на који начин Ристић одређује компетенције које су потребне за приступање авангардном тексту и којим дисциплинама и областима оне припадају, јасно је да оне нису на располагању просечној читалачкој публици. Он тврди да у прихватању тајанственог света авангарде не треба да учествују уобичајена „ситничарско естетичка и литерарна“ мерила, него „извесна специфична филозофско-поетска, извесна интуитивно-научна, херметична и окултистичка чак, или психоаналитичка, или нека нова, *синтетична* расуђивања“ (Ristić 1985: 155). Ни Маларме ни симболисти не би порекли да су за разумевање њихове уметности потребна знања из области која је Ристић навео, осим што, наравно, не би негирали преференције према естетском.

Неуспех надреализма да комуницира са најширим друштвеним слојевима и конкретизује и оспољи своја револуционарна убеђења, Ристић посредно покушава да представи као неку врсту „успелог неуспеха“. Он то правда тако што потенцира

непристанак слободног стваралаштва „на површне односе и логику“, на компромисе и прилагођавања, на различите стратегије „привођења“, „полуразумевања“, „вулгаризације” – „ [j]ер можда су чуђење и скандал које изазива такво стварање климатски услов потребан његовом опстанку“ (Isto: 153).

Поред тога што је у погледу потенцијалних рецепијената авангарда тражила интелектуално супериорног читаоца, и у том смислу није направила помак у правцу демократизације књижевности у односу на своје претходнике, питање је да ли се може говорити и о елитистичком држању авангардиста у односу на шире друштвене и културне појаве међуратног периода. Другим речима, да ли се у тој авангардистичкој позицији несхваћених од стране већинског дела читалачке публике може препознати самољубиво уживање у улози мањине, које се истовремено критиковало код њихових симболистичких претходника. Енценсбергер се у карактеризацији авангардиста позива на милитаристичко порекло самог термина „авангарда“, и ослањајући се на Лексикон истиче да „у многим армијама *гарда* осим телесне страже означава елитне трупе (в. елита) које се одликују изванредним појачањем и посебно блиставим униформама, а гарнизом им је обично смештен у главним градовима и престоницама“. Покушавајући да објасни метафоричко значење овог појма, које се преноси и на уметност и на политику, аутор наводи да је гарда „првобитно означавала ограђен простор“, али и да „свака гарда, па и авангарда, схвата себе као елиту“. „Она није поносна само на то што је испред осталих и даље од њих, већ и на то што се убраја у изузетну мањину“ [Brockhaus' Konversations-Lexicon, Четрнаесто издање. Други Берлин 1894] (Encensberger: 1980: 57)

Као што смо видели, на плану деелитизације и демократизације књижевности, авангардисти су имали више неуспеха него успеха. Чињеница је да нису успели да обезбеде себи ширу рецепцију и да допру до просечног читаоца, као и да нису успели да изједначе живот са уметношћу и да на тај начин деелитизују повлашћену и издвојену позицију уметности у друштву, за коју су веровали да је постојала у оквиру симболистичке поетике. Испоставило се да, као што ларпурлартизам не успева потпуно одвојити књижевни текст од животне праксе, ни авангардисти не успевају да превазиђу уметност у животној пракси, на крају „попуштају и затварају се у домен чисте умјетности, новог ларпурлартизма“ (Капицић-Османагић 1966: 321). Тако се идеје о заједници, колективизму, демократизацији и егалитарности нису реализовале у стварности, него су

остале делујуће само у песничким световима надреалистичке поезије, на тематско-мотивском и концептуално-уметничком плану. Мора се напоменути да те идеје у литерарно-трансформисаном облику постоје и у симболистичкој поетици, и у наставку овог поглавља покушаћемо да представимо начин на који оне функционишу у оквиру обе песничке традиције.

Уколико се у пракси није остварила авангардна замисао деелитизације и демократизације уметности, оно о чему несумњиво може да се говори јесте дугорочни процес уношења идеје колективног на концептуалном, идејном и тематско-мотивском плану, који се може пратити у читавом дијахронијском низу романтизам – симболизам – надреализам. У романтизму, процеси деелитизације резултовали су окренутошћу према националној заједници, док се у наредним поетикама симболизма и надреализма препознаје све већи степен уопштавања тог националног оквира, као нечега што у симболичком смислу представља заједницу или колектив. Треба додати да се у српском симболизму и даље препознаје „изједначавање песничког ја са националним ми“, што је по Палавестрином мишљењу „уз дубоки персонализам, изразита *differentia specifica* српског симболизма“, која ипак није било непозната „ни другим словенским и европским књижевностима“ (Палавестра 1985: 46). У циљу да објасни шта је оно што се у симболизму изродило из романтичарске окренутости националном, и ту фигурира као нова идеја колективизма, Миклош Саболчи прибегава термину *фолклоризације*, за који и сам каже да није најбоље одабран и да нема довољно специфично значења. Оно што Саболчи жели да именује овим термином јесу „митско-симболичке структуре“ (Касирер, Константиновић) које представљају „један од најзначајнијих аспеката симболизма“, а до којих се долази што дубљим трагањем *иза* „националне прошлости“ (Sabolči 1983: 432). Опстојавајући у једној противречној позицији, симболизам је „истовремено постао отелотворење супротности овешталом националном идиому и поетско оружје за јачање осећања националног континуитета и традиције“ (Sabolči 1983: 433). Међутим, треба истаћи да се у односу на романтизам, сада трагало за још дубљим слојевима изворног и митског, на начин на који је о томе писао Мирча Елијаде у студији „Фолклорне теме и уметничко стваралаштво“. Уместо интерпретације тема из фолклора, употребе фолклорне симболике, ритма и лексике усмене традиције, Елијаде истиче да модерна књижевност треба да трага за „фантастичним присуством“, „ирационалним искуством“ које је

„храњено годинама одређеним заједничким животом“ (Елијаде 2006: 232), и да тако продире „у тамне и плодне зоне фолклорног духа“ (Исто: 233). Управо то је место које би требало у симболизму поново да окупи човечанство и обнови идеју заједнице, па је зато јасно зашто Елијаде критикује све оне који су фолклорној грађи покушали да дају оригиналну интерпретацију – јер „оно што чини чисти шарм ове теме јесте сама легенда – не тражите симболе или тумачења!“ *Фолклорно* само у свом изворном облику може да буде препознато и свима доступно, а његово разумевање сродно је ономе што ће се касније у психологији одредити као колективно несвесно.

Легенда сама „остварује“ то фантастично, ирационално присуство, она нас сама, а не симболи осмишљени индивидуалним напором, уводи у фолклорни универзум у којем неоргански свет поседује удахнути живот и знакове идентичне онима у неорганском свету, у којем су куће и цркве жива бића која могу трајати само уколико се људски живот њима жртвује тако да ће од његове крви и душе оне живети заувек (Елијаде 2006: 233).

Дакле, идеја заједнице у романтизму артикулисана је обновом националног идиома, у симболизму се она апстрахује до нивоа потраге за тамним и плодним зонама мита, а следећи степен уопштавања дешава се у авангарди, и изражен је као потреба за повратком на примитивну свест. Саболчи већ у другом и трећем таласу симболизма, око 1909-1910. године, препознаје све већу окренутост ка „култу варварског, источног, праисконског“, у којем се тражи „универзални лек“ „који ће се супротставити утицају декадентног запада“ (Sabolči 1983: 433). Ако се потрага за новом заједницом у дијакхронијском низу романтизам – симболизам – надреализам, дешавала као потрага најпре за националним, па за митско-симболичким, и на крају за примитивним духом, код Дединца можемо да препознамо присуство све три модулације (национално највише у *Дневнику*, митско и фолклорно у целокупном опусу, а примитивно у последњој песничкој фази).

Логично је да, паралелно са овим процесом уношења идеје заједнице од романтизма до авангарде, све више ишчезава романтичарско *ја*, које се замењује најпре Рембоовом „објективном“ или Малармеовом „имперсоналном“ поезијом, а свој радикални продужетак има у колективним стваралаштвима авангардних уметника. Тако бисмо лако могли доћи до поједностављујућег закључка да је модерна поезија заправо *поезија предиката*, јер она говори о некоме или о нечему, али субјект остаје скривен (Велек). Ипак, ни у овом аспекту ситуација није једноставна и већ при првом сусрету са

симболистичким и надреалистичким песмама, иако је субјекат заиста скривен, јасно је да се не може говорити о укидању субјективног, индивидуалног света лирског субјекта. Ову парадоксалност истиче и Баура, наводећи да су симболисти „обновили онај субјективни елемент који су парнасовци били искључили“, иако су се залагали за имперсоналну или објективну поезију.

Тачно је да је Маларме уметност посматрао као имперсоналну, али пошто се он бавио својим особеним визијама, показао је да је људско ја исто тако богат предмет за поезију као слонове Леконта де Лила или Ередијина подморска чудовишта. (...) Симболисти су показали да поезија може да буде и декоративна и лична (Вауга 1970: 16).

Зашто нам је ова тема важна у контексту приче о колективизму симболистичке и надреалистичке поезије? Зато што се, парадоксално или не, у овим традицијама до концепта новог заједништва и долази управо процесом радикалне индивидуализације. Романтичари, симболисти и надреалисти имају исто убеђење да се идеја заједнице може обновити у језику у којем је и затомљена. Да ли о колективном мисле кроз форму националног – као што је то случај у романтизму, кроз форму митског – као што је случај у симболизму, или у контексту варварске, примитивне заједнице, познате из авангардне литературе, чињеница је да све три традиције верују у то да је језик онај који може кроз индивидуализовану наратију да обнови идеју универзалности, егалитарности и демократије. Представићемо кратко на који начин су ова становишта концептуализована код конкретних аутора.

Када је реч о симболистичкој и надреалистичкој песничкој пракси, рекли смо да се идеја заједнице и колективизма уписује у њихово разумевање феномена језика. Рембо „ради на проналажењу једног песничког језика који ће му омогућити, ако би га прихватила сва чула, да своју визију пренесе и на друге, и на тај начин читаоце „примора да признају њену објективност“ (Rembo). Тај универзални, братски језик до којег је Рембо дошао апсолутизацијом свога *ја*, има исти карактер као надреалистички језик подсвести до ког они теже да допру методом аутоматског писања. Оно што је заједничко јесте управо то да се до Рембоовог универзалног језика и надреалистичког језика подсвести долази једним парадоксалним путем који не искључује индивидуалност и крајњи субјективизам. О томе конкретно говори Марко Ристић, указујући да „велика ствар данашњице“ није „брисање личне једначине“, него разликовање између „нарцизма, индивидуализма и солипсизма“, који треба да нестану, и „индивидуалитета, који је

несводљив“ (Ristić 2007: 360). Уместо брисања „личне једначине“, „на дну себе“ човек треба да дође до тачке у којој индивидуална митологија води према колективној митологији. Ристић ће истаћи да „на дну себе, на дну одрицања, затећи ћете ону општу тајну чуда, која је само ваша, али којом додирујете мистерију изаткану између свих, и која је заједничко добро људи“ (Ристић 1928: 138, 139). Да би се до ње дошло, потребно је лишити се „бедне сујете“ којом човек ограђује оно што мисли да је његова личност, и што га „онемогућава“ да се изгуби „у безличном отицању духа над светом“ и да тако доспе „до правог блага, до праве незнане земље која је разлог зашто сте уопште дошли на ову земљу“ (Ристић 1928: 139).

Уместо „ограђивања“ сопствене личности, Ристић предлаже пут деперсонализације, који у великој мери подсећа на Рембоову стратегију отварања према другости, сажету у крилатици „ја – то је неко други“. Да би се дошло до универзалног, колективног, које се код надреалиста везује и за архетипску структуру несвесног, потребно је да човек истовремено и „сав припада самоме себи“, али и да се стави у стање „расположивости“, о чему Бретон говори у *Првом манифесту*, али и у роману *Луда љубав*. Навешћемо оба ова карактеристична места.

Човек налаже и располаже. Само до њега стоји да сав припадне самом себи, тј. да одржава у анархичном стању, сваког дана све опаснију, гомилу својих жеља. Поезија га томе учи. Он носи у себи савршену накнаду за невоље које подносимо (Breton 1979: 29).

Чак и данас, нешто очекујем само од своје расположивости, од те жеђи да лутам у *сусрет* свему, уверавајући себе да ме она држи у тајанственој комуникацији са другим расположивим бићима, као да смо позвани да се изненада ујединимо (Breton 2017: 53-54).

На овом споју субјективне жеље и објективне стварности, надреалисти су засновали све кључне појмове њихове поетике – разумевање подсвести, сна, жеље и љубави, а на теоријском плану, овај спој је концептуализован њиховим појмом објективног случаја. Оно што би могао да буде старији, симболистички аналогон појму објективног случаја јесте сам појам симбола, као најстарији артикулисан спој индивидуалности и општости, сакралног и профаног, божанског и смртног. Јасно је да су симболисти у својој индивидуалној симболици тражили колективну, као што су у ирационалном тражили рационално, а у смртном – божанско. Као пример за последњу тврдњу, Зоран Константиновић наводи симболистичку интерпретацију мита о Леди и

Лабуду. Он истиче да су симболисти „од овог лабуда створили свој средишњи симбол да би ипак некако налазили обресе да се лепота докучи и рационалним путем“. „Јер ако је по легенди Зевс пришао смртној жени и кроз Јелену поново желео да створи смртну жену, симбол лепоте, ова ће већ са овом намером стећи карактер божанског садржаног у смртности“ (Konstantinović 1983: 393).

Потребно је указати на још једну авангардну традицију где се такође говори о појединцу/ индивидуи која истовремено тежи „једном новом виду ангажмана који подразумева обнову властитог етоса“, али и апстрактној идеји „обједињавања братства свих људи“ (Стојановић Пантовић 1998: 10). У питању је експресионистичка традиција, коју на овом месту помињемо из разлога што се чини да је она за једну важну нијансу ближа Дединчевој поезији, чак и од самог надреализма, и то баш у овом контексту осмишљавања односа индивидуално/ колективно. Противречне тежње у стваралачком *ја* код експресиониста, Бојана Стојановић Пантовић објашњава на следећи начин:

С једне стране, јавља се тежња за интеграцијом субјекта у моралном, психолошком, социјалном и егзистенцијалном смислу, док је с друге присутан порив за самодеструкцијом и деперсонализацијом у име колективне, есхатолошке утопије братства свих људи. Отуд се излаз из унутрашње подвојености код експресиониста реализује или повлачењем у себе, отуђењем и самоотуђењем, или различитим облицима лудила које је уперено против друштвене хипокризије и извитоперености (Хајм, Бен, Еренштајн, Деблин) (Стојановић Пантовић 1998: 26).

Лако је уочити оно што је заједничко надреалистима и експресионистима – паралелна тежња за интеграцијом и деперсонализацијом субјекта. Међутим, оно место на којем се ове две поетике разилазе, и где, рекли бисмо, Дединац бира решење које је ближе експресионистима, јесте начин на који се ова противречна позиција разрешава. Као што видимо из наведеног цитата, једно од решења којем прибегава експресионистички лирски субјекат, поред одласка у лудило које није блиско Дединчевом лирском *ја*, јесте повлачење у себе, отуђење и самоотуђење. Револуционарним претензијама надреалиста ово повлачење у себе и отуђење није блиско, али се засигурно може препознати у готово свим фазама поезије Милана Дединца, и чак и у оним песмама које на формалном плану највише рефлектују утицај надреалистичке поетике (у поемама *Јавна птица* и *Један човек на прозору*). Чини се да се као последица овог стања самоотуђења до којег се долази у експресионистичкој поетици, јавља у већем степену остварена и песнички реализована идеја „преображеног и прочишћеног *Новог Човека*“, „који у јединству са колективом види

своју историјску улогу и посланство“ (Стојановић Пантовић 1998: 10). Разлог зашто нам се тај Нови Човек у надреализму готово и не обраћа, јесте управо тај што се отуђење, које би омогућило и потребну дистанцу у односу на време-простор и непосредније изражавање идеје хуманизма, заменило позивом на револуцију која се никада није реализовала.

Поред тога што се идеја колективизма може препознати у ономе што смо назвали *митским* код симболиста, односно *варварским* код авангардиста; поред тога што се она пројектује на њихово разумевање самог феномена језика, и што се види као крајња тачка процеса индивидуализације и субјективизације, идеја колективизма фигурира на још један важан начин у обе ове традиције. Она је у блиској вези са еманципаторском улогом поезије, коју симболисти и надреалисти на другачији начин осмишљавају, премда је циљ исти – ослободити друштво које почива на репресији доминантног поретка.

У случају симболизма, без обзира на бројне критике због наводне асоцијалности и аморалности естетицистичке песничке праксе, лепота је оно место у којем се препознаје еманципаторски потенцијал. О вези између лепог и друштвености писали су аутори чији се радови сматрају најважнијим извориштима појма чисте уметности, између осталих Шефтсбери, Шилер и Кант. Познате су Шилерове идеје о повезаности између разумевања лепог и „друштвене личности“, по којима се заправо о лепоти говори као о ономе што ствара „друштвени карактер“. Шилер ће у двадесет седмом писму *О естетском васпитању човека* написати да „ако већ потреба присиљава човека да живи у друштву и ум у њега усађује друштвена начела, само му лепота може дати *друштвени карактер*“ (Šiler 2007: 201). Док у „радостима чула уживамо као индивидуе“ а „у радостима сазнања уживамо као род“, само лепота, по Шилеровом мишљењу „усређује сав свет“ (Isto).

У случају надреалистичке поетике, еманципаторски потенцијал који би требало да ослободи колектив од репресивних сила поретка, уписан је у појмове подсвести, сна, жеље и љубави. Сви ови појмови у интерпретацијама надреалиста растачу индивидуалност, али и упућују на „сукоб између човекових инстинктивних жеља и друштва“, који је „пренет у самог појединца“ и формира се као сукоб „између родитеља који представљају друштвени морал“ и „њихове деце“ (Vor 1932: 35). У анархизму ових појмова подсвести, сна, жеље, љубави, препознаје се њихово „осећање за колектив“, „али колектив који не почива на репресији“ (Novaković 2002: 23) и до којег је потребно доћи различитим надреалистичким методама.

Последњи аспект у којем ћемо представити процес деелитизације и демократизације уметности, како у симболистичким тако и у надреалистичким песмама, везан је за уношење многоструких визија, симултанитета и колективизма посредством умножавања тачака гледишта у овим традицијама. Подривање привилегованости индивидуалног погледа имало је своје узроке и у духовно-научној клими деветнаестог века, која „начин гледања“ проглашава „централном преокупацијом модерности“, а „диорама, калеидоскоп, стереоскоп, камера и други оптички уређаји“ „радикално мењају начин на који су писци и сликари представљали стварност“, захтевајући другачију организацију знања и ново виђење односа субјективно/објективно (Israel-Pelletier 2012:2). Имајући у виду развој – од двосмерног платонистичког света романтичара, преко пантеистичког многогласја симболистичке поезике до авангардне полиперспективе и симултанитета – стиче се утисак да је децентрирана, мултипликована и променљива тачка гледишта један од важних предуслова за деелитизацију књижевности. У том смислу, посебан значај за окупљање и генерисање идеје општељудског, колективног, универзалног, ванвременског, има поступак симултанитета, о којем Андреј Бели говори као о изуму већ симболистичке поезике.

Оно стварно ново што нас плени у симболизму јесте покушај да се осветле најдубље противречности савремене културе разнобојним зрацима разноврсних култура. Ми данас на неки начин проживљавамо сву прошлост: Индија, Персија, Египат, као и Грчка, као и средњовековље оживљују, лебде поред нас, као што промичу крај нас и нама ближе епохе. Кажу да се у одсудним тренуцима живота пред мисленим погледом човековим појављује цео његов живот. Данас пред нама промиче сав живот човечанства; одатле закључујемо да је куцнуо одсудни час његовог живота. Ми стварно осећамо нешто ново, али га осећамо у старом; у огромној већини старог налази се новина такозваног симболизма (Beli 1984: 90).

Коначно, уколико бисмо желели да закључимо на који начин се и симболистичка и надреалистичка уметност односе према питањима аристократизације или демократизације књижевности, имајући у виду истовремено њихове циљеве да допру до шире читалачке публике, али и да задрже високе критеријуме, могли бисмо да кажемо да је њихова позиција најближа ономе што Ален Бадју у *Манифесту афирмационизма* назива уметношћу за „пролетерску аристократију“.

Уметност не треба да брине о клијентели. Она је недвосмислено упућена свима и ово обраћање нема емпиријско значење. Уметност се ствара, она говори оно што ствара, ствара оно што говори, према сопственој дисциплини и без узимања у обзир било чијих интереса. Пролетерском аристократијом називам: аристократију која је изложена свачијем суду. Велики

француски редитељ Антоан Витез користио је диван израз како би описао уметност позоришта. Говорио је: „елитизам за свакога“. „Пролетерска“ означава оно што у сваком од нас, кроз дисциплину рада, припада генеричкој људскости. „Аристократија“ означава оно што је заштићено, у сваком од нас, од процењивања просека, већине, сличности, или имитације (Бадју 2012: 21).

Уколико прихватимо претпоставку да је Милан Дединац управо писао такву врсту поезије, могли бисмо да закључимо да у контексту српске књижевности писати за „пролетерску аристократију“ значи унапред се одрећи велике рецепције. Потврда за ову тврдњу свакако лежи у чињеници да су све до 2014. године, када је Институт за књижевност и уметност у Београду организовао научни скуп *Поезија и поетика Милана Дединца*, изостала систематична истраживања опуса овог међуратног песника, те да је његово име у великој мери запостављено у савременим тумачењима, како од поборника „пролетерске“, тако и од поборника „аристократске књижевности“²⁹. Ипак, треба истаћи и то да је овим зборником, са којим је Милан Дединца ушао у елитну едицију *Поетичка истраживања*, уз Васка Попу, Бранка Миљковића, Момчила Настасијевића, Јована Дучића, Милана Ракића, Љубомира Симовића, Алека Вукадиновића, Борислава Радовића, Ивана В. Лалића, Десанке Максимовић (укупно 25 зборника о песницима 20. века различитог поетичког и рецепцијског хоризонта), несумњиво верификован његов статус класика српске поезије.

²⁹ 2014. године објављена је и књига Биљане Мичић *Песник окованих визија: поезија и поетика Милана Дединца* (Београд: Altera Books).

4. Однос надреализма и традиционалне културе у поезији Милана Дединца

а) Однос надреализма према традиционалној култури³⁰

Када се тврди да авангарда радикално прекида са традицијом, често се замагљује чињеница да свака негација у себи подразумева и афирмацију појма на који се односи. На самом почетку намеће се питање колико је уопште могућ радикалан прекид са традицијом и уколико је могућ да ли он дозвољава рефлексију тог чина? У овом поглављу, испитаћемо однос авангарде, конкретно надреалистичке поетике, према српској усменој књижевности и традиционалној култури, на примерима песама Милана Дединца.

Иако се статус уметничког дела у контексту усмене традиције у великој мери разликује у односу на авангардни текст, није занемарљив низ аналогича које упућују на заједничке карактеристике ове две удаљене књижевне продукције. Авангарда, критиком институција уметности које су се изградиле у грађанском друштву, тежи да измени уметнички производни и дистрибутивни апарат. Како смо већ раније навели, она негира категорију индивидуалне производње као и категорију индивидуалне рецепције (Birger 1998: 80), чиме се отвара простор за демократизацију књижевности. Егзистенција усмене књижевности такође је била заснована на некој врсти колективне продукције/репродукције као и колективне рецепције, док је одсуство институција уметности омогућавало непосредно транспоноване стварности у уметнички садржај који није служио као инструмент подређивања и произвођења пожељног субјекта³¹.

Може се рећи да оно што авангарда жели да постигне по питању односа животне праксе и уметности, на неки начин је остварено у усменој књижевности. Принцип превазилажења уметности у животној пракси, односно јединство животне праксе и уметности налаже да „продукција не сме да буде схваћена као уметничка продукција, него као део ослобођене животне праксе“. „То значи Бретонов захтев да се поезија упражњава

³⁰ Овај део истраживања у незнатно измењеном облику објављен је под насловом „Однос надреализма и традиционалне културе у песништву Милана Дединца“, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик* (LXIII/3, 2015).

³¹ Биргер ће истаћи да уметност „потпуно интегрисана у ритуалу не може се ставити у службу, јер и не постоји као посебна област“. „Уметничко дело овде јесте део ритуала. Тек уметност која је постала (релативно) аутономна може се ставити у службу. Аутономија уметности тако је претпоставка касније хетерономије. Робна естетика претпоставља аутономну уметност“ (Birger 1998: 84).

(*pratiquer la poésie*). У овом захтеву не само да се поклапају произвођач и реципијент, него ови појмови губе свој смисао“ (Birger 1998: 82). Начином на који егзистира усмена књижевност такође се постиже овај авангардни пројекат као и динамизам сталног настајања и прекрајања који је у основи надреалистичког текста.

Да ли профанизација авангарде и изразита религиозност премодерног човека заиста заузимају опозитне позиције?

Када Мирча Елијаде пореди искуство светог и искуство профаног простора, он истиче да:

Испољавање светог простора омогућава задобијање ‘тачке ослонца’, оријентисање у хаотичној хомогености, ‘засновање Света’, и стварно живљење. Напротив, профано искуство подржава хомогеност и, дакле, релативност простора. Ишчежава свака права оријентација, јер ‘тачка ослонца’ нема више јединствени онтолошки статус: она се јавља и нестаје према потребама свакодневног живота (Eliade 1980: 12).

Међутим, профани карактер авангарде, нарочито надреализма, еманира један нови вид религиозног искуства који Бенјамин сажима у појам „профаног озарења“:

Свако озбиљно испитивање окултних, надреалистичких, фантазмагоричких талената и феномена има за претпоставку дијалектичко укрштање, које романтична глава никада неће моћи усвојити. Нећемо, наиме, отићи даље ако патетично или фанатично подвлачимо загонетну страну загонетног; напротив продрећемо у тајну само утолико уколико је откривамо у свакодневици, захваљујући дијалектичком начину гледања, који свакодневицу схвата као непроницљиву, непроницљивост као свакодневну (Benjamin 1974: 271)

У том смислу једна крајње секуларизована егзистенција у стању је да у профаном препозна свето, и да сегментира простор на квалитативно различите нивое, аналогно премодерном сегментирању простора. Такође, раскош подсвести са својом приватном и колективном митологијом дошао је на место религије, у поезици надреализма.

Иако се полазне тачке у перцепцији стварности традиционалног и авангардног човека веома разликују, постоје аналогне структуре посредством којих се нарушава граница материјалности текста/ света. И у надреалистичком делу и у усменој књижевности текст није једнодимензионална миметизација стварног: у оба случаја реч је о дешавању, настајању, гесту, ритуалу, обреду. У премодерној култури празник није „спомен на митски (и према томе религиозни) догађај, већ његова реактуелизација“ (Eliade 1980:36). Такође, не ради се о обожавању камена или дрвета *по себи*.

Свети камен, свето дрво нису обожавани као такви; они су то управо и само зато што су *хијерофаније*, зато што „показују“ нешто што више није ни камен ни дрво, нешто што је *ganz andere*. (...) Манифестујући свето, ма који предмет постаје *нешто друго*, не престав да буде оно што јесте, јер он наставља да учествује у космичкој средини која га окружује“ (Elijade 1980: 8).

Аналогно *хијерофанији*, различитим надреалистичким експериментима и контемплацијом предметности постиже се таква трансформација предмета:

[п]оларизовани ток паранојачког нахођења састоји се у томе што паранојачка мисао у односу према предметима спољнег света, – за разлику од изобличавања или дематеријализације којима те предмете подвргавају, свака на свој начин, идеалистичка филозофија или, било импресионистичка, било експресионистичка уметност, – од ма којег предмета, без изобличавања и без дематеријализације прави ма који предмет, што она у сваком предмету види мноштво предмета, које мноштво зависи само од степена паранојачке способности“ (Popović – Ristić 1985: 37).

Рембоово растројство свих чула којим „ја постајем неко други“ структурно одговара процесу иницијације а у оба случаја разбија се целовитост субјекта: надреалистички текст зато за последицу има изразиту фрагментарност јер има за циљ да текстуализује саму иницијацију, док се у усменој књижевности говори искључиво о спољашњим манифестацијама, односно о обредно-обичајној пракси. Читаво дело Милана Дединца представља покушај фиксирања иницијатичке ситуације и зато има струкуру вечне садашњости.

И у надреалистичком тексту и у усменој књижевности реч је о реактуелизацији процеса који је завршен: надреалисти теже да репродукују сан као тренутну слику подсвести док традиционални човек репродукује свети догађај у форми празника, или митско време почетка света у форми бајања. Намеће се типолошка веза између садржаја несвесног и митолошких слика и представа, тако да се може закључити да надреалисти деле много више садржаја са фолклорном традицијом него што се то на први поглед чини.

Чак и технике специфично модерне, као што је психоанализа, још чувају иницијатичку основу. Пацијент се позива да сиђе врло дубоко у самог себе, да оживи своју прошлост, да се изнова суочи са својим трауматизмима и, са формалног гледишта, ова опасна операција подсећа на иницијатичке силаске у Пакао (Elijade 1980: 88).

Занимљиво је да и авангардни и традиционални човек тежи ка искуству „примитивног“, изворног света³². Ослањајући се на Бодлера, Дединац истиче да

³² Концепт примитивизма везан је за примитивну уметност која је почетком двадесетог века била призма кроз коју су се преламале најновије тезе психологије, антропологије, етнографије, лингвистике.

постоји око чисто, окупано, око које први пут види, 'око у дивљем стању', 'око непомично и анимално екстатично пред новим' [...] Сувише сазнатих ствари, сувише озбиљних сазнања не успевају савим да му помуте тај јутарњи бистри вид, око које пијано и дивље види све као невиђено и ново, као нешто без поређења, јер нема с чиме да се пореди, јер се први пут гледа и види. То око верује у сва опчињења (Dedinac 1957: 173).

Док авангарда до „примитивног“ долази деконструкцијом постојећих механизма стварног, у култури премодерног човека читава обредно-обичајна пракса последица је паничног страха од промене и нарушавања тог почетног стања:

[с]ви првобитни ритуали су мађијски ритуали плодности, плодности жене, дивљачи, стоке, земље [...] Нема ту 'онтологије' Бића, већ страховања, врло природног, да ће те плодности нестати, да природи треба помоћи да продужи свој посао. Богови и лукаве рачунице са њима долазе много касније“ (Marić 1980: 113).

Још један аспект који је заједнички авангарди и премодерном човеку јесте прекршај забране. С. Марић у раду *Архајски човек и мит* критикује Елијадеов мистицизам а нарочито његово изостављање значајног слоја митске традиције обележеног насиљем, крвљу, блудом и неморалом. Позивајући се на Л. Макаријусову чије дело носи наслов *Свето и прекршај забрана*, Марић истиче да је

прекршај забрана матрица религије и није случајно што религије стављају митове прекршилаца забрана на почетке човечанства. [...] Јер, прво, свето је табу, а опет, свето је и прекршај табуа. [...] Отуд реч свето, *sacer*, значи у исти мах, чисто и упрљано, часно и уклето, сувише чисто да би му се човек без зазора и насиља приближио, опогањујуће у исти мах (Marić 1980: 116).

Авангарда у својој основи подразумева прекршај забрана које су наметнуте идеологизованим структурама језика и стварности. Она тежи ослобађању несвесних психичких процеса, што би код Дединца у најбољем случају требало да обезбеди ревитализацију некаквог изворног јединства које је постојало пре сваке забране.

Морис Вламенк, Андре Дерен, Анри Матис, Пикасо – само су неки од уметника који су лек за умор од европске цивилизације тражили у примитивним културама. Растко Петровић тим поводом одлази у Африку, а Милан Дединац покушава да изворне координате човека реактуализује посредством традиционалне културе и усмене књижевности.

б) Елементи традиционалне културе и усмене књижевности у песништву М.Дединца

У песништву надреалисте Милана Дединца елементи усмене књижевности и традиционалне културе интегрисани су на више различитих нивоа и у складу са тим преузимају различите функције у контексту авангардног текста. Поред наведене аналогije у поимању простора и времена традиционалног и авангардног субјекта, наслеђе фолклорне традиције може се препознати у одабиру мотива и читавих песничких слика које су у директној вези са обредно-обичајном праксом, док природа надреалистичког текста неминовно врши њихову ресемантизацију и реконцептуализацију. Утицај усмене књижевности видљив је и на формалном плану, па поједине песме Милана Дединца репродукују стих усменог лирског песништва. Зоран Мишић у говору о Дединчевој антипоеми *Јавна птица* такође примећује да је „[у] њој постигнут пуни склад између надреалистичког поступка и језичке подлоге на којој је примењен“. „Ретко који надреалистички текст да је тако изворно наш: и језиком, и симболиком, и мелодијом“ (Мишић 1983: 208). Та позната, изворна, колективна звучност дозвољава нам да песништво Милана Дединца ставимо у контекст језикотворне традиције (којој припадају Ђ. М. Кодер, С. Винавер, М. Настасијевић, Д. Благојевић, А. Вукадиновић), уочавајући битну разлику: Дединац инструментализује звучање, дозивајући колективно он демократизује књижевност, дајући предност активизму садашњости а не митологизовању и ре-митологизовању прошлости.

Већ први Дединчев циклус песама „Зорило и ноћило“ самим насловом упућује на митолошки подтекст:

По предању, била су три митска брата: Ноћило, Поноћило и Зорило. Прича се да су браћа дошла до некакве јаме па у њу спустили брата Зорила, који се нађе на другом свету, где пронађе царева кћери. Зорило, под ударом чаробног бича, претвори једну цареву кћер у златну јабуку и стави је у недра. Браћа извуку из јаме царева кћери, а Зорила, из пакости, оставе у њој. Зорила из јаме изнесе нека птица. Тако се он опет нађе на овом свету са својом златном јабуком у недрима (СМР 1998: 207–208).

Да би одређено усмено предање служило као грађа у песништву Милана Дединца, мора да постоји извесна веза између природе тог предања и поетике надреализма. Ноћило, Поноћило и Зорило као персонификовани делови дана двоструко су динамизовани и у

стању су да својим конотативним потенцијалом остваре надреалистичку грчевиту лепоту која је, по Бретону, фиксирано-експлозивна. Сама прича укључује у себе неколико елемената карактеристичних за надреализам. Најпре, Зорило има искуство *оног света* али и потребу да делује у постојећем, овоземаљском, поретку. Затим транспозиција девојке у златну јабуку аналогна је низу наведених надреалистичких експеримената који контемплацијом предметне стварности омогућавају њену трансфигурацију. Наведено предање укључује и надреалистички гнев услед пакости двојице браће, што такође профанизује митску грађу и спушта је у контекст надреалистичке нумеричке размене која се одвија кроз спој дијалектике, материјализма, психоанализе и Ајнштајнове теорије релативитета. Посредством овог предања које је имплицитно присутно у раном песништву Милана Дединца, установљава се мотив птице која разрешава драму субјекта смештеног у подручје граничног, лиминалног простора, док се птица може сматрати најважнијим ликом овог „интелектуалног романа“ (Лукић 1972: 8), како Света Лукић жанровски одређује избор *Од немила до недрага*.

Покушаћемо да анализом поетске прозе „Ноћна врачања“ конкретније одредимо природу присуства усмене књижевности и традиционалне културе у раном песништву Милана Дединца. Наслов „Ноћна врачања“ у себи синтетизује ноћ као доба када се у премодерном свету прекида друштвена активност али започиње појачано „кретање демона (бића, духова и душа умрлих), [н]оћу се отварају гробови и устају мртваци“ (СМР 1998: 157). Врачање подразумева „магијско опчињавање (омађијавање) живих бића и мртвих предмета“. „У науци је познато као црна магија, која се заснива на прастарим веровањима да човек може утицати на збивања у природи (...) Пре врачања обавља се завривање предмета који су потребни у врачању да би добили магијску моћ“ (СМР 1998: 111–112). Тако се сам поступак врачања заснива на фетишизму предмета којим је замењен фетишизам појма, до чега желе да дођу и авангардни уметници својим експериментима. Премодерни човек на два начина може оставарити комуникацију са оностраним: или посредством ритуала или када се нађе „у зло доба и на страшном месту“: поема „Ноћна врачања“ обезбеђује оба ова услова и тиме двоструко изража сопствену трансгресивност. Поема „Ноћна врачања“ подељена је на четири дела а почиње стихом: „Не лежем. Сву ноћ се свлачим, па облачим“ (Dedinac 1957: 113). Лирски субјекат је смештен у природни амбијент који испуњава ноћ, „скупљени пласт“, ветар, трулеж и надлазећа смрт. „Где

вребa смрт? / Одакле? (...) Кажи, је ли то ветар потоњи који ми небо шаље/ о, смрти глува?“ (Isto: 113). Свлачење и облачење једина је активност фрагментарног субјекта који је у процесу иницијације. Фигура свлачења/облачења упућује на игру одбацивања и присвајања идентитета која се одвија у нечистом простору границе. Одећа се „у традиционалној култури Словена испољава као супротност нагости и има следеће функције: етно-разликовну, полно-узрасну, ритуалну, магијску, плодноносну, апотропејску, а обележава опозиције свој/ туђ, мушко/ женско, старо/ ново, свакодневно/ празнично, обично/ сакрално“ (СлМ 2001: 402). Посредством облачења и свлачења Дединац текстуализује сталну драму између Пешеовог (Michel Pêcheux) универзалног субјекта који се као „добри“ субјект препознаје у расположивим залихама идентитета које намеће интердискурс, и „непослушног“, индивидуалног субјекта који привидно измиче одредбеним, синтетишућим дејствима интердискурса. У складу са поетиком надреализма ова песничка слика указује на раздор свести, њено умножавање као последицу сломљености бића: „У обредима, одећа се често јавља у улози човековог двојника, метонимијски га замењујући на језичком и културно-митолошком плану“ (СлМ 2001: 403). Дединац инструментализује семантику и светост обреда да изрази једну нову религиозност профаног искуства; он рачуна на свети карактер веровања у која се више не верује, покушавајући да „фиксирањем одређеног места (*lieux sacrés*) и трудом око једне *mythologie moderne*“ оствари надреалистички „објективни случај“. Стално дешавање, процесуалност, гест, настајање који су везани за иницијатичке обреде обезбеђују Дединцу спонтаност, мистицизам, субјективност „случаја“, док се рачунањем на латентно деловање митских образаца сачуваних у колективном искуству постиже утисак објективности тог случаја.

Тензију супротности, која има карактер изворне блискости свих ствари, интензивира присуство ветра који у себи концентрише и рушилачку и благотворну снагу, па се и за ветар може рећи да има амбивалентно својство двојника. Појава ветра често је везана за општесловенске представе о ветру као месту на коме бораве душе и демони. Душа (у облику даха, дувања) поистовећивана је с ваздухом, ветром, вихором. (...) [Ј]ак ветар предсказује нечију насилну смрт“ (СлМ 2001: 76). Дединац на плану мотива бира оне структуре које у себе укључују присуство трансцендентног (ноћ, врачање, ветар, сенка), душе као метонимијског заступника који може да се одвоји од тела за време сна и

после смрти. Тако се посредством симболике традиционалних појмова постиже атмосфера сна, ослобађање несвесног што за последицу даје изразиту ирационалност и фрагментарност надреалистичког текста.

Ветар својим разношењем има способност умножавања одређене појавности, док антистатичношћу врши сталну реорганизацију стварности, карактеристичну за поетику надреализма у којој су ствари увек у процесу настајања. Први и други део ове поеме повезује народно веровање да се „не сме допустити да сламу, на којој је лежао мртац, однесе ветар“ (СлМ 2001: 77). Шта се збива уколико се то ипак догоди?

У другом делу поеме „Ноћна врачања“ лирски субјект мења простор:

На распаљеном гробу, у мрчави овој, без жеђи, разлили смо по небу сва вина,
пробдили, испили за собом крваве реке до краја...Где ми је сан?
То нико не зна. Ја сам у два смеха извукао ногу из гроба (Dedinac 1957: 115).

Излазак из гроба, обилато присуство крви у атмосфери ноћног врачања, као и сунце које „лице ми пије“ указују на могући процес повампиривања лирског субјекта. Дединац фигуром вампира као неком врстом алегорије или метафорског објективног корелатива, и на овом нивоу упућује на располућеност субјекта и удвостручавање његове свести: „О, ја сам, ја сам...Зову ме за пластом Анна, а овде – ах, друго име хоћу“ (Isto: 115). Посредством традиционалне представе вампира, Дединац интензивира тему двојника којом се задовољава и потреба за надреалистичким испитивањем подсвести.

У контексту вампирског наслеђа, тема двојника везује се за два психичка феномена. Или је реч о удвојеној, односно душевно располућеној личности са проблемом идентитета, или се удвојеношћу демонстрира конфликт између инстинктивног дела личности који је присиљен да се противно својим жељама повинује друштвеним нормама. У оба случаја реч је о својевременом аутовампиризму где је жртва пасивни, а вампир активни и застрашујући аспект истог бића (Радин 1996: 135 – 136).

Као мото трећег дела поеме појављује се народна пословица: „Благо мјесту отклен оде, а тешко ономе у које иде“, а читав део тематизује народно веровање да але једу сунце и „кад але коначно успеју да поједу Сунце, биће то смак света (Зечевић 1981: 62–74)“:

Алуштина је Она
и напаст је, и ала
ала је отрована!

И несита је ала
јер Сунце ждере, јер ми је изјела руке:
око њеног паса (Dedinac 1957: 117).

Да не би ала успела да поједе сунце, „људи пуцају из пушака према помрачењу, лупају у клепетала и звона, а жене непрестано бају“ (СМР 1998: 6). Код Дединца читамо следеће стихове:

Па лупај! Зато лупај у тигањ и тепсије!
Удари у сва звона
да оде Она
та гладна,
да оде та гладна ала
јер ће нам појести Сунце (Dedinac 1957: 116).

Аналогно предању о Зорилу, сунце спасава птица која „уместо сламке, један камичак Сунца у кљуну носи“ (Isto: 118). Овај део поеме завршава се стихом који упућује на изједначавање птице и сунца, што је такође карактеристично и за усмену традицију: „Горе, на модрој пучини неба, светлуца. Птица“ (Isto). Последњи део поеме може се сматрати перипетијом, својеврсним Дединчевим драмским разрешењем у ком се кроз мотив але конституише мотив девојке, који тако, иако само присутан у форми метафоре, постаје средишњи семантички склоп око ког се окупљају сви делови поеме „Ноћна врачања“.

На основу анализираног текста закључујемо да у раном песништву Милана Дединца народна веровања и усмена књижевност нису репродуковани у њима подразумеваним значењским оквирима него их песник користи као објективне корелативе који реконтекстуализацијом неминовно остварују полисемичност и актуелност. Четири дела ове поеме имају структуру надреалистичког вербалног колажа који је ипак у стању да произведе причу. Четири песничке слике (1. лирски субјекат који наслућује смрт у лиминалном простору који поседује својства и овог и оног света; 2. субјекат-вампис; 3. народно веровање о али која једе сунце; 4. ала-девојка) које се заснивају на основама традиционалне културе провоцирају комплексне односе између различитих идентитета као и њихово поистовећивање, чиме се одговара на захтеве надреалистичке поетике (лирски субјекат постаје вампис; ала једе сунце; птица се идентификује са сунцем; ала постаје девојка; вампис се слади девојачком крвљу – поема се завршава стихом: „Из

Сунца изгрева дан/...ДАН ЊЕНЕ КРВИ КОЈА МЕ, ЈУТРОС, ЗАЛИВА...³³). Оваквом заснованошћу на традиционалном свету, љубав према девојци добија космички карактер, па се може рећи да песништво Милана Дединца опстоји на укрштању сакралног карактера естетичизма и профаног карактера надреализма. Хистерија субјективности лирског субјекта нарушава и обнавља космос.

Занимљиво је како Дединац у свим контекстима у којима пише (предратни Београд – логор у Немачкој – путовање по Црној Гори), а који у великој мери одређују природу и сензибилитет његовог песништва, уграђује фолклорне елементе чије је присуство, поред употребљивости њихове симболике и звучности, оправдано и неким спољашњим узроком. У *Песмама из дневника заробљеника број 60211*, које су настале у немачким логорима у Шлеској, Дединац преузима на себе улогу народног певача и покушава да пева колективним гласом.

То прво лице, то смо ти и ја, друже, и сви другови наши из ропских логора Шлеске. А редови ови, ове припросте песме престају да буду моје, постају наше. Или ничије. (...) Ако ли ко од другова мојих прочита икад стихове ма које моје песме, па ред само један или реч једна зацвили или кликне у њему, нека зна да је тај стих, да је та реч његова била и да сам је ја само ишчупао из његових груди, а сад му је, ето, враћам (Dedinac 1957 : 194).

У сталној близини смрти и у неизвесности рата, субјект као да је у некаквом константном иницијатичком процесу. У прозном запису „Листај, горо!“ логор представља гранични простор који има хтонски карактер: „Ја идем равно на ивицу круга, на жицу, да слушам ретке гласове птица, којих никад над логором нема као кужан да је, али се каткад, јутром, невидљиве чују у студеној и мртвој шуми, што нас са свих страна суморно обавија“ (Isto: 220). Читав циклус успоставља се на опозицијама овде/ тамо, свој/ туђи, завичај/ туђина. „Ђурђевска песма“, као и многе друге, испевана је из симултаног присуства ових опозиција.

*Одакле, одакле нам долазиш
облаче црни,
што си се над Шлеску надвио,
одакле си уморан стигао, и овде пао, и главе нам савио?
Да ли си на уранку био у родном нашем крају?*

³³ У поеми *Јавна птица*, мотив птице се идентификује са девојком, што омогућава довођење у везу „јавне птице“ и утве златокриле наше народне поезије.

О митолошком контексту *Јавне птице* писала је Соња Чабрић (Чабрић 2014: 279-294), заснивајући свој рад на митолошкој драми смрти и рађања сунца и његове космичке свадбе у поеми *Јавна птица*.

*Место да нам венац ђурђевски бацши од цвећа и младе траве
– венац што јутрос рано над земљом мојом виси –
зашто нас у коло сплићеш, ово снежно у мају?
О, да ли си на уранку био у нашем родном крају (Isto: 201–202)?*

Простор завичаја сегментиран је као свети, значајни простор док логор представља не-посвећени простор, без структуре, аморфни.

Непознати простор који се протеже с ону страну његовог ‘света’, некосмизирани јер непосвећени простор, проста аморфна протежност где никаква оријентација још није могућа, никаква структура се још није указала, он (...) представља за религиозног човека апсолутно небиће. Ако се, којом несрећом, ту нађе, он се осећа лишен своје „онтичке“ супстанце, као да се растворио у Хаосу, и скончава угасив се (Eliade 1980: 29).

Међутим, управо такав необележени простор омогућава појачану сакрализацију завичаја, продор колективног, као и усмеравање пасивне свести на активну, потентну подсвест.

Фолклор и колективно памћење присутни су на више различитих нивоа у овом циклусу: од лексике која упућује на празничне обичаје и културу (ђурђевдански венац, уранак, рано умивање, глухо, босиљак, бисер-роса, потавнело итд.), преко симбола из обредно-обичајне праксе, различитих народних веровања, до инкорпорирања усмених лирских песама и бајалица. Како примећује Александар Јовановић, „у завршном тексту ‘Nox Stendhaliana’ на делу је и једна бајалица“, која је „присутна у својој одсутности“ (Јовановић 2014: 324): „Аој, ветре, зли намете, / остављам ти рок до ручка! / После ручка пратићу ти / љуте хрте...“³⁴. У поменутом прозном запису „Листај, горо!“ појављује се мотив кукавице са својим традиционалним одређењима:

³⁴ Александар Јовановић у раду „Завичајна мелодија у логорској осами – о Песмама из дневника заробљеника број 20611 Милана Дединца“ примећује да Дединац у поетско-прозном запису „На морском дну“

својим реченицама о осећању дубоке потонулости, појачане јутарњим сивилом и влагом (‘После шапћем неке бистре речи, изворске, и роним, задихан, задихан, кроз мокар и густ ваздух, а корак ми је спор и тежак’) и стиховима исте смисаоне носивости (‘Не робујемо ми на земљи него смо на дну воде, / па не знамо да ли облаци над нама / или галије броде’), покушава да супротстави песму која му навире из културног памћења (коју је иначе забележио Никола Беговић, а Владан Недић унео у своју чувену Антологију народних лирских песама):

‘И слушам у себи неку другу песму која ми сама ромори:

Возила се по мору галија /

У галији окован делија /

...али када хоћу галсно да је запевам, не умам’ (Јовановић 2014: 324).“

Кад кукавица рано изађе и закука у црној шуми, зло биће за ајдуке у овој години...Али ако кука у зеленој...И прну кукавица са зелене брезе. А друг ми радосно каже: – У зеленој. Веселе се наши у гори: *Листај, горо, кукај кукавицо; / нек се чини ора за ајдуке...*И ја понављам за њим: – Листај, горо... (Dedinac 1957: 220–221).

Призвани стихови налазе се у Вуковом *Српском рјечнику* уз одредницу „Кукавица“ а односе се на позивање шуме да листа и тиме омогући одлазак хајдука у гору. Овај мотивски склоп у амбијенту немачког логора за време Другог светског рата има и један предзнак жеље за отпором али пре тога, потребе за држањем, ослоном у времену у ком, како каже песник у поетској прози „С болесничке постеље“, „тежи је жита клас од живота човека“ (Isto: 218).

У последњем циклусу под насловом „И зрака и мрака препуне су зене – Песнички огледи с путовања по Црној Гори“, Милан Дединац проналази оно јутарње, првотно мишљење у стиху, по угледу на Ренеа Шара, али на темељима образаца традиционалне културе. Простор Црне Горе има специфичан значењски потенцијал који му даје карактер космичке планине преко које се успоставља веза између Неба и Земље: „за њу се дакле сматра да се налази у Центру Света“. „Пошто је света Планина *Axis mundi* која повезује Земљу и Небо, она у извесном смислу додирује Небо и означава највишу тачку Света; из чега произилази да је територија која је окружује, и која чини ‘наш свет’, сматрана за највишу на Земљи“ (Elijade 1980: 18). Простор Црне Горе представљен је као материјализација изворности која још увек није прожета границама овог и оног света. Таква супстанца која је у једном комаду отвара песникове границе и распламсава имагинацију.

А већ самим својим изгледом (толико стварним и стварно утварним – ‘земља ова без земље’); отуђеношћу своје неупоредиве и горке лепоте која је од свега дотад виђеног одваја – (под мртвим сјајем уштапа њена се минерална пустош, са угашеним кратерима, у Месецу огледа) померала је Црна Гора и самом својом иреалном стварношћу границе моје збиље чак до појава неких за које дотле ни наслућивао нисам да се икад могу објавити посред јаве: мишљах да им је боравак само у сновима и у машти (Dedinac 1957: 250).

Простор Црне Горе опозитан је у односу на простор логора из претходног циклуса: логор хтонским карактером упућује на трагање за трансценденцијом, док предели црногорског крша као да су сами по себи носиоци трансцендентног присуства.

Одређени елементи традиционалне културе у овом циклусу имају функцију да појачају ефекат сакралног, али чак и да појачају присуство оног авангарди својственог

космизма. Унутар цикличног времена³⁵, субјект је смештен у двоструко наглашене лиминалне просторе (пуста кућа, колиба, праг једне брвнаре, гробље испод Дурмитора). Боравак у брвнари међу каменом Црне Горе („Ноћна песма у Црној Гори“ и „Трава у сну и на јави“) омогућава реактуелизацију „примитивне“ мисли за коју се сматра да има директан контакт са предметношћу, чему тежи добар део авангарда. У наредним редовима у којима Елијаде објашњава симболику боравка у брвнари, јасно се може видети њена семантичка блискост са надреалистичком методом психичког аутоматизма, али и са Рембоовим растројством свих чула.

Продрети у стомак чудовишта – или бити симболички ‘сахрањен’, или пак затворен у иницијатичкој колиби – одговара регресији на ступањ примордијалне безобличности, повратку у космичку Ноћ. Изаћи из трбуха или мрачне колибе, или иницијатичког ‘гроба’, одговара космогонији. Иницијатичка смрт понавља узорни повратак у Хаос, како би се омогућило понављање космогоније и припремило ново рођење. (...) У ствари, збива се тотална криза, која понекад води дезинтеграцији личности. Овај ‘психички хаос’ знак је да се профани човек управо ‘раствара’ и да је нова личност на помолу (Elijade 1980: 83).

Песништво Милана Дединца, посредством елемената усмене књижевности и традиционалне културе тежи да обнови несвесно које је уроњено у природу као колективно станиште. Дединац тако покушава да деструише одомаћеност човека у свету, иницирајући повратак некаквој изворној блискости човека и света.

У читавој својој поезији, Милан Дединац инструментализује традиционалне елементе и усмену књижевност зарад низа надреалистичких експеримената. Симболика, мелодија и језик нашег фолклора носиоци су некаквог „профаног озарења“ које има различит карактер: у раним песмама Дединац испитује могућности понирања субјекта у раскош личне и колективне митологије, у средишњој збирци *Песме из дневника заробљеника број 60211* традиционална култура постаје тачка ослонаца у аморфном простору немачког логора, док је у последњем циклусу *И зрака и мрака препуне су зене – Песнички огледи с путовања по Црној Гори* фолклор у највећој могућој мери апстрахован да би омогућио непосредан додир са изворним, првотним мишљења и певања.

³⁵ Кружна композиција песме „Ноћна песма у Црној Гори“ подељена је на сегменте дана/ ноћи који репродукују циклично, поновљиво време традиционалног човека (1. *Кроз сутон, на путу за Жабљак*; 2. *Ноћ, на прагу једне брвнаре*; 3. *Када је сванула зора изнад Дурмитора*; 4. *А онда је дошао дан*).

5. Симболистички аспекти поезије Милана Дединца

У поетичком процењивању појединачних фаза Дединчеве поезије неретко се инсистирало на његовој вези са симболизмом. Она се дефинисала и одређивала на различите начине: на основу препознавања артифицијелности, апсолутне лепоте његових стихова (Вучковић 2014: 47), присуства чисте лирике (Лукић 1972: 19) или „лековитог пантеизма“ и „лирског космизма“ из последње фазе (Пијановић 2014: 82). Дединац се приближавао одређеним симболистичким стратегијама и на основу његове обузетости „основним проблемима песничког стварања“ што представља „црту свакако својствену прегаоцима симболизма“, али и због тога што се „после три рана рада“ није одрицао „рационалног, корективног“ (Хамовић 2014: 154, 157). Чињеница да последњу песму „Ноћ дужа од снова“ пише у форми сонета, тумачила се као његово „зрело окретање налозима радикалне симболистичке поетике до којих поезија српске модерне није доспела“ (Исто: 160).

Дединчев однос према симболизму покушаћемо да реконструиремо најпре на основу његовог разумевања и процењивања поезије Рембоа, Бодлера, Лотреамона, Малармеа, Валерија и Диса, који заузимају значајно место унутар његовог поимања књижевности уопште. С обзиром да је Рембоово песничко дело од неприкосновеног значаја за изградњу лирског дискурса Милана Дединца, њему ћемо посветити посебно поглавље.

На примеру *Јавне птице*, покушаћемо да објаснимо како Дединац својом изградњом симбола излази изван оквира надреалистичке и психоаналитичке употребе симбола, приближавајући се познатим симболистичким концепцијама.

Када је реч о симболистичким елементима који се појављују у самој Дединчевој поезији, у којој се, наравно, они уклапају у један другачији поетички модел, могли бисмо да их поделимо на два типа: они који се јављају у оквиру медитеранске симболике песама писаних у Црној Гори и они који се појављују у контексту „посебне гране српског симболизма“, односно, у оквиру Дединчевог језикотворног песничког поступка. Ово ће такође бити традиције које ћемо укратко пропитати, са циљем да се прецизније одреде законитости Дединчеве поетичке констелације симболизма и надреализма.

5.1. Бодлер

Може се пронаћи неколико важних аспеката у којима Дединац позитивно вреднује, па чак се на одређен начин и надовезује на Бодлерову стваралачку позицију. Онај најистакнутији везан је за то да су и Дединац и његови песнички другови стално „жудели само за једним – да стално и непрекидно некуд одлазе“, а у једном важном сегменту Бодлеровог песништва препознавали су управо ту исту потребу. Његов однос према путовањима Дединац метафорички осликава тако што Бодлера 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, егзотичним земљама“, и оно што је најважније, познавао је „праве путнике“ – оне који сневају „безмерна чула уживања, увек друга, непозната, и којима људски дух није знао име“ (Isto: 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 птици* 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!“ (Dedinac 1957: 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 своју поему коју укључује у овај циклус насловљава бодлеровским насловом „Позив на путовање“, то само још једном потврђује. Није неважно ни то што Дединац при проследњем 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.

Нема сумње да се Бодлерово присуство највише може осетити баш у четрдесетим годинама 20. века, када у Дединчевом „префињеном лиризму“ „реалистичку слику раслојава њена симболистичка подлога“ и када је „дослух природе, тј. шуме симбола, и песника сасвим очиг“ (Пијановић 2014: 82, 93). Предратној надреалистичкој ноћи овде се, добрим делом, претпоставља (пост)симболистичка зора и сунце, и та светлосна „зрачења“ којима је песник занет у пејзажима Црне Горе, приближавају га „Бодлеровим великим *призорима озареним унутрашњим сунцем*“ (Елез 2014: 245).

Оно чиме се Дединац такође одушевљавао код Бодлера јесу његове песме у прози и 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“ (Dedinac 1957: 21). Дединцу је у том смислу 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“. Истом проблематиком тајне песничког стварања он се бави у *Јавној птици*, а симптоматично је и његово помињање „татуле“ у овој поеми: „Ти, звездо, а ја те волим више од татуле, несна мог“ (Isto: 138). Дединац се очито врло доследно залагао за препуштање искључиво халуцинацијама које омогућава и производи природа и њене моћи опијања.

Насупрот природи, Дединац је веома ценио и Бодлерове приказе „фантастичног града будућности“ у „Сну париском“, нову „заstraшујућу“ и „минералну лепоту“ модерног града и његових „фатаморганских контура“. Ову нову лепоту модерног града 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-привиђења“, „у блеску металних зидова и у недогледним пиранезијевским перспективама“.

Бодлер је ту лепоту тек у сну видео, њене строге законе само наслутио, али, „неимар својих чаролија“, он је знао да мора из тог градског пејсажа да прогна „неправилну вегетацију“, да засади покрај успаваних рибњака, уместо дрвореда, редове стубова, и да „кроз тунел од драгог камења спроведе“, не живу и разливену воду него „укроћен океан“(Dedinac 1957: 21).

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 „заносној монотонији метала, мермера и воде“ (Isto: 21-22).

Потпуно је јасно да Дединац Рембоа претпоставља Бодлеру, и то због Бодлеровог „претераног артизма“ и његовог залагања за аутономију уметности, иако и сам Дединац наводи одељак из Бодлеровог есеја „Пјер Дипон“, у којем француски симболиста ларпурлартизам назива „дечјом утопијом“ и проглашава га „кривим за кривоверство“ (Dedinac 1939: 315). Нема сумње да се Дединац упркос томе солидарише са Рембоовим критикама упућеним на рачун Бодлера, и истиче да је он био „сувише естета, премало грађанин“ (Isto).

Оно што може да чуди у Дединчевом односу према француском песнику, јесте његово отклањање од оног „уклетог песника“ Бодлера. Без обзира на мрачни надреализам, Дединац тврди да у тим сегментима, Бодлер 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 покатакд потсећао на малокалемегданске паноптикуме (Dedinac 1957: 20).

5.2. Лотреамон

Док ту „уклетост“ није ценио код Бодлера, одушевљавао се начином на који је она присутна код Лотреамона. Много тога је код Лотреамона инспирисало и привлачило Дединца и остале наше надреалисте. Мит о Лотреамону у којем је он одређен као „авет“, „човек ноћи“, „песник-неман“, „отрован и опасан“, „заразан“ (Dedinac 1957: 34), грађен је тако да у њему једнако учествују и његова поезија и подаци из живота, који се опет појављују на међусобно условљен и нераздвојан начин.

Препознавао је Дединац у лику овог француског песника демонстрацију бројних својих песничких преокупација. У диспропорцији између Лотреамона и Исидора Дикаса, Дединац је видео двојништво којим се и сам бавио, како у песмама, тако и у

аутопоетичким есејима, пропитујући уверења свог бившег, младићког Ја. Двојнички однос који су у случају Лотреамона наши надреалисти прихватили „са младићком егзалтацијом“, Дединац објашњава тако што Лотреамона везује за хотелску собу у којој је писао и коју никада није напуштао, док би само повремено „слао у свет“ Исидора Дикаса да обави неке свакодневне послове, и тиме се „последњим тананим нитима“ везивао за стварност. Да би поткрепио ово своје виђење француског песника, Дединац се позива на писмо које је Лотреамон слао једном банкарју, у време када је очекивао од оца новац: „...ако би мој отац послао неку другу своту пре 1. септембра, *када ће се моје тело појавити пред вратима ваше банке* (подвукао М. Д.), бићете тако добри да ме о томе обавестите?“ (Isto: 33).

Надреалисти су код Лотреамона волели његове ноћи које је проводио „са хордама апокалиптичних страшила, која је из запаљеног гротла избацивала његова френетична машта“ (Isto: 32), а више од свега, узбуђивала их је опасност Лотреамонове поезије. Зато Дединац наводи да би преко *Малдорорових певања* требало исписати „огњеним словима опомену: *Опасно по живот*“, и упозорава на то да „срођавање с Лотреамоном“ и попуштање свих брана свести и подсвести приликом читања „равномерно-маестетичних ритмова“ његове сугестивне поеме, веома лако може довести до „делиријумског беспућа које не зна за путеве повратка“ (Dedinac 1957: 34,35). Треба рећи да су се надреалисти истовремено и плашили овог радикализма Лотреамоновог бунта, и због тога Дединац истиче да се нико од њих није усуђивао дуже да „другује“ са њим, јер је био „сувише откинут“, „несхватљив“, „неопипљив“, „одвећ је био сабласт“. Таква дозираност и ограниченост у рецепцији Лотреамона, наводила је Бертолина да критикује надреалистичко „умртвљивање“ његовог дела у једној тачки, чиме су они са једне стране пронашли пример у прошлости да је „апсолутност бунта“ могућа, али са друге стране, надреалисте је очигледно „пре фасцинирало одсуство духовног развоја него сам развој, пре одсуство живота него сам живот“ (Bertolino 2011: 252, 254)“.

Тако поново долазимо до теме нашег истраживања и питања да ли су надреалисти зазирали од Лотреамонове доследности у одбацивању свих моралних и друштвених принципа зато што се из такве радикалности бунта није могла организовати никаква стварна акција и отпор, или зато што надреалисти нису били спремни да у тој мери ризикују сопствени положај и да се препусте апсолутном антиконформизму. У том смислу, Дединчево тумачење Лотреамонове позиције остаје неодређено. Он ће на једном

месту истаћи да су сви они знали како се „Comte de Lautreamont“, „један младић“ „ломнији“ и „нестварнији од сабласти“, „није могао борити на париским улицама у бурним данима који су наговештавали пад Француског царства и долазак Комуне“. Штавише, Дединац и његови другови су се питали „Је ли он уопште ишта примећивао од свега онога што се у то превратничко време догађало у Паризу?..“ (Dedinac 1957: 32). На другом месту, Дединац ће у тумачењу црног хумора и оштрог сарказма *Малдорорових певања*, навести да је скалпел Лотреамонове лудидности у тренуцима најдубљег понирања у ирационално, упозоравао песника да се врати међу људе и да се поново приклони разуму.

[Т]а немилосрдна луцидност час је опомињала самог песника, у моментима најгрознијих његових маштања и скоро потпуне отуђености и изгубљености, да је наступио тренутак да се „отрезни“ и врати међу људе; или му је опет саветовала, не без трагике у иронији, да не би требало и даље да срља у лудило, пошто би му најзад морало бити већ јасно да „велике мисли долазе из разума“, а да се његова „размишљања каткад сударају с прапорцима лудила.“ (Својој изоштреној луцидности никако није давао да трене: одржавао је њену будност, кажу, употребом црне кафе у неограниченим количинама) (Dedinac 1957: 33).

Како су надреалисти и међу њима и Дединац решили ову противречну ситуацију у којој се Лотреамонова поезија појављује као субверзивна и подривалачка, али очигледно без могућности да делује и промени актуелну културну и политичку стварност? Овој њеног особини они су придодали карактер *моралности*, коју помињу најпре Марко Ристић и Ване Бор у свом тексту *Анти-зид*, а касније и Дединац у пропратном есеју књиге *Од немиле до недрага*. Лотреамонов култ зла и естетику ружног Ристић, Бор и Дединац тумаче као чист морални акт који наликује оном *моралу жеље* за који су се залагали надреалисти. С обзиром да Дединац у својој поезији такође долази до овакве моралности песничког чина, али не толико посредством култа зла и ружног, колико баш посредством лепог, могли бисмо условно да кажемо да Дединац представља неког нашег „обрнутог Лотреамона“.

Занимљиво је и то како Лотреамон посредством још једног свог геста одговара оном типу песника који је од стране Дединца фаворизован и уважаван. Наиме, уз Рембоа, Растка Петровића или Валерија, и Лотреамон се на крају на неки начин разочарао у могућности поезије и покушао да одступи од својих уметничких амбиција. Колико је тај његов коначни преврат био важан и у којој мери је утицао на укупну слику о Лотреамоновој стваралачкој личности, показују опширни фрагменти у којима се Дединац

бави овим питањем. Лотреамон није само заћутао или се посветио неким свакодневним, трговачким пословима као што је то учинио Рембо, него је покушао „као бездушни судија“ да изврне „руглу“ своју поезију. Како наводи Дединац, Лотреамон је својим брошурама које је насловио као Песме, покушао да „исмеје и *Малдоророва певања* и сва дела светске литературе инспирисана песимизмом, мржњом, подрумским мраком, незнањем и безверјем, бунтом и хуљењем, смрћу, труљењем и трулежом“, и чак је дао предлоге како да се сва таква дела „преиначе у дела љубави, вере и наде, у дела која ће проповедати само најсветије принципе такозваног здравог разума и још здравијег морала“ (Dedinac 1957: 33). Глорификујући сада беседе академика и баналне говоре са школских свечаности, које је проглашавао ремек-делима француског језика, Лотреамон је осмислио и метод за стварање „позитивне“ поезије, и „цинично је препоручивао“ да је потребно да се одаберу „најпознатије *негативне* песме Ламартина, Виктора Игоа, Алфреда де Мисеа, Бајрона и Бодлера, и просто-напросто поправе у *позитивном* смислу“ (Isto: 34). Колико је Дединца интригирао овај Лотреамонов преокрет, показује низ одговора које наш песник нуди на питање шта се крило иза оваквог поступка. Прво објашњење у којем Дединац износи теорију да је Лотреамон „после боравка у своме паклу, био принуђен да затражи“ било какве кључеве не би ли се из пакла избавио („три године пре Рембоа“), чини нам се најмање вероватним. Поред овог одговора, наш песник нуди и низ других, уверљивијих, цитирајући и делове из *Анти-зида* М. Ристића и В. Бора. Лотреамон је можда, по Дединчевом мишљењу,

пожелео да покаже на делу, интелектуалним чином, „да је његово узношење Зла, та грчевита негација узаконеног Добра нормативног морала, заиста само један дијалектички моменат у постојању стварног морала“, па је својим новим делом, предговором ненаписаним песмама, „негирао и ту своју негацију, не слутећи прави дијалектички смисао свога поступка“; или је тај предговор требало тумачити као најдрскији акт пуне независности и слободе Духа, којем је дозвољено све у трагично-апсурдном позорју, па и право да се противречи; или је, овога пута, у свет свог црног хумора хтео, једаред, да убаци и себе самог, и призвао дух црног хумора да он сам реши, место њега, један од битих проблема његове поезије; или је у питању била обична мистификација да превари оца како се после *Малдорорових певања* „уразумио“; или је већ самим посматрањем кроз сочиво за увеличавање, претеривањем, пожелео да исмеје тезу коју заступа и начини од ње карикатуру; или, или... (Dedinac 1957: 33-34).

5.3. Маларме и Валери

Иако Дединац на једном месту у предговору за књигу *Од немила до недрага* тврди да су Маларме и Валери њему „страни песници“, бројне студије и критике га с разлогом ипак доводе у везу баш са овом двојицом песника. 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“ (Isto: 16, 14). Овом темом Дединац се бави и у својим лирским фрагментима:

Али бујица неких речи, скоро сама од себе, навире. Хтеле би, те речи, ја њих, оне мене
да исмеју:

Зар неће једна једина реч све снове да нам развеје?
Реч трезна, реч без бунила. Сва свела. Тврдо спечена.
Реч која се пред плуском не склања испод стреје.
Обневидела и глува, занавек недоречена.
Учи она. Али петао још увек мора, место ње, свитање да огласи.
Једино њој су јасне границе између сна и јаве! (...)
Залуд. Залуд ме вара,
Насртљива. Ал кад подвикнем, она се без трага губи.
Сенко без успомена, што ниси никада гладна?
Да л икоме на свету реч Д-Р-В-О ишта значи?
Не слути она каква је земаљска слава пролећа.
Реч – „звезда“! О, кад би знала, бар као тама, да зрачи! О, јадна!
Реч „камен“, понекад, за облацима узлеће.
Речи које од чаме нису никад оболеле
и нису никад никог ни мрзеле ни волеле (Dedinac 1957: 16).

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. Уколико говоримо о

симболистичким претпоставкама Дединчеве поетике, ово би свакако била важна тачка размимоилажења.

Без обзира на почетне супротстављене позиције, занимљиво је то да у коначном песничком изразу и симболисти и надреалисти на сродан начин решавају проблем мањкавости језика. И Маларме и Дединац се тим поводом максимално ослањају на оно што Валери назива „физичком страном језика“. О томе како се посредством материјалности знака покушава надокнадити празнина у значењу доста се писало, а закључци из наредног Бланшоовог фрагмента посвећеном Малармеу у потпуности се могу применити и на Дединчеву поезију.

Звуци, ритам, број, све то што се не рачуна у обичном говору постаје сад најважније. Јер речима је потребно да буду видљиве, потребна им је сопствена стварност која може да се уметне између оног што постоји и оног што оне изражавају. Њихова дужност је да привуку поглед на себе саме да би га одвратиле од ствари о којој говоре. Сама њихова присутност служи нам као залога одсуства свега осталог (Бланшо 1960: 257).

Да би додатно нагласио ту видљивост речи и обезбедио им њихову сопствену, независну стварност, Дединац се служи многим стилским средствима. Лингвостилистичком анализом могу се издвојити најмање две велике групе семантичко-синтаксичких решења којима песник ствара потребне ефекте: са једне стране, у питању су стилски механизми којима се постиже експресивност (експресивна сегментација реченице, различити поступци интензивирања исказа, коришћење вокатива, експресивних екскламација, императива, упитних облика реченица итд.), док, са друге стране, потребно осамостаљивање појединих делова стиха или реченице врши поступцима интонационог и позиционог издвајања реченичних чланова (пре свега поступком парцелације реченице)³⁶. Навешћемо само један пример у којем се може видети начин на који Дединац звуком, криком, вапајем, гради „физичку страну језика“ и тако покушава да надомести мањак његове комуникативне вредности.

Очи!

О ја сам ПОГЛЕД СУНЦА видео стварно. Проклет!

И ја сам рекао ноћас, не знам колико пута, Твоје име. А Тебе нема. Али ми рука куца.

Одакле, одакле идеш? Из којег краја на зрачне потоке моје?

³⁶ Више о томе у раду: М. Медан, Интонационо и позиционо издвајање реченичних делова у поемама М. Дединца, *Прилози проучавању језика*, Одсек за српски језик и лингвистику, Филозофски факултет, Нови Сад, 149-171.

- Где си? Ма где си била?
- ...где сам? О, мучно, никад ја то не умам...
- Где си, ма где си била?/ ПА ОНА – ОНА СЕДИ СРЕД ШУМЕ“ (Dedinac 1957: 141).

Управо је посредством ове мелодијске и звучне равни песме, Дединац најчешће довођен у везу са Малармеом и Валеријем (Стојановић Пантовић 2014: 262; Шеатовић Димитријевић 2014: 365). То се одлично може видети и у Валеријевом есеју „Фрагменти сећања на једну песму“. Када ту описује поступак помоћу којег се у њему рађа песма, Валери као да тумачи Дединчеву поему „Позив на путовање“. Песма се код обојице „најављује“ прво својим ритмом, који мало по мало добија смисао, а осетљивост на звучање усмерава се најпре према речима из свакодневног говора, према њиховој музици која је покретала непознате „хармонијске зависности“ и „неизбежне ритмове“ (Valeri 1990: 316, 335).

Јасно је да је Дединац најближи Малармеу и Валерију у деловима у којима се његови стихови приближавају чистој лирици. Штавише, могло би се рећи да Валеријева одређења чисте лирике или апсолутне поезије највише одговарају начину на који је и Дединац разумевао, и да Валеријеве дефиниције чак правдају његову недоследност и спорадичност у коришћењу ове врсте лирике. Када је било важно Дединца што више удаљити од (пост)симболистичких претензија и привући га авангарди, истицало се да његов стих само повремену прелази у чисту лирику и да се чак и тада Дединац није успео одвојити од потребе за аналитичношћу, као и од области свакодневног искуства. Управо ово су особине које Валери придружује свом разумевању концепта апсолутне поезије. Прво, по Валеријевом мишљењу, оно што називамо чистом лириком „састоји се практично од фрагмената *чисте поезије* углављених у грађу главног исказа“, дакле, то може бити само појединачан стих али не и читава песма. И друго: у *чистој поезији* није реч о „духовној чистоти“, него је за Валерија идеја чисте поезије „једна суштински аналитична идеја“, она је „фикција настала из посматрања“ и изучавања „разноврсних и многообличних односа језика са утисцима које оставља на људе“ (Valeri 1990: 298).

Следеће Валеријево одређење чисте лирике можда најбоље погађа емоционалну природу Дединчеве поезије. С обзиром да она подразумева „трагање за ефектима који проистичу из односа речи, или још више односа међусобних одјека речи“, чистој лирици претходи истраживање „читаве области осећајности којом управља језик“ (Isto). Тако је

Валери са једне стране „указао на сазнајни и ослободитељски циљ поезије који су преузели и надреалисти“ (Новаковић 2014: 227), али са друге стране, он није имао потребу да својом поезијом „буде у праву“. Нема ни код Валерија ни код Дединца никаквог порива за инаугурисањем и наметањем некаког хегемонског, једнозначног исказа или суда, и зато се у Валеријевим есејима може пронаћи тврдња да му се ништа не чини тако „лудим“ и „вулгарним“, „као кад неко жели бити у праву“ (Valeri 1990: 306).

Такође, у критичкој и есејистичкој литератури већ је примећена Дединчева усмереност ка питањима песничког стварања, чиме се песник *Јавне птице* на уштрб надреализма приближавао симболистичкој концепцији књижевности. Могли бисмо да кажемо да је и у том смислу његова позиција врло блиска Валеријевој. Пропратни есеј за циклус „Зар зора већ? – Зора!“ у књизи *Од немила до недрага*, Дединац започиње исказом да га је увек више привлачило „оно што претходи једној уметничкој творевини но крајњи резултат“.

Без наде да ћу ишта тиме постићи, нисам ли ја највећи део свога рада на поезији провео у покушајима да докучим шта ми казују они надахнути тренуци, туђи или моји, који изненада присиле песника да узме перо у руке како би их што спонтаније, што истинитије записао, и зар се, уствари, већ деценијама не упињем да бар колико-толико прозрем замрачене области стваралачког процеса који настаје под притиском таквих момената и траје до оног часа кад се дело откине од свог творца и почне да живи сопственим, независним животом? Увек су ме више занимала песникова истраживања на који ће начин „да исказе оно што језика нема“; више писање, стварање, мање сам плод (Dedinac 1957: 67).

Као доказ свог „бездушног неинтересовања“ за текст чије прекрајање је већ завршено и који је објављен, Дединац наводи чињеницу да никада није знао напамет ниједну своју песму, и када би их јавно читао, почињао би толико „незналачки“ да их „сриче“, као да се у том тренутку први пут са њима упознаје (Isto). „Отшкринути врата унутрашње лабораторије“ писца, то је за Дединца био главни циљ читања поезије.

Валери ће, као и Дединац, на неколико места у својим есејима истаћи истоветну тврдњу, да га више привлачи рад на песми, него „производ рада“ (Valeri 1990: 296), или, да „с много више заљубљености посматра методе него резултате“ (Isto: 314). Међутим, није ту само реч о њиховој опчињености оном фазом припреме за песму, нити је реч о интересовању за њену предисторију, као што није у питању ни пука фасцинација самим процесом песничког стварања. И Дединац и Валери тежили су да тај неухватљиви процес песничког стварања фиксирају у крајњем естетском производу, да од њега начине тело

своје поезије, што се код Дединца можда најбоље види баш у *Јавној птици*. Потрага за „формалном осећајношћу која је претходила било каквој теми, било каквој изрецивој и довршеној идеји“, потрага за „прелазима“ у духу који су се дешавали за време песничког стварања, односно, за оним што би биле „модулације“ у музици (Isto: 315), била је опсесија и Дединца и Валерија.

Зато су се оба песника, како у својим есејима тако и у самој поезији, бавила разликом између „композиције духовног дела“ која је коначна и „живота самога духа“ који јој претходи и који је „у сталном покрету“. У њиховом односу према овом питању, „једно дело није никада завршено“ него је „напуштено“, а аутори који имају потребу за „бескрајним радом“ одређују се као они који разумевају смисао и значај „етике форме“ (Isto: 341-342). Доказ да се у случају Валерија и Дединца може говорити о уважавању „етике форме“, јесу бројне варијације, измене и различита дорађивања која су уносили у своје песме. Читаво Дединчево стваралачко дело подразумевало је управо овај поступак прекрајања и премештања, од укључивања већ објављених и мало измењених песама из *Зорила и Ноћила у Јавну птицу*, до увек поновног сређивања песама за потребе нових избора из поезије.

Треба рећи да Дединчева и Валеријева „етика форме“ нема за циљ некакву објективну формалну дотераност песме, него она подразумева чињеницу да су оба песника задржавала само оне стихове које је њихов дух производио „са великим напором“. То Валери експлицитно и наводи, истичући своје убеђење да је управо напор онај који нас трансформише, и који омогућава повратак некаквој лакоћи са којом се почиње песничко стварање, и до које се на крају кроз мукотрпан рад поново долази (Valeri 1990: 306). Зато не треба заборавити да су Дединчеве песме, без обзира на то што су изразито фрагментарне и што се чак у формалном аспекту *Јавне птице* приближавају у неким деловима и аутоматском писању, писане са великом посвећеношћу и уз непрестани порив за дорадом и естетизацијом.

Ипак, ова етика форме има и своје наличје. Доводила је она и Валерија и Дединца до тога да се према својим пређашњим стиховима односе као „очеви непријатељи“ или као „лоше мајке које одлазе, далеко од свога стана, да изгубе своје дете које више не могу да поднесу“ (Isto: 322-323, 337). О томе сведочи Валеријево двадесетогодишње и Дединчево десетогодишње ћутање, као и немогућност да се у накнадном читању и вредновању своје

поезије поистовете са својим некадашњим песничким Ја, чему Дединац посвећује добар део свог предговора за књигу *Од немила до недрага*.

Оно у чему се Дединац такође приближава Валерију јесте његов став да поезија „није никакав приватни култ“, и да она, хтели ми то или не, „садржи неку врсту политике, надметања, бројних идола, паклену комбинацију жрвовања и трговања, интима и рекламе“ (Isto: 329). Тако Валеријев спој уметности и живота постаје изразито близак Дединцу, јер здружује сакралност симболизма, која налаже да „с висока посматрамо оно што желимо или што треба рећи“ (Isto: 295), са животном праксом на којој касније инсистирају авангардисти.

Међутим, током самог песничког стварања, чини се да се код ова два песника може препознати разлика у фаворизацији интелекта у Валеријевом случају, и са друге стране, већег препуштања снагама емоција код Дединца. Не би се могло замислити да Дединац изговара Валеријеве реченице у којима француски песник истиче како би „више волео остварити осредње дело у пуној прибраности, него ремек-дело у ватри, кроз стање транс“ – јер ватра га „уопште не води напред“, него чини једино да се сам себи диви (Isto: 324). Зато Дединац када у књизи *Од немила до недрага* говори о Валерију као о песнику који „одолева свим пијанствима“, осим „пијанства интелигенције“ које ће заувек да „господари читавим његовим бићем“, наводи баш оне стихове у којима је и „екстра луцидни“ Валери морао да призна значај Рембоовог растројства чула (Dedinac 1957: 51). Дединац, цитира следеће Валеријеве стихове којима то потврђује, и посредством којих се поетички у још значајнијој мери идентификује са његовом песничком позицијом.

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

Обојица су истицали потребу за бежањем од метафизике, што Валери и експлицитно тврди³⁷, и тај бег очигледно су осмислили на различите начине: Валери је решење тражио у интелекту, а Дединац у чулности.

Оно што је такође нашем међуратном песнику заједничко са поезијом Малармеа и Валерија, јесте инсистирање на „елиминацијама, на поступку редукције“ који песника доводе „до такве дематеријализације песме да му је она чак прелазила у ништавило“ (Лукић 1972: 27). Ова карактеристика Дединчеве поезије препознавала се као „дословни опис малармеовске поетике“ (Хамовић 2014: 158), и у потпуној је сагласности са оним „потребама чишћења“ о којима је поводом Валерија писао и Бретон.

Због потребе чишћења, г. Пол Валери је недавно предлагао да се скупи у једну антологију што је могуће већи број почетака романа, од чијих је бесмислености много очекивао. И најчувенији писци би платили свој данак. Та идеја још увек чини част Пол Валерију, који ме је некада, поводом романа, убеђивао да, што се њега тиче, он никада неће пристати да напише: „Маркиза је изашла у пет сати“. А да ли је одржао реч (Breton 1979: 20)?

Дединчева веза са француским симболизмом највише се истицала у анализама композиције и свеобухватности књиге *Од немилу до недрага*, која је тумачена као далеки одјек Малармеове интегралне Књиге (Хамовић, Новаковић). Међутим, не треба заборавити да се у самом његовом песничком изразу такође може препознати „малармеовски *дах ни око чега*“, због којег се, између осталог, тврди да је „много ћутања и мало стихова остало за овим песником“ (Џацић 1996: 96-98). То се најбоље види у поеми *Јавна птица*, у којој мотив необуздане птице може да представља супституцију за песничку инспирацију, вољену девојку или за потребу за самоспознајом, и он функционише на начин на који Лакан објашњава механизам жеље. Птица/ жеља може се конституисати само кроз празнину – празан простор је онај који омогућава лет Дединчеве „махните птице“, као и еманацију њене грчевите лепоте. Са друге стране, празнина постоји као нека врста не-места само на основу сведочења птице, односно, на основу њеног непрестаног кружења којим се та празнина маркира. Зато не чуди што су многи тумачи Дединчеву поезију анализирали као „неку врсту сталног лебдења: над стварима и у њима“, „свет дематеријализован слива се у ритам мелодије, сету звука, чежњу слутње“ (Џацић 1996: 97). Коначно, Лакан нас упозорава да жеља не може бити задовољена (чак ни

³⁷ Валери у есеју „Фрагменти сећања на једну песму“ истиче: „Било је, јако се тога плашим, врло мало метафизике у моме случају“ (Valeri 1990: 320).

онда када је сама потреба задовољена). Штавише, циљ жеље није у њеном задовољењу, него у њеном произвођењу, што у тексту постаје јасно када лирски субјект почиње да ужива у махнитом одгањању жеље. Може се рећи да се читава *Јавна птица* испева у неком усплахиреном спокоју што птица/жеља никада неће бити освојена, а места празнине, белине, која на тренутке подсећају на Малармеа, тиме постају централна места из којег се рађа читава поема. Имајући ово у виду, можемо да констатујемо да оно што Бланшо примећује у случају Малармеа, у потпуности се да применити и на Дединчеву поезију. Код обојице реч је о „неспокојним сликама“ које су „дела, пре него облици, прелазни смисла пре него изрази“ (Бланшо 1960: 258). Стварност се код ових песника „појављује и ишчезава“, она се „чује и нестаје“, она је

створена од успомена, наговештаја, тако да је, с једне стране, она поништена, с друге, она се поново јавља у свом најосетљивијем облику, као један низ пролазних и непостојаних утанчаности, ту код самог апстрактног смисла чију она празнину хоће да попуни (Исто: 255-256).

Идентичну намеру истаћи ће и Валери објашњавајући своје стваралаштво.

Прелазни су ме коштали много муке; али те су ме тешкоће принудиле да откријем и забележим мноштво одређених проблема функционисања мога духа, и, у суштини, то сам сматрао једино вежним. Уосталом, ништа ме у уметности не привлачи од тих прелаза у којима видим оно најтананије и најмудрије што треба остварити (Valeri 1990: 315).

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 прозачну“ (Ристић 1970: 234). Са друге стране, Биргер упозорава да су баш „неуспех главног Малармеовог списатељског пројекта, Валеријев двадесетогодишњи период скоро потпуне непродуктивности, Хофмансталово *Писмо лорда Чендоса*“, „симптоми кризе уметности“, која је из „себе излучила све што јој је *страно*“, и због тога и уметност сама себи мора да постане проблематична (Birger 1998: 40). Можда се на тај начин може објаснити и Дединчева маргинална позиција приликом вредновања наше међуратне књижевности – он је био наш једини надреалиста код кога је уметност могла да освести сопствену кризу, зато што је у једном делу његовог опуса она заиста била сведена на саму себе.

5.4. Дис

Када говоримо о Дединчевом односу према симболистичкој традицији, треба имати на уму да су за њега важни пре свега европски представници симболизма, Рембо, Лотреамон, у одређеним аспектима Бодлер, Маларме, Валери, док у контексту српске књижевности издваја једино Диса. Он то директно и наводи у књизи *Од немила до недрага*, побрајајући конкретне разлоге због којих су његови песнички другови и он сматрали Диса значајним песником. Не чуди да су Дединац и авангардисти посебно ценили Дисово „прекорачивање међа које су поставиле раније генерације“, као и његово откривање „нове области емотивног живота“, која до Диса није била „такнута“ нашим језичким изразом (Dedinac 1957: 36). Такође, Дединац је био одушевљен и начином посредством којег је Дис долазио до својих открића. Као да је наш надреалиста у лику Диса желео да пронађе некакву домаћу варијанту оне рембоовске „наивне, чедне, скоро детиње спонтаности“, помоћу које је песник долазио до „нових“ „самониклих ритмова“, и то да би изразио „читав један свет мутних, замршених осећања и емоција који се јављају на линији додире сна и збиље“ (Isto). Управо због тога, Дединац Диса помиње и у свом чувеном есеју „У трагању за изгубљеним детињством“, као пример уметника код којег је дуго остала визија „ока у дивљем стању“, односно, визија детињства која се продужила и на одрасло доба. Међутим, то се не види у свим Дисовим песмама, па тако Дединац истиче да се детињство протегло само на оне стихове у којима Дис није морао да буде „паметан патриота“ (Dedinac 1939: 311). Занимљиво је и друштво у које он ставља Диса, управо имајући у виду критеријум очуваног детињства. Ту су св. Фрања Асишки, италијански сликар Ђото, Блејк, Жермен Нуво, „цариник Русо“, „расплакани сељак-песник Јесењин“, али и Бранко Радичевић – „када се не прави сувише глуп“ (Isto: 310-311). Већ је примећено да када Дединац пише о Дису, као да „исписује поетички аутопортрет“ (Хамовић 2014: 156). Да је у његовом песништву опет тражио сопствене стваралачке преокупације, бива потпуно јасно када поред нових ритмова и речи, снова, детињства, Дединац посебно издваја Дисово певање о звездама. Цитирајући га, он надахнуто исписује да Дисове звезде,

које му беже из очију и над њим, над његовом занесеном главом, стварају свод небески, и у том бежању остављају „боје места и даљине и визију јаве“, и почињу да живе као његово биће, „невино везане за сан моје главе (Dedinac 1957: 36).

Такође, Дис је за њега био песник и онда када је осећао себе „у погледу трава и ноћи, и вода“ (Isto: 36), чему је опет посвећен добар део и Дединчевих песама, нарочито оних писаних у Црној Гори (поема „Трава у сну и на јави“).

Када погледамо које Дисове стихове и на којим местима Дединац уноси у своју књигу *Од немила до недрага*, овај однос постаје још јаснији. На самом почетку можда и најдрагоценијег есеја српске авангарде – Дединчевог предговора за књигу *Од немила до недрага*, уз Проту Матеју Ненадовића и Пола Елијара, Дединац за мото бира Дисове стихове из песме „Плаве мисли“.

Зар те није жао?
Куд гледаш дуго сном где нема мис'о
Потеза својих? Је л' подножјем пао
Сад блесак зоре, под којим је дис'о
У тами човек?... (Isto: 11).

У ових неколико редова стале су готово све кључне речи које одређују Дединчев однос према Дису, али и њихове заједничке песничке преокупације: мотив недоступне (у Дисовом случају мртве) драге, подривање рационалног принципа у сновима или у смрти, блесак зоре која се појављује насупрот утамниченог човековог живота, појачана експресивност песме која се у овом случају постиже низом питања. Међутим, поред овог навођења на почетку, постоји још једно много важније место у књизи *Од немила до недрага*, на којем Дединац објашњава како се у априлу 1937. године посебно зближио са Дисовом песмом „Тамница“. То је био период када је писао своју поему „Један човек на прозору“ и када је на маргинама свог рукописа, како сам тврди, исписивао оне стихове из Дисове „Тамнице“ које је могао да прими као своје, док је стихове који су му остајали туђи искључивао из песме. Одељак у којем на лирски начин објашњава овај свој поступак читања Дисове песме веома је важан. У њему се може видети не само Дединчева рецепција песника „Тамнице“, него његов доживљај чина читања уопште. Нема сумње да је читање за њега подразумевало дубоко интиман догађај, у којем се свака појединачна реч пропушта кроз целокупно биће и срце, у којем се „муца“, „сриче слово по слово, реч по реч“, некада „двапут, трипут“, давајући јој „остатак свог узбуђеног, грцавог даха“ или „заливајући је крвљу“(Isto: 53). Тако код Дединца, противно надреалистичким методама

аутоматског писања, постоји само једна права реч за којом се трага и која једина на адекватан начин може да одјекује у духу читалаца. Навешћемо овај одељак у целости.

Читам. Гдекоја реч, бистра, изворска, зачас нађе пут: и већ се угнездила у мени – да л измеђ’ неке гране и тешке једне кише, мирисне, што је недавно, пре неколико дана, над Царевом ћупријом плъуснула? Та реч која живи – копа по мени. Друга опет удара лудо, хтела би да је примим, да се настани у мени, моја да буде и ја је преврћем дуго на крилу – али јој места нема у моме срцу. И не знам шта с њом да урадим, чиме бих да је прихватим. Мртва, већ је од мене отпала...(Isto).

После пропуштања Дисове песме „Тамница“ кроз сопствени дух и елиминисања свега онога што у њему није нашло одјека, ово су стихови који су остали и који сачињавају нову, Дединчеву верзију ове познате песме.

То је онај живот где сам пао и ја
с невиних даљина, са очима звезда
и са сузом мојом
са нимало знања и без моје воље
непознат говору

И ја плаках тада.

И не знадох да ми крв струји,
и да носим облик што се мирно мења
и тишину благу

И да беже звезде из мојих очију,
да се ствара небо
и простор, трајање за ред ствари свију.

Али беже звезде,
остављају боје места и даљине и визију јаве:
и сад тако оживе
невино везане за сан моје главе.

При бежању звезда земља је остала
за ход мојих ногу

И ту земљу данас познао сам и ја
са невиним срцем, ал’ без мојих звезда,
и са сузом мојом

(И) почех да живим закован за земљу,

да окрећем очи даљинама сивим,

да осећам себе у погледу трава и ноћи и вода
и очију, што зову као глас тишина,
као говор шума,
као дивна драга изгубљених снова, заспалих висина (Isto: 53-54).

Готово да се не може наћи конкретнији пример у којем наши авангардисти показују како су се односили према традицији, шта је оно што су од ње прихватили, а које су идеје напуштали. Посредством разлика између оригиналне Дисове „Тамнице“ и Дединчеве експерименталне интервенције у овој песми, може се закључити не само о одступањима наших међуратних песника у односу на претходну традицију, него се и јасније може маркирати Дединчева поетичка позиција. Петар Милосављевић у есеју „Дисова *Тамница* и Дединчева варијанта ове песме“, поредећи ове две песме закључује да је Дединац изворни текст преполовио, пресекао га „дијагонално“, ослободио га риме, „извукао нови ритам“, редуковао смисао. Кључна разлика Дединчеве песме којом истовремено интерпретира и критикује Дисову „Тамницу“, по мишљењу П. Милосављевића, јесте изостављање трансценденције. Да песник *Јавне птице* није могао да прихвати Дисову метафизику, видљиво је на основу изостављања важног дела у оквиру шесте строфе. После стиха у којем се говори о бежању звезда, Дединац искључује епилог „И тако је снага у мени постала/ Снага која боли, снага која лечи“. Ово одсуство „снаге“ код Дединца, тумачи се као немогућност надокнађивања изгубљеног смисла живота, тако да је пад у живот са невиних даљина у Дисовом случају релативан, јер и „живот на земљи може да има смисла и да буде леп“, а у Дединчевој варијанти пад је „потпун“, „тоталан“ (Milosavljević 1983: 208). На основу овога закључује се о разлици између Дисовог трансцендентног и Дединчевог иманентног света, односно, разликује се Дисов есенцијални а Дединчев егзистенцијални поглед на свет (Isto: 219). С обзиром да лирски глас у обе песме осећа себе у погледу трава, ноћи и вода, али оне код Дединца „нису прожете, обједињене, једним истим духом“, „оне су обичне траве, ноћи, и воде, овакве какве их знамо из свог емпиријског света“ (Isto), могли бисмо условно да закључимо да је Дединац у овом погледу ближи *Влатима траве* Волта Витмана него Дису.

Није неважно ни то што је Дединац своју интерпретацију Дисове „Тамнице“ исписивао баш на маргинама поеме *Један човек на прозору*. Има нечег заједничког између

ове Дединчеве поеме и Диса, нарочито када је реч о његовој песми „Јутарња идила“. Дис је песму објавио 1905. године, у време у којем се већ могао јасно наслутити драматичан геополитички период који је уследио, како на Балкану тако и у целом свету. Дединац своју поему пише 1937. године,

у времену чију је злослутно-туробну атмосферу свакога дана раздирала избезумљена и бесомучна дрека једног надувеног, мегаломанског страшила које је, гиганском армадом заслепљених кондотијера, већ постројених у бојне редове, и баснословним арсеналом свих врсти оружја, претило уништењем читави народима (Dedinac 1957: 171).

Дакле, у атмосфери наслућивања светског рата и ужурбане припреме за „ратно клање какво човечанство, у својој не много ведрој повести, није дотад доживело“, у „изопаченом, подивљалом времену“, у једној „земљи југословенској, жалосно разваљеној, духовно потлаченој, материјално упопашћеној“ (Isto), и Дис и Дединац „разапињу“ свој лирски субјект на прозор и суочавају га са призорима непосредно после олује.

Устао сам рано, преко обичаја;
Отворио прозор. Изгледаше као
У природи да је било окршаја
Неког грозног, страшног. Ваздух мокар пао.

Неба нема нигде. Можда је пропало.
Елементи страсти негде се још боре.
Можда је и сунце ропства нам допало.
Знам, тог јутра земљи није било зоре (Дис 2003: 31).

Дединчев лирски субјект, након што је једва успео да „уђе“ у сопствено тело, „разједињено“, „на постељи пусто, мртво на слами, у муљу“, стаје на прозор и као „жива рана“ „која се у трзајима скупља“, као паук, он посматра црно сунце и његову „црно-сиву“ светлост у расипању (Dedinac 1957: 179, 180). Оно што је Дис сабрао у свега два стиха „Са мене се поче да откида снага,/ Сви удови, редом, и поглед што блуди“ (Дис 2003: 32), постаје код Дединца доминантни аспект поеме. Сабласним сликама „похабаног“, „истрошеног“, „изнемоглог“, „изнуреног“, „изношеног“, „унесрећног“, „шупљег“ тела, у које се уписује како приватна тако и општа историја, Дединац као да наслућује и језиву злоупотребу тела која ће уследити у предстојећим ратним дешавањима. Тело које је исцрпљено, које се распето на прозору показује недовољним, недостатним и слабим, постаће убрзо подвргнуто Хитлеровој биолошкој политици, односно идејама „био-

фашизма“ које значе „рад на људском материјалу у духу неограничене могућности да се с њим нешто чини“ (Zafranski 2005: 191).

Оно по чему се Дединац свакако још може упоредити са Дисом јесу чести тренуци сабирања прошлости, успомена, када у Дисовој песми „Увод у легенду *Лепота*“ у ноћи „нека струја носи мртве речи и песме славуја“ (Дис 2003: 163), или када у „Старој песми“ прошли дани и ноћи круже „као мирис, као зраци, као тама“, „и прилазе у облику успомена“ (Исто: 17). У таквој атмосфери ноћи, у „соби узнесеној над градом“, коју кошава ковитла „као неку откачену љуљашку“, Дединац призива „*друге који су некад били ЈА*“ (Dedinac 1957: 11, 12), и у том брујању познатих и заборављених гласова, покушава да реконструише своју уметничку прошлост и напише аутопоетичке есеје за књигу *Од немила до недрага*.

Зурим: ноћ стоји. Мртва, усамљена. Тражим у помрчини трагове прошлости своје: ветар, ветар! и свуд дамо тавнина...Утулила кошава све светиљке у мраку, путове замрсила. А ноћ, најдужа у години, избрисала и њих и све видике. Бруји моја соба-шкољка као да чува јауке свих ветрова овога света (Исто: 17).

Усмереност Дединца баш на Диса, а не на неког другог представника наше предратне књижевности, могла би поново да упућује на његове експресионистичке наклоности, нарочито уколико имамо у виду да су се „Дисов очај, резигнација, гађење над цивилизацијским и културним тренутком чији је сведок био, пантеистичка узнесеност насупрот празном, нихилистичком оку нирване“ тумачили као наговештај „бунта експресионистичке генерације двадесетих година“ (Стојановић Пантовић 1998: 50). Такође, Бертолино Диса смешта у исту групу са Растком и Црњанским по питању њиховог јединства „уметничке личности и животне праксе“ (Bertolino 2011: 248), чему је Дединац свакако тежио, иако је тај пут бирао можда више због Рембоа него због наведених песника.

5.5. Дединчев однос према симболу: између психоанализе и (пост)симболизма

Дединчев однос према симболима његове поезије негде је на пола пута између психоаналитичког тумачења симбола и симболистичког односа према симболима. Покушаћемо то да објаснимо на примеру *Јавне птице*, ослањајући се на изузетне закључке до којих је дошао Гастон Башлар у есеју „Сан о лѐту“. На самом почетку текста Башлар критикује психоанализу која се симболима служи „као концептима“, јер чим се „један симбол протумачи, чим се пронађе његово подсвесно значење, он постаје обично средство анализе“ (Bašlar 1981: 498). Тако је рецимо, сан о лѐту или онирички сан, „један од најјаснијих симбола класичне психоанализе“ и он по њој симболизује „сладострасне жеље“. Међутим, психоанализа оваквим једнозначним тумачењима занемарује и „естетску природу“ симбола, у овом случају сна о лѐту, такође, „не води рачуна о притисцима рационализације који обрађују и искривљују основни сан“ (Isto). Све ово делује врло блиско Дединчевој поезији, нарочито када је у питању Башларова критика о занемаривању естетског до којег и Дединац држи – без обзира на надреалистичке антиестетске захтеве. У поглављу *Милан Дединац и српски надреалистички круг* анализираћемо *Јавну птицу* из перспективе њених авангардних претензија, а у овом делу покушаћемо да објаснимо на који начин у истој поеми Дединац користи поступке симболизације којима излази ван оквира надреализма и психоанализе, и то на један башларовски начин, приближавајући се старијим симболистичким концепцијама.

Дединчеву *Јавну птицу* могуће је разумети као песничко представљање онога што Башлар назива сном о лѐту или ониричким сном. Под сном о лѐту, Башлар дословно подразумева „ноћно ваздушно путовање“ које доживљавамо када сањамо да летимо. Дединчева *Јавна птица* испуњава све услове да је анализирамо из ове перспективе. Она је писана, како каже сам Дединац, „из травуљина сна“ и то са циљем да се фиксира, испрати и разуме једна динамичка појава летења тзв. јавне птице. Уместо разматрања самог значења птице, чиме ћемо се посебно бавити у поглављу посвећеном њеној анализи, овде ћемо на тренутак покушати читаву ову поему да посматрамо само кроз „дијалектику лакоће и тежине“ лѐта птице, који Дединац покушава песнички да представи. Башлар чак сматра да се око ова два својства лакоће и тежине „окупљају све дијалектике радости и

патње, полета и умора, активности и пасивности, наде и кајања, добра и зла“ (Isto), које се могу ишчитати и из ониричког лета „јавне птице“.

Лирски субјект ове поеме прати лет птице и заносећи се за њом он истовремено и сам учествује у том динамизму летења. У ониричком лету који је „спој пада и винућа“ (Isto: 501), посредством дијалектике лакоће и тежине, лет птице се на важан начин уписује у психичко стање лирског субјекта и у потпуности га детерминише. „Лети Она између белих тоцила, између роптања и суза“ (Dedinac 1957: 141), рећи ће лирски субјект на једном месту, док ће се на другом пожалити како му је од птице остао ожилјак на челу. Много је примера у којима се види та директна зависност између лета птице и динамичне, „летеће“ егзистенције лирског субјекта. Навешћемо само два.

Та птица додирнуће све редом. Ево је! (...) И до нас Она ће доћи. То Она, Она иде. Ох, тиша је од биља! Гази с гране на грану, превија се над брегом, и леће.

Гле, ветар са груди Њених у лице ми слеће,
леден

– Ја чекам додир крила... (Dedinac 1957: 145).

*Пада на моје дане
пада на моју тугу
пре него Сунце сване
на воду што се буди (Isto: 135).*

Нема сумње да и лирски субјект (а не само птица) доживљава винућа у ваздух која се дешавају у сну. Зато на једном месту, он чује глас неба како пишти и како га зове, а на другом читамо да је у тим етарским вијугањима потраге за птицом „гране руком газио“: „Грано, грозна грано коју сам руком згазио! Небо, нека те нема, које сам до Њеног крила, обалом руке Њене, ноћу, одиста спазио“ (Isto: 142,141). Дединац је попут Жана Паула, чију поезију иначе Башлар (поред Рилкеове) наводи као пример за онирички лет, спојио у тим поетским сновима и пријатност и непријатност, и „страх од мождане капи“ због вртоглавог лета, и „праву етарску бању насладе и одмора за мозак“ (Bašlar 1981: 500).

Такође, Дединац у овој поеми на различите начине представља дијалектику лакоће и тежине ониричког лета. У деловима који су исписани курзивом и стихом, приметимо да је приказан чист динамизам лета или потраге за птицом који се одвија у простору снова, док се у лирској прози субјект повремено и трезни од сна, коментаришући његов садржај. Исто тако, лакоћу/ тежину ониричког лета Дединац диктира и различитим

стратегијама интензивирања исказа, нестандартном употребом великих слова, знакова интерпункције, чиме се додатно добија на експресивности језика.

Колико су битна крила за овакав лет? Башлар наводи да „онирички лет никада није крилати лет“, да је „крило већ рационализација“, и то објашњава на античком примеру Икара (Isto: 499). У складу са тим, Дединац заиста на једном месту у *Јавној птици* наводи да његова птица нема крила: „убијам ноћи за птицом без крила/ у лов за птицом“ (Dedinac 1957: 139). Уколико имамо потребу да „минимално рационализујемо наша сећања“ на тај онирички лет, на то „ноћно ваздушно путовање“ које нам је приказано у *Јавној птици*, крила би, по Башлару, требало замислити пре на пети него на раменима. Он у свом есеју о летењу у сну наводи да ништа не указује на то да крила треба да ставимо на рамена, тим пре јер је сан о махању крилима често сан о паду, док се овде ради о ониричком лету кога је „брзо створио динамизовани тренутак“. За Дединца се чини посебно битним што Башлар ова крила на пети повезује са крилима „Меркура, ноћног путника“ (Bašlar 1981: 500), а можемо да додамо да се сродан динамизам везивао и за Рембоа, кога су звали човеком „са ђоновима од ветра“.

Шта нам оваква интерпретација *Јавне птице* омогућава? Пре свега, омогућава нам да о њој размишљамо на један готово естетистички начин, без потребе да се по сваку цену тражи њена веза са реалношћу, на чему су у својим анализама ове поеме инсистирали надреалисти. Тај онирички лет јавне птице/ лирског субјекта не служи за постизање неког циља, он је „путовање по себи, најстварније имагинарно путовање“, у које је уписан „нагон лакоће“ као „један од најдубљих животних нагона“ – „онирички је лет, верујемо, у својој крајњој једноставности, сан нагонског живота“ (Isto). Тако се и у *Јавну птицу* уписује Дединчева важна тема путовања, и то путовања без циља и крајњег одредишта, како лирски глас на једном месту и каже: „Пао међ воде случајне. Оне ме носе“ (Dedinac 1957: 140). Уместо да се одвише наглашава прожетост ове поеме са стварношћу, њен бунт и активизам, можда би било тачније зауставити се на томе да је овде реч о „ваздушној динамичкој имагинацији“, о „ониричком лету у чистом динамичком виду“ (Bašlar 1981: 500). Такав сан о лету по Башлару представља „стварност ноћи, самосталну ноћну стварност“, без оних сабласних и гневних надреалистичких представа које код Дединца ионако већим делом изостају.

С обзиром да је овде реч о сну у његовом чистом облику, он нас одваја од било каквог размишљања о форми јер је „најдубљи сан у суштини појава оптичког и вербалног одмора“ (Isto: 499). Зато је код Дединца немогуће реконструисати било какву колико-толико стабилну сликовитост ове поеме: „чистом ониричком стварношћу каква је сан о лѣту, да би се продрло до њене бити, по нашем мишљењу, треба се бранити од наноса визуелних слика и приближити се, што је могуће више, суштинском искуству“ (Isto). То трагање за суштином, за трансценденцијом, јесте још један аспект у којем се Дединац одваја од својих надреалистичких другова и приближава неким (пост)симболистичким усмерењима. Нема сумње да би Дединчеви другови критиковали овакво истраживање сна као суштинског искуства, замерајући му асоцијалност и аполитичност.

Занимљиво је то да Башлар из ове своје интерпретације сна о лету не искључује ни љубавну конотацију. Навешћемо део у којем се објашњава повезаност између ониричког лета, љубави и бескрајне слободе.

За поједине душе које имају снажно развијен ноћни живот, волети значи летети; ониричка левитација јесте физичка реалност, дубља, суштинскија, једноставнија од саме љубави. Та потреба да човек буде олакшан, та потреба да човек буде ослобођен, та потреба да се од ноћи узме њена бескрајна слобода – јавља се као физичка судбина, као сама функција нормалног ноћног живота, ноћи која нас одмара (Isto: 501).

Јасно је да је ово повезивање еротолошког и љубави са летом птице, потпуно у складу са природом Дединчеве „махните птице љубави“.

На основу читаве ове анализе, стиче се утисак да је Дединчев однос према изградњи симбола заиста био негде између симболистичке усмерености ка самој суштини онога што симбол представља, и надреалистичке потребе да се симболима продире из царства подсвести у непосредно животно искуство.

5.6. Медитеранска симболика

Као што се птица појављује онда када долази до снажније „активације надреалистичке поетике“ (Јовић 2014: 76), могли бисмо да кажемо да у оним деловима Дединчеве поезије у којима се обрађују медитерански мотиви присутнији је симболистички поглед на свет. Ту пре свега мислимо на његову последњу песничку фазу која се у књизи *Од немила до недрага* појављују под насловом „И зрака и мрака препуне

су зене“, а у *Позиву на путовање*, тај циклус је насловљен са „Записано на облацима, по мору и мраморју“. Дединац своје импресије са путовања по Црној Гори на сродан начин обрађује и у пропратним есејима, тако да и ту можемо пронаћи слике из његове песничке младости, када стоји сам на приморском тргу, проклиње „невернице-речи“ и пита се „Зашто је Сунце – средњег, а Месец – мушког рода? Што море није – женскога? (Dedinac 1957: 14).

Шта нам указује на то да је предео Црне Горе код Дединца наглашеније будио потребу за (пост)симболистичким изразом? У Црној Гори наш међуратни песник се одушевљава „отуђеношћу“ њене „неупоредиве и горке лепоте која је од свега виђеног одваја“. Он хвали њену минералну пустош која се „под мртвим сјајем уштапа“ „у Месецу огледа“ (Isto: 250). Црна Гора је за њега „занос и тлачитељка“, „напаст“ која му не да мира јер о њој није све рекао, „химера од љутог и дивљег крша“ (Isto: 251). И оно што је посебно значајно, Дединац овај предео доживљава на бодлеровски и рембоовски начин. Прво истиче да су га „жестоке емоције“ потресале при „сударима са загонеткама те земље, са шумама њених симбола“, а затим и да је Црна Гора „фантастичношћу сопствене стварности, неким opakим чарима“ омогућавала његовим сновима и јави да „још даље него дотад одлете ка непознатом“ (Isto: 249, 250). Сусрети са

опојним мирисима њеног биља, погажених трава; мирис ватре што у венама сваког њеног камена букти; или визија црне нечије сенке која изнад катуна, у оквиру јутарњих небеса, непомично стоји; или сломљена прилика жене што се, читаво подне, по дну вртаче, празне и жедне залудно маје, све, све то била су, уствари, за мене само постепена прилагођавања једном новом животу, припреме како бих могао с радостју тихом и постојаном, с поуздањем, да дочекам у својем дому долазак *неочекиваног*. И да се после, што лакше и што присније, с њим сродим. А памтио сам добро Хераклитову опомену да „ако се не надаш неочекиваном, открити га нећеш (Isto: 251).

Од свих елемената, соларне митологије, траве, воде, маслине, нема сумње да привилегован статус у овој поезији има симболика камена. У њему песник види ону „супстанцију“, ону непорециву постојаност, чврстину која нам није на располагању, и за којом је својевремено трагао и, како га Дединац назива, „скептични медитеранац“ Валери³⁸. Валери је објаснио да са једне стране постоје крајолици, одређени видици које

³⁸ Више о Дединчевој симболици сунца у: С. Шеатовић Димитријевић. „Контроверзно сунце и море Дединчеве поезије“, *Поезија и поетика Милана Дединца*. Веза између Дединца и Валерија овде се препознаје у његовом незавршеном тексту „Мало воде на длану“, у којем се посредством пожара које ће

он може, гледајући их, слободно и лако да трансформише, и том околином он располаже. Међутим, такви крајолици не уливају њему поверење, јер је довољан само један покрет да се све наруши. Насупрот томе, Валерија али и Дединца привлачи „*супстанција* предмета“ који су пред њиховим очима, „стена, вода, материја коре или листа, и фигура организованих бића“. Валери ће то на следећи начин образложити и чини нам се да је у тој његовој реченици садржана сума Дединчеве фасцинираности Црном Гором: „Могу једино да се интересујем за оно што не могу да замислим“ (Valeri 1990: 309). Навешћемо одељак у којем Дединац објашњава на који начин су стене ове земље померале „границе његове збиље“.

Њу, стену ту, испуњену севањем и грмљавином, месечином, набијену древношћу, сунчевим пламењем, хаосима легенди, чим бих је само додирнуо, креснула би живом ватром, па би се у тренутку, под изненадним и муњевитим севом, осветлили предамном други неки, за мене неочекивани односи у свету бића и ствари; заструјали би други, дубљи ритмови и звуци; или се појавиле необичне боје на које нису навикле наше очи а ми им још нисмо наденули име (Dedinac 1957: 251).

Колико је Дединцу значила Црна Гора можда најбоље показује чињеница да јој је одмах по завршетку Другог светског рата и боравка у логору брже-боље похрлио, и тако маркирао своје лирско путовање „од пакла до раја, од тамнице до уточишта“ (Јаћимовић 2014: 381). Том приликом, поздравио је следећом песмом:

Враћам се још једном теби ал' из такве даљине
да све што сретох на путу сећања ми не буди.
Крик мајке зачух у срцу као глас из туђине,
и не осмехнух се брату.

А Она за којом гинух кад ми клону на груди
гледах је дуго, надвијен, ломну и непознату

А тебе познадох одмах, вело твоје мраморје
које из мора израста и свод небески држи.

О, већ ми заноси главу твоје тврдо обзорје!

И срце у сусрет прну!

Јер сенку твоју једаред када ме огњена спржи

ја никад не скидох више, сен тешку, и сен црну (Dedinac 1957: 250).

лирски јунак видети „у насељу покрај мора“, препознаје „јасна алузија на Валеријево Гробље крај мора“ (Шеатовић Димитријевић 2014: 365).

Из наведених стихова види се да „минерална пустош“ „стварно утварне“ Црне Горе има за Дединца оно значење повратка не више индивидуалном детињству него повратка у материцу цивилизације. Оно што су Растко Петровић и остали велики авангардисти у првој половини двадесетог века тражили у тзв. примитивним културама Африке, Дединац тражи у Црној Гори, и тај порив за елементарношћу очигледно наткриљује и надилази сву драматичност породичних релација којима се Дединац бавио у претходним циклусима. Такође, Дединац овим циклусом долази до оне тачке о којој пише Валери: „ако понекад и стигнемо до наших антипода, једино што нам преостаје јесте да се вратимо“ (Valeri 1990: 332). Све до четрдесетих година двадесетог века, основна формула Дединчевог стваралаштва била је Рембоова максима „Ја – то је неко други“. Није битно да ли је песник успео да дође до те жељене другости или је за њом само трагао, чињеница је да се његова потрага за другошћу завршава валеријевским рецептом – поновним повратком себи, односно природи (*Isto*). То је објашњење и за онај „пунији, потпунији, богатији живот“ који се појављивао пред његовим очима у Црној Гори и у којем се „све слободније сналазио“ (Dedinac 1957: 251).

У литератури је већ истакнуто да се Дединчева медитеранска симболика приближава „митски препознатљивим обрисима“, а не надреалистичкој визији (Елез 2014: 243). Он сам каже да га је опседала неуморна хајка

за замршеним смислом митова о камену и трави, толика трагања за упознавањем чаробних светова облака и вода, сенки и ветрова, за скривеном лепотом плускова и горских тишина, што су небројени моји снови и маштања, изненадни и потресни усамљенички монолози – а усамљен је путник дух нечастиви (Dedinac 1957: 249)!

Међутим, ови редови упућују на то да је Дединац имао потребу да иде још дубље иза мита, ка некаквој изворној и исконској слици старијој од самог мита. Ту се заправо ради о дезинтеграцији мита до његове архетипске основе, чиме се Дединац поново приближава неким симболистичким песничким решењима. Навешћемо како Брине објашњава архетипску представу праисконских елемената код симболиста, која као да представља опис последње Дединчеве стваралачке фазе.

Ови архетипови, као целина, сачињавају спектакл праисконских елемената, елементарних сила и засењујућих манифестација природе, као што су сунце, киша, светлост, протицање река, ницање биља (...) Симболистички песник морао би, према томе, да изазове јављање оних великих спектакла и трајних услова живота иза митолошких фигура, како би у њима открио праисконске слике или елементарне симболе. У овом контексту поново ћемо навести *Les Dieux antiques*:

„Колико је задовољства помешано с нашим изненађењем када видимо познате митове како постепено хлапе захваљујући самој оној мађији која је наговештена анализом античких речи, у воду, светлост и елементарне ветрове“ (Brine 1983: 443).

Дединац у својим путописним песмама заступа „езотерички концепт мита“ који је „иманентно естетски“, „неисторичан“, „без интересовања за социјалну функцију“ (Верн 1985: 210-211), и то је начин на који се он удаљава од надреализма. Ипак, иако је у овим песмама Дединац најмање надреалиста, а највише се приближава неким (пост)симболистичким поступцима, не треба заборавити блискост његове соларне митологије, сунца, месеца, сенки, са поезијом Милоша Црњанског и Растка Петровића (Шеатовић Димитријевић 2014: 358).

5.7. О једној грани српског симболизма

Постоји још једна поетичка линија у оквиру поезије Милана Дединца која га приближава ономе што Љубомир Симовић назива „једном граном српског симболизма“. У питању је широки лук тзв. српског језикотворног песништва који започиње са Симом Милутиновићем Сарајлијом, Ђ.М. Кодером, преко Лазе Костића, Момчила Настасијевића, Станислава Винавера, Милана Дединца, Десимира Благојевића, Алека Вукадиновића итд. Један важан аспект у поезији побројаних песника заснива се на ритмичности и мелодичности наше лирске усмене књижевности, односно, на „енигматичном језику бајалица, језику који није служио зато да произведе и изрази смисао, него да урекне, да призове, да уврача и зачара“ (Симовић 2008: 278).

Ефекти тог „мутног и тамног језика“ којим се врачара није обраћала људима него демонима, који је био „шифрован, тајанствен, неприступачан“, мистичан, „херметичан“, готово у потпуности су се исцрпљивали у звучању, у „музичкој рафинованости“, у „жубору језика на извору“, у „сатенском брујању рафинираних алитерација“ (Исто: 275-276, 278). Тиме се, иако нама познатим језиком бајалица, врацбина и чарања, постизала она звучност коју је на веома конкретан и јасан начин описао Валери.

Ако у некој дворани чујемо чисти звук, у нама је све промењено; очекујемо стварање музике. Ако напротив доживимо супротно искуство; ако у концертној дворани, за време извођења каквог комада, чујемо какав шум (столица која пада, глас без мелодије или кашаљ редара)

осетићемо да је нешто у нама пукло, да је извршена повреда не знам какве супстанције или каквог закона јединства; *један свет се руши*, једна лепота је уништена (Valeri 1990: 302).

Дединац је у складу са својом поетичком констелацијом симболизма и надреализма смењивао напоредо звук и шум. Звучност којој се препуштао еманирала је „оно симболистичко *нешто*, магловито, недољиво и неизрециво“, али и „древно, изворно, непотрошено, некрсталисано и недогматично“ (Симовић 2008: 275-276, 279). Уметањем шума у овакву архаичну музикалност, он се враћао стварности и животној пракси на којој инсистирају авангардисти. Навешћемо кратко делове из песама „На камену, под древним огњевима“ и „Ноћна песма у Црној Гори“, у којима се може препознати језикотворни поступак.

[О]д камена ником ни камена“(...)
За каменом – никог. До камена (Dedinac 1981: 155).

Ах, кише, кише све су опрале
и ветри, ветри, све сте понели(...)
О, ветар, ветар да дуне, земљу да преврне! (Isto: 143).

Такође, у „Траву у сну и на јави“ Дединац на почетку уноси „Народну басму од несанице“ која овако гласи:

Кад неко не може да спава, онда му се овако трипут баје:
Дува ветар! Ветар дува!
Дува преко високих гора, преко широких поља, преко велики вода! Дува преко родних воћњака, преко грозних винограда!
Дува преко коренитих кукуруза, преко танких конопала, преко кластих јечмова!
Преко пшенице белице, преко зелене детелине...(...)
Дува ветар! Ветар дува! (Dedinac 1981: 149).

Овог роморења језика Дединац се не одрича чак ни у фазама када се највише приближава надреализму. Рецимо, у *Јавној птици*, можемо да прочитамо редове: „Море сувише тихо, шуми, шуми, шуми...или ћу гадно да заспим, ту, уз црну алгу. Говори, ромори, море!“ (Isto: 69).

Роморење језика, од Кодера, Милана Дединца, до Алека Вукадиновића, омогућава не-антропоцентричну слику света, односно симболистичку деперсонализацију или тзв. објективну поезију за коју се залагао и Рембо. Небојша Васовић је анализирајући природу

Кодеровог ромора убедљиво објаснио да „[ч]овек окружен ромором није ни субјект ни апсолутни творац ромора“. „Он је само његов део, он се не служи ромором као средством већ се са видљивим и невидљивим светом уз помоћ ромора идентификује“ (Vasović 1983: 113). Оваква пасивна позиција песника у којој он тежи да себе искључи и да језик сам од себе проговори, по свом поступку подсећа и на логику аутоматског писања, тако да је Дединац и на овај начин успео да помири наизглед удаљене песничке праксе симболизма и надреализма. Колико год ово поређење деловало претерано, начин на који се језик користи у психичком аутоматизму не разликује се много од начина на који се језик користи у бајањима. Бајање такође почива на „сугестивним лековитим ритмичким понављањима“, на „магичној динамичности“ различитих лирских паралелизама, симбола, анафора, ономотопеја, алитерација (Пешић, Милошевић-Ђорђевић 1997: 26,27), које саме из себе искрсавају. Исто тако, објашњавајући Кодерово језикотворство, Сава Дамјанов је овај поступак упоредио и са „плетенијем словес“ из старе српске књижевности. Оно што је заједничко јесте експресиван однос према језику, „форсирање синонимике (низање синонимских скупова речи, везаних у значењски блиске парове), таутолошке конструкције, сложенице-неологизме“ али и „духовна, тачније теолошка позадина плетенија словес“ која се заснива на вери да се „једино оваквим језиком и могло општити са највећим тајнама, са Оностраним, Трансценденталним и Есхатолошким“ (Дамјанов 2002: 91-92). Разуме се, у Дединчевом језикотворству готово у потпуности се укида ова веза са оностраним, и свака сакралност и мистичност тражи се у свакодневном искуству.

Овај језикотворни „лук“ у нашој књижевности о којем пише Љ. Симовић, а у којем и Дединац има своје место, не само да приказује наш симболизам „у једној новој констелацији“, него упућује и на можда нашу „најизворнију симболистичку поезију“ (Симовић 2008: 280, 279). Такође, могли бисмо да кажемо да се у оквиру ове бајалачке, лирске, језикотворне традиције у одређеној мери компензује мањак или недостатак оног мрачног европског романтизма и симболизма код нас.

Прожетост симболистичким духом код Дединца се може осетити – са одређеним варијација – у целокупном његовом песништву, али јасно је да није могуће издвојити

стихове који су искључиво симболистички. То посредно тврди и Јелена Новаковић, када истиче да су Валеријеви стихови деловали подстицајно на Дединца и да се они „појављују“ „попут Прустове мадлене, као одјек једног другог, примарног доживљаја“ (Новаковић 2014: 226). Разлог зашто је то тако, јесте управо у чињеници да Дединац симболистичке елементе уграђује у један нови и другачији поетички модел, удружујући их са одређеним надреалистичким и авангардним поступцима. Зато не чуди што је Бранко Миљковић, песник који је желео да се позиционира негде „на средини између библиотеке и улице“, био инспирисан баш Дединцем, и написао две прозаиде, „О јавној птици“ и „О птици нимало очигледној“, које се налазе „у експлицитном интертекстуалном односу“ са Дединцем (Стојановић Пантовић 2014: 262).

Ипак, чињеница да песник у својој последњој фази по страни оставља рембоовску и надреалистичку потрагу за другошћу, и инсистира на проналажењу заједничке основе човечанства, некакве изгубљене целине, упућује на његово снажније крајње усмеравање ка (пост)симболистичким идејама. Уосталом, не позива ли се он баш тим поводом на Пола Валерија и његову тезу да се људи стварно „разликују по ономе што показују, а да налице (један на другог) по ономе што скривају“ (Dedinac 1957: 27). Код Бодлера, Лотреамона, Малармеа, Валерија и Диса, Дединац тражи подстицај за баш такву потрагу, за оним скривеним и заједничким основама, које се код овог песника само повремено могу анимирати за потребе авангардистичког бунта и револта.

6. Однос Милана Дединца према Артуру Рембоу

Милан Дединац је у свом аутопоетичком избору из поезије *Од немила до недрага* (1957) објаснио не само стварносне околности из којих су настајали његови песнички текстови, него је прецизно упутио и на европску и српску књижевну традицију, значајну за формирање његовог песничког израза. Јасно је да упутства за читање која нам превише благонаклоно сугерише један авангардни аутор, не би требало да постану једини релевантни критеријум за разумевање његовог дела, али, с друге стране, она засигурно обавезују тумаче на разматрање аутентичности ове песничке исповести. Уколико бисмо покушали да одредимо једно име које је од почетка до краја Дединчевог аутопоетичког говора задржало улогу главног песничког „путоказа“, без размишљања, то би био, како га Дединац назива, „генијални деран“ Рембо.

Артур Рембо је песник који се најчешће помиње у свим Дединчевим аутопоетичким текстовима, а исто тако, Рембо је једини песник о којем Дединац пише опширан есеј објављен у *Печату* 1939, „Рембо или о трагању за изгубљеним детињством“³⁹. Међутим, иако је позивање на француског аутора веома фреквентно, Дединац користи два начина да у што већој мери избегне онај директни исповедни говор који би нам прецизније расветлио одговор на питање шта је то тачно Рембоова поезија представљала за Милана Дединца. Прво, овај одговор избегава се често пренаглашеном, интимно интонираном глорификацијом која се завршава поновним проглашењем Рембоа за најважнијег Дединчевог песника. Други начин којим наш међуратни песник избегава непосредну аутопоетичку рефлексију јесте замена сопственог исказа честим Рембоовим цитатима, у којима поново првенствено чујемо Рембоа, док Дединца можемо да тражимо само у разлозима за избор баш тих навођења. Да се Рембоово име често помиње, али да се о њему истовремено ћути, каже и сам Дединац, имајући на уму првенствено своје стваралачке почетке, када нико из њега „није могао реч да извуче о Рембоу“.

А зар је и било речи, има ли језичких ознака, не да *преведу* – то би било лако, већ да *непосредно искажу* све оне моје негдашње мисли, мутне, запретене, 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).

³⁹ Милан Дединац, „Рембо или о трагању за изгубљеним детињством“, *Печат*, 1939, 5-6, 305-330.

Да је сваки говор о Рембоу био недостатан а самим тим на неки начин и беспредметан, јер пре свега није могао да непосредно изрази један *емотиван однос* који су, не само Дединац, него читава једна генерација младих песника према њему гајили, доказује и Дединчево индиректно дистанцирање од свих књига и објашњења икада написаних о овом песнику: „ниједно од њих није у стању да задовољи захтеве њиховог емотивног односа према Рембоу, да засити њихову глад, угаси жеђ, да одговори њиховој младићкој љубави према сунчаном делу овог генијалног дечака“ (Dedinac 1957:30). 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 *Од немила до недрага*, којег проналази у својим одбаченим рукописима, и наравно, поново истиче да је и тај превод само „први нацрт за даљи рад“ (Dedinac 1957:25). Ипак, рецепција Рембоа од стране наших авангардиста, коју можемо ишчитати у текстовима Бошка Токина (1921)⁴⁰, Тодора Манојловића (1921)⁴¹, Станислава Винавера (1923)⁴², Александра Вуча (1931)⁴³ и других, не сведочи само о значају француског песника у контексту српске међуратне поезије, него, као што је то случај и у француској поезији, у извесном смислу, профилише надолазеће поетичке токове и одређује њихову сложену интеракцију. Рембо својом средишњом позицијом коју заузима, како у оквирима француске, тако, пренесено, и у оквирима српске модерне поезије, „утире два пута“: „[j]едан пут води ка Валерију, а на нашем књижевном простору ка Бранку Миљковићу, преко Малармеа“, и тим путем испитивања духовног „иду и представници српског експресионизма“, а „други пут води ка надреализму у коме се поезија претвара у израз подсвесних и несвесних тежњи“ (Новаковић 2004: 138)⁴⁴. Тако Јелена Новаковић у различитим тумачењима Рембоа од стране српских авангардиста препознаје место сукоба

⁴⁰ Бошко Токин, „Четири почетка модерне поезије. Baudelaire, Rimbaud, Whitman, Nietzsche“, *Светски преглед*, 1921, 1,3, стр. 12-14.

⁴¹ Тодор Манојловић, „Rimbaud“, *Критика*, 1921, II, 7-8, стр. 276-281.

⁴² Станислав Винавер, „Ускоково бекство, или есеј о Артуру Рембоу“, *Мисао*, 1923, V, 73, стр. 8-15.

⁴³ Александар Вучо, „Жан Артур Рембо, песник и путник“, *Време*, 1931, XI, 32-43 [божићни додатак].

⁴⁴ Више о односима српских авангардиста према А. Рембоу у радовима Јелене Новаковић, „Зачетници француске модерне поезије у огледалу српске авангарде: Артур Рембо“ (*Интертекстуалност у новијој српској поезији - француски круг*, 2004), „Артур Рембо у српској надреалистичкој периодици“ (*Српска авангарда у периодици. Зборник радова*, Београд, Матица српска – Институт за књижевност и уметност, 1996, стр. 321-330), као и у књизи Јелене Новаковић, *На рубу халуцинација. Поетика српског и француског надреализма*, 1996.

и разилажења „модерниста“ и надреалиста, па питање Дединчеве рецепције Рембоовог песништва постаје и питање његове позиције у сложеном поетичком животу српске међуратне књижевности. Да ли је Дединцу место међу надреалистима у које се сврстао, а који „посматрају поетско дело више као посредника у остваривању неуметничких циљева“, или међу „модернистима“, који песништво виде као аутономну творевину (Новаковић 2004: 150), и шта о томе говори његов однос према Артуру Рембоу, питања су на која ћемо покушати да дамо одговор у овом поглављу.

Иако биографска читања Рембоове поезије нису давала велике резултате и радикално су ограничавала и сводила семантичку комплексност његових стихова, Рембоово фанатично инсистирање на прожетости уметности и живота, које је једнако присутно и код Дединца, оправдава кратко разматрање њихових животних, друштвених и политичких позиција⁴⁵. Рембо и Дединац су имали сродне политичке и песничке идеје које су оспољавали на посве различите начине, у другачијим контекстима у којима су живели. Обојица су имала очеве официре, Дединчев је био командант Првог пука брдске артиљерије (Вукићевић 1981: 300), Рембоов отац, Фредерик Рембо, радио је у морнарици, и доминантну фигуру мајке и сестре, о чему ће бити речи касније. Обојица су живела у ратном окружењу: Рембо доживљава Француско-пруски рат, одушевљава се комунарима и пише, читајући „Русоа, Прудона, Babeuf-а и Saint-Simona-а – *Нацрт комунистичког устава*, вероватно наиван, којем је, нажалост, изгледа занавек нестало трага“ (Dedinac 1957: 24). У време Комуне, њега је „луди бес гонио ка биткама у Паризу где толико радника гине“ (Isto: 30). Дединац Први светски рат проживљава у избеглиштву у Француској, док за време Другог светског рата борави у немачким логорима у Шлеској. Рембо интензивно живи своју поезију, „практикује“ је на начин сличан како су то касније захтевали авангардисти, а многи тумачи управо у овој чињеници препознају разлог зашто је Рембо напустио поезију када је напунио тек двадесет једну годину: „физички није могао дуже да издржи вртоглавицу пред *непознатим*“ (Ристић-Бор 1932: 27-28). Са друге стране, Дединац ће са сетом и „унутрашњим јадом“ себе називати „недељним песником“ - „јер је

⁴⁵ И Марко Ристић ће приметити да су Рембоов живот и дело „тако јединствени у својој унутрашњој противречности“, „тако богати у својој многострукости“, да могу бити од значајне користи за тумаче његове поезије (Марко Ристић, Дневнички запис од 4. маја 1927, У: *Уочи надреализма*, Београд, Нолит, 1985, стр. 229 – 230.)

поезијом, у пуној концентрацији, успевао да се бави готово искључиво за време годишњих одмора“ (Вунушевац 1981: 313).

Обојица трагају за оном изгубљеном елементарношћу, наивношћу, паганским светом у којем је доступна некаква замишљена непосредност постојања. То ће у Рембоу пробудити нужну потребу за напуштењем Европе, али и целог дотадашњег живота и поезије, коју ће „кивно бацити“, „као оболели комад утробе“ (Dedinac 1957: 29). Било да Рембоов одлазак у Африку тумачимо као оспољавање, материјализацију свега онога што је желео да постигне у поезији, или да га разумемо као велико разочарање у могућности уметности, чињеница је да је Рембо престао да пише⁴⁶. Са друге стране, Дединац ће исти порив за изворним, аутентичним, „примитивним“, задовољити путовањима по Црногорском приморју, на одморима, лети, и ако занемаримо прекид писања који је трајао десет година, никада неће напустити књижевност.

Да би Рембо отишао из Европе, био је принуђен да ради различите послове: од истоварања робе у Марсеју, ступања у холандску војску да би могао да се укрца на брод, продаје алкица за кључеве и пертли у Бечу, преко рада у циркусу где је био тумач и извикивач, до предрадника у каменолому на Кипру, да би најзад нашао посао у Адену, „за дванаест франака дневно, код једне фирме француских увозника кафе“ (Vilson 1964: 227-228). Тек после тога он успева да оде у Харар, Сомалиленд, Огаден, да оснује своју фирму у Харару где тргује шећером, приринчем, свилом, да „држи харем урођеничких жена пажљиво одабраних из разних крајева како би могле да га уче својим језицима“ (Vilson 1964: 229). Чини се да онолико колико је Дединчев живот био више уравнотежен и срећен (што није било тешко у поређењу са Рембоом) од живота француског песника, толико је и његова поезија више ослобођена бруталности и гнева, коју је Рембо ценио и код Поа. За своје идеје, Дединац је подносио мање казне: једно хапшење 1935. године, после предавања поводом Првог конгреса Савеза совјетских писаца, које је најављено у штампи „под неутралним називом“ *О новом реализму*, у сали „Цвијете Зузорић“, а после логоровања за време Другог светског рата, Дединац послератни период проводи мирно,

⁴⁶ У прилог овој другој тези о Рембоовом дефинитивном одбацивању уметности, сведочи његов одговор на питање да ли и сада пише (у пролеће, 1878): „Ја с тим немам више никакве везе“. Штавише, следеће године, „када чује како један његов пријатељ честита другоме који је набавио нека издања Лемера – Лемер је био издавач парнасоваца – он експлодира: 'Бачен новац. Највећи је идиотизам куповати књиге. – А нарочито такве књиге. Имаш неку куглу између рамена која би требало да замени књиге. Када ставиш књиге на полице, једино што оне раде то је да сакрију оне влажне губе на старим зидовима“ (Vilson 1964: 228).

бавећи се новинарством, али и радом на значајним функцијама – најпре као уметнички руководилац Југословенског драмског позоришта (ЈДП), а касније и управник, затим, као саветник за културна питања при југословенској амбасади у Паризу.

Исто тако, ако бисмо суочили Рембоов и Дединчев песнички текст и имали у виду пре свега тематско-мотивски план, саму материјалност песме, начин изградње песничких слика, могло би нам се учинити помало загонетним ово Дединчево недвосмислено и непорециво опредељење за Артура Рембоа као за свог песника претечу – или га само тражимо на погрешном месту. Иако су обојица критиковали буржоаско друштво залажући се за социјално револуционарни идеализам и комунистичке идеје, Рембо је у својим песмама далеко непосредније иступио у том политичко-идеолошком смислу, уносећи у своје песме чак и стварне политичке личности из версајске владе, које су имале удела у гушењу Париске комуне 1871. године („Париска ратна песма“). Непосредност у обрачунавању са владајућим системом, видљива је и у Рембоовим песмама са социјалном тематиком, у којима његово незадовољство и отпор лако прерастају у ироничан израз погрде, у горчину и непристајање на дисциплинарне механизма друштвеног поретка – све то код Дединца је у другом плану, или је апстраховано и прилагођено артистичким побудама. И Рембо и Дединац желе да поврате изгубљену невиност, некакво првобитно стање слободе, али га приказују на значајно другачији начин. Невиност за којом чезне Рембо не преза од бруталности, престапа, огрешења, узавреле крви која је у потпуности у служби инстинкта и деструктивног ероса – код Дединца је и овај аспект до те мере песнички трансформисан да је представа ероса што је више могуће очишћена од натуралистичких елемената. Иако се обојица баве некаквим универзалним субјектом, те иако обојица желе да напусте град зарад ревитализације оног примитивног, за Рембоа „варварског“, паганског, француски песник се више бави атмосфером града, а самим тим и историјским, политичким, културним пресецима које она намеће. Такође, Рембоове песме су наративније (чак и уколико симулирају наратију или дескрипцију), материјалност песничке слике је код Рембоа раскошнија, згуснутија, док је код Дединца она редукована, али са друге стране добија на динамичности и флуидности. Коначно, парадоксално је и то да је Рембо својим *Илуминацијама*, којима се можда највише приближио каснијим надреалистима, истовремено најудаљенији од Дединца. Ове значајне разлике које уочавамо у поређењу два песника, наводе нас на питање да ли се на примеру Дединчевог

односа према Рембоу може доказати она Елиотова теза да у симболизму „песници из поколења у поколење нису толико утицали једни на друге својом поезијом колико својим односом према поезији“ (Eliot 1956: VI). Да ли се на тај начин може оправдати Дединчево проглашавање Рембоа за његовог песника-претечу, покушаћемо да размотримо у наставку рада.

6.1. Нови језик, ново заједништво, нова емоционалност

Први аспект којим ћемо се бавити, везан је за Рембоов и Дединчев однос према песничком језику. Јасно је да је песнички језик, са Бодлером, Малармеом и Рембоом, променио своје изражајне могућности, напуштајући улогу онога који само указује на сопствени предмет певања. Језик је сада у стању да, изневеравајући постојеће логичке и значењске оквире, аутономно ствара сопствене садржаје, чиме он увелико надилази искључиво „литерарни план“ и постаје нека врста „трансценденталне активности“ (Rejmon 1967: 146)⁴⁷. Међутим, сва три наведена аутора користе ову новопробуђену трансценденцију језика на другачије начине. Рембоов приступ свакако је најближи Дединцу. И француски и српски песник у језику препознају простор за апсолутизацију сопственог *ја*, које ће посредством визуелних, звучањских, значењских па и тактилних могућности изговореног, да се препозна и идентификује са неком врстом братског заједништва, које је тај свеопшти језик у стању да обнови или поново створи. Ова, у основи хуманистичка али и утопијска идеја о савршеној комуникацији, о језику који може да демократизује друштво, не долази „одозго“, као некакво обједињујуће, метафизичко решење. Формирање нове заједнице врши се посредством изразито конкретне сликовитости и материјалности чулне стварности у којој се деперсонализује аутентични лирски глас. Како сам Дединац каже за Рембоа и његове песме у прози из *Илуминација*, оне „као извесни предмети у сну, заре саме од себе, изнутра“.

Ни за песника, ни за нас, нису више оне биле само илустрације новог песничког гледања, примери његове нове поетике, нити *будан превод* његових визија – чинило нам се да је визија почињала сама себе да региструје (Dedinac 1957: 26).

⁴⁷ Дединац ће уместо речи „поезија“ за Рембоово стваралаштво често користити термин „système“.

Дакле, конкретност чулне стварности треба да дође на место исповедног *ја* и да укине његову интимну, субјективну и неминовно сведену перспективу у разумевању света. Занимљиво је да је управо ово аспект у којем се Дединац, истовремено, приближава Рембоу, и удаљава од својих надреалистичких другова. За разлику од надреалистичких аутоматских текстова који „нису успели да постигну онај виши степен конкретности који је у *Илуминацијама* постигнут управо зато што Рембоов поступак није био ни произвољан нити је његов резултат био естетски неубличен, при чему треба имати у виду да 'естетско' код Рембоа спонтано произилази из снаге генија, а не из некакве естетске 'преокупације' (Bertolino 2004: 21)”, Дединац, не одричући се естетског уобличавања текста, остаје на страни Рембоа и омогућава изразиту конкретност својих песничких слика. Тако можемо да закључимо да се Дединац на један рембоовски начин удаљава од надреалистичке поетике, чувајући потребу за естетизацијом песничког текста, у већем делу свог стваралачког опуса.

Како се у Дединчевом песништву испољава овај рембоовски „братски” језик? Са једне стране, Рембоовим речима исказано, језиком који је писан „од душе за душу, сажимајући све, мирисе, звуке, боје, од мисли која ће привлачити мисао и вући напред“.

Песник ће одредити количину непознатог која се буди у његове време у универзалној души: он ће дати више – но формулу своје мисли, но пуко бележење *свог хода ка Наплетку!* Енормност постајући норма, усвојена од свих, оне ће заиста бити *множилац наплетка*“ (Dedinac 1957: 23)!

И Дединац, као и Рембо, има потребу да створи реч „која ће кад-тад бити доступна свим чулима“ (Rembo 2004: 181), и која ће таквим својим постварењем, отелотворењем, бити изједначена са стварношћу – што је била једна од основних претпоставки авангардних поетика. Са друге стране, и код Рембо и код Дединца, препознаје се велика потреба да све оно што је присутно на плану песничке идеје или фикције, добије своју потврду у непосредној стварности – па тако и идеја о братском језику поезије, што ћемо показати у наставку.

Иако се идеја о (са)братском језику појављује од почетка, у раним Дединчевим песмама, у наглашено лирским, синестезијским сликама, које као да својим звучањем евоцирају садржаје колективног несвесног, она своје непоредно постварење добија у *Песмама из дневника заробљеника број 60211*. Лирски субјект у измењеној стварности,

детерминисаној ратом и новопостављеним логорашким оквирима, привидно обнавља исповедно *ја*, против кога се залаже Рембо, али се његов карактер битно разликује од романтичарке исповедне позиције. У уводним белешкама за *Дневник Дединац* ће написати:

Иако знам с Достојевским да је 'у првом лицу све то страшна срамота испричати', не могу, не умам друкчије. Можда би и била срамота – не можда, него свакако би била – да је у мојим стиховима из ропства проговорило само моје ЈА, оно моје старо ја које је постојало једино по томе да би пламсало оним чиме се разликује од других. Али какво је данас моје ја, ово прво лице којим говорим, којим певам и плачем, којим мрзим и чезнем, којим се буним и кунем, којим пркосим кроз речи што их, у логору овом срамном, бележим? Да ли се то моје ја било по чему разликује од свих ових других ја око мене, толико других што зебу под истим овим туђинским небом, уловљених у гвоздене мреже, тих других ја што зуре у исплакране даљине, у злу се пониште или су до неба силни, и гладују и просе, и мрзе се и воле, и сновијају – о, како пуне, како махните снеове сновијају“ (Dedinac 1957: 193-194)!

Братски језик из предратне фазе, у којем се заједница препознавала у наглашено естетском простору лирског преображаја стварности, постао је овде једини могући језик – језик свих заробљеника, у којем се више не може разлучити ауторов стваралачки глас од гласа (са)брата, а фигура брата постаје уједно један од најважнијих песничких мотива ове збирке. Дединац неминовност ове идентификације са *другим* унутар сурове логорашке свакодневице, објашњава следећим низом питања:

Није ли доиста моје ја и неко други, тај први сусед на лежају до мене, тај сремски пчелар и ловац који ће, веле, да свисне за својом Фрушком Гором и у наручју је нија? Или онај лугар под жицом што каже да змију под срцем носи, која му сву храну једе, док он Бранковину далеко далеку у грудима чува, и проклиње је и љуби, и слути да олистали багрем, над својим опалим кровом, никад, ах, никад више угледати неће. И није ли моје ја и она жудња за ланцима земље, масне, банатске, што мре ту покрај мене, што месецима изгара, и крв баца, и сву ноћ ми, склупчана, испред лица, у неку кутију пљује; а све за новац даје: и кришку буђавог хлеба, и своју порцију супе, све даје за логорске марке, и после их, по мраку, у поставу зашива. Сакрива их та жудња, а испија је земља наша, далека. И није ли моје ја и онај сужањ украј зида што завија од глади, и преклиње и проси. Није ли оно тај Босанац под стрејом бараке који гладује самцит од јаука свога рођења, а туга га за Босном мори. Зар није моје ја крикнуло понекад јадом свију нас овде, свих нас колико нас има, није ли запевао каткад отегнуто, жалостивно, по ритму наше песме? И зар редове ове није исписати могао и било ко други од нас сакупљених овде, од нас које већ дуге дане и ноћи исти душманин прогања (Dedinac 1957: 194)?

Коначно, поистовећивање са осталим заробљеницима не дешава се само на плану заједничке судбине коју проживљавају у немачким логорима у Шлеској за време Другог светског рата, него има један дубљи, песнички значај у изградњи многогласја у којем је

испеван *Дневник*. Полифона структура песама која се препознаје и у њиховом визуелном аспекту – разликујемо гласове који су исписани курзивом од оних исписаних верзалом – омогућава надреалистичку колажну перцепцију умножене свести, али пре свега одговара оном Рембоовом концепту „ја – то је неко други“, којег је Дединац радо цитирао и очигледно прилагођавао својим надреалистичким подухватима. На примеру песме „Киша“, датиране двадесетог маја 1941. године, лирско ја се обраћа безименом брату који ћути, следећим речима:

Ћутиш у страви. Али бол твој без суза тешко пада по мени.

И рана твоја – на мојој руци квари.

Па гледам у ту руку крваву, и гледам у небеса мутна, а у мени, негде на дну, можда крај срца,
чујем песму (Dedinac 1957: 205-206).

Јасно је да тренутак идентификације са другим, јесте и тренутак рађања песме, али и тренутак у којем „браћа у киши“ проговарају једним новим-старим, рембоовским братским језиком, што се потврђује и следећим Дединчевим фрагментом.

Ако ли ко од другова мојих прочита икад стихове ма које моје песме, па ред само један или реч једна зацвили или кликне у њему, нека зна да је тај стих, да је та реч његова била и да сам је ја само ишчупао из његових груди, а сад му је, ето, враћам. Ако их буде било у којима ће и да одјекну ове песме, у срцу да их чују као њихове да су, ни ја се застидети нећу, нити ће ме бити срамота што сам их у првоме лицу испевао. То прво лице, то смо ти и ја, друже, и сви другови наши из ропских логора Шлеске. А редови ови, ове припросте песме престају да буду моје, постају наше. Или ничије (Dedinac 1957: 194).

Не треба потиснути чињеницу да Рембоова и Дединчева нова заједница неминовно подразумева стварање/ обнову одређеног вида нове/старе емоционалности и људскости. Рембо ће истаћи да „Љубав треба поново пронаћи, то се зна („Луда девица. Пакленски супруг“). Дединац управо о томе пише у свом есеју о Рембоу, рекавши да његов француски претходник, као

бунтовни младић, понесен бескрајним *човекољубљем*, покушава напоран, донкихотски и махнит посао у неизмењеном и старом друштву – у доба француског пораза 1870 – 1981, немачке инвазије, Седана и пред само угушење Париске комуне да забележи нову поетику, нарочити *systeme*, који ће чврсто и неразделиво везати кртицу и орла једно за друго, човека и уметника, обавезати човека-уметника и навестити пут којим, у његово тмурно време и данас, песник достиже, разарајући слојеве санкционисаног психичког поретка, до слободнијег дисања и до живог *постајања емоционалног*⁴⁸ (Dedinac 1939: 316).

⁴⁸ Делове текста истакао је аутор рада.

Начин који предлажу обојица, а који би потенцијално довео до обнове љубави, слободнијег дисања, емоционалног постојања, јесте отпор, субверзија, подривање идеологемских структура језика и стварности. Управо простор побуне препознаје се као простор манифестације изворне људскости, о чему говори и Бертолино, поводом Рембоа⁴⁹. У Рембоовом писму свом пријатељу Ернесту Делаеу из 1870. године, које Дединац такође наводи, помињу се те нужне деструкције, које се не завршавају у ништавилу него у обнови некакве замишљене изворне наивности:

Има деструкција које су нужне...Има других старих дрвета које треба исећи, има других столетних хладовина чију ћемо пријатну навику изгубити...Само ово Друштво. Употребиће се за то секире, пијуци, ваљци који нивелишу. Свака долина биће затрпана, сваки брежуљак снижен, искривудани путеви постаће прави и џомбасти биће изравнати...(Dedinac 1939: 315-316).

У песми „Рат“ из *Илуминација*, Рембо користи термин „инфлексција“ којим се изражава управо та потреба за скретањем са уобичајеног правца кретања, истиче се нужност мењања гласа, тона, који има за циљ да наруши институцијама установљене границе поретка.

Док сам био дете, извесна небеса истанчаше моју оптику; сви карактери изнијансираше ми физиономију. Покренуше се феномени. – Сада, вечита инфлексција тренутка и бесконачност математике гоне ме по том свету где подносим све грађанске успехе, поштован од чудног детињства и безмерних наклоности. – Маштао о Рату, заснованом на праву или на снази, о рату са заиста неочекиваном логиком./ То је једноставно попут музичке фразе (Рембо, „Рат“).

Из овога је јасно да, када су у питању саме песме, ни код Рембоа, као ни код Дединца, не може бити речи о „рационалном и смиреном испредању мисли и асоцијација“, већ о „изненадним и запаљеним скоковима дивље мисли“, о „субверзивним продорима“, „олујним експлозијама“, које се рађају „силовито и пијано“ (Дединац 1939: 316-317), често у ратом детерминисаној стварности. Надреалистичка поетика, својом хистеријом фрагментарности адекватно прати ова Рембоова настојања, а због потраге за новопронађеном љубављу Рембо ће бити назван „првим песником још ненастале цивилизације“ (Char 1971: 130), што се може недвосмислено применити и на песничку делатност Милана Дединца.

⁴⁹ „[У] овоземаљској егзистенцији свака манифестација изворне људскости добија карактер побуне“ (Bertolino 2009: 70).

6.2. Лирска објективност – поистовећивање уметности и стварности

Један од разлога зашто су надреалисти себе називали баш Рембоовим песничким унуцима, а не рецимо Бодлеровим или Малармеовим, јесте његово директније опредељење за промену и активно деловање у подручју стварног. Та потреба за променом живота коју су истраживачи неретко доводили су везу са Марксовим „преображајем света“ (Bertolino 2009: 61), замишљена је, код Рембоа, кроз истовремено учешће човекових естетских, духовних, инстинктивних, али и стварносних, овоземаљских прегнућа. Дединац је ишчитава из чувеног *Писма видовитог*.

Симптоматично је и значајно да Рембо у једном истом писму од 13. маја, у истоме часу и под истим приликама, изражава све своје одлучне и сложене жеље које га изнуривају и хране, инспиришу и паралишу да буде радник-борац (он који је увек хулио на рад!) и песник-видовит. После речи: 'Бићу радник. То је мисао која ме обузима када ме луде срџбе гоне ка битци у Паризу, где толико радника умире још, док вам пишем', Рембо исписује са истом толиком жеђи за бољим и новим, са истом младићком вером и зрелом и непогрешном задубљеношћу: 'Хоћу да будем песник, и радим да постанем видовит'. И друго писмо шеснаестогодишњег Рембоа, написано два дана после овог, чувено *Писмо видовитог*, у коме се пише о будућности поезије, критички разматра њена прошлост и највише говори о томе како песник постаје видовит, и то друго писмо подвлачи да су те двије жеље – постати радник-борац и бити песник-видовит – закорачиле заједно, упоредо (Dedinac 1939: 317).

Ова два Рембоова захтева – бити истовремено радник-борац и бити песник-видовит – нису постављена паралелно, као некакво пожељно наступање европске интелигенције, него су садржана једно у другом. За Рембоа, оштроумна и побуњеничка настојања *радника* морају бити саставни део видовитости *песника*, као што ни без тог песничког, пророчког и афективног деловања не може да се организује никакав стварни отпор *радника*. Зато та поезија увелико превазилази оно што се до тада називало поезијом, и постаје нарочити *systeme*, како је назива Дединац, или некаква трансцендентална активност, како сматра Рејмон. Генератор овог система мора бити неко ко је у стању да у сопственом духу укрсти и изједначи сферу естетског и профаног, односно, онај који ће по Дединчевим речима „чврсто и нераздељиво везати кртицу и орла једно за друго, човека и уметника“, те коначно, „обавезати човека-уметника“ (Dedinac 1939: 316). За разлику од Рембоа који је ка томе тежио, Бодлер се према Дединцу „најчешће задовољава тиме што кртица, каткад, може да се осети орлом“, али ипак „кртица остаје кртица“ (Isto: 315). Посредством ове

алегоријске слике, Дединац заправо проговара о кључним разликама између Рембоа и Бодлера, и индиректно објашњава своју опредељеност за рембоовску слику света.

Бодлер је [кртицу] оставља да она и даље живи њеним слепим, подземним животом. А у накнаду за то, за такав живот, он јој говори, он је теши да неке кртице могу за тренутак да се осете и орловима помоћу 'чисте и слободне употребе воље', природним путем, ма да је за све кртице много лакши пут ка 'блаженству' онај који води кроз алкохол и дроге. На супрот Бодлеру, бар у томе питању, стоји Рембо. И он је пио и кроз модре, вреле и опаке вијоре алкохола приступао непознатом, али је сматрао, али је знао да то није једини, да то није прави пут. Кртица не сме да остане кртица. Човек не треба да буде кртица. Човека-кртицу треба приближити орлу. То растојање између кртице и орла мора се смањити; једаред, временом, можда и укинути: када се кртица претвара у орла. А све то мора да изведе човек сам, али не и усамљен; не помоћу дрога и алкохола, не кроз болести и у првим часовима оздрављења, него из сопствених средстава, природним путем. Знао је Рембо и да такви часови не смеју остати произвољни, случајни; човек мора бити њихов господар. Да би приближио кртицу орлу, Рембо је наслућивао шта све треба урадити (Isto: 315).

Прожимање подручја профаног и сакралног којим се избегава ларпурлартистичка заробљеност у некомуникативној сфери естетског, али и свођење литературе на пуки ангажман, може се тумачити као најважнији аспект у којем је Дединац следио Рембоа. Оно *непознато* и *надреално* се заправо тражи у свакодневици, а да би објаснио ово укрштање, Валтер Бенјамин ће у свом есеју о надреализму употребити појам *профаног озарења* (Benjamin 1974: 271).

Бенјаминово појам *профаног озарења* у аналошкој је вези са оним што надреалисти називају објективним случајем. Држањем за непорециву стварност надреалисти су покушали да превазиђу „главни недостатак симболизма“, „а то је индивидуалистичко и усамљенистичко затварање у унутрашњи свет, које треба да доведе до неког мистичног и естетског раја, представљеног као неухватљива светлост, као плавет која прогања песника“ (Novaković 2012: 35). Има много примера из Дединчеве поезије који сведоче о овом његовом рембоовском опредељењу, па ћемо у наставку покушати да размотримо два најупечатљивија.

Узмемо ли у обзир Дединчеву познату поему *Јавна птица*, интригантност самог наслова крије у себи оно што Бенјамин назива профаним озарењем, односно, оно што надреалисти називају објективни случај – и то на два различита нивоа. Најпре, начин на који је аутор уопште дошао до споја ових лексема објашњава Душан Матић, привидно демистификујући оригиналност песничког чина.

Наслов књиге, где ће многи тражити елегантну промућурност, била је дошанута песнику једне летње вечери у Кнез Михаиловој, и тај глас чија је боја била људска, али чији правац нисмо могли да откријемо (ја сам био с њим), наметнуо се песнику свом фаталношћу, коју је он сигурно уносио у цело своје писање, и то је не мала заслуга Милана Дединца што је претпоставио вољу случаја своје укусу, за који, с друге стране, знамо да није безначајан (Матић 1956: 111).

Јасно је да Дединац није био од тих песника који би сопствени укус и естетички назор подредили вољи случаја, иако би његови надреалистички саборци то можда од њега очекивали. Исто тако је јасно да је овде реч о преклапању онога што би припадало интимним стваралачким опредељењима и некакве објективне стварности из које се огласио сам наслов. Коначно, потврда за ову тврдњу се појављује и у значењу самог, споља ослушнутог наслова, односно, у повезивању мотива *птице* који се традиционално одређује као потреба за оглашавањем, гласом, песмом (уз изразиту самосвојност и неухватљивост свега онога што птица представља), са сфером *јавног*, објективног, непорециво присутног. Шта више, семантику саме синтагме *јавна птица*, лако можемо довести у везу са горе помињаним појмовима *профаног озарења* и објективног случаја и тумачити је као њиховог песничког аналогона.

Дединац је, дакле, код Рембоа препознавао потребу да „у грозници свог неживљеног и уплахишеног пубертета“ „тражи око себе оне предмете који већ носе у себи неку врсту 'лирске објективности', оне ствари које поремећују равнотежу конвенционалности и убрзавају, потстичу, надражују ново гледање и буде визију“ (Dedinac 1939: 324), као што је примећивао и Рембоову потребу „да своју визију пренесе и на друге, и на тај начин читаоце 'примора да признају њену објективност', јер је она, његова визија, 'нова реалност која треба да им се наметне као предмет перцепције' (Dedinac 1957: 26). Исто тако, критичка рецепција је у Дединчевом аутентичном и неретко хереметичном песничком гласу, у његовим фантазмагоричним визијама препознавала везу са доменом стварног. Матић ће поводом *Јавне птице* написати: „Ево једне књиге која је цела никла с оне стране, па ипак је као нож заривена у срце живота, живота тог који издише мраком наших уста и сатрвеним прстима свакидашњице“ (Матић 1956: 109). Исто ће потврдити и Дединац, истичући да, иако је писана у атмосфери сна, визије и екстазе, ова његова поема неминовно је примила „неке боје те епохе: призвуке пригушена револта, врели дах нагомилане мржње, вапај и тежину безнадежних тужбалица“ (Dedinac 1957: 171). Важно је истаћи и да песник ову тврдњу износи у аутопоетичком предговору за

сопствени избор из поезија *Од немила до недрага*, чија основна логика управо потврђује нашу тезу о прожимању песме и стварности, имагинације и иманенције, фикције и фактографије, као владајућег стваралачког принципа код Рембоа и Дединца.

Навешћемо још један пример који показује да се оваква Дединчева становишта могу тумачити као есенцијална – тим пре јер су заступљена у свим стваралачким фазама, па и у оним које се у највећој могућој мери разликују од *Јавне птице*. Ту пре свега мислимо на његове песме из *Дневника* од којих би се можда највише очекивало да наруше постављену равнотежу између естетског и профаног, па да се у њима лирски глас од логорашке тескобе брани или затварањем у благословеност естетског раја, или директним испољавањем револта у јасно профилисаним идеолошко-политичким рефлексијама. Међутим, Дединац овде задржава идеје свог предратног песничког поступка (иако радикално мења њихову стилизацију), о чему јавно и говори, касније, 20. марта 1946. године, када је у дворани Правног факултета у Београду читао своје песме. Навешћемо белешку коју чита у целини.

Балада човека који је уснио мреже могла би, чини ми се, унеколико да послужи као један од примера како се код песника, бар мога типа, врши транспозиција доживљаја из конкретне стварности у лирски израз. Годинама уочи Другог светског рата све јаче и све чешће јављало се у мени осећање спутавања личности, губљење перспектива живота, доласка нечег страшног и нељудског што одузима смисао даљем живљењу. Из дана у дан то осећање постајало је све свесније и све дубље и оно је прожимало сваки мој доживљај, чак и онај најудаљенији од политичке стварности. Та мора, та чума, сламала је сваки полет, будила револт и толико ме притискала да сам често у сну, преплашен, викао: „Мреже!“ – јер сам стално живео под утиском да сам спутан, да сам уловљен. И с тим тегобним расположењем пошао сам у рат и допао ропства. Првео сам био већ готово две године у жицама, али сам их први пут видео, *заиста видео*, тек једног јесењег јутра када је сребрно иње било попадало по њима. За мене то нису више биле логорске жице, него дефинитивно уобличење свега онога што је изазивало моју мору, свега оног грозног и кошмарског што ме је прогонило и спутавало. И сва она дотле неуобличена депресија, која је давала боју свему што сам годинама доживљавао, а која само форме није имала, добила је тада своју песничку конкретизацију у тој жици, у тој мрежи (Dedinac 1957: 245)

Овај аутопоетички говор може расветлити управо то да се код Дединца, као и код Рембоа, не врши пуко транспоновање, преношење елемената стварности у имагинативни свет, где се њихова почетна значења редефинишу, него се заправо врши препознавање, поистовећивање онога што долази из свакодневног искуства са оним што се појављује у песничковој свести и подсвести са одређеним симболичким потенцијалом и вишком значења. И не само то, ово препознавање које је предуслов песничком стварању, има и

једну сазнајну димензију. Слика логорске жице по којој је попадало сребрно иње уобличила је и објаснила ауторову „неуобличену“ депресију и постала песничка конкретизација Дединчевих предратних снова у којима је спутан и уловљен, преплашено узвикивао „мреже“. Чињеницу да су овде снови и ирационална стања песника заправо испред стварности, да је наслућују и припремају, многи тумачи су, нарочито у Рембоовом случају, искористили да би говорили о пророчком карактеру песничког стварања⁵⁰. Ни сам Дединац није скривао да и у том смислу дели Рембоово схватање о поезији која „неће ритмовати акцију; она ће предњачити“ (Rembo 2004: 267). Међутим, за Дединчева авангардна настојања, поред песме која је „будућа реч“ (Blanšo 1975: 18-19), како то Бланшо тврди и за Ренеа Шара, поред њених протејских могућности, можда је важније то што је песма у стању и да изоштри свест о непосредном времену, о актуелним и горућим ситуацијама у које смо укључени. Дединац каже да је провео две године у логору, а да жице између којих се кретао није ни приметио. Тек тог јесењег јутра, када је попадало сребрно иње по логорских жицама, и када их је лирски субјект довео у везу са мрежом из снова, аутор је постао свестан не само ограде којом је раздељен у односу на слободу, него и свега онога што тај заробљенички живот са собом носи. Први пут је видео жице онда када су се оне трансформисале у мреже.

Ова помириатељска позиција којом Рембо и Дединац покушавају да премосте удаљене области профаног и сакралног и да на тај начин функционализују поезију и учине је нужном, носи са собом велике ризике. Та двосмисленост, „то јест, рачвање значења у конкретну стварност и у поетску *надстварност*“ (Bertolino 2009: 129), коју је Рембо често практиковао, тумачи се као разлог због којег није могао да устраје као песник.

Рембо је могао трајати као песник само у случају да се определио за неку од могућности међу којима се сви други опредељују: да је своје песничко биће трајно ставио у функцију субверзивно-критичке интерпретације стварности, или пак да га је затворио у неку врсту ларпурлартистичке или езотеричке куле од слоноваче. Но његово дело је настајало управо у периоду док је трајала та неопредељеност; оно је документ о егзистенцијалној неизвесности, о мучној растрзаности и колебању. Рембо се, као песник, определио да се не определи (Isto: 240-241).

Дединац се није повукао из света поезије, али у овој његовој рембоовској неопредељености можемо тражити разлоге за недостатак шире рецепције његовог опуса,

⁵⁰ Погледати есеј „Рембо пророк“, у књизи: Etiemble, *Le mythe de Rimbaud, Structure du mythe*, Gallimard, 1962, 287-293.

јер историја показује да су се на најистуреније песничке позиције поставили управо они аутори који су се у овом смислу определили.

6.3. ЈА, то је неко други: Проблеми идентитета, могућности самоспознаје

Чувена реченица „ЈА, то је неко други“, написана 15. маја 1871. године, у Рембоовом писму Полу Деменију, а пре тога изговорена од стране Жерара де Нервала, интерпретирана је и преузимана у надлазећем модерном песништву на различите начине. Посебно важна она је била за надреалисте, а како је тумачио Дединац, следећи Рембоове ставове о питањима идентитета и могућностима самоспознаје, покушаћемо да размотримо у овом поглављу. Уколико се „ја“ увек показује као „неко други“, уколико нам то „ја“ константно измиче и упућује на немогућност да се досегне потпуна самосвест, ко је онај ко се оглашава у Рембоовој поезији? Питања о начинима изградње идентитета у модерној поезији започињу проблематизацијом позиције лирског субјекта, а када је реч о Рембоу, она су неретко укључивала и покушај реконструкције његовог историјског, социјално-политичког, духовног, али и интимног, психолошког лика. Међутим, ни тај пут анализе Рембоовог биографског „ја“ није се показао као довољно проходан, штавише, и на овом плану потврђена је несталност и неповерљивост готово свих доступних чињеница.⁵¹ У овом делу, примарни циљ рада биће одредити начин на који је Дединчева поезија блиска Рембоовој, управо из аспекта формирања идентитета, чиме ће се посебно представити и значај овог аспекта у изградњи целокупног песничког израза ова два аутора.

Рембоова песма „Алхемија речи“ једна је од ретких у којој су многи тумачи препознали искреност и недвосмисленост у аутореференцијалним коментарима које песник износи. Навешћемо два одломка која су од велике важности за ову тему. У првом фрагменту, аутор објашњава неред свог духа који је у себи изазивао халуцинацијом речи, док је тек накнадно у том нeredу препознао његову „светост“. У другом одељку, песник препознаје *друге животе* свих бића и апострофира могућу комуникацију са њима.

⁵¹ Сумњу у релевантност свих доступних чињеница о Рембоу истиче чак и Етијамбл у својој чувеној књизи „Мит о Рембоу“. Више о томе у: René Étiemble, *Le Mythe de Rimbaud*, Gallimard, Paris, 1954.

Песничка старудија имала је великог удела у мојој алхемији речи. Навиком се на једноставну халуцинацију: видео сам сасвим јасно мошеју на месту неке творнице, добошарску школу коју су отворили анђели, кочије на небеским цестама, салон удно језера; чудовишта, тајанства; наслов неког водвиља дизао је бауке преда мном.

Затим објасних своје чаробне софизме халуцинацијом речи! Најзад установих да је неред мог духа нешто свето. Био сам докон, био сам жртва љуте грознице: завидео сам блаженству животиња – гусенице, која представља невиност неодређених стања, кртице, тог заспалог девичанства (Rembo 2004: 183)!

Чинило ми се да сваком бићу припада још много *других* живота. Овај господин не зна шта ради: он је анђеоло. Ова породица је легло паса. Пред многим људима гласно сам говорио с једним тренутком њихових других живота. – Тако сам волео једну свињу (Rembo 2004: 186).

Јасно је да се у овим навођењима као темељни песнички поступак који претходи сваком стварању проглашава поступак сталне трансформације *ја* у неку врсту *другости*. Овим несталним, флуидним идентитетом Рембо је наговестио оно што ће за надреалисте бити свест о многострукости бића, које се може појавити искључиво у својим умноженим алтернацијама. Када се Дединац у предговору за књигу *Од немила до недрага* позивао на овај први одељак и тумачио Рембоове „паганске халуцинације“, истакао је неколико битних елемената: 1) Рембо је песник који је „у стању да запали у себи визију, да је на место фабрике могао када би желео да сагледа цамију“; 2) Рембо „ради на проналажењу једног песничког језика који ће му омогућити, ако би га прихватила сва чула, да своју визију пренесе и на друге, и на тај начин читаоце „примора да признаје њену објективност“ 3) „Видовити (песници) не задовољавају се само да виде; они хоће да виде. Они улажу напор да виде нешто друго.“ „Ова вољна опажања, ова контролисана визија омогућавају му да досегне до „нечуведеног“, до „неименованог“, и да се састане са Бодлером у оном свету „новом“, не више репродукованом (*reproduit*), него створеном (*créé*).“ 4) Он је „Песник ван себе, изван себе, није ли уствари – за нас је већ био – неко други“ (Dedinac 1939: 318).⁵²

Први аспект којим ћемо се бавити у тумачењу проблема идентитета у Рембоовој и Дединчевој поезији уско је везан за појам визије, који у случају ових песника делује прикладније у односу на термин песничке слике⁵³. Ако је слика „знак који се претвара да

⁵² Делове реченица истакао аутор рада.

⁵³ Више о откривењу у надреализму у: Алексић, Бранко, *Откривење у надреализму*, Београд: Просвета, 1983.

није знак“, те који се маскира као „природна непосредност и присуство“⁵⁴ (Mitchel 1986: 43) можемо рећи да визија, због директнијег укључивања свих пет чула, то непосредније чини. Рембо уношењем нереди у чула, растројством свих чула, покушава да створи песму која ће „бити доступна свим чулима“ (Rembo 2004: 181), и истовремено, да избегне „превод“ визије на језик свакодневне комуникације. У оваквом подухвату, бег од било каквог идентитетског формирања, односно, стално инсистирање на многострукости идентитета из којих се говори, једино ће обезбедити онај жељени пресек, продор *изван* времена које је одређено симболичким поретком и језиком, а који се, парадоксално, мора одвити у истом том поретку и језику. Ова децентрирана, мултипликована и променљива тачка гледишта код Рембоа, имала је своје узроке и у духовно-научној клими деветнаестог века, која „начин гледања“ проглашава „централном преокупацијом модерности“, а „диорама, калеидоскоп, стереоскоп, камера и други оптички уређаји“ „радикално мењају начин на који су писци и сликари представљали стварност“, захтевајући другачију организацију знања и ново виђење односа субјективно/објективно (Israel-Pelletier 2012:2). Исто тако, код Рембоа се препознаје урушавање „деспотизма ока“ као владајућег чула опажања, које ће се касније настављати и разрађивати код Бретона, Батаја и великог броја надреалистичких аутора. Чулу вида супротставља се визионарност и видовитост. У потреби да се укаже на недостатност у рачунању на искључиво оптичко искуству и визуелност код Рембоа, Израел Пелетје је употребио и термин *бинокуларне визије* (Israel-Pelletier : 129) којим објашњава да се наша слика о стварима увек темељи на спајању два одвојена и различита виђења једне исте ствари.

Како то ЈА-визије комуницира са *другим*? Следећи аспект на којем инсистира Дединац у интерпретацији Рембоовог поимања визије и визионарности, везан је за потребу да се визија која се пробудила у песнику пренесе и на друге, који ће бити приморани да признају њену објективност. Дединац ће написати:

Веровали смо му, јер смо неке од тих паганских халуцинација успевали доиста да примимо истовремено свим чулима: нисмо их гледали, а како их јасно видели; нисмо их слушали, а чули их; могли смо – ако би нам се прохтело - да их и додирнемо, помилујемо, а притом руком да не макнемо; и свака, свака је још наваљивала на нас таласима јаким, загушљивим и опојним мириса (Dedinac 1957: 26).

⁵⁴ „The image is the sign that pretends not to be a sign, masquerading as . . . natural immediacy and presence“ and whose ‘other’ is the word (Mitchell 1986: 43).

О преклапању, нужности спајања субјективне жеље и објективне стварности било је већ речи у претходном поглављу, па ћемо само истаћи да се Рембоова и Дединчева визионарност не затвара у солипсизам, као некакав облик субјективног идеализма, иако су их неки тумачи читали готово искључиво у том кључу⁵⁵. Обојица покушавају да пронађу мост између жеље и друштвеног, симболичког поретка, чиме се омогућава комуникативност и пренос поруке коју визија доноси. У песми „Ноћ у паклу“, Рембо ће рећи „Ја ћу скинути вео са свих тајни: с тајанствости верских или природних, са смрти, рођења, будућности, прошлости, космогоније, ништавила. Ја сам мајстор у фантазмагоријама“ (Rembo 2004: 175)! Дакле, супротно од владајућих становишта, фантазмагорије код Рембоа не заклањају стварност, напротив, њима се скида „вео са свих тајни“, па Рембоово око увек остаје уперено на реалном, како је то тврдио Жан Пјер Ришар (Richard 1955: 191). Да би се остварила ова дијалогска карактеристика поезије, потребна је свесност у самом чину стварања, „вољно опажање“, изазвана и контролисана визија, која ће бити у стању да удружи језик поезије и језик политике⁵⁶. За разлику од својих надреалистичких колега, Дединац у већем делу свог опуса, наставља ову Рембоову опредељеност за свесно, дисциплиновано уобличавање песничког текста.

Дакле, „ЈА-то је неко други“ може се тумачити у горе наговештеном контексту да песма постаје песма тек одјекујући у духу њеног примаоца, односно, ЈА-Рембоове песме директно зависи од *другог* који је декодира и осмишљава. То ће потврдити и Дединац у есеју о Рембоу:

Ни идиотски и наивни цртежи, ни глупаве ђачке историје пуне утвари и фантастичних, криминалних анегдота, ни географије, ни блесаве илустрације књига за децу, ни сељачка грнчарија, ни простодушни ритмови не пружају све. Они су само полазна тачка, случајна. Као и неке песме, можда све или бар оне добре, праве песме које инспиришу. Које, хтео то њихов творац

⁵⁵ Виктор Сегален у раду „Le Double Rimbaud“ пише о Рембоу као о песнику са „затвореним“, „непреводивим“ порукама, истичући да су неке песме из *Илуминација* као „вибрације подешене само за ухо песника“ (Victor Segalen, *Œuvres complètes*, ed. Henry Bouillier, Paris: Laffont, 1995, p. 490)

Слично запажање износи и Бертолино, наводећи да Рембо једини има кључ од својих песама из *Илуминација*. Песник се ту одриче „сваког вида комуникације са другим *изван себе*, то јест са било којим другим чланом било које врсте друштвене заједнице“ (Bertolino 2004: 282)

⁵⁶ Више о томе поводом Рембоа у: Jacques Rancière, Rimbaud: les voix et les corps, *La Chair des mots. Politiques et écritures*, Paris: Galilée, 1998, p. 82–83.

или не, и постају тек песмом у другоме, када су читача инспирисале, када су у томе другом песму испевале (Dedinac 1939: 321-322).⁵⁷

Међутим, чувена Рембоова формулација о поистовећивању идентитета са готово спорадичним мноштвом алтеритета, доводила се у везу са концептом боваризма који је од стране Жила де Готјеа одређен као специфичан доживљај себе који није у сагласности са оним што субјекат заиста јесте⁵⁸. Овим приступом се, како сматра Ијан Магедера, избегло коришћење појмова као што су ментална болест, шизофренија, па чак и отуђење (Magedera 2014: 215-216), у контексту објашњења процеса трансформације субјекта/идентитета у Рембоовој поезији. Такође, Рембоове поетичке претензије блиске су каснијем Далијевом паранојачко-критичком методу који образлаже у тексту „Трули магарац“ (1930), а који се заснива на поступку удвајања слика и њиховог систематског умногостручавања. Поступак настајања паранојачких слика, у далијевском кључу, објасниће Марко Ристић и Коча Поповић, у „Нацрту за једну феноменологију ирационалног“, имајући на уму управо оне елементе које смо истакли као есенцијалне у поезији Рембоа и Дединца: у сваком предмету се види мноштво предмета, инсистира се на материјалности предмета, прати се уписивање несвесног/ жеље субјекта који се није одвојио од свакодневног процеса мишљења, него га овим поступком разара.

Параноја, као особено устројство и механизам духа, особена способност мисли, узима спољне предмете за остваривање својих наметљивих идеја, својих претежних жеља. Поларизовани ток паранојачког нахођења свести састоји се у томе што паранојачка мисао у односу према предметима спољњег света – за разлику од изобличења или дематеријализације којима те предмете подвргавају, свака на свој начин, идеалистичка филозофија или, било импресионистичка, било експресионистичка уметност – од ма којег предмета, без изобличавања и без деформације, прави ма који предмет, што она у сваком предмету види мноштво предмета, које мноштво зависи само од степена паранојачке способности. Параноја инсистира на материјалности предмета и води рачуна о партикуларности њиховима [...] Тако је параноја један карактеристично субверзиван механизам којим се активно служи подсвест, да би, својом сопственом снагом, унела једну корениту забуну у конструкције свести и у односе тих конструкција са стварношћу. [...] [Т]ај поступак, тај процес опсесионелног, поларизованог систематизовања, тај систем интерпретације не остаје одвојен од оних система свести и мисли од којих зависи конкретно опхођење човека према стварности, према спољњем свету, него се, преко тих система, на уштрб свих система, намеће, и разара их (Popović, Ristić 1931: 51, 53, 54).“

⁵⁷ О схватању поетског стварања као дијалога са другим, код Рембоа и Дединца, пише Јелена Новаковић у раду „Интертекстуалност као стваралачко начело: Милан Дединац у дијалогу са Рембоом“ (Новаковић 2014: 217-233).

⁵⁸ Више о повезивању Рембоовог односа према идентитету и Готјеовог одређења боваризма У: Виктор Сегален, „Le Double Rimbaud“ (Segalen 1995: 499).

Паранојачком вољом се, дакле, не постиже изобличавање, деформација предмета, него његова потпуна идентификација са *другим*, и зато се у поезији ових аутора сусрећемо увек са субјектом који је аутентичан:

Једно је, међутим, извесно: поетски субјект код Рембоа, иако умногостручен, без сумње је *увек* аутентичан. Разни видови у којима се он јавља нису одрази или сенке неке средишње стварне личности, него им он даје улогу равноправних, скоро самосталних алитерација његовог *ја*. Реч је о варијацијама које су увек животне и изворне: свака од њих је изворно биће. Њихова многострукост има као последицу и умногостручење стварности којој припадају. Тако и пакао који је Рембо описао није један и јединствен (Bertolino 2009: 68).

Може се рећи да се Рембоова и Дединчева изградња многоструких идентитета заснива на „патосу промене“ (Бахтин), којим се изражава, са једне стране „весело сазнање о релативности свих ствари“, а са друге, став да се потребна екстатичност, која ће макар привремено укинути поредак, најбоље приказује сликом тела/света у тренуцима његове промене или метаморфозе. Бахтин је на овим поетичким елементима инсистирао још у својој анализи гротескног реализма Франсоа Раблеа, док поједини тумачи Рембоовог дела ово хватање тренутка у дешавању некакве промене, виде као творевину импресионистичке поетике, тврдећи да су *Илуминације* импресионистичка збирка песама, и да их је Рембо писао у периоду када је дискусија о импресионизму била и те како присутна у париским уметничким круговима (Israel-Pelletier 2012: 6). Израел Пелетје ишчитава револуционарни карактер импресионизма управо у његовој потреби да се свет и субјекат доживе као најаутентичнији у тренуцима промене, те да се привременост значења третира као нешто потребно и пожељно⁵⁹. Иако се на фиксирању метаморфозе, иницијације, промене, заснива велики број Рембоових и Дединчевих песама, на овом месту, навешћемо само две песме које поред концептуализације ове теме, њу директно и „наративизују“. У питању је Рембоова песма „Bottom“ за коју Бертолино тврди да се првобитно звала „Метаморфоза“ и Дединчева песма „Ноћна врачања“. У Рембоовој песми сусрећемо се са комичним јунаком из Шекспировог „Сна летње ноћи“, коме најпре вилењак претвара главу у магарећу, а он затим подлеже низу трансформација: постаје

⁵⁹ „What made Impressionism revolutionary was that it formalized a way to imagine the world and the self as most alive and most authentic at moments of change. It was the understanding, implicit in its forms, that all meanings are provisional and that the provisional was desirable. Leo Bersani puts it insightfully when he describes the poet’s mental universe in the *Illuminations* where each poem proposes a certain vision of the world (Israel-Pelletier 2012: 72).

сиво-плава птица, „велики медвед љубичастих десни и длаке оседеле од туге“, а у последњем делу „магарац“ коме се Сабињанке из предграђа бацају на „рутава прса“. Код Дединца, у поеми „Ноћна врачања“, лирски субјекат се најпре повампире, ала једе сунце, птица се идентификује са сунцем, ала постаје девојка, да би се на крају вампир сладио девојачком крвљу, и поема завршила стихом: „Из Сунца изгрева дан/...ДАН ЊЕНЕ КРВИ КОЈА МЕ, ЈУТРОС, ЗАЛИВА...“).

Став да су сва тумачења привремена и да не постоји „чиста слика“, да слике „нису стабилне, статичне, или трајне у било ком метафизичком смислу“, те да се оне „не посматрају на исти начин од стране гледалаца“, и увек подразумевају „мултисензорно“ присвајање и тумачење (Mitchell 1986: 13-14), имплицитно је присутан код ових песника. У овом ставу препознаје се и шире примењива, пренесена на социјално-политички план, потреба за либерализацијом и демократизацијом друштва и људског искуства. Немогућност једнозначног тумачења *Илуминација* или *Јавне птице*, њихова интерпретативна отвореност, није проистекла из ауторових потреба да спрече јасно тумачење, него да нагласе „чињеницу да су фиксне и кохерентне структуре репресивне; задржавају, уграђују, свде могућности, ограничавају покретљивост, отежавају слободу и ојачавају *status quo*“⁶⁰ (Israel-Pelletier 2012: 71). Штавише, подривањем линеарног мишљења и потребом да се у језику/симболичком поретку/ времену остане „што је краће могуће“ (Bersani 1976: 50), испољава се револуционарни карактер из којег је рођена француска поезија деветнаестог века, као „уметнички израз политичког оспоравања“ (Israel-Pelletier 2012: 12). Исто тако, потреба за револуционарношћу неодвојива је и од надреалистичке праксе у оквиру српске међуратне књижевности.

Занимљиво је да код оба аутора, тематизација жељене револуције укључује истицање женских фигура које постају или носиоци револуције, или је њихово тело оно на којем се одиграва борба на свим нивоима – класна, родна, борба против окоштале традиције и анахроних песничких концепата⁶¹. У Рембоовој песми „Париска оргија или Париз се поново насељава“ жена је представљена као персонификација револуционарног

⁶⁰ „[T]he artistic intent here is not to discourage interpretation and stress ontological uncertainty. It is, rather, to encourage readers to multiply interpretations. By offering interpretations in surplus, Rimbaud and the Impressionists dramatize the fact that fixed and coherent structures are repressive; they hold back, enclose, reduce possibilities, limit mobility, hamper freedom and reinforce the status quo (Israel-Pelletier 2012: 71).

⁶¹ Више о томе У: Stephen F. Eisenman, *Nineteenth Century Art: A Critical History*, Thames and Hudson, London, 2002, p. 221.

Париза, а њено тело/град опхрвано је и безочно конзумирано од стране „победника“, представника старог поретка, који се после пораза Комуне враћају у град. Песник им се обраћа речима:

Хуље, јер копате по утроби Жене,
Бојећи се њеног трзања и вриска
што би вас смрвио, гнусне, угушене
На грудима њеним, од ужасног стиска (Rembo 2004: 92).

Париз, који сам по себи носи епитет блудног града, представљен је као силована жена, „Црвена блудница крупних бојних груди!“, а посредством фигуре проститутке која је носилац револуционарног начела, ова песма довођена је у везу са Делакроовом сликом „Слобода води народ“ (1830)⁶². Исту тематику Рембо обрађује у још једној песми надахнутој Париском комуном, „Руке Жане-Марије“, у којој поново бира женско тело као поприште револуције.

Овај аспект директног уписивања револуције у женско тело изостаје код Дединца, међутим, српски надреалиста наставља Рембоово повезивање револуционарног карактера са језиком, који би се условно могао одредити као „женски“, као језик наших „старамајки“. Женски, матерински принцип тако се препознаје као место које би било у стању да генерише тражену *видовитост*, нову, инстинктивну стварност, сродну облицима прелогичког, магијског мишљења. Рембо је још у *Писму видовитог* умногоме наговестио ову важност улоге жене:

Кад бескрајно ропство жене буде скрхано, кад она буде живела за себе и собом, кад јој мушкарац, - досад тако гнусан, - пусти на вољу, она ће такође бити песник! Жена ће пронаћи незнано! Да ли ће се свет њених представа разликовати од наших? - Она ће пронаћи чудне, неизмерне, одбојне, дивне ствари; ми ћемо их примити, ми ћемо их схватити (Rembo 2004: 267).

Са друге стране, Дединац се целим једним аспектом своје поезије опредељује за бајалачку традицију, врачање, басмање, мистичне и магијске радње, које одговарају оним Вуковим „женским песмама“, третирајући женски принцип као поље интуитивног, тајанственог, надреалног искуства, са потребним субверзивним, подривалачким капацитетом. Штавише, поезија се у песмама обојице аутора представља симплификовано кроз личну заменицу „Elle“/ „Она“, (код Рембоа у песмама „Метрополска“, „Тескоба“,

⁶² Погледати У: Stephen F. Eisenman, *ibid.*

„Варварска“; код Дединца у већем делу опуса), чиме јој се, тенденциозно или не, додаје родни означитељ, а језик поезије се тако појављује као језик примарне женскости, за којом трага песнички глас. Као што је поезији придодат родни предзнак, жена се, у једном низу значајних манифестација код ових песника, конституише кроз оглашавање, артикулацију гласа. Глас варира од мука, шума код Рембоа („Леје с тратором“, „Тескоба“, „Одлазак“), који су сродни ромору из традиције српског језикотворног песништва, до најрафинованијег гласа који има снагу да продре у најузвишеније сфере људскога духа:

О сласти, о свете, о музико! А тамо, облици, знојеви, косе и очи, све у лелујању. И беле, кипуће сузе, - о сласти! – и женски глас што је стигао на дно вулкана и арктичких шпиља. Барјак... (Rembo 2004: 230).

Ово родно одређење поезије не значи да су песници желели поезију да одреде као феминину делатност, него значи да су један нови језик поезије видели као женски, у смислу као *други*, субверзиван, у односу на свакодневни, можда патриоцентрични језик. Зато ће, како се каже у горе цитираној песми „Варварска“, женски глас нове поезије моћи да проговори тек онда када будемо „опорављени од давних јуначких свирки“, односно, када се разграде остаци епске логоцентричности и традиционалне метафизике. О вези између књиге и жене пише и Бретон у „Спојеним судовима“ (1932), истичући да се обе конституишу кроз стално одгађање жеље (Breton 1955: 119-120). Тако се поезија код Рембоа јавља као „Она“, као „нешто друкчије уобличење протејског бића“, „једина могућа „милосрдна сестра“ у овоземаљској егзистенцији“.

Она је свуда око њега, посматра га хиљадама очију стварности; а истовремено је и у њему, као његова *глад*, или као „присна хидра без чељусту која га изједа и мучи“ – његова *жеђ*. Кад се с Њом ухвати укоштац, чак ни фрустрација изазвана „метрополских“ амбијентом не може спречити његову *снагу* да дође до изражаја (Bertolino 2009: 144).

Јасно је да би достизање те другости/жене значило и достизање оног универзалног, општег језика којем су тежила оба песника. Код Дединца не наилазимо на такве тренутке остварења жеље, „махната птица љубави“ (Дединац) не да се савладати. Код Рембоа, на најмање два места говори се о том величанственом тренутку. Први пут, не случајно, у његовим првим написаним песмама у прози, „Пустиње љубави“, песник ће рећи: „Овог сам пута у Граду срео Жену, и говорио сам јој и она ми говори“. Други пут, на самом крају „Боравка у паклу“, пре него што у последњој реченици саопшти потребу за досезањем

„истине у једној души и у једном телу“, томе мора да претходи тренутак суочавања са женом: „Видео сам пакао жена тамо доле“ (Rembo 2004: 193).

Дакле, дошли смо до још једног одређења Рембоове формулације „ЈА-то је неко други“, чији механизам је видљив и код Дединца. *Другост* се код ових песника појављује као женскост: „лик жене углавном постаје симбол *другог*, јемство стварности изван властитог *ја*“ (Sacchi 1978: 47), односно, женско биће се јавља као „оличење „варварског“ елемента у вечитом двојству означеном у формули „ЈА, то је неко други“ (Bertolino 2008: 154)“. Читава Дединчева *Јавна птица* може се тумачити као покушај досезања *другости*, била она везана за питања еротизма и односа према стварној жени, женском телу, и у складу са тим, за пројекције жеље/ забране; била она везана за покушаје овладавања језиком поезије; или пак, за питања о могућности самоспознаје. У сваком случају, између субјекта и жене/другости не постоји сагласност, „Вампирка која нас чини добрима наређује да се забављамо оним што нам она оставља, или, другим речима, да будемо још смешнији“ (Rembo 2004: 228). За Рембоа, „*mundus muliebris* је пакао“. „Реална жена, то јест, свако партнерство доживљено у животној свакодневици, за Рембоа значи одсутност истинског партнерства, оног у коме границе међу душама заиста ишчезавају“ (Bertolino 2009: 87). Зато песник истовремено презире реалне жене (у песмама „Моје мале љубавнице“ и „*Venus Anadyomene*“), и ставља у уста „пакленском супругу“ речи „Ја не волим жене. Љубав треба поново пронаћи, то се зна.“ (Rembo 2004: 178), али их са друге стране идентификује са природом као некаквим универзалним начелом којем се треба вратити:

У плав летњи сутон, кренућу на стазе,
Хоћу, боцкан житом, да кроз ниску траву,
У њеној свежини, моје ноге газе
И да ветар купа моју голу главу.

Без мисли, без речи, позван од даљина,
С душом, од љубави силне опијеном,
На пут ћу да пођем, попут циганина
Кроз природу – срећан као с неком женом (Rembo 2004: 31).

Онолико колико Рембо критикује стварни, партнерски, мушко-женски однос, у којем је жена увек недоступна *другост* у односу на мушкарца, толико се често у његовој

поезији појављује фигура двојника, као идеалног партнера са којим је могућа асполутна комуникација и потпуно прожимање. У таквим песмама („Прича“, „Скитнице“ итд.), тумачи су чешће препознавали песников турбулентан љубавнички однос са Верленом, него што су говорили о односу песника према самоме себи, и о формулацији „ЈА-то је неко други“, која упућује на (не)могућност саморефлексије, у којој је геније највиши степен сопственог *ја*. Навешћемо само два примера из песама „Прича“ и „Скитнице“.

Кнез и Гениј вероватно уништише себе у суштинском здрављу. А како би и могли да не умру од њега? Умрли су, дакле, заједно. /Али тај Кнез је преминуо у своје дворцу, у годинама уобичајеним за то. Кнез је био Гениј. Гениј је био Кнез (Rembo 2004: 201).

Кукавни брат! Колико свирепих бдења му дугујем!“ „После те забаве која тешко да је хигијенска, простро бих се по сламарици. И скоро сваке ноћи, тек што бих заспао, јадни брат се дизао, иструлелих уста, ишчупаних очију, - онакав каквим је себе сањао! – и вукао ме у дворану урличући свој сан пун идиотске туге. / Ја сам заиста, с потпуном духовном искреношћу, био узео обавезу да га вратим у његово првобитно стање сина Сунца, - и ми смо лутали, хранећи се вином из пећина и бисквитом са друмова, док је мене гонило нестрпљење да нађем место и формулу (Rembo 2004: 218).

Тако се разматрање проблема идентитета код Рембоа и Дединца својим значајним делом сели у домен еротологије и проучавања религије љубави. Убитачна снага љубави и њене последице, о којима говори Дали у тексту „Ослобађање прстију“, директно се могу препознати у рембоовском али и надреалистичком начину поимања стварности, и неодвојива је од питања формирања идентитета: „Начело задовољства које делује против начела стварности, лудило паранојачке интерпретације, поремећаји чулне свести, прецењивање, очигледан неред привида, све што у целини чини снажне категорије мишљења, достиже врхунац у љубави кроз њену непрекидну, убитачну снагу“ (Дали 2002: 10).

Коначно, осврнућемо се на још једно могуће тумачење Рембоове формулације „ЈА, то је неко други“, коју Дединац на неколико места цитира и са чијом логиком се недвосмислено идентификује. У поистовећивању ЈА са небројано много *других* може се препознати финална потреба субјекта за његовом дезидентификацијом, односно, детериторијализацијом у односу на репресивни режим језика/ поретка: „[Ј]а нисам један од вас, ја сам онај споља и онај детериторијализовани” (Делез, Гатари 1990: 86). Бег од идентитетског формирања може се читати као бег од едипизације, у којој Фројд види „почетке религије, морала, друштва и уметности“ (Frojd 2011: 301). Дакле, закон оца по којем се рађамо са наметнутом кривицом, грехом и казном због недозвољене, инцестуозне

усмерености на мајку као објекат жеље, преноси се и на план заједнице. Рембо, устајући против морала, Бога, друштва, које одређује као „Баруштине Запада“ (песма “Немогуће”), заправо доводи у питање закон оца и покушава да размишља изван, мимо поступка едипизације, истичући да субјекат није тамо где би требало да буде: „Ја сам у бекству“ („Немогуће“), „*Ja viше не знам да говорим*“ („Јутро“). Едипизација се код Рембоа, сродно Делезовим и Гатаријевим поимањима психоаналитичког дискурса у књизи *Анти-Едип, капитализам и схизофренија*, третира као репресиони механизам над „желећим машинама“, као кастрација несвесног у које се уводи забрана и нарушава се некаква природна инстинктивност и непосредност. „Стављајући дечји живот у оквиру самог Едипа, чинећи породичне односе универзалном медијацијом детињства, осуђујемо себе на пренебрегавање производње самог несвесног, нарочито читаве игре примарног потискивања, желећих машина и тела без органа. Јер *несвесно је безродително сироче* и производи само себе у идентичности природе и човека“ (Делез, Гатари 1990: 39). Дакле, „ЈА, то је неко други“ може да се чита и као „Нема ја/у тата-мама“ (Делез, Гатари 1990: 39). О овој потреби за дезидентификацијом и подривањем фигуре оца тумачи су говорили и у контексту породичних релација самог песника⁶³. Како било, може се закључити да овим бегом од едипизације, Рембоов и Дединчев песнички субјект тежи да се врати у некакав пре-идентитетски, пре-едипални период, пре него што је, деловањем забрана оца/заједнице, дошло до формирања идентитета, односно, Фројдовим речником, субјект покушава да се замисли/врати у *Ид* као фазу несвесног, инстинктивног, ирационалног живота – када још увек није дошло до формирања Ега и усмеравања ка принципима „реалности“.

⁶³ Детаљније о Рембоовом односу према мајци и оцу, „господару“, „капетану“ Рембоу, видети У: Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, Gallimard, Paris, 1991, p. 76.

6.4. Однос према детињству: Рембо и Дединац⁶⁴

Милан Дединац је дух својих есеја прилагођавао песничком програму. Есеј у којем ће изложити своје ставове по питању Артура Рембоа и његовог односа према детињству, чекао је некакав спољашњи импулс, стварни догађај у којем ће се још једном потврдити све оно што надреалиста препознаје на плану уметничког концепта „великог песника“. Тако је његов есеј о Рембоу, „У трагању за изгубљеним детињством“, непосредно инспирисан изложбом слика коју су приредила деца сликара Владимира Филадельфа⁶⁵. Критикујући нашу културну средину у којој је оваква изложба остала незапажена (оба пута када је посетио, Дединац је био једини посетилац), он не пише ни „оглед о дечјем уметничком стварању“, ни „марљив приказ једне изложбе коју су деца приредила“, него пре, како сам каже, разрађује „несигуран и лабав мотив, испочетка као случајем покренут, а доцније више претрпан него разрађен толико слободним асоцијацијама да каткад скоро потпуно ишчезава“ (Dedinac 1939: 305). Склон авангардним мистификацијама и аутопоетичким поигравањима, песник говори да је тај мотив „већ ишчезао, пригушен новим налетима звукова и гласова“ (Isto: 305) и да ће можда, „једног дана, или једног смеха, у ноћи каквог пожара, да се јасније или јасно јави с гласом неког детета или у загонетној влази каквог лепрозног зида, ко зна како пробуђен?“ (Isto: 306). Ипак, јасно је да је у питању мотив детињства, дечаштва и уметничког стварања. Есеј садржи три дела: „Асоцијације са једне изложбе (излагачи деца сликара Владимира Филадельфа)“, „Шеснаестогодишњи песник: Рембо“ и „Деца“, и у духу надреалистичке интермедијалности, пропраћен је цртежом Ивана Филадельфа.

Позивајући се на Фројдова тумачења према којима свака индивидуа у детињству „скраћено понавља цело развиће људског рода“, Дединац заснива своју тврдњу да многи уметници трагају за детињством, не само да би „дозвали из мрака погинуле прошлости“ „расположења и реалности своје индивидуалне предисторије него и податке из филогенетског прадоба“ (Dedinac 1939: 311). Међутим, потрага за детињством у његовој

⁶⁴ Овај део истраживања представља незнатно кориговану и допуњену верзију рада „Потрага за изгубљеним детињством: Милан Дединац и Артур Рембо“, објављену у: *Српски језик, књижевност, уметност*, Зборник радова са XIII међународног научног скупа, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу, књига II, *Бебе*, ур. Драган Бошковић, Часлав Николић, 2019, стр. 513-525.

⁶⁵ Владимир Филадельф (1892-1972), хрватски сликар и професор на Академији ликовних уметности у Београду и Загребу.

концепцији књижевног стваралаштва није само провокативна и подстицајна тематски, у истраживању индивидуалних предисторија и филогенетског прадоба, него постаје врховни критеријум за поделу свих песника на: 1) песнике са продуженим детињством, тзв. уметнике-децу, и 2) песнике „који покушавају да дозову изгубљено детињство које се некада јави у пијанству или сличним екстазама“.

Док су они први – песници с продуженим детињством –пре свега уметници, а тек затим људи-грађани, и то људи са умањеним друштвеним одговорностима, скоро дечјим неодговорностима, овај други тип јавља се у свом компликованом времену махом прво као човек, са свима својим манама и врлинама, плашњама и бунама, па тек онда као уметник: или тек у најсрећнијим али засад веома ретким часовима као човек-уметник: мислим на извесна реагирања Рембоа (Isto: 313).

С обзиром да наведена Дединчева подела песника као главни критеријум поставља песникову способност да се врати у некакву изгубљену непосредност и наивност, може се приметити да она прати логику Шилерове поделе песништва на наивно и сентиментално, изложено у истоименом есеју *О наивном и сентименталном песништву* (1796). Песницима са продуженим детињством одговарало би наивно песништво, док би овима који покушавају да дозову изгубљено детињство, одговарало сентиментално песништво. Једини аутор којег Дединац наводи, који је у стању да својим стваралачким прегнућима разиграва и обједини обе две могућности, јесте „генијални деран“, „генијални дечак“ Рембо. Он, као пример „човека-уметника“, покушава да у свом песничком језику укрсти свет изгубљеног детињства са светом непосредне стварности, о чему је било речи и у претходним поглављима. Дозивајући изгубљени рај, Рембо

буди разигране светлости и густе сенке детињства, неке ужасне и вулканске слојеве, несразмерне пределе с љубичастим и бакарним сунцима, замишљене и намрштене океане, или Шпањолке и Италијанке што се обојене смеју с првих страна илустрованих листова, њему, руменом и врелом од узбуђења“. „Буди он себе у себи, буди то неукротљиво, распевано и љубавно детињство, то дете које све види као нову ствар, то дете увек пијано, што, зајапурено, жури некуда напред, а ипак, у томе плаховитом зурењу, стиже да апсорбује све облике и боје и да прими у себе све нарави: оно је час племенски поглавица, час убица, путник или хација ‘с кожом коју нагризају блато и куга, с пуно црва у коси и пазуху и са још већим црвима у срцу, испружен међу непознатима без година старости, без осећања...’ (Рембо). Или је маг, или је анђео (Dedinac 1939: 320).

У афирмисању и привилеговању дечје саморефлексије, посредством које дете себе види „час као племенског поглавицу, час као убицу, путника или хацију“, Дединац и на овом плану потврђује смисленост и ефективност Рембоове формулације „ЈА, то је неко

други“ . Исто тако, да ово проглашавање дечјег погледа као повлашћеног приступа стварности није само једна у низу Дединчевих поетичких одређења, него да има есенцијалан значај у изградњу његовог песничког света, сведочи чињеница да се песник неколико пута враћао на ову тему. На једном другом месту, у истом контексту, позваће се на Волта Витмана, постављајући питање: „Које ли је то дете Волт Витман опевао овим речима: ‘Било је једно дете које је излазило свакога дана и прва ствар коју је гледало, оно је постајало та ствар и та ствар постајала је један део њега за читав дан или за бескрајне кругове година’ (Isto: 326)?“ На које се све начине у песничком тексту испољава Дединчева и Рембоова потрага за детињством и која су њена могућа значења, покушаћемо да покажемо у овом поглављу.

Имајући у виду закључке из претходног дела у којем се говорило о потреби за дезидентификацијом лирског субјекта код ових песника, о покушају да се избегне едипизација као уношење закона оца у поље несвесног, те да је коначан циљ обнова несвесног које неће бити префигурисано уписивањем кривице, греха и казне, поставља се питање зашто песници истовремено покушавају да обнове детињство у којем се цео поступак едипизације и дешава? Ако се у њиховом песништву препознаје тежња ка повратку у помињани пре-идентитетски, пре-едипални период који се третира као нека врста *изгубљеног раја*, зашто фигуре мајке, оца, сестре заузимају тако важну позицију у изградњи њиховог песничког света, тим пре јер знамо да су ове фигуре кључне за Едипов комплекс?

Тумачи који су се бавили овим питањима, нису могли да заобиђу ни одређене појединости из Рембоовог живота у којем су непрестано тражили афирмацију његових песничких интенција. Иако се са једне стране говори о Рембоу који је покушао да се распоистовети од свега, да буде ослобођен од утицаја породице, постајући само „инкарнација поезије“, исто тако се у анализама неретко скреће пажња на јак утицај мајке, као и на његову немогућност да прихвати очево одбијање мајке, те да, упркос свему, на симболичком нивоу, капетан Рембо остаје њихов господар⁶⁶. Чак и Дединац, који у целокупном свом опусу избегава негативна одређења у профилисању бројних личности о којима пише, Рембоову мајку назива „биготном матером“, „немилосрдном према себи и

⁶⁶ Детаљније о овим Магедериним (Ian H. Magedera) запажањима у књизи: *Outsider Biographies*, Rodopi, Amsterdam – New York, 2014, p. 241-242.

другима, тврдом на новац“, по чијим наређењима је песник као слуга морао да обавља домаће послове (Dedinac 1957: 28). У случају биографије нашег авангардног аутора не можемо говорити о оваквим претпоставкама, али фигура мајке засигурно има незанемарљив статус у његовом лирском свету, па је важно размотрити је у односу на њихову потрагу за изгубљеним детињством. Другим речима, поставља се питање каква је улога материнског објекта у песничком трагању за детињством, да ли се у њој и даље препознаје фројдовски објекат жеље или потреба да се он на неки начин превазиђе?

Да би песнички осмислили феномен трагања за изгубљеним детињством, ови аутори, парадоксално или не, као опсесивну бирају тему одласка. Јасно је да повратку у изгубљено детињство мора да претходи одлазак – раскид са актуелним светом. Рембо, кога називају „човеком са ђоновима од ветра“, „метеорском природом“, песником који је „увек био у одлажењу“ (Bertolino 2009: 19), управо у песми „Одлазак“ инсистира на томе да је за потпуно напуштање западне цивилизације потребно ослободити се свега виђеног, поседованог, спознатог.

Доста виђеног. Визија се сусретала у свим напевима.
Доста иманог. Жагор градова, увече, и у сунцу, и увек.
Доста спознатог. Прекретнице живота. – О Жагори и Визије!
Одлазак у ново чувство и у нов шум (Rembo 2004 : 207)!

Као и Рембо, и Милан Дединац ће сањати о „истраживачким путовањима с којих нема извештаја“ (Rembo 2004: 181), дакле, о путовањима на којима се стичу искуства непреводива на језик, непредстављива. Штавише, када би правио избор оних песника који су за њега били најважнији, њихова заједничка особина била би та да су „жудели само за једним – да стално и непрекидно некуд одлазе“ (Dedinac 1957: 18). Међу таквима, почасно место, наравно, има Бодлер, чији наслов „Позив на путовање“ Дединац користи приликом насловљавања и уређивања својих песама⁶⁷. Дединац ће истаћи да је Бодлер познавао „праве путнике“ боље од њега, а то су само они „који одлазе да би отишли“, „они који сневају „безмерна чула уживања, увек друга, непозната, и којима људски дух није знао име“ (Dedinac 1957: 18). Ова жеља за одласком природно је код обојице будила потребу за

⁶⁷ Наслов „Позив на путовање“ Дединац најпре користи за свој обимни поетско-прозни текст који увршћује у циклус *И зрака и мрака препуне су зене* у књизи *Од немила до недрага* (1957), док његов последњи избор из поезије, који се сматра песниковим последњим освртом и ревизијом сопственог дела, такође носи овај наслов (*Позив на путовање*, Просвета, Београд, 1965).

стварним, географским измештањем, које ће Рембоа одвести чак до Арабије и источне Африке, а Дединца у два различита правца: у Француску, где је проналазио духовне сроднике, Бретона, Елијара, Арагона и друге; и у црногорско приморје на којем је трагао за елементарним, изворним, инстинктивним, које је Рембо тражио на Истоку. Карактеристично је да се код обојице може препознати паралелна потреба за уживањем у модерности, због које су се стално враћали у Париз као седиште модерних идеја из домена филозофије, психологије, антропологије, и, са друге стране, потреба да се та атмосфера модерног европског града напусти. Ипак, ова два настојања нису супротстављена: управо напуштањем великих градова, и трагањем за оним изворним, првотним светом, који наводно није укаљан европском цивилизацијом, они практикују модерне фројдовске, ничеанске идеје. У песми „Немогуће“ из *Боравка у паклу*, Рембо објашњава своје разлоге због којих се одлучио на одлазак на Исток:

Послао сама дођавола палме мученика, зрачење уметности, понос проналазача, ревност крадљиваца; враћао сам се Истоку, исконској и вечној мудрости. – Чини се да је то сан грубе лењости!

Међутим, нисам помишљао на задовољство од бекства из модерних патњи. Нисам имао у виду полутанску мудрост Курана. Али, зар није истинско мучење то што почев од хришћанства, те обзнане науке, човек *игра себе*, доказује очевидности, надима се од задовољства понављајући доказе, и само кроз то живи? Префињено, глупо мучења; извор мојих духовних застрањивања. Природа би можда могла да се досађује! Госп. Ћифта родио се кад и Христ (Rembo 2004: 189).

Међутим, поједностављено би било тумачити њихов одлазак у афрички свет или црногорску пасторалу као радикални рез у односу на пређашњи живот, и непосредовано и чисто освајање подручја детињства цивилизације, које се на ове пределе пројектује. Чак и у песмама у којима евентуално можемо препознати одлазак из, у Рембоовом случају, француске провинције у Париз, или, у Дединчевом случају, из Београда у Париз, песници драматично представљају тренутак растанка са породицом/ поретком, изражавајући истовремено и потребу за префигурацијом односа са мајком/сестром/постојећим режимом, али и неизвесност и скептичност поводом тог подухвата, па и страх од жељене дезидентификације. Рембо о том тренутку пише у песми „Пијани брод“, 1871. године, пред свој одлазак у Париз, а Бертолино је тумачи на следећи начин:

Рембоов брод-метафора доживљава океан: дивљу слободу без обала, без икаквих ограничења осим оних које поетски субјект носи у себи самом, а то су умор и носталгија за луком – уточиштем. Носталгија и клонулост односе на крају превагу над необузданошћу маште и

силином хтења. У овој песми Рембо је први пут целовитије исказао свој сан о *промени живота*, али у исти мах и своју стрепњу од ње (Bertolino 2009: 26).

Са друге стране, Дединац, већ у „Песмама раног устајања“ из циклуса *Зорило и ноћило певају*, обрађује тему расанка, две године пред његово путовање у Париз, у који се запутио да нађе Сведенборга, а на крају упознао француске надреалисте⁶⁸. Да одлазак лирског субјекта није пуко, можда привремено, напуштање простора куће, него да има један суштанственији карактер раскида са наметнутим личним и друштвеним улогама, те да у ту сврху укључује и разрачунавање односа са мајком и сестром, јасно је из следећих стихова:

*Мајка ме прати оком сажалења
сестра ме у смеху до улице прати. (...)
Ветар ми подрива кућу
Очекујем ту сан
- Је ли то зрак? Је ли то знак?
Ил' степен један ниже?“
„Не плаче сестра да ми тешко није,
смеје се сестра, весела сестра, сузе да сакрије (Dedinac 1957: 94, 99).*

У песми се представља јачина деловања породичних структура и доминантног поретка тако што се приказује лирски субјекат у стању колебања, несигуран и устрептао у свом трансгресивном походу. Постављен у средиште куће, испод крова који одржава хијерархијску, породичну вертикалу, лирски глас проговара:

*Нећу! Остаћу овде ма ко што сам и био.
Шта могу по дану на широком пољу?
Ја седим испод крова
далеко, о, далеко (Dedinac 1957: 97).*

Да је реч о Дединчевој интервенцији на већ помињана питања о нужности едипизације као кастрације несвесног, потврђује одељак нумерисан бројем дванаест. Одлазак од куће може се тумачити као покушај бегу од мајке и сестре као забрањених објеката жеље, али проблематично је то што Дединац оваквим песничким гестом не

⁶⁸ У доступној биографији Милана Дединца може се прочитати податак да је песник 1925. године напустио кућу и кренуо пут Париза да „нађе“ Сведенборга, теозофа и визионара који је преминуо 1772. Овај податак указује на тадашња песникова интересовања која су укључивала подручје мистике, и покушај синтезе науке и религије за коју се залагао Сведенборг.

подрива механизам функционисања Едиповог комплекса, него га потврђује. Лирски глас у фигурама мајке и сестре препознаје еротску привлачност коју одласком жели да потисне и превазиђе.

*Хоће ли сванути дани
хоће ли доћи часи
да опет пођем на пут,
мајко, или је боље
да нам је теже на свету?*

*Другом ме улицом сведи
другим путем проведи
да се спустим на реку.
Да сестра ход ми не чује,
да мајка очи не види,
да јад не боли,
да ме још воли
као некада!*

*Мајко, морало је да буде!
Онда те највише воли
кад од погледа бежи.
Буди му добра
кад му је лакше код куће своје лепе
дуго да није
Онда те најбоље воли
од тебе, мајко, од тебе кад се крије.*

*Онда те најтеже воли,
онда те једино моли
- докле, докле ће овако светло! -
о, доцкан самац кад тихо улеже
кад кратко седи до тебе,
кад сестру пази да је не додирне
ноћи, ноћи, мајко, кад су ти немирне!*

*О, да л' ће сванути јутра
о, да л' ће доћи часи
да једном, да једном кренем(...) (Dedinac 1957: 105-106).*

Дакле, оно што желимо да истакнемо јесте чињеница да оба песника, без обзира што опсесивно пишу о повратку у детињство које би било некакво предидентитетско стање, истовремено указују на апорије оваквог концепта. Тематизацијом одласка који се у

контексту њиховог поимања детињства може тумачити као бег од било каквог „господара“ – оца, мајке, поретка, као што смо видели, истовремено се показује немогућност коначног бегу. Штавише, како је то занимљиво примећено у Рембоовом случају: сваки пут када би песник упадао у своје раздируће, интимне кризе, после разузданих париских ноћи и исцрпљујућих дешавања са Верленом, очекивано би било његово додатно продирање у француску субкултуру. Међутим, супротно очекивањима, он би се враћао кући⁶⁹, на начин на који се и Дединац после својих путовања враћао Београду, укључујући се поново у рад институција културе. Неодрживост оваквог порива за дезидентификацијом који се појављује у песничкој пракси ових аутора додатно је потврђена коначним Рембоовим одустајањем од поезије и залагањем за породични живот. Тада се „као махнит“, „тешко болестан, само вукао абисинским пустињама и саванама, обузет једном једином фикс-идејом да што пре заради колико-толико пара како би се већ једаред вратио својој кући и засновао породицу! Он – Рембо“ (Dedinac 1957: 29)!⁷⁰

Можемо закључити да се овде ради о сложенијој представи детињства, него што је то био случај код романтичара, Игоа, Јејтса, Вордсворта. Индивидуално детињство које се евоцира, у Рембоовом и Дединчевом случају, не подразумева стање хармоније, оно није ослобођено напетости проузроковане односом према мајци, сестри, оцу. Осећај кривице због жудње за материнским и сестринским објектом, али и осећај страха од потенцијалне очеве казне, не укида се, него и у овој фази човековог развоја изазива фрустрацију и унутрашњу располућеност⁷¹. Зато Дединац у горе наведеном одељку говори да Рембо буди у себи „љубавно детињство“, „неке ужасне и вулканске слојеве, несразмерне пределе с љубичастим и бакарним сунцима, замишљене и намрштене океане, или Шпањолке и Италијанке што се обојене смеју с првих страна илустрованих листова, њему, руменом и врелом од узбуђења“ (Dedinac 1939: 320). Баш таква концепција детињства која не

⁶⁹ “Rimbaud’s destination after this crisis might surprise us: instead of going deeper into subcultures, the poet simply goes home“ (Magedera 2014: 203).

⁷⁰Занимљиво је да се у случају оба песника као важни појављују њихови односи са мајком и сестром, док је очинска фигура у другом плану или потпуно изостаје. О Рембоовој потреби за коначном породичном укорененошћу, сведочи и чињеница да је последњу годину живота желео да проведе у друштву сестре Изабеле, која је то са радошћу прихватила, побегавши тако и сама од деспотизма њихове мајке (Magedera 2014: 204).

⁷¹ Едвард Ахерн у књизи *Rimbaud: Visions and Habitations* објашњава разлику између Рембоовог и романтичарског поимања детињства, истичући да, за разлику од романтичара, Игоа, Јејтса, Вордсворта, невиност детињства код Рембоа укучује бол, фрустрацију, бес (Ahearn 1983: 25).

искључује питања сексуалности и еротске опчињености мајком и сестром, одговара карактеристикама Фројдовога појма примарног нарцизма. Иако у најранијој фази, тзв. фази примарног нарцизма, људско биће не разликује себе од мајке, доживљавајући Другог/мајку као сопствено тело, Фројд у свом есеју „О нарцизму“ истиче да еротски живот започиње самим рођењем, те да се од почетка формирају сексуални објекти у виду сопственог бића и мајке која храњењем омогућава „самоодржање“ новорођенчета⁷². Дакле, Рембоово и Дединчево трагање за изгубљеним детињством могло би да одговара покушају да се достигне она пуноћа постојања и доступност ужитка из фазе примарног нарцизма. То би била чувена Рембоова љубав „коју је потребно поново пронаћи“, или Дединчева „махната птица љубави“ за којом трага од својих раних песама, а која му стално измиче. Потврду за тврдњу да се слика детињства у овом случају готово у потпуности исцрпљује у односу субјекта према жени/мајци, можемо наћи у Рембоовој песми „Детињство“. Сменом фантазмагоричних представа песник покушава да евоцира свет детињства који се показује као, пре свега, „женски“ свет.

На ивици шуме – сновидно цвеће звони, пршти, сјаји, - девојка с усном од наранце, колена прекрштених у бистром потоку што извире из ливада, нагота коју засењују, опасују и облаче дуга, билинство, море.

Даме што се врте по терасама крај мора, девојчице и исполинке, поносите црнкиње у бакарнозеленој маховини, накити што стоје усправно на тлу гојазном од гајева и окопнелих вртића, - младе мајке и велике сестре с погледима пуним ходочашћа, султаније, кнегиње тиранског држања и тиранске ношње, мале странкиње и љупко несрећне особе.

Каква чама, тренутак ‘драгог тела’ и ‘драгог срца’ (Rembo 2004: 198).

Такође, индикативно је то да формирајући ове надреалне слике ухваћеног детињства, Рембо на једном месту каже да су магловите ливаде и засеоци детињства који су пред нама – „без петлова“. Пев петла чест је мотив у његовом песништву, и поред тога што петао представља весника зоре, Бертолино упућује на још једно значење, које додуше истиче у једној другој Рембоовој песми, последњој у „Алхемији речи“. Ипак, имајући на уму Рембоов систем изградње мотива, о чему ће бити речи касније, можемо га легитимно

⁷² Е. Ахерн читаво поглавље у својој књизи о Рембоу посвећује његовом односу према детињству. У том контексту, позивајући се на Фројда и Ковенија, аутор истиче да је за дете везан принцип чистог задовољства, јер је његово сопствено тело извор највећег ужитка. Аутор даље код Рембоа препознаје оне карактеристике детета о којима је говорио Фројд: тело детета је „полиморфно перверзно“ и у тој бисексуалности на почетку, могу се тражити корени каснијих перверзија. Рембо тематизује дејчу и адолесцентску сексуалност, упућује на њихове могућности екстазе, али истовремено говори и о неминовним ограничењима која се намећу (Ahearn 1983: 27-28).

размотрити и за ову прилику. Наиме, Бертолино се позива на сачувани рукопис те песме, у којем се појављују мало измењени стихови „Je suis à lui, chaque fois/ Que chante son coq gaulois“ („Његов сам, сваки пут/ Кад запева његов галски петао“), као и на чланак „Рембоов арденски нагласак“ који открива „непристојно значење које у селима Ардена и Белгије има израз *faire chanter le coq*, „натерати петла да запева““. „Сагласно овом језичком открићу, два споменута стиха гласила би у евентуалном преводу направљеном ‘без длаке на језику’: ‘О живео он, сваки пут/ Кад му запева зорњак’“ (Bertolino 2009: 42). Осветљавањем ове семантичке везе између пева петла и еротског набоја који фигурира као незадовољена сексуална жеља, постаје јасно зашто у Рембоовој песми „Детињство“ нема петлова: као што смо већ навели, у фази примарног нарцизма, ужитак је лако доступан кроз мајчино храњење и љубав. Такође, ова релација између пева петла/зоре и еротског ужитка може бити једна од могућих перспектива за сагледавање читавог Дединчевог циклуса песама *Зорило и ноћило певају*.

Исто тако, треба истаћи да су, изузимајући Рембоову песму „Детињство“, код оба аутора далеко заступљеније песме у којима је подручје детињства недоступно. Као што Рембоова песма „Сећања“ показује немогућност реактуелизације догађаја из прошлости, тако се у песми „Затечени“ сада очинска фигура проглашава недоступном. Слика петоро гладне деце која сагнута између некаквих решетака гледају како пекар меси хлеб, док напољу хучи зимски ветар, поред јасне социјалне димензије, симболички представља одвојеност од оца, али и од мајке, која се у наслућивањима појављује у мирису плетенице хлеба:

Ту шћућурени, не мичу се,
Дах са окна удишу у се,
К о мирис топлих груди,

Док се због неког ноћног славља
Плетеница од хлеба справља
Пред погледом што жуди,
Док под гредама што се диме
Мирисна кора цврчи риме
С попцима распеваним,
Пред рупом том где живот дише
Не виде своје рите више
Очима зачараним (Rembo 2004: 60-61).

У песми је представљена „скоро митска драматизација психолошког и космичког напуштања“, у оквиру којег је деци недоступна „добра фигура оца“ приказана кроз „топлоту, храну и сексуална постигнућа“ (Ahearn 1983: 34). „Ова алегорија раздвајања од родитеља“ направљена је тако да одвајање од родитеља поприми карактер „глобалног губитка“, „универзалног осећаја егзила“ (Isto), прогнаности, напуштености.

За разлику од Рембоа који овакве теме наративизује у оквиру једне или више алегоријских сцена које се смењују⁷³, Дединац иде путем апстраховања, кондензовања израза и његовог варирања, кроз неколико кључних речи-симбола којима изражава драму трагања за изгубљеном целовитошћу. Скоро од почетка, од циклуса *Зорило и ноћило певају*, авангардни аутор недоступност жеље метафорички представља као неухватљивост птице, што постаје главна тема поеме *Јавна птица*. Предуслов за укључивање у саму потрагу за ужитком, односно за птицом, јесте напуштање куће/ мајке. Другим речима, субјекат се налази у фази када је потребно да се изврши транспоноване жеље са мајчинског на неки други објекат. Према овом кораку лирско *ја* се у *Јавној птици*, као и у горе наведеним стиховима из *Зорило и ноћило певају*, амбивалентно поставља. Са једне стране субјект прети речима „Кућо, остаћеш остаћеш! Оставиће те једном и тај слепи туђин, љубавник твој. Остаћеш и ти САМА у не-дан смеха.“, док са друге стране сама помисао на напуштање куће/ мајке изазива уживљавање лирског *ја* у фантазмагоричне представе о ватреној шуми која пада на сламени кров куће. Уплашен и ужаснут саблажњивим призором чији је творац он сам, песнички глас се привидно нерадо поистовећује са улогом спасиоца, правдајући тиме немогућност бега из топлотг наручја куће/мајке, односно, обезбеђујући његово одлагање:

Кућо, ах, ја, ја ћу да те спасем. Кућо, кућо, понорнице твоје на прозору усахнути неће, крај мене неће, неће! А твоје кике под ноћ расплетене, косе, косе звезде подморнице, кике исечене ме плаше из вала неба, звери, о обешене, увек закопане, никад успаване.

Кућо
кућо без мога дана
кућо без ватре када сам те оставио

⁷³ Е. Ахерн у Рембоовој песми „Животи“ препознаје цео процес: од искуства порекла/ детињства, преко његовог губитка и покушаја да се поезијом овај губитак надомести, све до ироничног дистанцирања због недовољних могућности поезије (Ahearn 1983: 66).

- о, бићеш САМА

И травка која се пење кад нисам у теби савијен, мајко! не ниче. Неће (Dedinac 1957: 142).

Како видимо, потрага за индивидуалним детињством није у стању да обнови тражени изгубљени рај, и искључи проблеме кривице због недозвољене љубави и страха од потенцијалне казне, те да ослободи субјекта од улога које му психоанализа додељује Едиповим комплексом. То потврђују стихови из последње Дединчеве песничке фазе, којима се показује да решење за трауматичну ситуацију није пронађено:

Мајко не пуштај сина са топлих својих груди!...
Зашто се, болна, смешиш кад ти прохода дете?
Први пут жалосна буди!

У мокрој овој ноћи, док вијор небеса мете,
сви те синови моле:
Не пуштај, не пуштај сина са топлих својих груди.
доћи ти неће (Dedinac 1957: 257).

С обзиром да је предмет жеље забрањен, инфантилна и адолесцентска сексуалност, која се појављује као тема многих Дединчевих али и Рембоових песама („Прво вече“, „Шта спречава Нину“, „Роман“, „Предосећај“, „Седмогодишњи песници“, „Сунце и пут“, „Милосрдне сестре“ итд.), или се каналише у фантазију, или се „песникова енергија усмерава ка природи, политичким активностима, интелектуалном напору“ (Ahearn 1983: 31). Управо у овом преусмеравању могу се тражити разлози за значајне тематске, поетичке и стилске неуједначености у оквиру Дединчевог стваралачког опуса. Рецимо, док у циклусу *Зорило и ноћило певају* и *Јавној птици* песник проблеме инфантилне сексуалности каналише у фантазмагоричне сликовне мозаике, у поеми *Један човек на прозору* и *Песмама из дневника заробљеника број 60211* он се добрим делом усмерава ка интелектуалним па и политичким стремљењима, да би на крају, у циклусу *И зрака и мрака препуне су зене*, питања ероса пројектовао на амбијент природе.

Природа ће уједно бити други модалитет у којем се покушава повратити изгубљено детињство: пошто враћање у индивидуално несвесно није пружио тражену хармонију, простор природе се препознаје као топос који је потенцијално у стању да евоцира колективно несвесно. Другим речима, природа се квалификује као место које чува трагове порекла, на начин на који је и дете, како запажа Ахерн, код Фројда, Јунга, Башлара, симболички одређено као самодовољно, као „синтеза сопственог ја“, односно

као сопствени идеал у којем је уписана наша заборављена прошлост⁷⁴. С обзиром да се веза између детета и природе на замишљеном извору живота одређује као „митска“, као некакво „одсуство“ које не можемо до краја схватити (Ahearn 1983: 18-19), јасно је да ови песници стварају одређену религију детињства, засновану на посве мистериозним и мистичним убеђењима. Како се на песничком плану врши пројекција детињства на природу, односно, како се конституише релација између детета и природе у случају ова два песника, покушаћемо да покажемо у наставку раду.

Карактеристично је то да се потреба за враћањем у детињство јавља после великих промена, општег децентрирања света узрокованог ратним страдањима. У Рембоовом случају, било је неопходно поново осмислити свет после Француске револуције, у Дединчевом случају тај порив се јавља непосредно пре и после Другог светског рата. Вратити се замишљеном свету детињства, значило је обновити човечанство и успоставити нарушени континуитет. У том смислу поновног рађања, као посебно подстицајни јављају се мотиви зоре и сунца, кроз чију обраду се песнички потврђује релација између природе и детињства, али се у њу, како ћемо показати, вешто инкорпорира и еротска компонента. Важност Рембоове соларне митологије потцртава и сам Дединац, истичући да је све књиге о Рембоу прочитао, сва објашњења, али „ниједно од њих није у стању да задовољи захтеве њиховог емотивног односа према Рембоу, да засити њихову глад, угаси жеђ, да одговори њиховој младићкој љубави према сунчаном делу овог генијалног дечака“ (Dedinac 1957: 30).

Најпре ћемо упоредо размотрити две песме које тематизују зору: Рембоову песму „Зора“ из *Илуминација* и Дединчеву песму „Зора ми на прозоре лупа“ из циклуса *И зрака и мрака препуне су зене*, писаног на путовању по Црној Гори. Обе песме изграђене су на привидно једноставном догађају: лирски глас сусреће се са обновитељском прозрачношћу зоре. Код Рембоа лирско *ја* најчешће се тумачи или као глас самог песника или као фигура детета, док је код Дединца ово одређење мање важно – може бити било какав субјект, иако нам песник својим биографским упућивањима из пропратних текстова сугерише да је у питању баш он. Пасторални амбијент од којег се очекује да обзнани зору појављује се у обе песме, али је однос субјекта према њему значајно другачији. Код Дединца, природно

⁷⁴ Више о детињству код Рембоа, у контексту Фројдових, Јунгових, Керенџијевих и Башларових теорија: Edward J. Ahearn, „Childhood and the Origins of Poetry”, Rimbaud, Visions and Habitations, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1983, p. 11–103.

окружење сагледава се из једне „пусте куће“, брвнаре, на коју наилази на путу ка Црној Гори и у којој „жели век да проведе“. Излазак из куће и враћање у њу указују на постојећу игру приближавања и удаљавања од свитања, док код Рембоа почетак песме јесте истовремено тренутак сусрета са зором, те је читава песма испевана из тог непредстављивог, узвишеног момента спајања детета/песника и зоре: „Пољубио сам летњу зору“ (Rembo 2004: 223).

Свакако да Дединац не бира случајно баш боравак у колиби као радњу која претходи тренутку сусрета са зором. Боравак у брвнари међу каменом Црне Горе појављује се у неколико његових песама („Ноћна песма у Црној Гори“ и „Трава у сну и на јави“), а присутан је и код Рембоа у песми „Обични ноктурно“ чији ћемо део навести из два разлога. Први је зато што је у оба случаја реч о иницијатичкој колиби за коју се верује да је у стању да реактуелизује некакву „примитивну“ мисао за којом су трагала оба песника.

Један дах отвара оперске процепе у преградама, - омета обртање изједених кровова, - растура међе огњишта, - помрачује прозоре.

Низ винову лозу, ослонивши се ногом на олук, сишао сам у ту кочију чије је доба довољно назначено конвексним огледалима, испупченим паноима и заобљеним софама. Та усамљена кола, мртвачка кочија мога сна, пастирска кућица моје глупости, врлудају по трави великог збрисаног пута; а у једној фалинки у горњем делу десног огледала врте се мутна месечева лица, листови, дојке; - загасита зелен и тамна модрина преплављују слику (Rembo 2004: 225).

Рембоова пастирска кућица и Дединчева колиба подразумевају простор у којем се продире у царство несвесног, у свет детињства, а касније песничко бележење тог иницијатичког искуства представља се симболички као потрага за фиксирањем сна, птице љубави или зоре. Исто тако, може се приметити да боравак у иницијатичкој брвнари логички одговара оном искуству које је Рембо покушао да испровоцира растројством свих чула, а надреалисти методом аутоматског писања. То нам потврђује и већ навођено Елијадеово објашњење у којем се боравак у „иницијатичкој колиби“ повезује са „регерсијом на ступањ примордијалне безобличности“ и са повратком „у комичку Ноћ“, „у Хаос“ (Elijade 1980: 83).

Други разлог због којег смо навели Рембоову песму „Обични ноктурно“, везан је за њен почетак који умногоме подсећа на почетак песме „Зора“. Дах или корак лирског *ja* уноси живот у стварност која до тада фигурира као аморфна маса.

Пољубио сам летњу зору

Ништа се још није мицало на прочељу дворца. Вода је била мртва. Сеновита поља нису напуштала шумску стазу. Ја сам будио сваким кораком по један живи и млаки дах, и драгуљи прогледаше, и крила се бешумно подиглоше (Rembo 2004: 223).

Ово истичемо као још једну заједничку карактеристику Рембоа и Дединца. У обе песничке праксе јавља се тежња да настанак песме директно буде условљен координацијом тела, тј. усаглашавањем са телом њеног аутора. Пропуштањем призора кроз дах, крвоток, кроз физичко присвајање амбијента у којем се песма пише или духовног простора који се евоцира, читава се намера ових песника да ухвате спонтаност, непосредност тренутка⁷⁵. Рембо ће у „Алхемији речи“ управо рећи да је записивао „тишине, ноћи, бележио неизрециво“, [ф]иксирао вртоглавице“ (Rembo 2004: 181). Са друге стране, у пропратном есеју за циклус *Зорило и ноћило певају*, српски међуратни аутор наводи утисак и оцену Растка Петровића о његовим најранијим песмама, који се управо односе на наведени аспект корелације тела и песме.

Не осећам те у њима. Нису они прошли кроз твоје тело као храна или пиће. Није их твој организам ни хранио ни појио горчинама и јаким соковима. Ни он њих ни они њега...А поезија мора да има значај – бар такво је данас моје уверење – једног не само психичког, него можда још више физичког, физиолошког олакшања...Јеси ли заиста имао потребу – али силну, насушну потребу да их напишеш? Нема у њима живог ритма твога дисања, или ја не могу да га приметим (Dedinac 1957: 81).

Критикујући Дединчеве прве песме, Растко наводи Бранка Радичевића као пример песника који је успео да оствари тражену сагласност, штавише, сматрао је „да би се без већих тешкоћа могао да начини графикон ритма-дисања целе песме *Кад млидијих умрети*“ (Dedinac 1957: 82). Колико је Дединац уважавао Расткова расуђивања о поезији може се проценити већ на основу његових стихова из циклуса *Зорило и ноћило певају* у којима се и те како осети „мелодија његовог дисања“, „глас крвотока“, „чија се осетљива ритмичка линија мења и при најскривенијим, готово неприметним унутрашњим променама“ (Dedinac 1957: 82). Такође, Дединац са посебним пијететом описује Растков

⁷⁵ Управо посредством Рембоове намере да ухвати непосредност пролазног тренутка, његова поетика доводила се у везу са импресионизмом. О вези Рембоа и импресионистичке поетике исцрпно је писао Израел-Пелетје у поменутој књизи „Rimbaud’s Impressionist Poetics: Vision and Visuality“ (Cardiff University of Wales Press, 2012). У наведеном контексту, аутор пре свега анализира Рембоове *Илуминације* (Israel-Pelletier 2012: 116).

процес стварања, у његовој приземној кући у Палилули, „иза дубоко спуштених завеса, у замраченој гостинској соби“, када је сатима седео скрштених ногу на поду и „робијашки радио“, истичући његово убеђење да је поезију потребно писати „седећи неудобно на поду – можда и клечећи“, „да би тако целим својим телом, својим органима, учествовао у бележењу екстазе“ (Dedinac 1957: 82).

Да се вратимо на анализу песама у којима се као основни мотив јавља доживљај зоре. У Дединчевој песми зора је третирана као персонификовани објекат који се појављује изван лирског гласа, најпре тако што куца на прозоре и врата, и мами га, „угрејаног од снова“, да изађе напоље. Код Рембоа, као што смо рекли, од самог почетка се суочавамо са субјектом који се у пољупцу сјединио са зором, и покушава да проговори из тог трансцендентног тренутка сједињавања. Док је Дединчевој песми доступнија нарација, чак и интимни, исповедни тон којим лирски субјекат разматра своју, и прошлост својих другова, речима:

Изгубљени, унесени у себе, моји другови и ја – где ли су они сада? – ни слутили нисмо да ћу ја, откинут од свога јата, доплвити икад до ових небеских лука, које изгрејало сунце првим зрацима освоји (Dedinac 1957: 267),

Рембо мора речима да представи један дематеријализовани тренутак. Зато његове песничке слике, поред прве чарке, стазе „свежег и бледог иверја“, цвета, сеновитог поља, шумске стазе, „златокосог слапа“, јеле, посребреног врха, садрже и мотиве као што су дах, крила, велови, којима се упућује на спиритуални карактер овог призора. У обе песме, зора није представљена као свитање које се у смени дана и ноћи неминовно циклично појављује. Њихова зора претендује да буде прво гледање, прво суочавање са светом који је очишћен од појмовног мишљења, картезијанске логике, грађанског рационализма. Таква зора представља симбол оног јутарњег, бистрог вида, за којим Дединац трага позивајући се на Бодлера, и истичући да „постоји око чисто, окупано, око које први пут види, 'око у дивљем стању', 'око непомично и анимално екстатично пред новим““ (Dedinac 1957: 173).

Занимљиво је и то да се у обе песме укључује еротска компонента којом се потврђује горе наведено становиште да је детињство за којим се трага увек љубавно детињство – чак и уколико је пројектовано на свет природе. Код Рембоа, зора се појављује као богиња коју је лирски субјекат најпре „потказао петлу“, а затим је „гони“ све док није „осетио малчице њено огромно тело“. Исто тако, у Дединчевој песми, лирски глас дочекује зору као женик који чека своју невесту. Аналогно „петлу“ који, како смо то већ

истакли, у Рембоовој поетици упућује на незадовољени ужитак, у песми „Зора ми на прозоре лупа“ појављује се „орао-крстач“ који најпре на небу „залутали неки облак небеским морима вуче“, а када дође до сусрета између субјекта/женика и зоре/невесте, „срушио се орао-крстач иза јелове шуме“. Навешћемо цео овај део из Дединчеве песме који говори о коначном сусрету:

А ја бих, ја бих сада, заточен ланцем планинским, усамљен, да се унесем у њу, да ме нестане у зори, тој предубокој, која ми, после толико година ноћи, још једном, на стази мојој освану.

Над главом, зора ми још једном гори, небесница!

О, да ли ће штети, да ли ће моћи ране да ми извиди? Или ће жестином својом, бездушна, да ме на месту умори, пред кућом туђом, у гори? У тавној, у непознатој гори.

Смушен, сав уплахирен, уводим је у кућу. Ја, њен женик црни! Али ме очи боле од њеног јаког сјаја: од јасних, белих небеса, од запенушаних вода, од јутарње росе – те шарене дуге, која, под зрацима сунца, лежи у трави. Још спава. И сва се искри. Све трепери у сну као суза, трепери у тишини с високих планинских трава. (...)

Уведих зору у кућу. Зоро, мој сребрн-прстене!

Ја сам је удомио (Dedinac 1957: 268-269).

За разлику од овог Дединчевог завршетка, Рембо на крају директније говори о вези између зоре и детета, односно, непосредно потврђује мистичну сједињеност природе и детета на извору живота. Читава песма која се може тумачити и као алегорија свитања завршава се стиховима:

Зора и дете падоше на дно шуме.

У часу свитања било је подне (Rembo 2004: 223).

На крају ове анализе, приметимо да је индикативно и то што обе песме реферишу на подне као на доба дана у којем се дешава буђење. Управо се овим податком поново потврђује чињеница да у песмама није реч о било каквој зори, него о једном специфичном тренутку ничеовског великог поднева када ће се човек открити као природа, као неспутана анималност, која је сада бесправно потиснута у подручју несвесног. Да овај ничеовски поглед на свет није био стран Дединцу, показују редови које исписује у пропратном есеју за *Јавну птицу*, покушавајући да евоцира атмосферу у којој је његова поема настајала:

ја нисам више у стању да издвојим ни своје успомене на *Јавну птицу* од Ничеових речи ‘Ево часа Великога подна, светлости најопасније’, које сам једаред изустео мислећи на ову своју анти-поему, па још додао: ‘И, ево, Поноћи велике, мракова најопакијих!’ (Dedinac 1957: 125).

Коначно, највећи проблем који се сугерише на крају ових песама јесте да је тренутак великог поднева у којем се достиже жељено детињство, истовремено и тренутак када песма мора да се оконча јер више нема шта да каже. У завршним стиховима, како се то примећује у Рембоовом случају, „изједначени су достигнуће и губитак“, остварило се „сједињавање са богињом“ али се достигла и несвесност која је некомуникативна (Ahearn 1983: 72).

Као што смо видели, потрага за детињством код Рембоа и Дединца може се тумачити у више наведених модалитета. Најпре као потрага за изгубљеном наивношћу, непосредношћу, којом тежи да се поврати и некаква замишљена природна спонтаност и витализам. Исто тако, повратак у детињство може да се тумачи и као повратак у преидентитетски период или у Фројдову фазу примарног нарцизма, која се препознаје као изгубљени рај, али у којој се не искључују драматична питања сексуалности. Пошто се пројекат обнове индивидуалног детињства није показао довољно успешним и није резултирао хармонијом, Рембо и Дединац, један у Африци, други у Црној Гори, покушавају да евоцирају некакво детињство цивилизације. Пројектујући детињство на природу, уз уверење да је природа она која чува искуство порекла, песници опет говоре о „љубавном детињству“, које се такође не лишава напетости. Коначно, у ретким песмама где аутори покушавају да проговоре из тог узвишеног тренутка обновљеног детињства, поезија је она која се показује недовољном да изрази трансцендентност тог тренутка. Тако се у Рембоовој „Зори“ али и Дединчевој песми „Зора ми на прозоре лупа“ може ишчитати индиректна тема у виду проблематизације смисла поезије, која очито није у стању да у потпуности пренесе неухватљивост света за који се залаже.

7. Милан Дединац у свом времену

7.1. Милан Дединац и српски надреалистички круг

Када је реч о Дединчевом ангажману у оквиру надреалистичког покрета, његова активност се не би могла одредити на једнозначан и недвосмислен начин. Са једне стране, Дединац је био један од тринаесторице потписника манифеста, са Марком Ристићем и Кочом Поповићем објављује *Неразумевање дијалектике*, потписан је испод *Позиције надреализма* објављене 1930. године, држи предавање о надреализму које објављује у *Времену* (1934), учествује у чувеној анкети о жељи објављеној у другом броју часописа *Надреализам данас и овде* (1932). Са друге стране, активно ради на томе да се његова поезија и деловање уопште, не разумевају само из перспективе припадности надреализму.

Чини се да је члановима нашег надреалистичког покрета више било стало до Дединца, него што је Дединцу стало до учешћа у покрету. О томе најбоље сведоче есеји Марка Ристића и Душана Матића у којима се Дединац проглашава за „живог свеца“ према коме се негује један „иконопоклонички“ однос (Петров 2014: 56). Коча Поповић и Марко Ристић посветили су му *Нацрт за једну феноменологију ирационалног* (1931), Марко Ристић посвећује му песму „Предстраже ватре“. У опширном есеју из 1964. године „О поезији Милана Дединца и о нашој младости“ Ристић ће истаћи да је Дединчева књига *Од немила до недрага* „једна од неоспорно најзбудљивијих књига поезије испеване на нашем језику“ (Ristić 1966: 49). Душан Матић ће написати два есеја „Поводом књиге *Јавна птица*“ (1927) и „Поводом поеме *Један човек на прозору*“ (1937), а касније ће и жестоко стати у одбрану свих критика упућених на рачун Дединчеве поезије.

Са друге стране, Дединчев однос према покрету можда се најбоље може проценити на основу његове књиге *Од немила до недрага* и коментара на рачун надреализма. Већ смо раније поменули да је Дединац био надреалистички најактивнији, држао предавања и највише показивао свој ангажман, онда када је песнички ћутао – у десетогодишњем периоду између *Јавне птице* и поеме *Један човек на прозору*. Ту фазу свог стваралаштва Дединац насловљава одредницом „Пламен без смисла“, и у њу укључује фрагменте које је писао током 1929. и 1930. године, али који, по његовом мишљењу не нарушавају много

песничко ћутање. У исти тај одељак, Дединац помало претенциозно и самољубиво уноси делове из писама Марка Ристића, Душана Матића и Александра Вуча, у којима се потенцира важност његове улоге за оснивање и деловање покрета. Навешћемо те редове, не само зато што они заиста упућују на статус који је Дединац имао међу надреалистичким друговима, него и да бисмо осветлили како се он према тој улози односио.

Из писма Марка Ристића:

...Молим те, дакле, да нам поред осталих ствари пошаљеш одговоре на нека од оних питања која сам ти раније послао...Сви смо се сложили у томе да цео овај покрет обележимо као надреалистички. Мислим да нећеш имати ништа против тога. Но ипак нам јави још и ово: треба ли ту ознаку додирнути већ у уводу...

Писмо Душана Матића:

...И моја и његова (Ристићева) прва мисао били сте Ви. Ваш нам је пристанак а п с о л у т н о потребан. Ја Вас нећу овде уверавати ни у пријатељство ни у значење које придајем...

Из писма Александра Вучо:

...да Вам кажем колико ме је заболело што сте се у свом писму оградиле, озидали, правећи неку разлику између н а с и В а с лично (Dedinac 1957: 161).

Нема сумње да су Дединцу ове реченице веома пријале и да је желео да оне трајно сведоче о значају који му је приписиван од стране надреалиста. Оно што ипак иде у прилог Дединчевој самољубивости па и ароганцији јесте одговор који он у наставку даје својим друговима, у једном фрагмену „Пламена без смисла“.

Оно што тражите од мене: одговоре на питања која сте поставили, апсолутно потребан мој пристанак за прављење покрета, моје солидарисање у обележавању такозване акције, све то, све то мене одваја од изнемоглог, од искиданог, и страшног даха моје мисли, изван којег ме нема. Ја сам у одрицању (Isto: 163).

Стиче се утисак да је делове из писама Дединац и навео само да би могао на овај рембоовски начин да им одговори и себе издигне изнад сваког колективизма покрета. Ово место коментарисаће касније и Ристић, истичући да је у „Пламену без смисла“ уништена свака могућност Дединчевог учешћа „у једној заједничкој експресији“, и да је он овде „у једној солипсистичкој, анахоретској, апсолутизацији негације“, потврдио своје „проклетство аскезе и самоће“ (Ristić 1966: 78).

Дакле, имајући у виду читав Дединчев опус, већ у *Зорилу и Ноћилу* може да се говори о припремању песника за надреализам, који ће свој највећи израз имати у *Јавној птици*. После *Јавне птице*, симптоматично, следи десетогодишње ћутање, да би Дединац 1937. године у поеми *Један човек на прозору* прогласио своје директније опредељење за простор стварног, чега ће се придржавати и у *Песмама из дневника заробљеника број 60211*. У поратном периоду, тумачи су готово сагласни да Дединац више није близак надреалистичким идејама (Пијановић 2014: 91).

Поема *Јавна птица* тако добија централно место када је у питању укупна Дединчева поезија, и могли бисмо рећи да она његов опус дели на два периода: онај до 1927. године, када је песник усмерен ка разградњи света, језика, свести, рационалног и када се креће путевима надреалистичке фрагментаризације, и онај период после *Јавне птице*, када се све више приближава стварности, и насупротив подривалачким стратегијама авангарде, све је склонији симболистичким техникама изградње смисла, целине, кохеренције. И у том смислу Дединац је направио инверзију и повезао наизглед неспојиво: у авангардној и надреалистичкој песничкој фази он се удаљава од стварности, док се од *Јавне птице* па на даље, у његовој постсимболистичкој фази, наглашено приближава свакодневном искуству.

Дакле, песнички текст којим је Дединац потврдио своју припадност надреализму јесте *Јавна птица*. Зато не чуди што надреалисти у вредновању његовог опуса проглашавају баш ову поему за најбољу. Штавише, датум њеног појављивања Ристић узима за „највиши тренутак мисли своје средине и времена, и као поетски израз који је пружао базу за манифест његове групе“ (Кариџић-Османagiћ 1966: 133). Са друге стране, било је и оних опрезнијих тумача који су избегавали да говоре о надреалистичкој поезици, и у анализама *Јавне птице* задржавали су се само на препознавању „надреалистичког искуства“ (Пијановић 2014: 87). Због централне позиције коју *Јавна птица* заузима у Дединчевом стваралаштву, и са циљем да одредимо какав је био Дединац на врхунцу свог надреалистичког израза, посебну пажњу посветићемо анализи ове поеме. Исто тако, покушаћемо да реконструишемо шта је ова поема значила за процес формирања српског надреализма уопште.

7.2. Поема *Јавна птица*: за или против надреализма

Да се одмах од почетка знало да ће *Јавна птица* постати важан књижевни догађај у контексту наше међуратне књижевности, потврђује бурна полемика коју је поема изазвала. Расправа се водила између Душана Матића који је своје текстове објављивао у *Савременом прегледу*, и наводно неког анонимног новинара, који се потписивао псеудонимом *Библиофил*. Наиме, као негативну критику на Дединчеву поему, али и као реакцију на Матићев похвални текст о *Јавној птици*, *Библиофил* у *Илустрованом листу* (VII/ 8, 23. II 1927, стр.6) објављује сопствени доживљај читања у тексту „Јавна птица г. Милана Дединца“. Иако се ни са једном критиком упућеном на рачун Дединчеве *Јавне птице* не бисмо могли сложити, занимљиво је то какву реторику, речник и квалификацију је она изазвала. Аутор најпре критикује нелагодан положај у који га читање Дединчевих стиховима ставља, да стално мора „из бујице, поплаве или устајале баре речи“ да „спасава писца“ и да га вештачким дисањем враћа у живот, све док му та „игра не досади“ и док не баци књигу из руку (Јовановић 1983: 461). *Јавну птицу* он назива „кљуканом гуском“ којој је Дединац „код сваке етапе поткусивао крила“, „песничком недоношчади“, „сајмом мустара и узорока“, „интелектуалним абортром“, помињући чак и „човека из Старог Завета по имену Ананије“ (Isto: 463-464). Да се *Библиофил* устремio не само на Дединца него на читав један круг песника, тадашњих и будућих надреалиста, показују његови напади на рачун тзв. снобизма. *Библиофил* коментарише илустрацију коју Дединац уноси у *Јавну птицу*, у којој је приказана силуета без главе.

[Н]ије заборављена ни цигарета у руци у карактеристичном ставу ноншалансе, ни кокетна марамица у џепу од капута, а онде где би требало да је глава вије се сплет некаквог егзотичног биља и слатки, опојни коров. (...) На ствар се може гледати двојако: или су овакви писци снобови, или више мање снобови, махом врло учени и толико сувопарни да у себи немају ни толико топлоте да би, штоно рекао Ибзен и једно кржљаво паче могли одржати у животу (Isto: 461).

Оно што је такође интересантно јесте да аутор критике покушава на неки волшебан начин и да оправда Дединца, оптужујући пре свега надреалистичке поступке којима се он прилагођава. *Библиофил* наводи да Дединац прво напише песму па је накнадно „исквари“, „за љубав једног шупљег и крезубог идеала – читај рецепта – коме се силом ваља прилагодити“ (Isto: 462). Исто тако, аутор овог текста истиче да је читао његове песме пре

Јавне птице, да га је чак стављао међу прве песнике – „далеко изнад осталог друштва“, хвали Дединчево „прибрану и трезвену“ свакодневну сарадњу у *Политици*, тако да ову поему он може тумачити само као „сасвим специјално помрачење“, или као оно што каже на једном месту Свидригајлов Достојевског: „Досади се човеку, понекад, да једе обичну храну, и прохте му се и трулежи“ (Isto: 463). Тешко је разумети да се неке допадају стихови *Зорила и Ноћила*, а да се *Јавна птица* проглашава „интелектуалним абортном“, пре свега зато што знамо да су у ову поему улазили делови из циклуса *Зорило и Лоритја*, да су они фактички паралелно настајали и да се не може повући тако оштра и значајна разлика између њих.

Као одговор на овај *Библиофилов* текст који му се „гади“, и који назива „скандалозним“ и „перфидним“, Матић пише Отворено писмо, са циљем не само да одбрани Милана Дединца него и читав тај круг надреалистичких песника. Одбрана *Јавне птице*, коју Матић назива „чистом ватром тако високо ношеном у ноћи нашој“ (Matić 1983: 464), у том тренутку, значила је одбрану слободе за коју су се борили надреалисти.

Ја вас овим обавештавам да ми нећемо допустити у будуће да узимате у своја уста, која неће моћи опрати ни све пасте за зубе на свету, ни вода једног новог потока, наша имена и да на ма какав начин коментаришете делање мојих пријатеља и моје. Ми вам то забрањујемо, и знаћемо (ми који смо на путу велике Мистификације) да употребимо сва средства да вас ућуткамо. Ово мало слободе, али слободе апсолутне и дивље, ми ћемо знати да бранимо до краја (Isto: 464, 465).

Матић у свом одговору на рачун *Библиофилове* критике поставља питања морала, а обраћање завршава реченицом: „Немам обичај да поздрављам лешине, још мање анонимне“ (Isto: 465).

Тако се поводом Дединчеве *Јавне птице* (и на њен рачун) исписивала полемика која је увелико превазилазила борбу за аутентичније и тачније тумачење вредности и квалитета поеме, и која је прерасла у дебату „за или против надреализма“. Поема се тиме неповратно ставила у контекст заступнице свега онога што се везивало за надреалистички песнички круг. Као што је *Библиофилова* критика у Дединчевој поезији највише била устремљена против надреалистичких поступака и идеја, тако су и текстови Душана Матића и Марка Ристића писани са намером да се одбрани *Јавна птица*, пре свега, заступали и бранили надреализам.

Када је 1957. године Дединац приређивао своју књигу *Од немила до недрага*, да би у пропратном есеју за *Јавну птицу* представио „дух непокорности“ и атмосферу у којој је поема настајала, он се управо позива на текстове које су о њој објављивали његови другови надреалисти, Марко Ристић и Душан Матић. Штавише, Дединац истиче да ти текстови можда боље говоре о времену настајања *Јавне птице* него што је и он сам у стању да о томе сведочи. Матић је свој есеј под насловом „Поводом књиге *Јавна птица*“ објавио у *Савременом прегледу* 1927, а Ристић „Објаву поезије“ у загребачком *Вијенцу*.

Навешћемо на почетку формулације којима Ристић и Матић означавају шта за њих представља *Јавна птица*. У Матићевом случају, то је „најдуховнији и највернији документ једног песничког живота“, „страсна и нежна ватра“, писана у „атмосфери сна, визије и екстазе, ивицом ноћи параних страхом као ноктом по чистом металу (...) у атмосфери у којој су фантоми и отсутни постојанији од камена и где су живот и смрт изгубили од своје апсолутније разлике“ (Матић 1956: 109-111). У Ристићевој интерпретацији, *Јавна птица* представља стихове „пуне сна и крви, крикова и крила, љубави и свега што нема још имена међу нама“, трагове „нечег недокучног и судбоносног што се одиграва даље од неба до кога могу допрети наша схватања“ (Ristić 1952: 39). Оно што обојица посебно цене у случају ове поеме, у којој препознају „дијалектички развој ирационалне мисли“, јесте њен „понос, чистота и храброст“ којима се одупрла „погребним предузећима“ и главним „колонизаторима“: конвенцијама, опортунизму и филологији (Isto: 39, 42). Похвале и величања Милана Дединца у овим текстовима иду дотле да једино што се сматра његовом „несрећом“ јесте то што је „ушао у поезију потпуно готов, савршен“ (Матић 1956: 110).

Повишена емоционалност и лиричност којом Матић и Ристић пишу своје текстове о *Јавној птици*, указују на то да они не претендују ни на какву критику нити анализу Дединчеве поеме, него да својеврсном лирском прозом желе да јој испевају химну. То Ристић отворено и каже, објашњавајући да је Дединчева поема „рођена и пројигирана толико ван литературе“ да уопште „не подлеже књижевној критици“.

Нисам ли вам рекао да ту литература, и њене техничке довитљивости, и њена забавна, одморна добронамерност не играју никакву улогу? Нисте ли разумели, пред том великом, неразумљивом књигом, нисте ли разумели да не можете разумети? И да не можете разумети да се та ноћ у којој се *збива* та књига, у којој се она одиграва, (догађај исто толико стваран колико тренутак каквог грађанског рата, колико заносни фрагмент какве љубави), да се та ноћ зове

поезија? Само се *ту*, тренутно, појам тако схваћене поезије поклапа са појмом писаног песништва, само *ту* и нигде више (Ristić 1952: 41-42).

Ристић заправо жели по сваку цену да истакне неодвојивост *Јавне птице* од домена стварног живота. Он жели, на основу њене перформативности, одигравања, збивања, као и по типу квалитативног и егистенцијалног искуства од којег је садржана, да је упореди са догађајима сасвим реалним, конкретним, стварним, непорецивим – као што је грађански рат или доживљај љубави. Тиме се, наравно, ова поема у потпуности уклапа у авангардистички захтев за изједначавањем уметности у животној пракси, који има своје порекло у Рембоовој поезији. Исто тако, тиме Ристић делегитимизује могућност да се Дединац и даље тумачи као „фини лиричар“ или као „сентиментални виолиниста“ (Исто: 42), у корист његовог што снажнијег привођења надреалистичкој песничкој пракси. Зато је било важно показати везу са стварношћу, посебно када су у питању оне Дединчеве потпуно ирационалне визије које долазе из подручја сна, са оне стране разума, свести, мишљења. Чињеница да Ристић на овоме толико инсистира не значи само да му је до тога стало, него и да осећа потенцијалну слабост и проблематичност оваквих тумачења *Јавне птице*, што ће уосталом и потврдити новија истраживања поезије Милана Дединца. Ристић се својим читаоцима обраћа речима:

И разумите ме добро: то нису сањарије, то су мрачне армије *снова*, но! правих *снова*, који раздиру сан и продиру у јаву, нападајући, мучећи и преплављујући само оне који их воле непобедивом љубављу. *Јавна птица*: то нису песме, то је жар, угљевље таквог и таквог окршаја и паљевина, који осветљавају великим крпама светлосног руменила неуморни лик Милана Дединца (Исто: 40).

Исту тврдњу Душан Матић ставља у прву реченицу свог текста о *Јавној птици*, истичући да је ова Дединчева поема „цела никла *с оне стране*“, али да је „као нож заривена у срце живота, живота тог који издише мраком наших уста и сатрвеним прстима свакидашњице“ (Матић 1956: 109). Са друге стране, у једином зборнику посвећеном овом песнику, насловљеном *Поезија и поетика Милана Дединца* (2014), у најмање два рада износи се сасвим опозитан став. Јелена Новаковић истиче да је Дединац у *Јавној птици* одбацио стварност (Новаковић 2014: 230, 231), а Тихомир Брајовић да у овој поеми нема уметничког ангажмана. Управо у тој карактеристици, да у поеми која се сматра највише надреалистичком нема књижевног ангажмана, Брајовић препознаје тајну „трајне уметничке интригантности *Јавне птице*“ (Брајовић 2014: 276).

Иако је јасно колико је Дединчевим друговима стало да ову његову поему на неки начин доведу у везу са надреализмом, не треба занемарити опрезност са којом они приступају било каквом поетичком одређењу *Јавне птице*. Поред констатације да „луду матрицу“ коју зовемо *Јавна птица* није могуће „подвргнути никаквом естетичком суду“, највише што се у том смислу може чути од Ристића јесте да он и Дединац „захватају из истих човечанских и душевних извора“ (Ristić 1952: 30, 39). То, наравно, и даље не значи проглашавање Дединца надреалистом. Као и Ристић, Матић се истоветно односи према овом питању и истиче да је Дединац у овој авантури потпуно сам, без икакве (познате) поетике.

Ово је прва књига код нас, без осврта, без повратка, без ослањања, толико везана за нас, па ипак бачена негде у бескрај. Остављен, сам, без помоћи логике, без поетике, па ма она била и модернистичка, без блештавих метафора чак, он је цепао живо, распадајуће често, месо свих тих визија, ишчупао ритмове, који имају сву свежину и драж и непостижену невештину дечјих цртежа (али неке асолутније деце), неке тек рођене покрете-осећаје који нам доносе толико просте речи, и тако близу, да нас њихова светлост заслепљује (Матић 1956: 109).

Њима као да није било довољно то да Дединца прогласе заступником надреалистичких идеја, него је било потребно додатно му дати на важности, и уздићи га и изнад надреализма. То се јасно види у делу где Ристић придодаје симболичко значење опису њиховог летовања на далматинској обали, на којем је Дединац за њима предњачио, ишао *напред*, и од тада је „увек“ и „свуда“ „*пред* њима“. У питању је баш лето 1923. године, када Дединац тврди да је почео да „гони“ своју „махниту птицу“. Навешћемо део из Ристићеве *Објаве поезије* који описује ове призоре.

Неуморан, сав ношен том светом дужношћу, он [Дединац] је ишао напред, први, по сунчаном друму над морем. Ја сам све више заостајао, и кад сам га већ био сасвим изгубио из вида, ја бих га угледао: седи на камену, да би само зграбио прегршт угљена из тог пламеног жртвеника. Онда бих га тек, уморан сустизао, благодарећи том кратком одмору којим би прекидао свој неумитни ход, и који и није био одмор за њега. Но тек што бих га стигао, а он је већ устајао да настави пут, неуморан и први (Ristić 1952: 40).

1) Шта се крије иза „Јавне птице“?

Оно што је од почетка највише интригирало научну и критичку јавност јесте питање шта се крије иза самог наслова, односно, шта би могла да представља *Јавна птица*. Као што смо већ раније напоменули, по тврдњи Душана Матића, наслов ове поеме

Дединцу је био дошапнут од стране непознатог човека у Кнез Михајловој у Београду, и он у себи на двоструки начин скрива надреалистичку логику објективног случаја (прво због „случајности“ његовог настајања, и друго због спајања опозитних елемената: субјективности и неухватљивости птице са објективношћу и непорецивошћу сфере јавног). Међутим, иако још једном потврђује Дединчеву потребу за спајањем и прожимањем подручја естетског и профаног, оваквим објашњењем тумачи нису били сасвим задовољни, и трагали су за неким јаснијим значењем шта би јавна птица могла да представља.

Погледајмо најпре какве одреднице за „јавну птицу“ нуди сам Дединац, пишући и тумачећи своју поему. Читава „драматургија“ поеме стаје у врло једноставну причу о трагању за птицом, за коју лирски субјект истиче да је стално била негде другде, „никад крај мене“ (Dedinac 1957: 126). Дединац је у пропратном есеју назива „махнитом птицом, птицом љубави“, „упаљеном птицом“, „птицом-селицом“, „злослутном птицом, птицом из мојих снова“, „олујном птицом“, и наводи да је почео да је „гони“ још у лето 1923, прво он њу, после она њега, док су га „другови исмевали“ и говорили му докле ће „тако помамљен, у врућици, без хране у провидноме телу, исцеђен срдоболом“, докле ће „тако безумно, а опет некако меко и нежно“ да је носи у срцу (Isto). Она га није напуштала ни у сну, ни тамо лирски субјект није могао да је преболи, него је „гинуо“ за њом, „пропадао“, пратио је „од порода њеног до покроба“, „а ње, уствари, нема, нити је икад било“ (Isto).

Како је већ установљено у литератури, потрага за птицом се „одвија на два нивоа“. „Најпре као концептуализација снова на граничном подручју јаве, односно као стални, готово наметнути зов да се изазове песничко надахнуће. (...) Такође, мотив птице-жене симболички се повезује са самим процесом писања, материјализацијом текста/ дискурса“ (Стојановић Пантовић 2014:260). Дакле, потрагу лирског субјекта за птицом требало би тумачити као еротолошку потрагу, била она везана за драматику песничког стварања, или за неосвојивост и неухватљивост жељене птице-девојке. У овај значењски опсег Дединчеве птице, поред тога што она предстаља песничку инспирацију и вољену девојку, можемо укључити још један, трећи елемент. „Јавна птица“ се у овој поеми конституише кроз присуство светлости или као представа самог сунца. О суспрегнутости и неодвојивости ова три мотива (сунца – песничког стварања – девојке), који се рефлектују кроз симболику птице, писала је Светлана Шеатовић Димитријевић објашњавајући

„контроверзну“ природу сунца у Дединчевој поезији. Сунце је код овог песника истовремено „извор живота и стварања, пут на коме ће се открити жар-птица љубави, једне и јединствене, оне коју само може подарити песничка реч“ (Шеатовић Димитријевић 2014: 359). Са друге стране, начин на који Дединац повезује ова три мотива, односно, принцип помоћу којег конституише три значења јавне птице која се симултано појављују, могли бисмо условно да одредимо као суматраистички.

Оно што треба истаћи јесте да се ова трозначна симболика птице код Дединца појавила већ у циклусу *Зорило и Ноћило*, одакле се преселила и значењски додатно доградила прво у *Ноћним врачањима*, па тек онда у поеми *Јавна птица*. Као што смо већ раније показали, ликовима Зорила и Ноћила Дединац упућује на митолошки подтекст. По предању, Ноћило и Поноћило су из пакости спустили свог брата Зорила у некакву јаму, после чега се он нашао на „ономе“ свету, тамо пронашао цареву кћер, претворио је у златну јабуку, а из јаме га је спасила птица – са све златном јабуком коју је задржао у недрима (СМР 1998: 207–208). Дакле, већ у овом циклусу, птица је индиректно присутна и има важну улогу. Она омогућава излазак сунца, односно свитање, тако што спасава Зорила (зору) са све девојком у недрима. Међутим, она се овде још увек појављује прећутно, док се њено непосредно и директно укључивање у Дединчеву поезију дешава у *Ноћним врачањима*. Занимљиво је запажање да се у Дединчевом опусу птица појављује онда када долази до јасније „активације надреалистичке поетике“ (Јовић 2014: 76), и могли бисмо тај тренутак да лоцирамо управо у поеми *Ноћна врачања*.

Повезаност сунце – птица – девојка биће јаснија али и сложенија у *Ноћним врачањима*. Овде такође сунце спасава птица која „уместо сламке, један камичак Сунца у кљуну носи“ (Dedinac 1957: 118). Затим се врши директније изједначавања сунца и птице: “Торе, на модрој пучини неба, светлуца. Птица“ (Dedinac 1957: 118). И на крају, Дединац одабира типично надреалистичко поигравање идентитетима и ствара читав ланац поистовећивања и изједначавања: лирски субјект постаје вампир, ала једе сунце, птица се идентификује са сунцем, ала постаје девојка. Све ово, дакле, претходи поеми *Јавна птица*, која само наставља даљу изградњу симболике птице започету још у претходним Дединчевим песмама.

Готово је невероватна прецизност са којом Дединац врши ова значењска повезивања наизглед фрагментарних и удаљених мотива његове поезије. Испоставља се да

је заиста тачна тврдња да „све што је Милан Дединац написао до 1926, било је на неки начин припрема за *Јавну птицу*“ (Ševković 1981: 237). Међутим, иако је већ у *Зорилу и Ноћилу* „сневно и асоцијативно мућење значења довело пјесника у предворје надреализма“ и „одатле до *Јавне птице* нема ни корак“ (Делић 2014: 34), чињеница да је Дединац овакво предано, стрпљиво и систематично градио основне мотиве своје поезије, удаљава га од сваке могућности повезивања са аутоматским писањем, и приближава поново симболистичким карактеристикама песничког стварања. Исто тако, оваква постепена изградња полисемичности његових основних симбола, која се преноси из циклуса у циклус, још једном потврђује смисленост тумачења Дединчеве књиге *Од немила до недрага* као својеврсног „интелектуалног романа“ (Лукић 1972: 8).

У наставку ћемо покушати да објаснимо на који начин се уписује симболика сваког од ова три елемента (сунца, девојке, песме) у полисемичност Дединчеве „јавне птице“.

а) Дединчева птица-сунце

Да погледамо најпре на који начин се у Дединчевој *Јавној птици* мотив птице повезује са зором/ сунцем. Уколико се у овој поеми и њеном пропратном есеју прати протицање времена и смена годишњих доба, установиће се да птице нема баш током јесени и зиме: „Кише се излиле, сва сећања погасиле!“ (Dedinac 1957: 127). Са друге стране, у низу песничких слика од којих ћемо навести само три, може се препознати директна повезност између птице и свитања. У првом цитату поново се појављује Зорило из ранијег циклуса, и то баш у тренутку када прва птица полеће у небо. У друга два цитата, птица је она која, хватајући се за грану, омогућава свитање.

Сину, - на трулој грани раствори се цвет. Развија листове споре. Ах, прва птица прну кроз небо отворено!

Зорило крупно је ходао, ноћу, по свим собама (Dedinac 1957: 138)

Одавно пева без мене, а ја ни слутио нисам.

ТЕК СЛЕТЕЛА ЈЕ НА РЕКУ:

И ЈА ЈЕ ВИДЕХ: УХВАТИЛА СЕ ЗА ГРАНУ.

ЗОРА СЕ ОД ЊЕНОГ ДОДИРА ЉУЉА (Isto: 128)

ЗАЛАСТРИМ! – Ту сињу птицу коју не видех грдну, израслу, чуо сам је где пева. Слете на руку. Угледах је – ухватила се за грану. – Зора се љуља. (...) ...ПО ДЕТЕЛИНИ
КОРАЧАМ... (Isto: 147).

Ову повезаност птице, која је и „зрак потоњи у подножју једног зида“ (Dedinac 1957: 126), и зоре/ девојке, Дединац ће наставити даље песнички да уобличава у последњој стваралачкој фази, у циклусу писаном у Црној Гори, и то у песмама „Зора ми на прозоре лупа“ и „Трава у сну и на јави“.

У још једном аспекту може се препознати директна зависност и значењска повезаност између мотива птице и сунца. У деловима *Јавне птице* у којима је птица потпуно недоступна лирском субјекту, неухватљива, далека, сунце се појављује као мрачно и тамно. Говори се о „риђем мравињаку стравичног Сунца“ (Исто: 126) и о старој туги која на оку опет „решетке“ плете и у „тамницу затвара“ (Исто: 128). Занимљиво је то да ће решеткама у *Јавној птици* Дединац отпочети изградњу још једног свог мотива, који ће касније у *Песмама из дневника заробљеника број 60211* имати своју материјализацију у стварним и доживљеним логорским жицама. Недостатак птице због којег сунце постаје црно и због којег „стара туга“ плете решетке на оку, указују на присуство меланхолије и депресије лирског субјекта, о чему је писала Јулија Кристева поводом Нервалове поезије. Тако се још једном потврђује да Дединац кроз недоступност птице песнички представља некакав „непрерађени губитак“, „нетолерантност према губитку објекта“ односно „трауму која није процесуирана“.

Нарцистички депресивац не тугује за Објектом већ за Ствари. Тако зовемо стварност која је непријатељска значењу, која је привлачни и одбојни пол, станиште сексуалности од које ће се одвојити предмет жеље. О томе Нервал пружа сјајну метафору, сугеришући истицање без присуства, свјетлост без представљања: Ствар је сањано сунце, јасно и црно одједном (Кристева 1994: 20).

Начин на који Кристева тумачи Нервалово црно сунце потпуно одговара и Дединчевој поезији. Лирско *ја* које се појављује као меланхолик и депресивац, у страху је од тога да ће бити „разбаштињено неискazивог добра“ које се код Дединца појављује у мотиву птице. Оно што му недостаје, то „разбаштињено у Ствари“, не може да замени „ниједан еротски објекат“, и због тога депресивац или иде у „потјеру за авантурама и увјек варљивим љубавима“, или се „неутјешан и афазичан, затвара у четири ока са неименованом Ствари“ (Исто: 20-22). Дединчев лирски субјект прибегава овом другом „решењу“, а поезија, односно њена „мелодија, ритам, семантичке поливаленције, облик, који раствара и поново ствара знакове“, једини је „садржај“ који би „осигурао неизвјестан

али адекватан утицај на ствар“ (Исто: 23). Ту се крију разлози због којих су многи песници и тумачи, а нарочито Марко Ристић, препознавали код Дединца егзистенцијалну зависност од поезије, на основу чега су закључивали и о његовој песничкој *моралности*.

Такође, не треба искључити ни могућност да је Дединац у изградњи комплексности своје симболике црног сунца, односно у повезивању сунца и птице, имао у виду и задивљујући природни феномен назван „црним сунцем“. Реч је о окупљању великог броја птица у огромна јата чиме се ствара привидно помрачење, а ти призори, због флукуације и трансформисања облика у којем се птице појављују, могли би бити занимљиви за надреалистичку естетику.

Поред птице која означава сунце и соларни принцип, у наставку ћемо размотрити и како се у овој поеми конституишу друга два њена значења – како потрага за птицом постаје еротолошка потрага за песничком инспирацијом, као и за вољеном девојком.

б) Дединчева птица-девојка

У односу на жар-птицу и птицу-песму, ипак се поводом *Јавне птице* највише писало о томе да она представља еротску потрагу за девојком. Београдски надреалисти „не поклањају много пажње ни откровитељским видовима које љубав добија у француском надреализму, као ни Бретоновој идеји о „посредничкој“ улози жене на путу мушкарчевог земаљског спасења“, него љубав „превасходно посматрају у оквиру проблема друштвених односа и класне борбе“ (Novaković 2002: 63). Управо ово ће Бретон критиковати у *Другом манифесту*, истичући са једне стране да је „проблем жене“ „све што је дивно и узбуђујуће“ на свету, а са друге, „поквареност“ оних који је тумаче само у контексту Револуције, а не и у контексту љубави.

Онај, који за себе каже да је револуционар, хтео би ипак да нас убеди у немогућност љубави у буржоаском друштву, док би други сматрао да треба да се потчини другој побуди, љубоморнијој чак и од саме љубави: уствари, готово нико нема храбрости, да очију отворених, на светлости дана, приђе љубави у којој се брка, за највише уздизање човека, мучна идеја спаса и пропасти духа. У недостатку да се одржи у том погледу у стању ишчекивања или савршене пријемчивости, ко може, ја то питам имати човечанску реч (Breton 1979: 104)?

Дакле, Дединац се у погледу на љубав одваја од већине београдских надреалиста и приближава Бретону. Идеја љубави је за оба аутора готово једина која до краја одолева

„свим покушајима ограничавања“, она подразумева рембоовску истину „у једној души и једном телу“, али постаје и „место идеалне окултације сваке мисли“ (Isto: 104-105). Зато би било погрешно Дединчеву птицу, која се појављује као недостижна *другост*, тумачити као афирмацију бинарности у којој се жена мисли „као неполност, као негатив, супротност, наличје, јединог видљивог и морфолошки означивог пола“ (Иригаре 1990: 11). Том логиком, Дединац би потврдио фалогоцентрични модел у којем се готово искључује женски род, на начин да он постоји само као негатив доминантне мушкости, док се разлика између полова види као „сексуална опозиција а не диференција“ (Sixous 1980: 248). Насупрот томе, овде је као и код Рембоа, реч о третирању женског принципа као простора субверзије. Жена се, како смо то већ показали у случају Рембоа, „јавља као метафора егзистенцијалне *другости*, она је оличење „варварског“ елемента у вечитом двојству означеном у формули 'ЈА, то је неко други“ (Bertolino 2009: 154).

Као још једну потврду за овакво тумачење жене у Дединчевој поезији, можемо сматрати чињеницу да је он првобитно свој циклус песама *Зорило и Ноћило* насловио са *Зорило и Лоритја*. Већ при наредном штампању, као и при инкорпорирању одређених делова из овог циклуса у поему *Јавна птица*, реч *Лоритја* песник замењује са *Она*. Имајући у виду да је Лоритја био назив за старо аустралијско племе, то би се у контексту Дединчеве поезије могло тумачити као одјек авангардног култа варваризма и примитивизма, карактеристичног између осталих и за Растка Петровића, за којег знамо да је у овој песничкој фази био од пресудног значаја за изградњу Дединчеве поезије. Дакле, то „варварско“ *Лоритја* које се у Дединчевој поезији појављује као оно субверзивно и подривалачко, сведено је и изједначено са некаквом примарном женскошћу, означеном заменицом *Она*.

Та птица додирнуће све редом. Ево је! Иде, хода, ја чујем песму; она је као јесен, долази преко њива. (...)
И до нас Она ће доћи. То Она, Она иде. Ох, тиша је од биља! Гази с гране на грану, превија се над брегом, и леће.
Гле, ветар са груди Њених у лице ми слеће,
леден.
– Ја чекам додир крила...
Уђем у собу; на столу, осетим, да Ти је рука била, Твоја (Dedinac 1957: 145).

Уколико „јавну птицу“ разумевамо и као „јавну жену“, што је Дединац предложио у свом писму Растку Петровићу (Поповић 2009: 59, 60), он се и у том контексту поново приближава Рембоу (песми „Париска оргија или Париз се поново насељава“) и његовој тематизацији проститутке као носиоца револуционарног, антинормативног, анархистичког начела отпора⁷⁶.

У расветљавању Дединчевог односа према жени, не треба заборавити ни чињеницу да је он две своје најраније песме, које касније више није укључивао у изборе из поезије, објавио под псеудонимом, и то једним женским – Зорана Младеновић и једним мушким – Јосип Зорчић⁷⁷. У том смислу би опет могла да се направи условна повезаност између овог његовог геста и Рембоове потребе да по Шарлвилу носи женске перике и подрива границе родне репрезентације. Таман толико колико се ове две радње разликују по смелости, изложености и субверзивности, толика је разлика и у моћи субверзије између Дединчеве и Рембоове поезије.

Како било, да је у његовој поезији женски свет заиста функционисао као алтернатива епском, патријархалном свету, говори и Дединчева усмереност на ону лирску, по Вуку, женску линију наше усмене књижевности. Тај женски језик посредством којег песник покушава да говори о интуитивном, емотивном и тајанственом животу, јесте и мајчински језик, језик *материце* који постоји изван сваког закона. Нема код Дединца тежње да се субјект врати у пренатално стање, на начин на који је то присутно код Растка Петровића, али оно што дефинитивно постоји јесте потреба да се реактуелизује некакав изворни, мајчински језик, као онај који није спутан појмовном логиком, мишљењем и споразумевањем. Кристева је убедиво објаснила везу између мајке и језика која се може препознати и код Дединца. Она тврди да је веровање у мајку укорењено у страху од

⁷⁶ Гијом Бриде у раду „Надреализам између феминизације и вирилизације (1924-1933)“ примећује да се жена у надреалистичким часописима често приказује као разодевена проститутка „понуђена оку читаоца“, и у том кључу тумачи и соларизацију Мана Реја названу „Примат материје над духом“, у трећем броју часописа *Surréalisme au service de la révolution*, на којој се приказује „жена без јасног идентитета“, „нага, издужена, главе нагнуте удесно у доњем делу слике“ (Бриде 2018: 777).

⁷⁷ До најранијих Дединчевих песама штампаних под псеудонимом и објављених у раним бројевима *Препорода* (год. III, бр. 3, 1920/ 21, str. 35) долази Биљана Андоновска захваљујући словеначкој Књијзници Miran Jarc, Novo Mesto. Те песме „Калуђерова исповест“ и „У храму“ Дединац у потпуности искључује у свим изборима из своје поезије. Оне се, као прилог, могу пронаћи у раду: Андоновска, Биљана, „Ако се још једном сетим: књижевно памћење и збирка-опус *Од немиле до недрага* М. Дединца“, *Поезија и поетика Милана Дединца*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2014.

слабости језика. Уколико језик није у могућности да „мене постави“ и говори за другога, онда „желим да верујем – да постоји неко ко надокнађује ову слабост“ (Kristeva 1987: 251). Треба рећи и то да се у послератној Дединчевој поезији ово „веровање у мајку“ замењује веровањем у природу.

Исту тенденцију Дединчевог усмеравања ка „женском језику“ Гијом Бриде препознаје у француском надреализму. Он каже да је „поетска пракса надреалиста“ „већим делом, заснована на лиризму који се открива у жанровима обележеним одликама које су суштински женске“ (Бриде 2018: 784). Позива се на Бретона и Елијара и на њихову тврдњу да лиризам претпоставља „неактиван глас“, изражен „плачем, сузама, миловањем, пољупцима, уздасима“, што се сматра женским атрибутима, на супрот „разуму и акцији“, „који су традиционално идентификовани као мушке одлике“ (Исто: 784-785). „Егзалтацију женственог или онога што се перципира или конструише као женствено: јединство с природом, брига о себи и другима, отвореност ка тајанственом“, Гијом Бриде тумачи као реакцију надреалиста на „вирилно, величану ратом“ (Исто: 788).

Оно што је још битно поменути у Дединчевом односу према жени у поеми *Јавна птица*, јесте да се, поред наведених значења, за њом истовремено трага као за изгубљеном трансценденцијом⁷⁸. Представа жене код Дединца, била она „јавна“ жена или бретоновска жена љубави, није сведена на пуку иманеницију нити на тело. Потрага за њом изгледа као потрага за трансцендентним искуством, и то нам Дединац поново потврђује и каснијим песничким опредељењима. После *Јавне птице*, метафизичка слика жене посебно ће бити присутна у *Песмама из дневника заробљеника број 60211*, на шта упућује Радичевићев стих „Ње више нема – то је био звук“, који Дединац бира као мото за песму „Балада човека који је уснио мреже“. У овој збирци, без обзира на специфичне околности у којима је она настајала, Дединац не одустаје од продужавања и надградње оних својих симбола из претходних песама, па је тако жена опет у директној вези са птицом. Штавише, чини се као да птица представља њену териоморфизацију. То потврђује песма коју је Дединац написао када је, после вишемесечног робовања, први пут примио вест од куће и од своје жене.

⁷⁸ О томе да се у поеми *Јавна птица* констатује изгубљена трансценденција писао је Т. Брајовић. Он у „противречном настојању да се, сред урбаног попришта“ „макар у имагинацији евоцира песничка значајност романтизма“ и „његове фасцинације“ „свепрожимајућом енергијом Природе“, препознаје нешто „стоички подвижничко“ као и „старински патетично и патинирано“ (Брајовић 2014: 273).

Бела те зора више из црних снова не краде,
и ја већ буђењу кличем, јер ми сад оно, не само сан, буди твој лик.
И Сунце док небеса кује, и шуме диже, и откива изворе младе,
ја градим и гледам тебе, па птицу не чекам више, него твој узвик (Dedinac 1957: 211).

Птица као еманација еротског појављује се и песми „Зашто ме узносиш“, коју песник из заточеништва посвећује својој жени у Београду, Радмили Бунушевац. Ту лирски субјект критикује „небо плаво“, „барску траву“, „облак“, „кишу вечерњу“, „ноћни ветар“, „сан“, постављајући им питање зашто га на тренутак завањавају и одводе у родни крај, када је он и даље спутан у ропству. У обраћању небу, лирско *ја* птицу директно повезује са еротским и љубавним младићством.

Зашто ме вараш: давно ја нисам облак, ни птица
младост је моја престала,
сва ми је љубав на телу њеном остала.
Зашто ме онда будиш прошлошћу мртвом и давном (Dedinac 1957: 223)?

У том значењу изостајања птице као изостајања еротског, може се тумачити и Дединчев исказ да птица никада нема над логором, као „кужан“ да је, и да чак и када птица покуша да улети на простор логора, односно, када се затвореник на тренутак занесе и заборави да није слободан – „о жицу се птица сломије“.

Што ме вараш...гле! Неста твојих пруга,
тело махнито лети, о жицу се птица сломије,
а крв ми, болно драго, лице и руке облије...
Зашто ме лажеш...још сам у гвожђу срамном (Isto: 224)!

Дакле, и у овом контексту трагања за Дединчевим односом према птици-жени, као успешна стратегија за разумевање и тумачење песникових основних мотива поново се показује ишчитавање његових каснијих песама. У њима се он по правилу враћа својим пређашњим мотивима, које сада дограђује, објашњава и реконтекстуализацијом додатно осветљава. Треба рећи и то да је мотив птице-жене био присутан и код других надреалиста, рецимо у сликарству В. Живадиновића Бора. Улога птице која је код Бора уписана у њену симболику, јесте да „ублажава анксиозност“ узроковану „одвајањем од

мајчине дојке“, али и да је као „симбол кастрационог комплекса“ „привидно умирује претварањем жене у фалусоидни фетиш“ (Sretenović 1990: 104).

Без обзира на то што се код једног дела надреалиста, међу које убрајамо и Дединца, жена појављује као некаква жељена другост, оправдане су примедбе које Гијом Бриде изриче на рачун надреалистичког односа према жени. Иако се сматрао покретом који је „вредновао маргине“, како друштвене тако и родне, и без обзира што је на естетском плану представљао жену као идеализовану, као ону која је „сама по себи инспиративна“ и која је „у контакту са силама несвесног“, надреализам није био у стању практично да потврди овакве своје ставове (Бриде 2018: 724). Доказ за то Бриде проналази у готово потпуном одсуству жена из надреалистичког покрета пре 1939. године, као и у њиховој маргиналној позицији у надреалистичким часописима и колективним иступима – иако су често представљале централну тему у надреалистичким песмама и романима (Исто: 776-777). Ипак, ако су мушкарци били они који доносе садржај, а жене „неми објекти који допуштају да буду посматрани“, неухватљивост Дединчеве јавне птице управо се може разумевати као отпор свакој субмисивној позицији жене, која више није тамо где би требало да буде.

Занимљив је начин на који Ђорђе Костић говори о улози жена у српском надреалистичком покрету. Он наводи да жена у покрету није ни било, „сем Луле и Шеве“ (супруге Александра Вуча и Марка Ристића). Њих две су учествовале у стварању покрета, биле су увек присутне и омогућавале да се сан њихових мужева реализује, а да они нису ни били „свесни њихова доприноса увек“ (Kostić 1972: 293). Када конкретно говори шта су Лула Вучо и Шева Ристић радиле, Костић највеће комплименте додељује њиховој тишини и ћутању: „Седеле су тихе, и тада када су говориле биле су тихе“ (Исто: 292). На другом месту, Костић поново жели да их похвали, и то истичући да су оне могле само „инстинктивно да осећају“ шта се око њих дешава. За разлику од Гале, која је „жудно желела да буде видљива“, па је на изложбу француских надреалиста у Лондону долазила боса, „у дугачкој тоги, као да је управо дошла из Цезаровог Рима“ (Исто: 293), Лулу Вучо и Шеву Ристић одликовала је благост и подршка која су пружале *са стране*, а то је Ђорђе Костић очигледно посебно ценио.

в) Дединчева птица-песма

Када је у питању начин на који Дединац у симболику потраге за птицом уписује трагање за песничком инспирацијом и песмом, реч је, пре свега, о општепознатом и у поезији честом повезивању пева птице са певањем песме.

Та птица додирнуће све редом. Ево је! Иде, хода, ја чујем песму; она је као јесен, долази преко њива (Dedinac 1957: 145).

Колико је заправо смислена и легитимна ова интерпретација *Јавне птице* као потраге за песмом, може нам потврдити каснија Дединчева поема „Позив на путовање“ из циклуса *И зрака и мрака препуне су зене*. Дединац, дакле, поново, у последњој песничкој фази, семантички надограђује мотив птице-песме, а читави делови „Позива на путовање“ у великој мери подсећају на *Јавну птицу*. Једина разлика јесте у смеру: док је у *Јавној птици* Дединац трагао за песмом, и није могао да је нађе, у поеми *Позив на путовање*, песма је трагала за њим и проналазила га је свуда.

Затекао сам дозиве њене у речима једног сељака кога сам недавно, у магли, на Јахорини срео.(...) Са робије, по киши и по магли, он празном огњишту иде, и црн је у тој магли горкој, тврд и непокорен, и горд што га тамница не уби, ни њега, ни толике друге што остадоше за њим тамо у тами и чами да трају. Премеће он у руци неко мокро иверје, и дуго, дуго загледа комад јелове коре, а из њега, из те сенке јаке, и постојане, наслоњене на смреку, бије у морном сјају – који пада по мени – врела његова жудња за ликом срећна човека (Dedinac 1981: 134-135)

Ови редови не подсећају само својим ритмом и атмосфером на Црњанског, него и чињеницом да ће Дединац баш посредством птице/ песничке инспирације која се јављала на најразличитијим местима, „додирнувши све редом“, остварити некакву своју верзију суматраизма, и повезати наизглед удаљене и неповезиве пределе и појаве. О томе сведочи и наредни фрагмент.

И опет се у мени јавља, у по гласа, моја песма далека док он, кораком крупним, кроз маглу, ка гладном насељу оде...А песма остаде у мени – до ноћи. Па кад се сасвим смркну, дуну наједном ветар и указа се горе, нада мном и над планином, до на крај бела света – свод летњег, звезданог неба (Isto: 135).

Занимљиво је и то да се у напетости и борби које су пратиле Дединчеву потрагу за птицом као инспирацијом/ песмом, противно надреалистичком аутоматском писању,

препознавала његова потрага за савршеним изразом. Та Дединчева „унутрашња драма артикулације, захтевне и перфекционистичке“, претила је и опасношћу „од лудила уколико не успе да се изрази“ (Елез 2014: 240). Без обзира што се доводила у везу са надреализмом, *Јавна птица* није писана „изван разумске контроле“, а утисак дисторзије и полифоније који она оставља није резултат аутоматског писања, него тога што ова поема почива на „унутарњој дивергенцији“ „једног те истог песничког субјекта“, који час „чезне за певом Птице“, а час „латентно евоцира“ тај несигурни пев, као „неухватљиви и утварни глас самог Певања“ (Брајовић 2014: 272). Поредџи *Јавну птицу* са поемом „Позив на путовање“, може се јасно приметити баш та подвојеност песничког субјекта у обе његове варијанте: у првој поеми доминантнији је глас субјекта који чезне за певом Птице, а у другој поеми доминантнији је глас самог Певања.

Када је реч о семантици птице у Дединчевој *Јавној птици*, без обзира на све ове интерпретације, можемо закључити да се њено означено заснива на игри одбацивања означеног помоћу бретоновских означитељских колажа. У том смислу, значење птице могуће је повезати и са духом побуне, отпора, слободе, па и са самим надреализмом који је о себи волео да мисли на дијалектички начин, са сталном потребом за унутрашњим променама и усавршавањем. Да је мотив птице/ песме код Дединца будио и овакве асоцијације, потврђује поново поема „Позив на путовање“, и једно изразито ретко излажење песника у историју, када помиње име Трифка Грабежа, Дрину и Босну.

Тиха, сва је тиха док сам на путу, у сновима, с Трифком Грабежом Дрину плаховиту, сву запењену, на чамцу прелазимо, а птица је једна, птичица, на другој обали певала. Је ли да глас птице нисмо, ни ти ни ја, друже, дотада никад чули? Ко нас је, Грабежу, да ли над је неко на другој страни, у земљи Босни, чекао (Dedinac 1981: 134)?

Коначно, птица може да упућује на нешто значењски још шире од духа побуне, на сваку афектираност, емоционалност, интуитивност и логику срца које се Дединац никада није одрицао. Зато ће, када птице нема, он писати:

Тако у огњен сутон, тако сваког смеха, стегнем лампу на срце да је загрејем – и чекам...упалити се неће
Извори стали (Dedinac 1957: 135).

Дединчева логика срца подразумева једну атипичну осетљивост и сензитивност лирског гласа, због које се и јавља „анксиозно стање које субјекта ретко напушта у овом

тексту“ (Веселиновић 2014: 301). Једна сцена из пропратног есеја за *Јавну птицу* можда најбоље описује то стање лирског субјекта, у чијем срцу „вечито будна, магнетска трепери игла“.

Ја стојим самцит на тргу, црн, сав унесен, препун горчине која се од постања у мени скупља, крв ми трује. Набијен патњом, ја сам распаљен гневом, и само у самоћи мога срца, вечито будна, магнетска трепери игла (Dedinac 1957: 127).

2) Надреалистички аспекти *Јавне птице*

Покушаћемо на крају, у складу са темом нашег истраживања, да резимирамо аспекте због којих је *Јавна птица* проглашавана за надреалистичку поезију и на основу којих Дединац заузима своје високо место у надреалистичком песничком кругу. Прво, као нешто што се можда и не очекује од песника који је толико предано и дуго радио на естетизацији сопствених лирских фрагмената, Дединац истиче да му је драго што *Јавна птица* није личила на књигу: „Пре на све друго – на рекламну брошуру какве фабрике, можда фабрике мириса; на ноте неког *шлагера*, чак на берзански извештај – само не на праву књигу, најмање на књижевно дели“ (Isto: 131). Он тиме, наравно, покушава да одговори на антилитерарне захтеве надреалистичке поетике, што Марко Ристић не пропушта да прокоментарише и похвали. Штавише, Ристић истиче да је Дединац успео чак и у том „недостojном“ и злоупотребљеном облику „штампане књиге“ да задржи „беспримерну атмосферу сна“, и да „васпостави тренутну везу“ између читалаца и „својих најдубљих фантазмагорија“ (Ristić 1952: 42).

Колико има типичних, зачудних надреалистичких слика у *Јавној птици*? Мање него што би се очекивало. Навешћемо два примера која се у том смислу издвајају. Први користи инверзију коју су надреалисти често употребљавали да би правили необичне спојеве предмета, ствари и појава које припадају различитим сферама људског искуства. Други пример могао би се у потпуности уклопити у дух филма *Андалузијски пас* Луиса Буњuela и Салвадора Далија.

Човек који остане у ноћи сам, уместо путем, стално зађе реком, одлази водом. Место путем, ја нећу да скитам водом. Место цвеће, браћу рибе путем (Dedinac 1957: 142).

Не остављај ме

*Не пуштај ме. Ах, немој!
О, не дај ме девојко незнана тиха испод мене
не дај да кошуљу наопако навучем. Чујем глас неба пишти
– ах, зове
Слушам: луна гвожђе, звони доле пегла
– девојка ми вечерас наопако кошуљу пегла (Isto: 142, 143).*

Да је говор *Јавне птице* који се оглашавао из „травуљина сна“ (Isto: 146) заиста био непосредно инспирисан песниковим одласком у Париз и сусретима са надреалистима, то потврђује сам Дединац. У питању је била 1925. година када се Дединац сретао „по кафеима Монмартра, с групом младих, бунтовних људи, ђаволски обдарених, анархоидних, надахнутих, луцидних, занесених (Бретон, Елијар, Арагон), које је у то херојско време надреализма вал сна носио ка чаробним лукама и непознатим обалама“ (Isto: 131). Дединац је одлазио и у Биро за надреалистичка истраживања, „у улици *Grenelle*“, а можда није неважно ни то што у описивању ових дружења са француским надреалистима он помиње и неко „извајано женско тело које је пловило испод таванице“, док је он говорио „о својим друговима из Београда“, и „њиховим напорима да се прикључе борби за победу *апсолутне слободе духа*“ (Isto).

Без обзира на све ово, тумачи су приметили да се у *Јавној птици* не може говорити о аутоматском тексту него да и ту постоји „структура“ (Брајовић, Делић). Као да се заправо преузима само нека форма психичког аутоматизма, али да се на плану појединачних сегмената поеме свакако препознаје естетизација и предан рад на тражењу правих речи⁷⁹. Такође, разлика у степену естетизације препознаје се између стихова обележених курзивом и поетске прозе. Док курзивом у „класичним строфама“ Дединац пише чисту лирику, у којој се чак „могу препознати удаљени гласови из неоромантичарске поезије Милоша Црњанског и романтичарског певања Бранка Радичевића“, оно надреално он представља у поетској прози (Лазић 2014: 213). Да није реч о монтажи „двају диспаратних токова“ него да „Дединчево сучељавање прозног и поетског“ „лежи у самом језгру *Јавне птице*“ (Лукић 1972: 25), истиче Света Лукић, и том негацијом монтажног поступка додатно га одваја од авангарде и надреализма.

⁷⁹ Тумачећи антилитерарну форму коју Дединац тежи да преузме у *Јавној птици*, Александар Петров истиче да он тиме заправо ставља „маску на аутентично књижевно дело“ (Петров 2014: 62).

Иако је *Јавну птицу* писао после упознавања са различитим надреалистичким експериментима вођеним у Бироу за надреалистичка истраживања, Дединац следи Растка Петровића и његову скепсу када је у питању то превелико поверење које они додељују подручју несвесног. На једном месту у поеми као да суптилно иронизује ту тежњу надреалиста да се потпуно препусте ирационалном, упућујући заправо на немогућност тоталног искључивања свести.

Једаред опет, бејаш полетео за њом, за птицом, испод бескрајних волата снова, да јој се умилим, додворим, да је изблиза видим, јер она је зрак потоњи у подножју једног зида...Али спазих да ћу од загушљивог задаха зове, што цвета иза зида, да се од сна расаним...и остадох, збуњен, на самом обронку јаве, ка сну окренут, да преко рамена загледам неко девојче што је остало тамо (Dedinac 1957: 126,127).

Чини се да је најснажнији показатељ Дединчевог односа према аутоматском писању управо то што изоставља његово помињање у пропратном есеју за *Јавну птицу*, и уместо психичког аутоматизма излаже концепт „нехотимичне поезије“. На овом месту Дединац велики простор посвећује цитирању студије Мориса Бланшоа написане о Полу Елијару, и тај део чак нуди – ако не као директно тумачење *Јавне птице* – онда као „угарак који ће моћи да запали ватромет нових асоцијација“ (Dedinac 1957: 129). Реч је о Бланшоовим идејама да поезија не припада песнику, да она треба да се одвоји од воље песника, „да се сама обзнани у његовој отсутности“, и да је за то довољно само да постоји „скуп људи и речи на располагању“. „Суштина ове активности састоји се у томе да се замени говор акције једним говором у којем речи не би више имале практичан значај и не би више ничему служиле“ (Isto: 130). Имајући у виду ова навођења, постаје много јасније који то пут Дединац бира насупрот аутоматском писању, а чини се посебно важним то што се Рембоова поезија и Рембоово ћутање проглашавају најбољим примерима нехотимичне поезије.

Није неважно ни то што се Дединац поистовећује баш са закључцима изведеним поводом Елијарове поезије, нарочито ако имамо у виду везу између *Јавне птице* (1927) и Елијарове *Јавне руже* (1932-33) која се често наглашавала. Матић чак сматра 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 птице* на француски језик, ова Матићева тврдња чини се веома заснованом.

Још један важан аспект на основу којег се *Јавна птица* приводи надреалистичкој поезији, јесте њена хибридна, односно Дединчева потреба да уз песнички текст унесе и одређене визуелне и интермедијалне елементе⁸⁰. Пре него што се позабавимо чињеницом да као равноправан део поеме фигурира фотографија, фотомонтажа и колаж, поменућемо и то да Дединац рачуна на визуелност чак и када је у питању песнички текст. Наиме, он користећи велика и мала слова, курзив и верзал, додатно ради на динамици, ритмичности и експресивности ове поеме. Чини се чак да постоји нека веза између близине или удаљености јавне птице и великих и малих слова којима се њено присуство опева. Сваки пут када је птица близу лирског субјекта, када се у имагинарном простору позиционира надомак њега и он може макар визуелно да је опазити, Дединац користи сва велика слова.

Очи!

О ја сам ПОГЛЕД СУНЦА видео стварно. Проклет! (...)

„ПА ОНА – ОНА СЕДИ СРЕД ШУМЕ (Dedinac 1957: 141).

Када је реч о интермедијалном карактеру поеме *Јавна птица*, Дединац у њу уноси једну фотографију, једну фотомонтажу и један колаж. Прва од три илустрације која је смештена на сам почетак поеме, приказује ону силуету без главе која је због снобизма критикована од стране *Библиофила* – цигарета у руци, „став ноншачансе“, „кокетна марамица у цепу“. Нама се ипак чини да се овде не може говорити ни о каквој снобовској лежерности обезглављеног субјекта, чија глава је замењена испреплетеним биљем и змијоликим облицима. Штавише, чини нам се да она одговара оном Дединчевом стању у којем је писао *Јавну птицу*, а које објашњава у својој дневничкој белешци из јуна 1926. године. Лирско *ја* коме је ноћ појела месо и кости, и које је сада сведено само на разгранати сребрни кичмени стуб трансформисан у стабло, чије „уморне гране“ моле птицу да на њих слети, укључује у себе поступке надреалистичких параноичких трансформација и поигравања са идентитетом. Навешћемо читаву ту дневничку белешку која нам делује као лирски опис прве илустрације укључене у ову поему.

Ноћ ми појела месо, зли ветрови развејали кости. И још само лебди по мрклим улицама, лебди и блуди, и, ишчупано, светлуца моје кичмено стабло у сребру исковано, разгранато, на ветру

⁸⁰О интермедијалним аспектима, уметности и политици београдског надреализма више у: Сретеновић, Дејан, *Урнебесни кликер*, Београд: Службени гласник, 2016.

узвитлано, и с њим, уз њега припијен, сав од корала, пузави бршљан моје крви... И ноћни овај олуј односи то сребрно дрво и тај крвави бршљан око њега обавијен, повија их и ломи, откида им лишће и гране, и варничава та сабласт, тај ускомешани вртлог од срме и корала, од мрака и сијања, од живаца и од крви, то клупче побуне и бесмисла, за птицом одбеглом лети./ Ноћник, нудим јој гране. Молим је да на њих слети. – Хоће ли бар једном на ове уморне гране та птица моја стати (Dedinac 1957: 128)?

Друга илустрација представља увеличану руку у космичком простору, углављену међу небеским телима. Приказ ове руке нема везе са оним „изношеним, изнемоглим рукама“ из касније поеме *Један човек на прозору*. Ова женска рука која се налази између месечевог тла и земље, могла би да представља „предимензионирану телесност у космичкој отуђености, мање затвореној и непробојној захваљујући њој, руци“ (Николић 1978: 89). Такође, ова илустрација потврђује Дединчеву усмереност ка елементарном, указујући на то да је човек *Јавне птице* „вибрантни објекат елементарнога“ (Исто), и док се овде та свест успоставља у односу на космички амбијент и релацију месец – земља, у последњој песничкој фази она ће бити пројектована на камен, маслину, море, сунце. Хиперсензитивно лирско *ја* у читавом Дединчевом опусу изложено је у односу на свет својим „огуљеним, незаштићеним, никаквим“ људским телом „без кожна ткива“ (Dedinac 1957:126), без изолације, а у контексту поменутог Дединчевог свеукупног односа према жени, није неважно ни то што овде, у посредовању између космоса и човека, Дединац бира баш женску руку.

Од свих фотографија, фотомонтажа и колажа које је песник уносио у *Јавну птицу*, одувек је највише пажње привлачила фотографија „жене са велом“, која се неретко тумачила и као приказ „јавне птице“, односно, као доказ да се иза те синтагме крије жељена девојка. У откривалачком раду „Поглед жене (из) медијума у *Јавној птици* Милана Дединца“ аутори Миланка Тодић и Бојан Јовић проналазе порекло фотографије „Жене са велом“ коју Дединац уноси у своју поему, чиме се додатно легитимишу одређене интерпретације поеме. Како наводе аутори, фотографија коју Дединац уноси као равноправни део текста *Јавне птице*, настала је 26. фебруара 1918. године, за време спиритистичке сеансе у којој је учествовала најпознатија француска жена-медијум Ева Каријер. Она приказује тренутак када Еви Каријер из уста излази ектоплазма, односно појава духовне приказе, а сама фотографија је и снимљена „као доказ способности Еве К. да материјализује свет духова у лабораторији Гистава Желеа“ (Тодић, Јовић 2016: 88). Да

интерпретација ове фотографије а самим тим и Дединчеве поеме не искључују еротску компоненту, потврђују подаци по којима су овакве сеансе биле „обележене наглашеним еротским па и порнографским елементима (свлачење Еве К, рутински прегледи њених телесних шупљина, фалусолики облици)“ (Исто: 85). После Желеове смрти, након 1924. године, пронађени су „фотографски докази малверзација (снимци на којима се јасно види да су нека ектоплазматична обличја направљена од новина, жице као држачи материјализованих обличја)“ (Тодић, Јовић 2016: 85, према: Melton 2001: 521-522). Ева К. је након тога више пута у штампи прозивана као преваранткиња, после чега „ишчезава са јавне сцене и губи јој се сваки траг“ (Исто).

Ослањање на мистицизам, и уопште интересовање за магију, мистерију, езотерију, окултизам, чак астрологију и хороскоп, било је карактеристично како за Бретона и француске надреалисте, тако и за Дединца. Своју амбивалентност према езотеричним учењима Сведенборга, Дединац изражава у књизи *Од немила до недрага* (1957), и то на веома важном месту – у пропратном есеју у којем објашњава духовне, културне и књижевне околности у којима је настајала поема *Јавна птица*. На том месту песник наводи да је 1925. године напустио кућу, опростио се „завек“ и кренуо у Париз да нађе Сведенборга (1688-1772). Када се у париским библиотекама „затекао са њим лице у лице“, он му ништа није рекао, али је наставио да му говори и након тога, „увек посредно, анђеоским гласом Балзакове Серафите, или кроз вапаје Стриндбергових визија“ (Dedinac 1957: 131). Као и у неким другим случајевима, рецимо у случају романтичарске поетике, за Дединца су била важнија она одјекивања одређене традиције коју је препознавао у надлазећој књижевности, него њена изворна појава. У случају романтизма, то су били романтичарски одједи на које није остајао имун у поезији Црњанског и Растка Петровића, а у случају Сведенборга чини се да је за Дединца важније то што је овај шведски теозоф и визионар растворио „пред Балзаковим изненађеним очима, кристална нордиска небеса испуњена крилатим створењима, а Стриндберга потерао да се брже запути инфералним стазама које воде безумљу“ (Dedinac 1957: 130-131).

Уметање фотографије са спиритистичке сеансе у *Јавну птицу* не значи Дединчеву потпуну афирмацију свега онога што је у то време било веома популарно а тичало се спиритуално-мистичких експеримената. Она овде има један симболички значај зато што

осликава управо оно што Дединац покушава да уради у језику поезије: посредством перформативности (језика / сеансе) остварити конкретизацију садржаја подсвести, или некаквог ониричког, ирационалног искуства. Такође, не треба заборавити ни то да су и спиритистичке сеансе као и Дединчеви песнички експерименти имали једну субверзивну улогу. Повезаност спиритизма и надреализма огледа се управо у „субверзивним тактикама и подривању мастер наратива: за надреалисте је то модерничка естетика, аутономија слике и оригиналност, а за спиритисте прагматична наука, лабораторијска истраживања и прописане методе експериментисања“ (Тодић, Јовић 2016: 92).

После *Јавне птице* која се сматра врхунцем Дединчевог (ако не и српског) надреализма, одједи надреализма могу се препознати још у поеми *Један човек на прозору*, када песник свој изразито лирски доживљај олује у Београду „постварује“ уношењем репортерских извештаја из *Политике* и *Времена*, у којима се сведочи о истој временској непогоди. Исто тако, тенденција „постварења“ и надреалистичког изједначавања уметности у животној пракси може се препознати и у Дединчевом приређивачком раду, када у књигу *Од немила до недрага* уноси опширне есеје, објашњавајући биографске, историјске, културне и политичке околности у којима су настајале његове песме. Међутим, већ је раније истакнуто да се код Дединца у овом подухвату може препознати и дух Малармеове интегралне Књиге, чиме он још једном показује своју намеру обједињавања и прожимања симболистичких и надреалистичких песничких поступака.

Евидентно је да Дединац ретко користи термин „надреализам“ у аутопоетичким есејима, и према Зорану Мишићу он се чак „згражао над чудом и покором који се, све у име надреализма, начинио, не тако давно у нашој поезији, и у нашој прози, и којег се с муком ослобађамо“ (Мишић 1996: 264). Са друге стране, Марку Ристићу је по сваку цену било стало да у есеју „После смрти Милана Дединца и Андре Бретона“, покаже Дединчеву доследност у спровођењу одређених надреалистичких идеја. Он ће ту написати да је Дединац „остао у суштини духу надреализма веран, јер је остао веран поезији“, иако му се није „као неки други декларативно ни патетично заклињао на верност“ (Ristić 1970: 234). После свега, можда би најпрецизније било Дединчеву позицију у односу на надреализам одредити као *сапутничку*.

7.3. Милан Дединац и експресионисти

О позицији коју је заузимао Милан Дединац у време динамичних полемика и бурних сукобљавања унутар наше авангардне књижевности двадесетих година, не може се закључивати само на основу чињенице да је он припадао надреалистичком покрету, и да је био један од тринаесторице потписника манифеста надреализма. Са тробројем *Путева* долази до раскида међу нашим авангардистима, и „на једној страни остају први поратни превратници и творци новог духа (Црњански, Р. Младеновић, Винавер, Т. Манојловић итд.) а на другачије путеве одлазе потоњи надреалисти (Ристић, Матић, Дединац, Вучо, итд.)“ (Тешић 1991: 173). Међутим, Дединац свакако не прати у потпуности Марка Ристића на његовом путу, профилисаном у распону „од апсолутног признавања до потпуне негације и ликвидације „модернистичке књижевности“ (Isto: 189)⁸¹. Читава полемика која се заснивала на томе да надреалисти замерају Црњанском, Винаверу, Растку и осталима на „новом естетизму“, на недостатку идеолошког, социјалног и моралног заснивања поезије, док они спочитавају надреалистима идеолошки догматизам, доводила је Милана Дединца у једну незавидну позицију. Са надреалистима је свакако делио идеолошке и политичке ставове, а са тзв. радикалним модернистима или експресионистима је делио однос према питањима естетског и начине обликовања уметничког текста – на страну што је и са једнима и са другима неговао и одржавао блиске пријатељске релације.

Нема сумње да Дединац за разлику од Ристића остаје доследнији и вернији својим авангардистичким почецима везаним за двадесете године, односно, за ону „преднадреалистичку фазу“ у којој су и будући надреалисти (Дединац, Ристић, Ђ. Јовановић, А. Вучо и Д. Матић) делили своје позиције са Црњанским, Растком, Винавером (Isto: 167). Штавише, Бертолино баш Р. Петровића, М. Црњанског и Тина Ујевића проглашава „инспираторима, ако не и зачетницима нашег надреализма“ (Bertolino 2011: 231), и чини се да Дединац ту њихову улогу никада није заборавио. Он често пише о доприносу Растка Петровића читавој нашој међуратној уметности, о томе да је управо он доносио дух Париза, препричавао своја искуства са Пикасом, Елијаром, Максом Жакобом,

⁸¹ Више о томе у: Тешић, Гојко, „Марко Ристић: Од одбране до оптужбе „модернистичке књижевности“, У: *Српска авангарда и полемички контекст*, Нови Сад: Светови, 1991.

Такође, више о Ристићевој критици модернистичке књижевности у есејима: „Морални и социјални смисао поезије“, „Три мртва песника“ и „О модерном и о модернизму опет“.

Филипом Супоом, делио будућим надреалистима авангардистичке часописе, листиће и летке (Дединац 1963: 11).

Симптоматично је и то што Дединац врло ретко, готово никада, у представљању себе и својих песничких другова не користи реч „надреалисти“. Насупрот томе, прибегава неодређеним, перифрастичним исказима као што су „најборбенији и најдаровитији уметници“ или они који су „вратили уметност животу“. Навешћемо један део у којем се Дединац поводом писања о Растку Петровићу присећа њихових младалачких песничких дана и ноћи, које су проводили „у бескрајним расправљањима о поезији, о уметничком изразу, у дискусијама које су – често магловите и несређене – остајале вечито незавршене“.

А ми, ми опет били и срећни и поносни, младалачки охоли, што је баш нас задесило, наш нараштај, да можемо да учествујемо у једном великом духовном покрету који је захватио у то доба најсмелије, најборбеније и најдаровитије уметнике света, што нам је додељено да можемо да дамо свој прилог једном уметничком преврату који је, ангажујући целовитог човека, тежио крајњем циљу – да врати уметност животу и поезију правим изворима емоције (Dedinac 1957: 84).

Дединчева поезија први пут је објављена у загребачкој „Критици“, „у специјалном броју *Alpha* у којем је представљена једна група „београдских модерниста“ (Јовић 2014: 71). Због њене специфичности, али и због специфичности Дединчеве поетичке позиције уопште, испитаћемо његову повезаност са српским експресионистима: Растком Петровићем⁸², Милошем Црњанским и Станиславом Винавером. То уосталом налаже и живост дијалога који је Дединац са њима водио (или у Винаверовом случају није водио), као и њихова заступљеност у Дединчевим есејима, приказима, коментарима, паратекстуалним додацима, па и самом песничком тексту. На основу доступне грађе, покушаћемо да реконструишемо како је Дединац гледао на своје експресионистичке савременике, али и како су они видели његово место у контексту српске међуратне књижевности, са коначним циљем исцртавања Дединчевог уметничког профила у времену у којем је живео.

⁸² Овде се узимају у обзир експресионистички аспекти појединих аутора, посебно када је Растко Петровић у питању, јер се посебно његово стваралаштво, али и оно Црњанског и Винавера, не може једнозначно свести на ту формулу. Сваки од ових аутора има своју персоналну варијанту експресионизма.

7.3.1. Милан Дединац и Растко Петровић

Посебно место у Дединчевом песничком и уметничком раду, једнако као и у његовом приватном животу, заузимао је Растко Петровић. Можда бисмо могли да кажемо да у Дединчевим укупним есејистичким, песничким и осталим радовима, по заступљености и утицају на његово стваралаштво, Растко заузима друго место – одмах после Рембоа. Та пријатељска блискост између два песника преживела је и озбиљна искушења за време бурних сукобљавања на књижевној левици и Дединац је остао готово једини надреалиста са којим је Растко очувао контакт све до саме смрти. У њиховој преписци могу се често пронаћи редови у којима се са носталгијом присећају времена која су проводили у разговорима о књижевности, а познато је да су често седели у чувеној кафани на Славији „Код три сељака“ (Дединац је становао у близини, у улици Проте Матеје), да су са Дединчевом женом Радмилом Бунушевац одлазили на фудбалске утакмице, да им је Растко био стари сват на свадби (кум је био Владислав Рибникар), и да је том приликом Радмили поклонили „плаву хаљину од *анђеоске* коже“ (Поповић 2009: 138, 141). Педесетих година, Дединац је са Марком Ристићем активно радио на томе да Растково књижевно дело буде што видљивије на домаћој књижевној сцени. Ипак, то га није спречило да у својој збирној књизи *Од немила до недрага* (1957), где даје резиме своје песничке каријере и исцртава профиле за њега најважнијих песника, уз сав значај који му придаје, напише и то да је Растко дезертирао и да је издао песника у себи (Dedinac 1957: 37).

Приватна блискост двојице песника била је неодвојива од њиховог књижевног рада, на начин на који су се обојица, рембоовски, залагали за изједначавање живота и уметности. Занимљиви су редови у којима Дединац, на њему потпуно несвојствен, пунокрван начин, описује тренутке песничке екстазе које је доживљавао у Растковом друштву, дочаравајући амбијент београдских и будванских кафана двадесетих година. У таквој атмосфери „задимљених и трештавих ђумеза некадашње Скадарлије“ настао је Растков стих из песме „Фабрички димњак у пејзажу и канибалац очекујући новорођеног“ – „О, па дивна је та Скадарлија!“. Дединац објашњава како су га те ноћи „гласно“ и „грлато“ узвикивали по

неосветљеним и разривеним београдским улицама и само се привремено од њих растајали – до сутра! – на стрмој ташмајданској падини, где нас је обично затицала зора: огромно небо пуно безданог зрачења, које се огледало, негде дубоко под нама, у већ раздањеним водама Дунава“ (Dedinac 1957: 86).

Лети би уметнички живот Београда био замењен приморјем, што је у Дединчевом случају резултовало читавим циклусом песама написаним у Црној Гори. Реконструишући атмосферу „врелих и олујних ноћи“ које је у Будви, у лето 1922. провео са Растком, Дединац демистификује начин настанка наслова Расткове песме „Сви су чанци празни“ – те „поноћне и паћеничке песме“, како је одређује Дединац. У врућим ноћима, Растко је морао

огромно да пије, још више друге да напаја вином, а они, млади Будљани, његови случајни пријатељи у весељу, нису, разуме се, могли тада ни да наслуте да тај бахати, смешни, непретни дугоња, што их тако широко гости рибом и пићем, да он и у том бекријању скупља у себи мелодију и бремените речи за једну ненадмашно бахату песму, и да ће му, уствари, они, понављајућу неуморно, до бесвести, пијани мотив: „Све су чаше празне, све су чаше празне...“, сугерисати и сам наслов песме – Сви су чанцу празни (Dedinac 1957: 42, 43).

Њихов боравак у Црној Гори, како тврди Марко Ристић, није се могао назвати летовањем нити годишњим одмором, него животом „на рубу халуцинација“, кружењем „низ спиралне падине Маелстрома“. Као доказ томе може се тумачити „ултраромантична визија“ (Ristić 1966: 58,59) којој обојица присуствују током олујне ноћи, на тргу у Будви, и касније је преносе у књижевни текст: Дединац у књигу *Од немила до недрага*, а Растко у путопис *Људи говоре*. Реч је о једном призору када је Дединац у грозници и сунчаници, при блеску муње, угледао на небу сопствени лик, како са црним огртачем лети градом. Навешћемо у целини и Дединчев и Растков опис овог догађаја, не само зато што се из њих види начин на који су обојица доживела овај тренутак, него и зато што се у њима може осетити разлика у песничком темпераменту и људском карактеру између Растка и Дединца.

[Ј]а изолован, изнурен, немирнији од своје сенке, скоро у сталном бунилу, омађијан огњевима и мраком; а он испуњен животним заносима, одушевљен стварањем, радом на *Откровењу* – „док смо разговарали на тргу, дубоко у ноћ, а она жена (нека луда и црна старица, која је уочи сваке непогоде страховито махнитала! М.Д.) урлала од привиђења.“ И ја га тада убеђивао, сав запаљен, у грозници од сунчанице, да сам при севу муње угледао себе где летим, над градом, пут љубичастог огња што је у небу блеснуо, а он се као луд кикотао, кикотао се и тешио ме да ме је и он спазио док смо говорили како одиста летим над Будвом с црним огртачем који се ширио око мене. Па сам га још преклињао да сместа оставимо Будву, тај уклету град, мрк и

утваран, укопан у древну тишину, који је у зидинама и развалинама лукаво скривао буљуке привиђења очекујући само час – који? – да их све пусти да се и пред нама појаве (Dedinac 1957: 86).

Можда је он уистину демон. Он лети у светлост муње, са црним огртачем који се шири око њега. Ја сам га видео једанпут таквог под Будвом док смо разговарали на тргу, дубоко у ноћ, а она жена урлала од привиђења. Док сам говорио с њим, видео сам га такође, истовремено, и како лети изнад нас над градићем, раширеног црног огртача. Нисам се бојао, осећао сам само задовољство што га видим таквог. И он је то знао. Сигурно да је знао. И уплашио се. Рекао је: Зашто сте ме довели овамо? Хајдемо! Био је луд. Бојао се да мислим да је демон. А ја сам се огромно, огромно радовао што га таквог видим. То је велики песник и то је објашњавало онда огромно много. Он демон! (Petrović 1963: 194).

Овај језик пријатељства који се види у њиховом представљању заједничких успомена песници не напуштају ни у есејима у којима објашњавају шта су један за другог значили у песничком и уметничком смислу. Покушаћемо управо то да реконструиремо: Расткову слику о Дединцу песнику, на основу његовог текста објављеног у *Путевима* 1924. под насловом „Милан Дединац“, и Дединчево доживљавање Петровићеве уметности, о којој пише на доста места – у есеју „Преведено са успомена“ посвећеном роману *Дан шести*, у пропратним текстовима његове књиге *Од немила до недрага* (1957), и у есеју посвећеном Бранку Радичевићу са насловом „Оно што је живо и оно што је мртво...Варијације на тему Бранко Радичевић“ (1963).

а) Растков Дединац: исцртавање песничког портрета

Растко своју рану критичку процену самих почетака Дединчевог песничког стваралаштва започиње недвосмиленим исказом – да је песник *Зорила и Ноћила* један од оних које највише воли и које чита „са све већим уживањем и са све више разумевања“ (Петровић 1958: 389). Исто тако, он као да је предосећао да многи неће делити његово мишљење, и да ће Дединчева поезија имати отежану рецепцију. Накнадне анализе и вредносне процене наше међуратне књижевности су заиста – без обзира на бројне позитивне критике – поезији Милана Дединца доделиле једну готово маргиналну позицију у односу на његове савременике, М. Црњанског, С. Винавера, М. Ристића, Д. Матића, О. Давича. Предвиђајући проблем са прихватањем Дединчеве поезије, Растко је још у време његових песничких почетака покушао да објасни специфично деловање Дединчевих стихова, начин како они треба да се читају, односно „како они прелази на нас“. Тим

поводом, он објашњава да Дединчеве песме имају једну специфичну функцију враћања читаоца у прошлост, и то са циљем да се многе ствари у прошлости исправе, допуне и да се недовршене ствари доврше (Исто). Дединчеве песме, дакле, не доносе ништа ново у живот реципијента, али га усмеравају на одређена трауматична, неразрешена искуства из прошлости, са циљем да се дође до њихове хармонизације и потенцијалног разрешења. Није тешко погодити да Растко циља баш на оне аспекте *Зорила и Ноћила* који су блиски његовим личним песничким преокупацијама, на оне болне „кругове емоција“ и истовремено конфликта који круже „између света и дома; између матере, која је завршна, и света, који је бескрајан“, између лирског субјекта и сестре.

Ја знам једну тако величанствену легенду где су сестре неговале онога на кога је полегла судбина, косом му утирале прашна и уморна стопала и мирисима га помазивале. И овде сестра не плаче да брату тешко није. Он ће сести далеко од ње да је додиром или речју не повреди; и опет ће отићи далеко од куће, да на вратима, сваки туђим, спомене име своје матере (Петровић 1958: 392-393).

О драматици ових односа и о теми растанка писали смо већ поводом упоредне анализе Дединчеве и Рембоове поезије. У контексту авангарде, посредством тематизације инцестуозних престапа, Дединац се приближава и поезији Георга Тракла⁸³, Момчила Настасијевића, као и самог Растка Петровића. Навешћемо поново Дединчеве стихове на које се алудира из циклуса *Зорило и ноћило*, а треба рећи и то да су песме првобитно објављене у октобру 1923. године у часопису *Путеви* под насловом *Зорило и Лоритја*. Када их је 1957. године Дединац укључио у своју књигу *Од немила до недрага*, он их посвећује баш Растку Петровићу.

*Мајка ме прати оком сажалења
сестра ме у смеху до улице прати. (...)
Ветар ми подрива кућу
Очекујем ту сан
- Је ли то зрак? Је ли то знак?
Ил' степен један ниже?“
„Не плаче сестра да ми тешко није,
смеје се сестра, весела сестра, сузе да сакрије (Dedinac 1957: 94, 99).*

⁸³ Да је Дединац заиста „многа читао Георга Тракла“ наводи његова жена Радмила Бунушевац у разговору о Милану Дединцу, вођеном за потребе исписивања његове биографије. Текст тог разговора чува се у Легату Милана Дединца и Радмиле Бунушевац, Архив САНУ, Историјска збирка број 15034 (необрађена грађа).

Мајко, морало је да буде!
Онда те највише воли
кад од погледа бежи.
Буди му добра
кад му је лакше код куће своје лепе
дуго да није
Онда те најбоље воли
од тебе, мајко, од тебе кад се крије.

Онда те најтеже воли,
онда те једино моли
- докле, докле ће овако светло! -
о, доцкан самац кад тихо улеже
кад кратко седи до тебе,
кад сестру пази да је не додирне
ноћи, ноћи, мајко, кад су ти немирне!

О, да л' ће сванути јутра
о, да л' ће доћи часи
да једном, да једном кренем(...) (Dedinac 1957: 105-106).

Растку Петровићу стало је до тога да Дединчеву поезију прогласи за иноваторску и аутентичну у још једној њеној карактеристици: за разлику од Црњансковог *Стражилова*, од Едгар Алан Поа, С. Миличића, где се песници крећу кроз „апсолутно осамљене просторе“, „ни сенке никакве људске ту нема“, код Милана Дединца „људи су на сваком његовом кораку, иза сваког зида његове собе, под сваким додиром његове руке“ (Исто: 392). Ту усмереност ка људима, који могу бити његова браћа, другови или сестра, Растко тумачи као главну претпоставку чињенице да је Дединац „песник љубави, милости и бола међу људима, једне искрене, неназначене, скоро неизречене љубави“, и то „први“ такав наш песник (Исто: 393). Да би демонстрирао своју тврдњу, Растко наводи следеће Дединчеве стихове.

О, што ме боли први пут глас те туђе девојке,
ко брату да јој приђем
ко сестру да је видим...
ал после, после, мајко, јутром да се не стидим...
Боље ме уби друже!
Боље ме уби
не буди зао друг... (Зорило и Лоритја)

Оно од чега је, по Растковом мишљењу, саграђена читава Дединчева поезија, нису ни песнички облици, „нови закони форме“, ни сликовите речи, ни изрична казивања, него чиста осећања, силазак „све дубље међ изворе емоција“ и њихово навикавање на живот са речима (Исто: 394). Заслуге за овај његов силазак дубоко међу изворе емоција, Дединац ће касније приписати управо Растку, који га је после првих стихова својим саветима на то подстрекивао. Називајући га „пегавим, буљавим, надахнутим, задиханим, запенушаним“ „*братом с путева*“, Дединац не скрива да му овај Растков есеј и те како импонује, и то нарочито у делу у којем аутор наводи да је поезија *Зорила и Ноћила* ушла „потпуно“ у његов живот, „као неке од народних песама“ које му „сачињавају један велики део детињства“ (Исто: 389). Ипак, више од повезивања са нашом усменом књижевношћу, Петровићу је било стало да Дединца прогласи за „чисто нашег словенског песника“, тако словенског „каквих можда досад нисмо ни имали“ (Исто: 393, 394).

б) Дединчев Растко: између песничког и политичког портрета

Улога коју је Растко Петровић имао у Дединчевој поезији била је велика и то песник *Јавне птице* никада није скривао. Петровић је за њега био „отелотворење правог песника“ (Дединац 1977: 615), „нераздвојни друг“ (Дединац 1963: 10), „*брат с путева*“ који му је помагао „више но ико други, више но иједна књига“, и то у самом „праскорју“ Дединчевог песничког рада (Dedinac 1957: 84). Тога су били свесни и будући надреалисти, без обзира на то што им је касније било стало да Дединца што више вежу за свој покрет и истовремено да га удаље у односу на оно са чиме су се сукобљавали. Марко Ристић ће о Растковом утицају на Дединца писати на следећи начин:

Растко је био тај који је Мими помогао да се ослободи литературе, била она модернистичка или не, била она у прози или у стиху, да допре до оне земље која је, а да он то није ни знао можда, била његова сопствена земља, земља поезије, у коју се доспева, иако најближу, најприснију од свих, само дугим путем залагања читавог бића(...) Да се нађе као песник, то је Растко помогао Мими, да се снађе као песник и да то своје сналажење никад не изневери, то је оно што је сам Милан Дединац умео да постигне и постигао да уме (Ristić 1966: 59).

Значај који је за Дединца имало Петровићево читање, тумачење и вредновање његове поезије, потврђује њихова преписка која је наступила након што је Светислав Б.

Цвијановић послао Растку у Рим један примерак тек објављене поеме *Јавна птица*. У писму које пише свом другу почетком јуна 1926, наш надреалиста наводи:

Ти знаш да је мени готово једино увек било стало до твога мишљења, или боље рећи не мишљења већ до извесних твојих разјашњења, осветљења и расветљавања свега онога што сам написао (Поповић 2009: 59).

Из овог писма, посебно су занимљиви делови у којима Дединац покушава да објасни наслов своје поеме и оно што је желео у њој да постигне. У тону којим су редови исписани, у усплахирености, испресецаности реченице и даха којим пише, у правдању, па чак и недостатку самопоудања, види се да се Дединац, готово са тремом, обраћа некоме ко за њега представља песнички ауторитет.

Видиш, то ти је права јавна птица; (као што би могао рећи: јавна женска или ноћна птица). Кажем, Растко, јавна – да ма колико она била удаљено делана и да је ја очекујем она је ипак, и ако нејасна, јача од сваког сна – птица јаве – и свачија (ако је буду људи љубили и у једном моменту хтели дочекати), дакле јавна

...отуда наслов који би могао имати два значења:

јавна птица,

и лична, небеска, на сваком куту, жена која се свуда јавља младићу Зорилу.

Или

птица јаве,

заиста једна птица која има пасти и која има лупати у сновима Зорила тог смешног створа.

Извини, молим те, за ова глупа наговештавања којих би требало да се стидим, али, Растко, ја сам већ дуже време у једном тако траљавом стању да, одиста, већ не осећам потребу да се ма како оправдам за неумесности које учиним или бар само помислим (...) Воли те Мима (Поповић 2009: 59, 60).

Ако је Растку после овог објашњења ишта било јасније по питању значења наслова *Јавне птице*, то је онда било због њихових ранијих заједничких разговора и промишљање, а не због Дединчеве способности објективизације и представљања сопствених песничких идеја. Како видимо, он своју поему *Јавна птица* објашњава готово истим језиком којим је и пише, и тиме још једном демонстрира немогућност да у сопственом доживљају света одвоји уметност од живота, за шта су се уосталом залагали и Рембо и авангардисти.

Поред запажања да је Дединцу засигурно било важно шта о његовог поезији мисли Петровић, покушаћемо у наставку да реконструишемо разлоге зашто је до тога дошло. Другим речима, покушаћемо да маркирамо оне стваралачке фазе, идеје и поступке у Растковом делу, на основу којих је он за Дединца био наш најважнији песник. Као што то често бива, песници туђе књижевне текстове вреднују на основу сопствених стваралачких

претензија. Том логиком је и Растко посебно истакао Дединчево бављење инцестуозном проблематиком, фолклорном традицијом, непосредним емоцијама, афективношћу и на крају га прогласио за словенског песника. Размотрићемо да ли је тако нешто могуће и у обрнутом случају: у Дединчевом вредновању Расткове поезије.

Многи тумачи су већ запазили да је Дединац у односу на Растка био „и много тиша и много интровертнија и много личнија природа“, да „између њих тематских подударана скоро да и нема“ (Милосављевић 1968: 77). Иако се сви слажу са тим да је „Дединчев витализам мирнији од Растковог и Настасијевићевог (Јовић 2014: 75)“, занимљиво је то да када наш надреалиста наводи Петровићева дела која су на њега остављала највећи утисак, он бира она у којима има највише екстазе. Зато је њему најважнија збирка *Откровење* (1922), њени „зверски-екстатични стихови о неразјашњеној тајни рођења“ и конкретне песме: „Ноћ Париза (са последњег снимка материног)“, „Зверства“, „Двадесет неприкосновених стихова“, „Пробуђена свест“, „Путник“, „Сви су чанци празни“, одломци недовршеног епа *Вук*, као и она „туробна, паћеничка и безнадежна“ атмосфера љубавне елегије „Час обнове“, у којој Дединац препознаје и призивуке Поа (Dedinac 1957: 41-44). На овај начин исписује оно што је у овим песмама најдрагоценије:

Прогањан тајанствима рођења и смрти; опчињен љубављу мужјака и женке, њиховим беспримерним дрхтањима и љубавним додирима; збуњен пред ерупцијама и помрачењима свести, пред величанственим сусретима сексова; сав опијен уживањима које овладају човеком после дугог спавања и обилног узимања хране, Растко је тада, без жеље да оствари такозвану велику уметност, тврдоглаво, истрајно тежио само за једним – да изрази велику екстазу (Dedinac 1957: 42).

Међутим, свега овога код Дединца нема. Оно што је њему важно из побројаних тема Расткове поезије, јесте њихов физиолошки, еруптивни, нагонски, инстинктивни и афективни аспект, и то ће он покушати да пробуди и у сопственом стваралаштву, на један далеко апстрахованији и сведенији начин. Да га је Растко учио томе да поезија треба да буде у корелацији са телом, да она мора да прође кроз тело песника као храна или пиће, да пружи одређено физичко, физиолошко олакшање, већ смо помињали поводом Расткових интервенција на Дединчеве песничке почетке. Рекли бисмо да је ово уједно најважнији сегмент који је Дединац преузео од Растка, много пута понављајући своју фасцинираност Растковим уписивањем сопственог тела у тело песме.

Растко је са највећим напором долазио до својих поетских сазнања и често их намерно остављао у траљама, пуштао да остану неодређена и недоречена, све из страха да би могла да

изгубе, при разбистравању, од свог афективног богатства; бојећи се да би избледели, у том процесу, трагови њихових проласка кроз мракове песниковог организма. Остављао је започету мисао на дну себе да му исхрањује живот по неколико месеци, и тек кад би осетио да је прошла кроз цело тело „као пресни залагај“ и тиме била искоришћена до краја, напуштао је, очекујући с нестрпљењем непозната *сутра* да му донесу другу, свежију храну, како би њом утолио нову, незаситну глад (Dedinac 1957: 85).

Исто тако, када је у питању усаглашавање ритмичности песме са песниковим физичким и психичким постојањем, Дединац и Растко су узоре тражили у једној старијој традицији, у поезији Бранка Радичевића. У песми „Кад млидијох умрети“, коју Дединац наводи у свом предговору, Б. Радичевић успео је да изрази „живи ритам свога дисања“ – „његово изнемогло, клонуло, његово самртничко дисање диктира ритам читавој песми“ (Dedinac 1957: 81). Управо овај однос према Бранку Радичевићу и тзв. стражиловској линији у нашој поезији (А. Петров) јесте још један аспект у којем се Дединац приближава нашим експресионистима, Растку и Црњанском.

Поред физиолошког, физичког доживљавања света, који је заједнички двојици песника (Милосављевић 1968: 77), за нас је посебно значајно установити оне аспекте у којима се Дединац приближава Растку на рачун свог удаљавања од надреалистичке поетике. Ту пре свега мислимо на Дединчево и Растково одбацивање аутоматског писања и прибегавање поступцима свесне естетизације књижевног текста⁸⁴. Нема сумње да подсвест игра битну улогу од *Зорила и ноћила* све до песама писаних у Црној Гори. Међутим, као доказ да је Дединац са Растком делио и скепсу по питању тога да подсвест сама по себи може да производи књижевни текст (како су веровали надреалисти), и да еманира некакву природну спонтаност и непосредност нашег унутрашњег живота, навешћемо једну епизоду из Расткових експериманата којима је Дединац присуствовао, и накнадно их описао у књизи *Од немила до недрага*. Наиме, Растко Петровић је недељама био посвећен ритмичким експериментима, када је

погурених леђа, упалих груди, сабран, пресавијен над самим собом као да је у утроби матере, рио је он по себи у загушљивом полумраку, послушкивао свој дах и било које је тукло у прсима, у рукама, под грлом, у глави, исписујући по листовима хартије кратке речи, најчешће

⁸⁴ Да се посредством одбацивања аутоматског писања, као и „свесним духовним понирањем у простор индивидуалности“ Дединчева поезија приближава Растку и Црњанском, а удаљава од Бретона, примећују и Ј. Делић и Д. Хамовић у радовима објављеним у зборнику *Поезија и поетика Милана Дединца* (више у: Делић 2014: 28; Хамовић 2014: 157).

једносложне, али неке и дуже, које је опет, по диктату унутрашњег такта, ломио на комаде (Dedinac 1957: 83).

После мукотрпног рада одлучио је да Дединца упозна са резултатима својих вежби и изводећи их пред њим, скандирајући „неким извештаченим, намерно реским гласом“, са циљем да речи подреди ритму дисања, доживео је велико разочарање. Као производ добио је „пусте и мртве речи“, „празне и глуве ритмове“, који нису нашли никаквог одјека ни у њему ни у Дединцу, чиме су дефинитивно постављене границе када је у питању моћ и песничка употреба подсвести, како за Растка тако и за Дединца (Isto)⁸⁵. Колико год то било необично, чини се да је за ова два песника, у смислу продирања у психички живот подсвести, било важније оно што је радио Достојевски, него оно што су покушавали надреалисти. У том „дубљем захватању речима“, Достојевски је био њихов недосегнути узор, што Растко и каже Дединцу у једном разговору који су водили у време док је писао роман *Дан шести*. Након што се похвалио да је доста урадио али да би морао дубље захватати речима, Растко је признао: „Али, не уем, не могу...А, видиш, Достојевски – он би тек одатле пошао“ (Dedinac 1957: 84).

Дакле, нема сумње да је Растко на Дединца извршио највећи утицај на самим песничким почецима, када му је још за најраније стихове говорио да га не осећа у њима и да они нису прошли кроз његово тело као храна и пиће (Isto: 81). Растко је заслужан управо за тај Дединчев поетички прелаз од најранијих песама до *Зорила и Ноћила* – пева који би могао да се одреди и као „фолклором обележена петровићевска варијанта модернизма“ (Јовић 2014: 78). Међутим, чињеница да је Дединац песме „Пада на моје дане“, „О тај плач у граду, тај плач у соби“ и „Увек тишина“, које је писао као делове „лирске руковети“ *Зорило и Ноћило певају*, касније унео у *Јавну птицу* (Ševković 1981: 224), те да се не може повући оштра граница између прве песничке фазе и његове чувене поеме, указује на то да се Растков утицај осећао и касније, на самим стваралачким врхунцима М. Дединца.

Света Лукић препознаје одређене сличности са Петровићевом поезијом и у Дединчевој последњој фази, када у песама писаним у Црној Гори он показује своју

⁸⁵ Овим темама као и критиком надреализма баш због њиховог превеликог поверења у подсвест, Растко се бави у есејима „Живо стваралаштво и непосредни подаци подсвести“ (*Сведочанства*, I/3, 1924, str. 16) и „Надреалистичка мисао“ (*Време*, XI/3340, 19.IV 1931, str. 6).

„опседнутост елементима“ и потребу да искаже оно елементарно у животу (Lukić 1981: 17). Чини нам се да паралелно са тим усмеравањем ка елементарном, оно што је још у Дединчевим песмама писаним на путовању по Црној Гори упоредиво са Растковом поетиком, јесте „фигура путника“. Она представља „незаобилазну егзистенцијалну и поетичку одредницу Растковог стваралаштва у целини, а исходиште јој је у топосу Aufbruchs, експресионистичког одласка на Велики пут, пут открочења“ (Стојановић Пантовић 1998: 76). Да је и Дединчев пут био таквог карактера, најбоље се може видети у његовој поеми са бодлеровским насловом „Позив на путовање“.

Иако је то ређе био случај, било је и оних који су писали о значају Дединчеве поезије за изградњу Растковог песничког света. Једно такво место можемо пронаћи у есеју Милосава Мирковића „Слово о Милану Дединцу“.

Да није њега, да није *Јавне птице*, можда ни големо плаветнило Растка Петровића не би имало ону немерљиву дубину, нити би Милош Црњански био могућ, био спасоносан у свом стражиловском аутопортрету, са трешњама, са мостовима, са очима напаћеног детета. А песници као и деца васпитавају се међусобно и заједнички се одупиру пролазности (Mirković 1969: 98-99).

Оно што нам се у овом наводу највише допада, јесте указивање на чињеницу да се песници једне генерације, као и деца, међусобно васпитавају и заједнички одупиру пролазности, па чак и уколико припадају некаквим сукобљеним песничким струјама. Осврнућемо се још кратко на питање како Дединац третира Растка Петровића у контексту сукобљавања на нашој авангардној сцени.

Дединац је успео да током бурних полемика између, са једне стране Марка Ристића и надреалиста, а са друге стране Растка, Црњанског и осталих тзв. радикалних модерниста, вешто обезбеди себи једну позицију *изван* директног конфликта. Каснија критичка и научна јавност му је ту позицију очувала, можда и више него што је он заиста заслужује. Разлози за то могу се пронаћи у чињеници да је одијум у највећој мери био усмерен на Марка Ристића па је Дединац некако остао по страни. Међутим, треба рећи и да се Дединац сам, свесно и спретно, борио за тај свој положај „угодне неизложености“. Прво, Дединац није прекидао контакте ни са Растком ни са Црњанским, и друго, у својим есејима и радовима избегавао је говор у којем себе недвосмислено сврстава у надреалистичку групу, а много радије писао је о читавој једној генерацији коју је, цитирајући Елијара, називао „савременицима једног пролећа“ (Дединац 1963: 12). У

читавај тој генерацији, Растко је заузимао посебно место, али не треба да нас одвише понесе Дединчев носталгични и сентиментални тон из наредног фрагмента.

– А ко зна доиста какви бисмо тек били ми, како данас изгледало наше *дело* (откуд ми та реч?), и како он, Растко, да смо дуже ишли заједно, не само као присни пријатељи – то смо још дуго, дуго остали – него заједно у основним нашим прекупацијама. Да нам се није догодило – да се последње наше заједничко јавно иступање заврши још 1924. године, с краткотрајним излагањем *Сведочанстава*, у којима Растко већ више није потписивао све своје текстове (Исто 1963: 12).

Чињеница да је остао до краја у пријатељским односима са Петровићем, није спречила Дединца да у последњем осврту на нашу бурну међуратну песничку сцену напише и то да је он носио „лорфу“, да је био „жртва изопачених тадашњих прилика и своја сопствена“, да се због безграничне љубави према животу и „потреба да се од живота ништа не пропусти“ запутио стазом животних компромиса. Све то, по Дединчевом мишљењу, довело је до осакаћења његове снажне и јединствене песничке индивидуалности, претворило га је „у сопствену негацију“, и резултовало је губитком „неких истинских људских вредности због којих је једино имало смисла да се живот онако бескрајно воли како га је Растко Петровић волео“ (Дединац 1963: 12,13). Оно што додатно упада у очи код овог Дединчевог одељка, јесте фуснота у којој песник наводи да је овај критички део о Растку накнадно дописао на маргину рукописа и касније укључио у коначни текст. Шта то овим гестом песник жели да нам поручи, упућујући нас још једном у наводну историју настанка свог есеја? Да ли тиме жели да нам покаже како су се његови људски и естетски квалитети до последњег тренутка опирали оваквим проценама Расткове људске вредности, али је на крају ипак превагнула некаква потреба за „истином“ и „сведочанством“?

И пре овог есеја из 1963, Дединац „надахнуто“ пише о Растковом „изневеравању поезије“, и овој теми посвећује читав одељак у књизи *Од немила до недрага*. Тај део појављује се на једном важном месту у предговору. Одмах после констатације да је Црњански „брзо издао своју поезију, касније и земљу“, Дединац наводи да је „Растко дезертирао“ (Dedinac 1957: 37). И не само да је Растко „лично примио улогу убице и убио песника у себи“, него му је то било „лакше да изврши но да се успротиви, па било само и из пркоса, средини која је већ почињала да разједа његову бунциску, тек распевану, песничку младоста“ (Исто). Дединац можда преоштро суди, како сам каже, „збуњеном“ и „преплашеном“ Растку, који је због удараца средине почео да се повлачи из

„искрвављеног предела своје варварске поезије, напете од похоте, од заноса и дивљине“ (Isto). Чак и уколико то све јесте истина, питање је колико је ова критика умесна и убедљива, с обзиром да долази од стране песника који се својим апстрахованим, лирским и естетизованим фрагментима засигурно није излагао опасности, нити представљао претњу по стабилност друштвених конвенција. Да се Дединац којим случајем није придружио надреалистичком покрету и везао за њега своје име, велике су шансе да би се један део његове поезије критиковао на рачун бега и потпуне дезинтеграције у подручју естетског (нарочито циклус *И зрака и мрака препуне су зене*).

Како уопште тумачити овакав Дединчев однос према околностима које су се дешавале у песничком и политичком животу Србије двадесетих, тридесетих и педесетих година двадесетог века? Чини се да би најближе истини било то да је Дединац у политичком и идеолошком смислу делио становишта са надреалистима, док је у погледу песништва и уметничких опредељења био чак ближи Растку и Црњанском. Из тог разлога није никада могао експлицитно да се определи и да се придружи Марку Ристићу, и зато је сваку своју критику упућену на рачун радикалних модерниста сводио искључиво на идеолошке разлоге, а никако не на „нови естетизам“ који је надреалистима код њих такође сметао.

7.3.2. Милан Дединац и Милош Црњански

За разлику од Дединчевог односа са Растком Петровићем који је био и пријатељске природе, веза са Милошем Црњанским подразумевала је једну дистанцу. То нам потврђује и суд који Дединац износи у свом есеју „Оно што је живо и оно што је мртво“, анализујући место и наступ Црњанског у читавој тој међуратној генерацији: „Милош Црњански остајао је стално помало издвојен. Једак и ташт. Туђ. Да, и туђ“ (Дединац 1963: 10). Ипак, набрајајући у књизи *Од немила до недрага* ко су све за њега тада били песници, своје место има и Црњански. Покушаћемо у наставку да представимо који су то аспекти у Црњанском књижевном делу који су за Дединца били значајни и са којима је он комуницирао посредством сопствене поезије.

Иако је и Црњанском, као и Растку Петровићу, замерао на томе што је „издао поезију“ а „касније и земљу“ (Dedinac 1957: 37), Дединац изриче велику захвалност и похвале на рачун улоге коју су ова два песника имала у борби за модерну књижевност. „Смели, храбри, пустоловни дух тих првих послератних година“, младићка храброст коју касније „нису више имали“, омогућили су Растку и Црњанском да се упусте у опште „војевање“, „ослобађајући уметничко стваралаштво и песнички израз од многих преживелих норми и естетских ограничења“ (Дединац 1963: 18-19). Дединац борбу Растка и Црњанског види као борбу за враћање песничке уметности у живот, борбу за „нове идеје, нове творевине“, за свет који ће се стварати „према индивидуи и емоцији“, и истовремено, као реакцију на „устајало и нафталисано старо“ време, на саграђене калупе „залеђених професора“ (Dedinac 1985: 16,17).

Поред тога што објашњава колико су његови другови и он били срећни када им је припала та част да Црњанскову поему *Стражилово* објаве у часопису који су они покренули, карактеристично је и то да Дединац у свом есеју о *Дневнику о Чарнојевићу*, пишући о Црњансковим поетичким подвизима, на једном месту прелази у *ми* форму.

Као чете извиднице по врховима често снежних планина света идемо и ослобађамо музику, речи, линије, боју и ритам од окованих законских баналитета и анемичне традиције, и већ створене конструкције ломимо и стварамо ново, јер је „нама циљ стварање, а не оно што је створено“ (Ст. Винавер); тражећи увек да изразимо бојом, нотама, и стихом, и речима, и распоредом нијанса и линија, ритам своје емоције, и осећања, песму, пијесу музичку или слику (Isto: 17).

Нема сумње да је Дединац у овом периоду и себе видео делом оне песничке групације која приступа борби за другачију књижевност, а коју предводе Растко, Црњански, Винавер. Редови које он овде исписује потпуно су у духу Црњансковог *Објашњења Суматре*.

Оно што је Дединцу идејно и песнички било најближе од целокупне књижевности Црњанског јесте сам концепт суматраизма. Суматраистички поглед на свет укључује неколико елемената који се могу препознати и у Дединчевој поезији. Оно најважније што им је заједничко јесте поверење у „васионски тешки лиризам“, који се јавља као последица великих спајања „између људи непознатих још, људи и природе, светова, васиона, даљина и бесконачности празнина“ (Dedinac 1985: 14, 15). Растко је касније приметио да су Дединцу посебно били битни ти додир и сусрети међу људима, иако често болни и тужни, који су на крају ипак водили некаквој универзалној сагласности. Зато ће Дединац Црњанског „суматризам“ назвати „пантеистичком бајком“, „хамсуновски нежном легендом“, „горком и озареном у исти мах“, „ведром и лако резигнираном“ (Дединац 1963: 24).

Оно што је од суматраизма још блиско Дединчевом сензибилитету јесте чињеница да он проповеда „изванредну људску благост на овоме свету“, ма колико био „збркан, крвав и луд“, и с правом би се могло рећи да је проповедање те благости Дединцу својственије од изражавања надреалистичког гнева, револта, мржње. То се нарочито може приметити у његовој последњој песничкој фази, када доминантни мотиви постају они који би условно могли да се тумаче на суматраистички начин (небо, сунце, облаци, маслине, трава, море). Наравно да се не може говорити ни о каквом подражавању Црњанскове идеје – уосталом, и сам Дединац наводи да је суматраизам „деловао поетски аутентично једино онда када га је Црњански шапутао, а јадно, јадно и књишки, док су га понављали многобројни његови подражаваоци (Дединац 1963: 24). Ипак, када погледамо начин на који Дединац објашњава тај „чаробни мотив“ о свеопштој повезаности, готово све његове одреднице можемо пронаћи у песмама из циклуса „И зрака и мрака препуне су зене“: постојање „дубљег склада“, „скривена хармонија која оплемењује и даје смисао људском животу“, повезаност наших расположења „са животом биља и растиња“ (у песми „Трава у сну и на јави“), повезаност људске судбине „са бојама облака, са зорама, са кретањима

ветрова“, и коначно утисак да ипак ништа није „бесциљно“ и „узалудно“ (Дединац 1963: 25).

Доказ да је код Дединца у песмама писаним у Црној Гори дошло до некакве поетичке промене у односу на поезију из претходног периода, и да се та промена дешавала на начин близак Црњанском суматраизму, можемо пронаћи већ у песми „Зора ми на прозоре лупа“. Ту песник изражава свој заокрет од надреалистичке ноћи, којом је заједно са својим друговима био опседнут, ка лепоти зоре, коју симболички пушта у своју кућу, као женик невесту. Навешћемо одељак који претходи овом оптимистичном завршетку песме, јер се у њему управо може видети то Дединчево колебање између ноћи и зоре, односно, између надреализма и некаквог етеризма или новог симболизма.

Залуд ме мами. Изгубљени, унесени у себе, моји другови и ја – где ли су они сада? – ни слутили нисмо да ћу ја, откинут од свога јата, допловити икад до ових небеских лука, које изгрејало сунце првим зрацима освоји. За свитањима ни чезнули нисмо, ми, витезови мрака, који даровасмо једаред плетиво наших живота магији ноћи. Знали смо: наша је само – ноћ, све ноћи...О, ноћи, колико си само младости машој дала запаљениј и страсних бдења, колико снова! Ноћи, сурова милоснице! И по дану, зар нисмо стално о теби, ноћи, снивали (Dedinac 1957: 267)!

Када Дединац вреднује укупно књижевно дело Милоша Црњанског, основни критеријум за то јесте присуство и значај суматраистичког погледа на свет. Дединац подсећа на родно место суматраизма, на његове „основне акорде“ које је Црњански изнео још у *Маски*, две године пре *Суматре*, и оно што је посебно битно и на шта ћемо се још осврнути – та идеја први пут је изговорена у *Маски* од стране Бранка Радичевића (Дединац 1963: 25). После *Маске*, одређених песама („Суматра“, „Стење“), *Објашњења Суматре*, за Дединца најдрагоценија концептуализација идеје суматраизма, и уопште најважније Црњансково дело, јесте *Дневник о Чарнојевићу*. Зато ће одређени тумачи прибећи закључку да на њега уопште није толико утицала поезија Црњанског колико управо *Дневник о Чарнојевићу* (Пијановић 2014: 88). У складу са надреалистичким умножавањем идентитета, Дединцу је овде било занимљиво уношење суматраизма у

оне буновне, маштовите његове појаве, заиста кошмарске, у којима се главни јунак ове аутобиографске повести сусреће с неком врстом свога Doppelgänger-а из снова (био му је више него брат и „као да је лебдео над земљом“), фантастичног близанца који „није више знао шта је добро а шта зло...и није веровао ни у шта, до у неке плаве обале на Суматри“ (Дединац 1963: 26).

Зато „сан туберкулозног Рајића“ Дединац назива централним и „најзаковитланијим“ делом романа. Међутим, поред низа сличних стремљења, ту се јавља

и једна велика разлика између Дединца и Црњанског. Црњански је свој концепт суматраизма осполио, материјализовао, персонификовао у лику Чарнојевића. Као „Рајићев double“, Чарнојевић постаје човек „визионаран и безгранично осећајан свечовечански, етеричан и носталгичан“, онај који се „тешио да ће место њега да живе неке јеле пуне какадуа лепих на једном острву далеком, а „кад се осмехнуо, сетио се да сад неко далеко, далеко плаче за њим“ (Dedinac 1985: 15, 16). Дединац у својој поезији никада себи није потврдио да то за чим трага заиста негде постоји. Зато је његов ритам усплахиренији, анксиознији, без осе оријентације, без упоришта (осим у последњој песничкој фази где се оно наслућује), а трагање остаје доминантни психолошку оквир у којем се креће његова поезија.

И поред ове разлике, суматраизам у *Дневнику о Чарнојевићу* еманира низ оних лирских квалитета до којих је Дединцу и у његовом стваралаштву било стало: он је „лирски у свакој речи, и односу, и целини“, он је „израз једне безграничне интуитивне емоције и чезње свеопште носталгичне ка универзуму, ка непознатом далеком“; то је „роман о лишћу, о љубави, о небу“ (Isto: 15, 16).

Поменули смо већ да је посебно важно то што Дединац инсистира на повезивању суматраизма и Бранка Радичевића, и износи да се та повезаност појављује већ у првом изражавању суматраизма – у Црњанској *Маски*, а последњи пут у поеми *Стражилово* – у „великом лирском здању“, састављеном „од бистрих вода и мутних слутњи, од снова, од уморне неке чулности и од надземаљске лепоте тосканске месечине“ (Дединац 1963: 10). Дединчев однос према романтичарској традицији и Бранку Радичевићу представља још један аспект у којем се овај песник приближава експресионистима, пре свега Црњанском и Растку, на рачун свог удаљавања од надреалиста. Чини се да је управо тај радичевићевски „штимунг“ оно што Дединац посебно воли у поезији Црњанског. Он се не испољава само мелодијом и тоном, него и тиме што је Црњански повео Радичевића кроз своју поезију „као неког свог двојника из давнина“, а „Бранкову Фрушку гору уметнички дивинизирао до симбола целе домовине“ (Дединац 1963: 21). Из тог разлога, Дединац баш поему *Стражилово* назива „круном“ Црњанскове поезије, јер се у њој најбоље види неодвојивост суматраизма и поезије Бранка Радичевића. Песник је ту, по Дединчевом мишљењу, остварио „ослобађање од сваке наративности, свега анегдотског“, све је свео „на једноставно и потресно лирско казивање, на непосредно саопштавање саме емоције и

осећања“ (Исто: 27) – а то су уједно и поступци које Дединац покушава да оствари у сопственој поезији. Штавише, могло би се рећи да је веза Дединчеве поезије са Бранком Радичевићем по правилу одређена Црњанском интерпретацијом радичевићевске традиције. То индиректно потврђују и тумачи који, рецимо у *Јавној птици*, истовремено проналазе удаљене гласове „из неоромантичарске поезије Милоша Црњанског и романтичарског певања Бранка Радичевића“, док саму организацију поеме пореде са *Ламентом над Београдом* Милоша Црњанског (Лазих 2014: 213). Исто важи и за ране песме Милана Дединца, за које смо рекли да су неодвојиве од поеме *Јавна птица*, а у чијој мелодичности и ритму је већ препозната веза са Црњанским (Јовић 2014: 78).

Као што је то чинио и у свим другим аспектима читања и писања поезије, и у суматраизму Дединац није видео само домаће корене, него и традицију европског романтизма. Он песму „Суматра“ доводи у везу са Хајнеом, Нервалом, а узнемиреност коју је осећао док је читао Црњанског, пореди са утиском који је на њега оставила Поова прича *Спуштање у Маелстром*, коју је „у сјајном Бодлеровом преводу, прочитао једне конвенционално магловите вечери, у једном француском колежу“ (Dedinac 1985: 16).

Ипак, Дединац на Црњанскову као и на Расткову поезију највише гледа очима своје ауторске личности и сопствених песничких претензија. Када у есеју *Дневник о Чарнојевићу* од Милоша Црњанског“ наводи Црњанскову песму „Посланица из Париза“, као слику времена које ће ускоро доћи, и у којем ће коначно бити прихваћена тада још увек неразумљива и критикована поезија наших међуратних песника, он као да износи суму сопствене поетике (нарочито оне из последње песничке фазе). Уједно, ту су оспољене све кључне речи заједничке поетици Дединца и Црњанског: лиричност, „динамична интуиција“, халуцинирани, асоцијативни свет, бескрајно небо (Дединац 1985: 15), нагост, елементарност. Црњански у песми каже: сви ће осетити да је све сан, и стајаће „под небом сузно голи“, „и лећи ћете и ви у траву звездану/ где ништа више не боли“.

Испуниће се све моје „лудости“
И кад прва пролетња ноћ заплави,
видећете себе и живот како играте
на небесима, а не на јави (Црњански, „Посланица из Париза“;
према: Dedinac 1985:18)

Поред песама из прве и последње стваралачке фазе, чак се и Дединчеве *Песме из дневника заробљеника број 60211* могу повезати са Црњанском представом рата у

Дневнику о Чарнојевићу. У оба случаја, реч је о „крчком дефетистичко-анархоидном протесту против *велике лудорије рата*“ (Dedinac 1957: 38) који се изражава у изразито лирској форми ратног дневника (Дединац 1963: 9). Не само *Дневник о Чарнојевићу*, него и „Суматру“ и „Објашњење Суматре“, Дединац је склон да тумачи као реакцију на ратна искуства, а не као Црњанскову потребу да да свој допринос у рађању нових –изама (Dedinac 1957: 39). Ови Црњански текстови на сличан начин трагају за неким вишим смислом трпљења, бола и страдања, као што то чини и Дединац у својим песмама из заробљеништва.

Коначно, већ је истакнута повезаност између Дединца и Црњанског по питању форме. Посредством „паратекстуалних проширења“, Дединчева књига *Од немила до недрага* сродна је збирци *Итака и коментари* (1959) – „књизи сећања којом се Црњански, у време припреме свог повратка из емиграције, придружио једној карактеристичној стратегији (пост)надреалистичких песника педесетих година 20. века“ (Андоновска 2014: 179).

7.3.3. Милан Дединац и Станислав Винавер

Поред веза Милана Дединца са Растком Петровићем и Милошем Црњанским, које се могу реконструисати на основу њихове преписке, есеја, коментара, посвета, поезије, оно што посебно зачуђује у Дединчевом односу према тзв. радикалним модернистима јесте историја прећуткивања његовог става о Станиславу Винаверу. Тешко је објашњиво то да Дединац у свим детаљним представљањима тада актуелне српске књижевне сцене изоставља тако важну личност као што је био Винавер. Такође, мало је вероватно да је разлог прећуткивања обрачун на линији радикални модернисти – надреалисти, Ристићева полемика са Винавером, и Винаверова одбрана модернизма двадесетих, тридесетих и педесетих година 20. века⁸⁶. Као што је већ истакнуто, Дединац се трудио да заузме што је могуће већу дистанцу у односу на ове раздоре на књижевној левици, а чак и када прибегава критици и оптуживању Растка и Црњанског, Винавера и у том контексту изоставља.

Одсуство живљег дијалога између ова два песника чуди и због тога што су се обојица везивала за веома сродне традицијске линије, како када је у питању европска, тако и када је у питању српска књижевност. Песници који су за обојицу били важни, о којима су писали у својим есејима, и чије идеје су интерпретирали у сопственој поезији су Нервал, Рембо, делимично Маларме, Валери, а када је у питању традиција српске књижевности: Лаза Костић. И то од Лазе Костића, атипично за дух авангарде, а посебно атипично за надреалистичку праксу аутоматског писања, Винавер и Дединац присвајају Костићева учења о инспирацији. Такође, обојица истичу Костићев принцип укрштаја, којим објашњавају и могућности говора из опречних, супротних поетичких начела, наговештавајући тиме и противречности сопствених поетика.

Оно што можемо да реконструишемо на плану књижевноисторијске фактографије када је у питању Дединчев однос према Винаверу, јесте да је он своју песму „Моћ простора“, коју је објавио 1921. године у загребачком часопису *Критика*, посветио Винаверу. Друго место где се Винавер помиње, и то кратким цитатом, јесте Дединчев есеј

⁸⁶ Више о томе У: Тешић, Гојко, „Винаверова одбрана модерне поезије“, *Српска авангарда и полемички контекст*, Нови Сад: Светови, 1991.

„Дневник о Чарнојевићу од Милоша Црњанског“ из 1922. године. У ми форми, и у контексту заједничке борбе свих авангардних писаца за ослобађање музике, речи, линије, боје и ритма од „анемичне традиције“, Дединац наводи познату Винаверову тезу да је њима „циљ стварање, а не оно што је створено“ (Dedinac 1985: 17). Затим следи више од четрдесет година попуног искључивања Винавера из сваког Дединчевог говора о савременицима, а највише чуди што се он не помиње у збирној књизи *Од немила до недрага*, у којој је своје место добио читав низ, како српских тако и европских песника⁸⁷. Последње нама познато помињање Винавера јесте у есеју о Бранку Радичевићу „Оно што је живо и оно што је мртво...“ из 1963. Дединац овде потпуно немотивисано, као да је у питању некакво закаснело враћање дуга, свој рад о Радичевићу и радичевићевској традицији код Растка и Црњанског започиње причом о Винаверу. Он се присећа Винаверовог доласка из револуционарне Русије и готово читаву његову уметничку личност своди на однос према музици. Винавер је дошао у „разваљени Београд“ „са потпуним хаосом у усијаној глави“, „и с много музике“.

С музиком и с магловитим, апокалиптичним визијама, с мноштвом космичких знамења и митова руских симболиста...Па и у сликама – он је једино музику тражио. Тражио је и налазио. Уверавао нас да слуша, да чује у правом смислу, симфоније линија и боја, и сећао се загонетних слика Литванца Чурљониса (Дединац 1963: 7).

Винавер, „ватрени обожавалац Блока и Скрјабина, веровао је искрено да 'људе, ствари, бића, духове може изменити само музика“, и попут Блока, кога је и препевавао, „позивао је људе да 'свим телом, свим срцем, свом свешћу' слушају револуцију“, јер једино „дух музике, може спасти човечанство које срља у неминовну пропаст“ (Исто: 8).

Нимало не чуди да је Дединац у исписивању овог скромног портрета Станислава Винавера инсистирао на музици, и уколико постоји некаква песничка веза између стихова њих двојице, она би се могла исказати на два различита нивоа. Први, јесте њихова припадност ономе што Љубомир Симовић назива „једном граном српског симболизма“. Реч је о специфичном „повезивању бајалачке и симболистичке традиције“, тако што се у

⁸⁷ Као неку врсту аутокорекције овог искључивања, Биљана Андоновска тумачи накнадно уношење Винаверовог портрета у Дединчев ауторски примерак књиге *Од немила до недрага*:

„[Т]раг измењеног односа према Винаверу сачуван је и опредмећен у Дединчевом редигованом ауторском примерку *Од немила до недрага*, у ком је Винаверов портрет – цртеж који је на предлошку огласа за библиотеку „Албатрос“ урадио Растко Петровић – Дединац накнадно „прилепио“ управо на насловну страну „самоодбачене“ раномодернистичке фазе“ (Андоновска 2014: 185).

„мистичном свету и језику наших бајалица, гатки, враџбина и чарања“ проналази начин да се звучањем а не значењем изрази „оно симболистичко *нешто*, магловито, неодољиво и неизрециво“, али и „древно, изворно, непотрошено, некрсталисано и недогматично“ (Симовић 2008: 275, 276, 279). То би била она тзв. језикотворна линија у српској поезији, у којој музикалност, ритмичност, мелодичност играју главну улогу, а која започиње са Симом Милутиновићем Сарајлијом, Ђ.М. Кодером, преко Лазе Костића, Момчила Настасијевића, Станислава Винавера, Милана Дединца, Алека Вукадиновића итд. У Дединчевом песништву има доста стихова који користе ту познату, архаичну звучност наше усмене лирике, а код Винавера басме, чаранке, враџбине се помињу чак у насловима песама („Басме“, „Чаранке“, „Враџбина глухих пресањан крин“, „Мађије“, „Мађије се свете“). Навешћемо Винаверову песму „Басме“ у којој он на неки начин објашњава овај свој (пост)симболистички однос према језику.

Слутњама мутним
Бића одјекују
Душе су огрезле
У тајне заносе.
У израз узрујан,
У сладост буновну,
У немир опчињен,
У снове повратне
Буде се, падају
У теже помаме:
Устану, пркосе
Залебде, ишчезну
Давно су упале
У тамне уроке
Звезданих мађија
Огромна брујања
Судбе ће безумне
Крила да осете
Тек кад се оствене
Басмама ћутања (Винавер 2015: 309).

У Дединчевом случају, ова традиција је у већој мери трансформисана, и у складу са авангардним тенденцијама приближена домену свакодневног искуства. Ипак, она се може осетити у целокупном његовом опусу, од *Зорила и Ноћила*, преко *Јавне птице*, *Песама из*

дневника заробљеника број 60211⁸⁸, до циклуса писаног у Црној Гори. Навешћемо само један пример из песме која и у наслову крије народни исказ „Од немила до недрага“, а ритам усмене књижевности овде је удружен са начином на који исту традицију интерпретира Бранко Радичевић.

Још једно Сунце није запало,
а друго већ је с кама устало:
бело се роди, бело заходи,
бело ме Сунце белим кршем води (...)
По белом стењу
по дану белом
болна-преболна стопала! (...)

Звезда ми се зазорила...
Звезда зоре!
Истекла је јасна зора,
окована,
и небеса растворила
древног дана
изнад ових гладних бора
Црне Горе
– О, горо, горо камена,
где ти је вода студена,
неношена,
где ти је трава зелена,
некошена,
да легнем, да се одморим (Dedinac 1981: 157, 158)?

Оно по чему се Дединац и Винавер разликују када је реч о односу према традицији, јесте њихово виђење епског десетерца. За разлику од Винавера који је своју негацију десетерца засновао на тврдњи да је десетерачка традиција „истрошена прошлост српске поезије и ритма“, Дединац и Растко „показују већу флексибилност и изразиту недогматичност“, тако да се у позним стиховима писаним по Црној Гори употребљавају „два најкоришћенија стиха усмене наше књижевности – осмерац и десетерац“ (Делић 2014: 30).

⁸⁸ Више о традиционалној култури и фолклору у Дединчевим песмама из заробљеништва У: Јовановић, Александар, „Завичајна мелодија у логорској осами – о Песмама из дневника заробљеника број 60211 Милана Дединца“, *Поезија и поетика Милана Дединца*, Београд, 2014, 313-329.

Други аспект посредством којег се може говорити о повезаности Винаверове и Дединчеве поезије, везан је за песме писане у логору за време Другог светског рата. Сродности између Дединчевих *Песама из дневника заробљеника број 60211* и Винаверове *Европске ноћи* могу се препознати у различитим сегментима, како на мотивско-тематском, тако и на стилско-уметничком плану. Детаљнијом упоредном анализом ових песама бавићемо се у поглављу „Слика рата у српској авангардној поезији (Дединац, Матић, Винавер)“.

За разлику од Дединчевог односа према Винаверу, који је у великој мери био одређен ћутањем, писац домаћег манифеста експресионизма изразио се о Дединчевој поезији у једном тексту у *Времену*, 1926. године, када излази и *Јавна птица*. Он ту излаже своју двозначну критику. Са једне стране, Дединцу пребацује да је „патио од развејаности материје“ и да се у његовој поезији „ништа није држало“, да су се речи ређале „случајније од случаја“, те да је могла „да их збрише свака ћуд долебделог поветарца“ (Винавер 1926: 3). Са друге стране, Винавер истиче да је Дединац спас од те развејаности потражио „у речима простим“, „у појмовима свакидашњег живота“, у којима је, „и поред употребе вековне“ наслућивао праву поезију. У питању су речи „отац, мати, сестра, кућа, дом, брат“ које Дединац обилато користи, нарочито у *Зорилу и Ноћилу*. И таман када помислимо да је Винавер овим обртом и усмеравањем на „речи просте“ спасао Дединца озбиљне критике, он даље закључује:

Дединац ређа те речи и мисли да је постигао велику поезију. Његова је илузија у томе да је он свој чисто лични спас, схватио као спас песнички и свепеснички, спас своје поезије и целокупне поезије. Око тих искрених речи хтео би Дединац да кристалише своје ваздушасте песничке празнине. Али остају голе речи, дирљиве, старинске, бесциљно узбудљиве (Винавер 1926: 3).

Дакле, Винавер текст о Дединцу поново завршава на амбивалентан начин. Колико год то парадоксално звучало, Дединчева поезија за Винавера није велика, али речи које он користи су „дирљиве, старинске, бесциљно узбудљиве“. Стиче се утисак да Винавер циља и на оне речи, ритмове и мелодије из народне лирске традиције, које је и сам покушавао да користи за потребе сопственог лирског израза. Његов став даље постаје одређенији и јаснији када Дединца упореди са Марком Ристићем. Док је Дединац „покушао да се спасе остваривши тек оно што је већ – и много потпуније пре њега – остварено, само без фраза и проблема“, Марко Ристић се није спасао, јер се није „вратио правој нашој материји“

(Винавер 1926: 3). Из оваквих Винаверових тврдњи могло би се закључити да је он код Дединца ценио песнички гест који је одабрао, пут којим је покушавао да користи плодну лирску традицију, али да му је истовремено сметала „раздртост“ надреалистичке форме. Исто тако, Винавер није могао да се ослободи утиска да надреализам, чак и у Дединчевом случају, није успео да изврши ону објективизацију поезије, те да она упркос свему остаје дубоко лична, као „чисто лични спас“.

Имајући у виду овакве Дединчеве везе са Растком, Црњанским и Винавером, покушаћемо на крају да резимирамо који су то аспекти у којима се Дединац приближава њиховим експресионистичким поетикама. У случају Растка, заједничко им је инсистирање на физиолошким, нагонским, афективним слојевима бића и песме, као и покушај да се изрази непосредност емоција. Заједничко им је одбацивање аутоматског писања и прибегавање поступку свесне естетизације књижевног текста, топос путовања као пута који води откровењу, тема инцеста, присуство фолклорне традиције.

У случају Црњанског, Дединац се највише везује за сам концепт суматраизма, за лиризам сусрета и веза, за асоцијативност, интуитивност, халуцинацију, елементарност, усмереност ка небу и за људску благод, које из овог концепта произилазе. Опет као у случају Растка, блиска му је Црњанскова непосредност у изражавању емоција, „ослобађање од наративности и свега анегдотског“. *Дневник о Чарнојевићу* је Црњансков лирски роман који најбоље сажима све оно што је Дединац волео код овог писца, и то нарочито у оној епизоди у којој се појављује „Рајићев double“ и исписује се „сан туберкулозног Рајића“.

Растко Петровић, Милош Црњански и Милан Дединац сврставани су у исту групу песника на још два начина: као припадници тзв. стражиловске линије српске завичајне поезије (Петров 1971: 199) и као „песници младихства“ (Мишић 1996: 261). У случају првог одређења, потенцира се њихова везаност за романтичарску традицију и Бранка Радичевића, чиме се Дединац одваја од својих надреалистичких другова. У другом

случају, истиче се њихова верност песничким схватањима из младости, иако Мишић даље истиче да су Црњански и Растко као „страсници“ брзо „посустали“, док Дединац – који је био „најсмернији“ и „најинтелектуалнији међу њима“ – једини није напустио поезију. Цена коју је Дединац због тога морао да плати јесте та да је „остао у сенци Црњанског и Растка Петровића“ (Мишић 1996: 261, 262).

Везе Дединчеве поезије са Винаверовом заснивају се на припадности једној специфичној линији нашег (пост)симболистичког песништва, која користи елементе усмене лирске поезије и репродукује звучање врачања, бајања, басмања, да би одговорила на проблеме савременог света. Такође, могу се препознати тематско-мотивске као и стилско-уметничке сродности у изразито лирској слици рата, у Црњанскомом *Дневнику о Чарнојевићу*, и Винаверовим и Дединчевим песмама писаним у заробљеништву за време Другог светског рата.

Конечно, у свим побројаним аспектима, сличност Дединца са тројицом песника више се манифестује на концептуалном плану, а далеко мање на плану уметничких поступака којима су изведене ове идеје. Ипак, од најранијих песама као што су „Вартоломејска ноћ“ и „Црвени круг“, у којима је преко француских песника препозната веза са немачким експресионистима, са Аполинером, Сандраром (Јовић 2014: 71, 76), преко *Зорила и Ноћила* исписаних у духу Георга Тракла и Растка Петровића, Дединчевих чувених поема *Јавна птица* и *Један човек на прозору*, све до *Дневника из заробљеништва* и стихова исписаних на путовању по Црној Гори, противно надреализму, Дединац се не одриче поља естетског. Исто тако, снови и елементи несвесног, посредством којих се његова поезија најчешће доводила у везу са надреализмом, у готово свим етапама, присутни су у форми „копирања облика и модела сна, али не нужно и њиховог садржаја“, што је такође била одлика експресионистичке поетике (Стојановић Пантовић 1998: 24). Исто то се може приметити и по питању Дединчеве револуционарности, која се више огледала „на плану форме“, „а не на плану садржине“, и непосредног деловања и протеста, како су то захтевали надреалисти (Тешић 1991:179). Уместо књижевног ангажмана, лирско *ја* Дединчеве поезије чешће је прибегавало „повлачењу у себе, отуђењу и самоотуђењу“ (Стојановић Пантовић 1998: 26), чиме се потврђује и последња експресионистичка одлика Милана Дединца коју желимо да истакнемо.

Не треба додатно истицати индивидуалност стваралачког чина која не може да се порекне код свих ових аутора, без обзира на нашу потребу за препознавањем сродности. Исто тако, њихов интерес да се окупљају око одређених идеја и припадају истим или супротстављеним песничким струјама, не треба ни прецењивати ни потцењивати. О њиховим песничким и приватним повезаностима, о неухватљивости њихових намера, о темпераментима, сујетама, експлозивности, можда највише говори, у симболичком смислу, оно једва избегнуто крвопролиће у Будви. Мислимо на ситуацију када су Дединац и Растко, за време свог боравка у Будви, отишли да обиђу болесног Црњанског у манастиру Савина, и најобичнија препирка између Растка и Црњанског (око старости улица на Корчули), завршила се сценом у којој Црњански вади револвер, а Растко га једва обуздава (Поповић 2009: 33).

За разлику од својих песничких другова чији темперамент би их доводио и до оваквих ситуација, Дединац је увек бирао неко место изван конфликта и мимо крајности. Па чак би се и окренутост експресионистичким решењима у његовом случају могла тумачити као опредељење за медијалну поетичку позицију, коју експресионизам по својим карактеристикама заузима негде између симболизма и надреализма.

7.4. Профано и естетско у поезији Милана Дединца и Ренеа Шара

Интензивна сарадња француског и српског надреалистичког покрета диференцира са једне стране заједничке проблеме око којих се окупљају ове две, у датом историјском контексту, изразито повезане књижевне продукције, али, са друге стране и различита одступања у текстуализацији и деловању која су условљена разликама друштвеноисторијских околности и духовне климе⁸⁹. Поред тога што можемо говорити о разликама, односно сличностима француског и српског надреалистичког покрета, занимљива је чињеница да се у обе књижевности издваја одређен број аутора који у свом песничком ангажману полазе од надреализма, али убрзо, на сличан или исти начин, праве отклон од надреалистичке поетике (Пол Елијар, Робер Деснос, Леон Пол Фарг, Пјер-Жан Жув, Сен-Џон Перс, Рене Шар). Албер Ками ће у том смислу за Ренеа Шара рећи да је „прошао кроз надреализам, али му је само позајмио себе и није му се предао, схвативши да је сигурнији када иде сам“ (Ками 2001: 89). Чини се да иста тврдња важи и када је у питању песништво Милана Дединца, уз додатно запажање: Шару и Дединцу није заједничко само напуштање надреалистичке поетике него и начин на који се то напуштање поетички осмишљава. Оба песника неуралгичне тачке надреализма решавају окретањем ка симболистичким решењим, интегришући тако ова два правца у специфичну поетичку констелацију. Циљ овог дела истраживања јесте да се упоредном анализом Шаровог и Дединчевог песништва, расветли природа односа симболизма и надреализма, као и квалитет и делотворност њихове интеграције.

Песништво Ренеа Шара и Милана Дединца може се довести у везу на више различитих нивоа. Уколико кроз логику устаљене поделе песничког дела М. Дединца, која подразумева три различите етапе, размотримо стваралачки опус Р. Шара, приметимо значајно поклапање: „рана фаза, у знаку чисте, апсолутне лирике, закључно са *Јавном птицом*“, затим „објективизација, која Дединца преко поеме *Један човек на прозору* води *Песмама из дневника заробљеника број 60211*“, и на крају „интелектуална и космичка

⁸⁹ Овај део истраживања у опширнијем облику објављен је под насловом „Профано и естетско у песништву Ренеа Шара и Милана Дединца“, у: *Филолошки преглед*, Филолошки факултет, Београд, ХЛІ, 2014, 43 -58. У намери да избегнемо понављања већ анализираних Дединчевих стихова, овде смо унели скраћену и незнатно измењену верзију објављеног рада.

оријентација, у *Песничким огледима са путовања по Црној Гори* и у повести *Мало воде на длану*“ (Лукић 1972: 24). Искуство Другог светског рата код оба песника представља тачку преокрета којом се чиста лирика предратног периода трансформише у поезију јаче везаности за подручје стварног, да би се у последњој фази поновна лиризација усмерила ка „будућој речи“ (Blanšo 1975: 18-19), умногоме очишћеној од прошлости и искуства рата.

Када је реч о првој етапи, оба песника рад своје имагинације смештају у амбијент природе где се ослобађањем жеље деструише човекова одомаћеност у свету, па у „необичној и строгој поезији коју нам Шар нуди“, како сматра А. Ками, „и сама наша ноћ блиста, и ми поново учимо да ходамо“ (Ками 2001: 91). Природа постаје простор јутарњег мишљења, она је „оно што је пре „свега“, непосредно и врло далеко, оно што је реалније од свих реалних ствари и што се заборавља у свакој ствари, веза којом се не може везати и којом се све, целина, везује; она је искуство порекла“ (Blanšo 1975: 18). М. Дединац у простору природе којом ординирају Зорило и Ноћило, користећи неретко симболику, мелодију и језик фолклора, испитује могућности понирање субјекта у раскош личне и колективне митологије. Природа је за Дединца, као и за Шара, стециште „примитивног“, изворног које у контексту авангарде на различите начине тежи да буде ревитализовано.

Оба песника користе елементе традиционалног света као алегорије почетка којима се у актуелном контексту, ресемантизацијом и реконцептуализацијом, постижу одређени надреалистички захтеви. То се може видети кроз упоредну анализу Дединчеве поеме *Ноћна врачања* и Шарове песме у прози *Косидба*, с обзиром да наведени текстови користе исте мотиве, као и сродну драматургију⁹⁰. У оба случаја, иницијатички процес у који је урођен фрагментарни субјект дешава се ноћу, уз присуство сена, ветра, трулежи и смрти. Док Дединац тежи да фиксира иницијацију готово драмском апаратом, кроз четири одвојене слике које имају форму надреалистичког вербалног колажа, Шар у редукованом песничком изразу, лексиком мита (потоп, црно јагње, питијско витештво) упућује на лиминални простор и време које има квалитет вечне садашњости. Дединац своју песму у прози започиње стихом „[н]е лежем. Сву ноћ се свлачим, па облачим“, да би убрзо субјект поставио себи питање „[г]де вреба смрт? / [о]дакле? (...) кажи, је ли то ветар потоњи који

⁹⁰ Такође, важна за овај контекст може бити и Шарова песма у прози *Бацање чини на Лисичјем имању* у којој се упућује на Дединцу блиску обредно-обичајну праксу.

ми небо шаље/ о, смрти глува?“ (Dedinac 1957: 113). Док Дединац иницијацију конституише кроз само дешавање које се одвија посредством песничких слика, дакле, кроз гест, ритуал, обред, Шар ту процесуалност синтетизује у низ метафорских израза помоћу којих изједначава смрт са „сушиоцем сена“, „маскираним старцем“, „вероломним глумцем“, са „хемичаром уклетог путовања“⁹¹. Тако можемо закључити да у начину конституисања песничке стварности у овом делу њиховог опуса, Дединац је ближи разградњи, концептуалности надреализма, док је Шар више окренут творбеним механизмима, симболу као доминантној фигури естетицизма – премда су, наравно, обе тенденције присутне код оба аутора. Потврду за наведену тврдњу наћи ћемо и у њиховом односу према мотиву ветра који је као еманација антистатичког принципа изразито важан за оба песника. Док је код Дединца присуство ветра у *Ноћним врачањима* означено у самом тексту, чиме се створила атмосфера дешавања, динамизма, промене, Шар у *Косидби* деловање ветра уноси посредством „ветреушке“, птице која кроз стегнути динамизам представља и симбол ветра.

У Шаровој поетској прози *Косидба*, као и у Дединчевој поеми *Ноћна врачања*, фигура свлачења/ облачења/ маскирања упућује на игру одбацивања и присвајања идентитета, на надреалистички приказ раздора свести и њеног умножавања као последице сломљености бића. Оно што Шар опет сакрива у метафорским конструкцијама „маскираног старца“, „вероломног глумца“, Дединац развија, међусобно укрштајући четири песничке слике *Ноћних врачања* и приказујући низ метаморфоза у којима и лирски субјект постаје вампир.

Завршни део *Ноћних врачања*, као и завршни део *Косидбе*, доноси неку врсту драмског разрешења. У оба случаја, то се дешава тако што се посредно конституише мотив девојке, који постаје средишњи мотив њихових песама. Код Дединца, реч је о али-девојци, а код Шара, о девојци-утвари: „О ноћи, нисам могао да преведем у галаксију њену утвару са којом сам се присно венчао у чистим временима бежања“ [„Ô nuit, je n'ai pu traduire en galaxie son Apparition que j'épousai étroitement dans les temps purs de la fugue”] (Šar 2001: 16). Љубав према девојци у оба случаја добија космички карактер, чиме се

⁹¹ Цитати поезије Ренеа Шара (René Char, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1983.) дати су у преводу Јована Христића (Rene Šar, *Bes i tajanstvo*, Paideia, Beograd, 2001.) .

надреалистички концепт и на овом нивоу уздиже, односно, прелази из домена авангардне профанизације у подручје сакралног естетицизма.

Дединчево и Шарово песништво повезује и нужност распрнућа као доминантни принцип у изгадњи песничког света.

Експлозија има, у ствари, двоструку имагинарну вредност: она уништава биће које је претило да ће трајати и устрајати и потом се умртвити те подлећи својој тупости и потонути у небићу; замењује га мноштвом слободних фрагмената, који су, сваки за себе, ново биће, појудно да се преда свему неисказаном свести и жеље (Richard 1964: 80).

У складу са тим, оба песника бирају мотиве који у себи садрже стегнути динамизам (птица, муња, ветар, вир, ватра) и симболизују неприпадање, негацију, побуну: „Не припадамо никоме, осим можда златној тачци те светиљке коју не познајемо, која нам је приступачна, и која одржава будним храброст и ћутање“ [„Nous n'appartenons à personne sinon au point d'or de cette lampe inconnue de nous inaccessible à nous qui tient éveillés le silence et le courage“] (Šar 2001: 27). Сама Дединчева птица представља еманаацију некакве експлозивне субјективности којом се указује на то да је пролазност овде супериорнија у односу на вечност, да је „тренутак битнији од трајања“: „Ти што ћеш ми открити муњу, птицо на виру, ти, маслино од сребра крај које нисам сео“ (Dedinac 1957: 137). Међутим, не треба олако квалитет Шарових и Дединчевих фрагмената приписивати надреалистичкој фрагментарности и њеној хистерији субјективности. На другом месту Шар каже „[р]аздире ме количина фрагмената“. Усмереношћу ка целини која се еманира из сваког појединачног дела, фрагменти ових песника као да порекло дугују и предсократовској, хераклитовској фрагментарности, чиме се опет индиректно, на основу њихове окренутости ка целини, потврђују одређене (пост)симболистичке склоности поезије Шара и Дединца.

У песништву Р. Шара мотив птице је изразито заступљен: чиопа за коју, као и за „јавну птицу“ може да се каже да „нема очију које могу да је стигну“, „она кликће, и то је једино чиме се одаје њено присуство“ [“Il n'est pas d'yeux pour le tenir. Il crie, c'est toute sa presence“]; шева која „остаје углављена у зору и пева узнемирену земљу“ [„Elle reste sertie dans l'aurore et chante la terre agitée“]; жуја која „уђе у престоницу зоре“ и „све се занавек заврши“ [„Le loriot entra dans la capitale de l'aube... Tout à jamais prit fin“]; црвендаћ од чије се „песме ове јесени руше успомене које би људождери радо чули“ [„Rouge-gorge, mon ami, qui arriviez quand le parc était désert, cet automne votre chant fait s'écrouler des souvenirs

que les ogres voudraient bien entendre“] и на крају, наравно, птице које постоје својим непостојањем као „елипсе неухватљивих птица“ [„O nuit, je n'ai rapporté de ta félicité que l'apparence parfumée d'ellipses d'oiseaux insaisissables!“] (Šar 2001: 65, 14, 70, 30). Међутим, птица у песништву Ренеа Шара је и она која „прати споразум“, потврђује могућност равнотеже:

Пожуда и уздржљивост помирили су се (...)
Један гавран мрачни веслач издвојио се из ескадриле
И са немог камена рашчереченог поднева
Пратио је наш споразум нежних покрета (...)
Било је то на почетку божанствених година
Земља нас је помало волела сећам се (Šar 2001: 19).⁹²

За разлику од Дединца код ког је птица често материјализација игре подсвести, у Шаровом песништву птица је присутна више као еманација фиксирано-експлозивне грчевите лепоте у којој је „[с]ва зрачна лакоћа збијена у том крику и тијелу („нитко није у ужем од ње“) да би ту постала непогрешива, прштава снага“ (Richard 1964: 77). Такође, птица овде има искуство праска, почетка настајања света, па самим тим и неког будућег, новог почетка у који Шар верује.

Најчешће ипак ти „путници дубоког неба“ бјеже и нестају у зрачном пространству: тада оштрица њихова улета, тако жељна простора и слободе, као да претиче, оставља иза себе покрет који је тек требала започети. Као што авион пробија звучни зид, као што пјесник има „занат вишка“, тако орао, краљ свих птица, „орав је у футуру“ (Isto: 78).

Аналогно Дединчевој „јавној птици“, у Шаровом песничком свету појављује се важан надреалистички симбол, Минотаур: „У сазвежђу Влашића, на ветру једне младалачке реке, будио се нестрпљиви Минотаур“ [Dans la constellation des Pléiades, au vent d'un fleuve adolescent, l'impatient Minotaure s'éveillait] (Šar 2001: 18). И у овом случају, игра прихватања и одбијања, поковања и приклањања мрачној жељи која је затворена у лавиринт, код Дединца је изражена концептом, урликом, гестом, а код Шара митом, односно симболиком самог Минотаура. Силазак у лавиринт несвесног и убиство

⁹² „Avidité et contrainte s'étaient réconciliées (...) Un corbeau rameur sombre déviant de l'escadre/ Sur le muet silex de midi écartelé/ Accompagnait notre entente aux mouvements tenders(...) C'était au début d'adorables années/ La terre nous aimait un peu je me souviens.“

Минотаура као бића кастрације, има за циљ ревитализацију некакве изворне жеље која није преобликована различитим дисциплинарним механизмима поретка.

Друга етапа у песништву М. Дединца и Р. Шара, као што је речено, у великој мери је семантизована искуством Другог светског рата, за време ког је Дединац боравио у немачким логорима у Шлеској, у периоду од 1941. до 1943. године, док је Шар био у Покрету отпора као командант једне области на југу Француске. У тој непосредној близини смрти Дединац пише *Песме из дневника заробљеника број 60211*, а Шар пише *Хитносове белешке*. Идеје хуманости и солидарности које Дединац на много места износи у својим логорашким песмама, заступајући судбине свих својих другова из заробљеништва, имају важно место и код Шара.

Ове белешке немају ничег од самољубља, од приповести, максиме или романа. (...) Ове белешке представљају отпор хуманизма свесног својих дужности, ненаметљивог у својим врлинама, који жели да сачува неприступачним слободно поље за машту и њена сунца, и који је одлучио да плати цену за то (Šar 2001: 25).

У свету који је редефинисан ратом, у фрагментарном свету ванредног стања, Р. Шар и М. Дединац покушавају посредством аутономног поља маште и уметности да створе ново пребивалиште заједнице. И не само то, обојица у уметности виде место за могуће конзервирање идеја људскости, правичности и једнакости, које би морале да преживе и ужасне страхоте рата. Колико је Шара узнемиравала не само сурова непосредност страдања којој је био изложен, него и неизвесност шта ће се после свега тога догодити са човековом душом, показује његово питање: „Хоћемо ли касније бити као они кратери у које вулкани више не долазе, а трава у њима жути” [„Serons-nous plus tard semblables à ces cratères où les volcans ne viennent plus et où l’herbe jaunit sur sa tige”] (Šar 2001: 39)?

Оба песника теже сведочењу, потпуно свесни немогућности сведочења. Из такве надреалистичке позиције, где говор претендује да се започне из подручја које му се одупире, Шар проговара као чист лиричар (чак и када песму у прози у потпуности заснива на извештају са ратишта или догађају, доминантан тон је лирски), док Дединац повремено преузима улогу колективног, народног певача из наше усмене традиције.

Код оба песника, децентрирани свет ратног искуства упућује их на то да разбијену и пасивну свест замене за раскош подсвести. Тако близина смрти доводи песнике до ненамерног удовољавања и одређеним надреалистичким идејама, у којима је поље

несвесног драгоценије од свести. До појачане сакрализације несвесног (код Шара индивидуално несвесног, а код Дединца колективно несвесног) најчешће се долази тематизацијом снова: „Некад, када бих легао у постељу, помисао на привремену смрт у крилу сна успокојавала ме је; данас заспим да бих живео неколико часова“ [„Autrefois au moment de me mettre au lit, l'idée d'une mort temporaire au sein du sommeil me rassérénait, aujourd'hui je m'endors pour vivre quelques heures“] (Šar 2001: 44). „Двадесет првог децембра, на дан зимског солстиција, када је дан био најкраћи а ноћ најдужа у овој нашој северној хемисфери, коју ће већ од сутра Сунце почети, лагано, све дуже да захвата, док смо се увлачили у постеље на спратове, зачуо сам глас, не глас него уздах свога суседа: - Да није још ове ноћи!...“ (Dedinac 1957: 21).

Трећа, послератна етапа код оба песника подразумева покушај рехабилитације изворности и поновног успостављања релације стварно-надстварно, у свету после „потопа“. Лирски субјект код оба песника у амбијенту природе доживљава „прелазак у својеврсну вегетативну егзистенцију“ (Лукић 1972: 10). Природа постаје „шума симбола“, она омогућава синестезијско, симултано, „многогласно присуство стварности“ (Mrkonjić 1963: 95), преламано у водама, трави и камену.

У складу са комплексношћу песничке стварности ова два аутора, која је настала из незадовољства, сукоба, противречне позиције песника који жели у исто време да се расточи у општој фрагментарности али и да сачува могућност рефлексивне, обојица бирају жанр песме у прози, и тиме и на формалном плану потврђују динамизам супротности, тензију између поезије и прозе.

Подела послова може се упоредити са поделом у књижевности: материјалном богатству одговара поетика слика и језик прозе који је нем и, у ствари, нумеричка размена, пренос материјала; симболичком богатству одговарају суштински језик и поетика мистерије лишена једнаке, дакле, продуктивне размене, аналогно духу и Идеји, и која ставља свој печат на све разасуте, незнане покрете који се крећу ка неком богатству (Ransijer 2008: 96).

Поетска проза М. Дединца рачуна на ову поделу коју у исто време афирмише и иронизује. У *Јавној птици*, наглашеном дистинкцијом поезије и прозе (поезију пише курзивом) Дединац заправо иронизује „поступак контрапунктирања симболичне представе и животног податка“ (Лукић 1972: 8), што је у духу авангардне идеје за превазилажењем уметности у животној пракси. Са друге стране, Шарове песме у прози, када се изузму они готово антилитерарни извештаји са ратишта у *Хипносовим белешкама*,

показују једну унутрашњу, дубинску сраслост и јединство песничког и прозног. То се може видети и у 237. фрагменту *Хипносових белешака* када песник каже: „У нашим тминама не постоји место за Лепоту. Сва су места за Лепоту“ [„Dans nos ténèbres, il n’y a pas une place pour la Beauté. Toute la place est pour la beauté“] (Šar 2001: 44).

Као што смо у случају Дединца већ показали, и Шар је за своје песничке пројекте бирао Рембоа као „песника-претечу“. Он му се чак обраћа речима „Добро си учинио што си отишао, Артуре Рембо! Има нас неколико што заједно с тобом безусловно верујемо да је срећа могућа“ [„Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud! Nous sommes quelques-uns à croire sans preuve le bonheur possible avec toi“] (Šar 2001: 64). Са Рембоом али и са Дедином, Шар дели непријатну спознају да је у „свесном телу“, стварност „за неколико минута испред маште“, и да

[о]во никад надокнађено време је понор који дела овога света не познају. Он никада није једноставна сенка, упркос свом мирису ноћне милости, верског загробног живота, неподмитљивог детињства (Šar 2001: 43)⁹³.

То је истовремено и разлог зашто су Рембо, Шар и Дединац били свесни ограничења која њихова поезија није у стању да превлада.

Поетике Ренеа Шара и Милана Дединца компарабилне су због привидне противречности на којима се заснива њихова песничка реч: код оба песника остварена је специфична синтеза симболистичких и надреалистичких елемената. Чак се тај спој профаног и естетског, живота и уметности, рационалног и ирационалног може препознати и у симболици наслова које бирају – у Дединчевој *Јавној птици* и Шаровој збирци *Бес и тајанство*. Обојица, дакле, задржавају право на естетизацију песничког текста, а ону традицију мрачног романтизма коју је већина надреалиста глорификовала, и која ће свој одјек имати и у Лотреамоновом и Рембоовом „култу зла“ (Бенјамин), Дединац и Шар ће у значајнијој мери повезати са *лепим*. Зато се у *Хипносовим белешкама* могу прочитати стихови: „како су разјарени пси лепи“ [„affirme que les chiens enragés sont beaux“] (Šar 2001: 30) и како „пристајање озарава лице светлошћу а одбијање лепотом“ [„L’acquiescement éclaire le visage. Le refus lui donne sa beauté“] (Šar 2001: 33).

⁹³ „Dans ton corps conscient, la réalité est en avance de quelques minutes d’imagination. Ce temps jamais rattrapé est un gouffre étranger aux actes de ce monde. Il n’est jamais une ombre simple malgré son odeur de clémence nocturne, de survie religieuse, d’enfance incorruptible“.

У песништву Ренеа Шара и Милана Дединца, на крају, „битка“ се „удаљава“, „и оставља на нашим земљама једно срце пчеле, пробуђену сенку, простодушни хлеб“. „Седељка се полако претвара у неповредивост Светковине“ [„La veillée file lentement vers l’immunité de la Fête”] (Šar 2001: 15). „Седељка“ надреализма удружује се са „светковином“ симболизма, чиме се показује да се сакрални карактер естетицизма и профани карактер надреализма међусобно не искључују.

8. Слика рата у српској авангардној поезији: Дединац, Матић, Винавер

У разматрањима да ли авангардисти успевају да створе уметност која се у односу на традицију појављује *ex nihilo* или се ипак могу пронаћи одређени поетички континуитети настављени на деветнаестовековну поезију, не треба потценити велику улогу коју има искуство Првог светског рата. Ратна дешавања у другој деценији двадесетог века довела су до промене епохалног искуства појединца, тако да се надреализам конституисао у једном сасвим другачијем свету, како у политичком, социјалном, економском, тако и у општедуховном, културном и уметничком смислу. Међутим, иако су Први и Други светски рат радикално изменили стварност, подељена су мишљења по питању тога да ли се радикално зло, испољено у холокаусту, види као континуитет, као нешто што је иманентно људској природи, или то радикално зло представља ексцес, рез, „прекид у континууму времена“ те није органски израсло из наслеђених структура (Zafranski 2005: 187). Нема сумње да су ратови за Душана Матића били они који праве пресеке и означавају крај једног и почетак новог доба. Он је често помињао да је „живео три века: деветнаести који се, по њему, заувек, драматично завршио 1914; двадесети који је престао 1941“, и „напокон, двадесет и први који је за његовог живота – већ увелико куцао на наш прозор“ (Ређеп 1992: 7).

У овом поглављу, на основу слике рата која се репрезентује у поезији Милана Дединца (1902 – 1966), Душана Матића (1898 – 1980) и Станислава Винавера (1891 – 1955), покушаћемо да размотримо поменута питања пре свега поетичког континуитета/ дисконтинуитета на два различита нивоа: дијахронијски – пропитујући улогу рата у контексту приче о авангардном третману предратног естетизма, и синхронијски – одговарајући на питање како ратно искуство утиче на потенциране разлике међу савременицима, авангардистима, бившим надреалистима и експресионистима, и шта нам оно показује. Да бисмо ратним околностима размотрили разлике међу српским међуратним песницима, Дединчеву поезију коју је писао у заробљеништву упоредићемо са Матићевим, али и Винаверовим начинима приказивања ратне стварности.

У животном искуству тројице песника уписали су се Балкански ратови и оба светска рата. Први светски рат који је прекинуо њихово школовање, за Винавера као најстаријег, значио је директно укључивање у борбу – као један од 1300 каплара и поручник у чувеном Ђачком батаљону, Винавер је непосредно осетио страхоте Великог рата. За Матића, вероватно као и за Дединца, ратови у другој деценији двадесетог века и нису били „прави ратови него нека врста великог распуста кад школе нису радиле“, када су школе „постале болнице“, а њихова свакодневица била је обележена лектиром, Достојевским, Дисом, Исидором Секулић (Матић 2012: 199). Након Винаверовог и Матићевог повлачења преко Албаније и Дединчеве евакуација из окупиране Србије, сва тројица убрзо завршавају у Француској, која засигурно постаје важна референтна тачка њихове касније духовне и књижевно - теоријске географије. У избегличкој Француској, Дединац и Матић настављају школовање (Дединац у Кану, а Матић најпре у Греноблу и Ници, а потом на Филолошком факултету у Паризу), а Винавер већ од 1916. године врши дипломатске послове, које ће касније наставити у Великој Британији и Русији. Искуства из овог животног периода и стихови којима се на било који начин реферише на Велики рат, не могу се пронаћи у Дединчевој поезији. Са друге стране, своја сећања на овај период Винавер песнички уобличава у збирци *Ратни другови* (1939), а Матић у белешкама и кратким записима укљученим у књиге *На тапет дана* (1961) и *Лажа и паралажа ноћи* (1962).

За разлику од слике Великог рата која се код Винавера и Матића песнички уобличавала накнадно – посредством сећања, сведочења о Другом светском рату код тројице песника изношена су непосредно, из вртлога рата, у форми лирских дневничких записа. Боравећи у заробљеништву у немачком логору Оснабрик, Винавер пише *Европску ноћ* (1952) и првобитном наслову књиге придружује одредницу „Стихови броја 713“. Истовремено, у немачким логорима у Шлеској, у Загану и Герлицу, Милан Дединац пише *Песме из дневника заробљеника број 6021* (1949). У окупираној Србији, Душан Матић, који је такође краткотрајно борао у Бањичком логору у Београду, читав циклус песама у књизи *Багдада* насловљава са: „Забележено 1941-1944“. Већ у самим насловима ових циклуса и збирки види се намера аутора да се укаже на чињеницу да овде није реч само о поезији. Потреба за дневничким записом и белешком излази из оквира строго литерарног, естетског, фикционалног и поприма карактеристике фактографског – оног које рачуна на

архивску логику, на документарни реализам. С обзиром да је реч о поезији која је настајала у ванредном стању рата, у нултом времену ратних догађања и логоровања, те да она не говори накнадно *о трауми* него се изражава самим *језиком трауме*, ови стихови неминовно обећавају додатни степен аутентичности и веродостојности.

Ратне песме тројице авангардиста варирају од оних са наглашеном лирском интонираношћу (најчешће присутне у случају Винавера и Дединца), до песама у прози, и готово нестилизованих, сирових, репортерских сведочења-извештаја из ратног времена (у Матићевој поезији). На мотивско-тематском плану песничка имагинација је у сва три случаја усмерена на питања смрти, страдања, жртве, природе, и та питања лирски субјекат поставља на фронту, у тамници или у избеглиштву.

8.1. Непредстављивост логорашког искуства

Без обзира на аутентичност коју обећава форма дневничког записа, овој поезији не треба олако испостављати превелике захтеве када је реч о могућностима објективности и рефлектовања како индивидуалних тако и општих политичких оклоности у којима су се обрели песници. О томе говори Милан Дединац у песми „Људи под млазевима сунца“, истичући да су његови ропски другови и он у стању да говоре о прошлости и о будућности, али не и о садашњем тренутку.

Говоримо о прошлом и о ономе што ће доћи. А садашњице – нема. Само би се о небу зборити могло, јер оно се једино мења. Али ко да говори о њему? Шта нас се небо тиче! О нашој земљи, која је тамо негде, далеко иза ових жица, у жицама и сама, још недозвана, не знамо ништа (Dedinac 1957: 209).

О проблему непредстављивости и неизрецивости логорашког искуства пише Виктор Франкл у књизи *Зашто се нисте убили? Тражење смисла живљења*, у којој се као логораш и психолог бави психопатологијом заробљеника и покушава да објасни како се свакодневни живот у концентарцијом логору одражавао на душу просечног заробљеника. Понављајући општи закључак да они који су међу њима били најбољи нису се живи вратили кући, Франкл објашњава немогућност објективног представљања њиховог страдања из ма које позиције: онај ко је био у логору има „премало дистанце да би могао објективно да расуђује, али је једино њему познат доживљај о коме је реч“, док онај ко није био у логору има превелику дистанцу да би ишта разумео (Франкл 1994: 21).

Оно што је нарушавало објективност накнадних сведочења о страдању за време Другог светског рата, јесте политизација или естетизација ратне прошлости. Дединцу, Винаверу и Матићу не би се тако нешто могло замерити. Њихову објективност нарушавало је нешто друго – немогућност дистанце у односу на неизвесност, динамичност и трагичност ратничког и заробљеничког живота. То Матић директно потврђује објашњавајући да је „песму о двадесетогодишњацима који умиру могао написати тек маја 1942. године“, јер током читаве 1941, све до маја 1942. године, није могао да верује „да су Немци извршили онај ужасни покољ у Крагујевцу, и да Дунавом плоче лешеве наших људи“ (Матић 2012: 198).

Дакле, проблеми око неизрецивости и недостатности у сведочењима преживелих логораша не нестају чак ни када је у питању дневничка поезија која је писана из средишта самог страдања. „Прави сведоци, потпуни сведоци“ остају „они који нису сведочили и који не могу да сведоче“.

То су они који су додирнули дно. Преживели говоре у њихово име, уместо њих, као псеудо-сведоци; они сведоче о сведочанству које недостаје (...) Ко год да преузме улогу сведочења у њихово име, зна да ће морати да сведочи у име немогућности сведочења (Agamben 2002: 34).

Дединац је дубоко осећао са једне стране немогућност изрицања и неизговорљивост искуства логорашког живота, а са друге стране, раздирала га је агонија због осећања дужности да је баш њему додељена та посредничка улога чувања и каснијег исповедања истине логора. То се најбоље види у песми „Упамти!“ у којој песник набрајањем покушава да фиксира у памћењу све оно што не би смео да заборави.

Треба ухватити птицу, изгубљену над Шлеском, једину
и дрвену бараку, и псовку сваку, и изгужване шињеле.
Упамти: чемер и глад, и очи мутне што су испиле даљину,
и небо запамти црно и снегове ове беле!

У срцу да гајиш лик сваког свог друга – за њим су жица и борови.
Ниједан дан, ниједан сан да их после збрише.
Не слушај боле своје, него друга тог што ти о кући говори,
и никад га не заборави више (Dedinac 1957: 219) !

О оптерећености оваквом својом улогом, Дединац пише и у потресној песми „С болесничке постеље“, испеваној 16. фебруара 1942. године, у заробљеничкој болници-

карантину, у присуству два болесника: једног умно поремећеног Француза, иначе радника у немачкој фабрици за справљање вештачке вуне, и једног епилептичара, „Циганина из Вршца“, музиканта. Дединац не само да изражава солидарност према туђем болу, него очигледно осећа и притисак одговорности да је баш њему припала некаква финална улога сведока која би се састојала у томе да у најмању руку запамти, конзервира и изрази призоре којима присуствује. Као бившем надреалисти који је читаво своје песничко дело засновао на покушајима фиксирања некаквог искуства које му измиче – било оно везано за неухватљивост сна, жеље, љубави, лудила, Дединцу није непознат овај неуспех изрицања, што га свакако не чини подношљивијим. Напротив, сада више него раније, било је потребно нешто исказати и макар на тај начин, вербализацијом, сцене бесмисленог, неправедног па и баналног људског страдања⁹⁴, увести у некакав нови, другачији, па макар и лажни, поредак смисла и језика.

На левој мојој руци у младом Французу лудило говори и гори,
на десној с Циганином падавица се гуши и бори.

Али ко за то мари? Шта се то кога тиче
што цео лазарет куне и логор сав нариче.

О, не могу ја у ноћи, распет, да држим све ове смрти
док напољу мећава мете и коло мртваца врти!

Ах, ко је толико моћан, ко има ту силину
да на рукама носи све оне што сада гину (Dedinac 1957: 218)?

О сличном проблему неспособности сведочења Матић пева у песми „Успаванка за погинуле који немају више од двадесет година“, и кори себе:

Зашто, зашто нисам имао прилике да те изгрдим,
имао бих разлога да се љутим на себе,
да себи никад не опростим несмотрене речи што сам ти их рекао:
Жива нит везивала би ме за тебе.
Овако?...Говорим ветру, празнини.
Утешније је говорити успомени (Матић 1964:170).

⁹⁴ О баналности зла током Другог светског рата, У: Хана Арент, *Ајхман у Јерусалиму: Извештај о баналности зла (Eichman u Jerusalimu: izveštaj o banalnosti zla, Beograd, 2000).*

Дакле, трагедија се не огледа само у неминовности смрти него и у чињеници да жртве постају пуке бројке, сведене на потпуну празнину, на одсуство из којег је немогуће пробудити довољно достојно сећање:

Мртви ће опет бити само мртви,
само осмех неба,
ожиљак туге и опомена,
уздах кад си сам,
птица залеђена у лету;
не стиснути зуби ови одмазде и срце,
не море ове просуте, невине крви,
кости разасуте од горе до мора („Забележено после бомбардовања Београда на Ускрс 1944“, Матић 1964:172).

Овај проблем Матић и визуелно представља у песми „СТО ЗА ЈЕДНОГ“, умећући празнину хартије између, као на траци исписаног, дехуманизованог захтева: СТО ЗА ЈЕДНОГ. Једина ствар која је ужаснија и трагичнија од свих страдања, за Матића јесте „бело ћутање деце што се неће никад родити“, „ниједна жива патња, ниједан живи бол није раван том ужасу нерођења“ („Буђење материје“, Матић 1959: 26).

Уметањем празнине и ћутања које представља истовремено место сећања али и знак немогућности сећања, Дединчева и Матићева песничка опредељења подсећају на идеју *противспоменика*, о којој пише Владимир Гвозден поводом Зебалдовог писања о холокаусту. Наиме, истичући да прави споменици више доприносе забору или потискивању реалности него њеном памћењу, Гвозден објашњава пример противспоменика који је дело концептуалних уметника Јохена (Jochen) и Естера Герца (Esther Gerz). Они су 1986. у Хамбургу поставили „Споменик против фашизма“ у виду правоугаоног стуба на који су грађани могли да се потпишу и који се, како су се потписи исписивали, спуштао у земљу, док скроз није нестао. Порука би била да „на крају, само смо ми они који могу устати против неправде“ (Gvozden 2018: 99, 100). Оваква идеја противспоменика засигурно би се свидела Дединцу, као што му се свидела и идеја ефемерних споменика коју је Растко Петровић изложио у тексту *Споменик*⁹⁵. Уосталом, Дединац о томе пише у предговору за књигу *Од немила до недрага*, наводећи Расткове

⁹⁵ Растко Петровић, „Споменик“, *Путеви*, број 1, Београд, 1922.

тврдње „да би требало подизати само кратковеке споменике“, као што би била рецимо мермерна плоча на коју је постављена ваза испуњена *свежим* цвећем,

или да се изваја од правог *снега* кип Победи, па „чим сунце и пролеће дођу“ споменик да се отопи и отече „пољанама у жубору евокација“, јер је песник-пројектант сматрао, у својој безбрижној фантазији, да сви споменици и треба да буду ефемерни, „а не да гранитно пркосе зубу времена“: „нека их младеж само једном види; двапут? то је већ одвише“ (Dedinac 1957: 19-20)!

Дединац, Матић и Винавер знали су да им у покушајима сведочења о ратном и логорашком искуству неће бити од велике користи било каква фактографија или документарност који претендују на тзв. историјску истину. Матић о томе директно говори, објашњавајући своје песме у којима приказује сцену из повлачења српског народа преко Албаније за време Првог светског рата. Оно што је песнику у тим призорима било најстрашније јесу мртви који леже на путу, са залеђеним очима упртим у небо: „Овде говорим о њима, а литерарне лажи које сам ставио у моју песму – да су то први мртваци које сам видео у рату – много мање су важне од чињенице да ја те мртве робијаше и данас гледам са очима укоченим према небу...“ (Матић 2012: 208). Да је пука фактографија лишена метафоричког говора и накнадне стилизације ирелевантна и бесмислена, те да није у стању да представи усковитлана ратна времена, Матић потврђује и иронизацијом форме дневника коју можемо пронаћи у књизи *Лажа и паралажа ноћи*. Он овде уноси делове из „Дневника непознатог“ који је вођен за време Првог светског рата, од 14. јула до јесени 1914. године, а који се заснива на густом гомилању информативних, али за уметнички текст празних и обезначених реченица попут: „У 2 по поноћи кренусмо и у Крагујевац стигосмо у 9.30 пре подне – 25км.“ (Матић 1980: 27).

Уместо историјске истине, Дединац, Винавер и Матић бирају уметничку истину. Језик у њиховим поетско-прозним белешкама из Другог светског рата не реферише на историјску стварност, него представља средство да се преживи изражавањем (Винавер) и да се исповеди онај истовремено најинтимнији и општељудски доживљај рата. Њихове песме су зато, иако парадоксално писане у форми дневника и неретко датиране, смештене у некакво готово аисторијско, митско време рата, чиме се онемогућава било каква политизација сећања, а акценат се ставља на страдање као такво. Из тог разлога, у њиховим ратним песмама, у другом плану је и јасна подела на пријатеље и непријатеље, савезнике и противнике, жртве и тлачитеље, победнике и поражене, о чему ће више речи бити касније.

Дединчева аисторијска представа логора омогућава да се страдање разуме на један шири начин, онако као што је то чинио Агамбен у књизи *Homo sacer: суверена моћ и голи живот* (1998). Агамбен логор не посматра као историјску чињеницу, као „аномалију што припада прошлости“, него као скривени предложак политичког простора у којем данас живимо, односно, за Агамбена, логор а не град постаје биополитичка парадигма данашњег запада (Agamben 2006: 146, 160). Такав „виртуални логор“ садашњице подразумева присуство перманентног ванредног стања у којем је човек сведен на опскурну фигуру *Homo sacer-a*, или голог живота, и он се не односи само на искуство логоровања, него на сва ванредна стања, избегличке кампове, болеснике који су у темпоралној фази итд. (Agamben 2006: 153, 164, 165).

8.2. Уметност у логору

Пре него што приступимо тематској анализи ове поезије, још кратко ћемо се осврнути на њену условљеност околностима у којима је настајала. Позната је Адорнова теза да Аушвиц представља пораз културе и да бављење уметношћу после Аушвица представља варварски чин. У збирци *Европска ноћ*, у песми „Април 1941.“ Винавер се дотиче ове теме. Лирски субјект, који нам се у песмама из заробљеништва често представља као глас самог Винавера, посматра немачког наредника кога назива „касапином из Минхена“, и немачког команданта, иначе васпитача. Њих двојица се „кезе“ са „рашчовеченим лицима“, кратко након што је наредник ранио четворицу заробљеника – јер је „стигла наредба број 7658“. Представљајући срећу на њиховим лицима и то како њима „лагано пролази време“, како и оно „мили покорно“, Винавер иронично подсећа на културу којој они припадају.

Сад су дочекали свој велики час
На великом часовнику Рајха.
Колико среће
После столећа усклађеног Баха
И бескрајно напрегнутог Хегела
И Кеплера који је само сновио поретке
После вечите стеге и зазора
Тако да култура боли и сврби
Као дивљачка шуга –

Колико среће
Да се рашчешу све красте! (...)
Дечаци
Певајући усплахирене корачнице
Бацали су се камењем на нас
Очима су нас гневно гушили
Песницама малим претили.
Мислили су:
„Зар да се и та гамад чува!
Баш смо превише племенити
Та ће нас сентименталност упропастити!
Доле Шуберт“ (Винавер 2015: 342-343)!

Из Винаверове перспективе, Немци су у Другом светском рату одбацили јарам културе која их је дуго болела и сврбела, захтевајући усклађеност и напрегнутост. Дакле, као антипод у односу на културу и уметност које доносе стеге, зазоре, распирују сентименталност, налази се немачка политика која је у четрдесетим годинама двадесетог века коначно омогућила да се „рашчешу красте“ културе – сврбљиве као „дивљачка шуга“. Са друге стране, из перспективе немачких логорских наредника, однос између културе и логора другачије је виђен. Не само да се холокауст од стране логорских наредника не доживљава као пораз културе, него се он чак види као место које укључује културу и естетику, о чему Винавер пева у песми „Наредник Краус“. Упозоравајући песника да су у његовој земљи људи сасвим изгубили памет јер се уопште боре против ‘Вермахта’, да читава земља гори „као вулканско гротло“, наредник Краус објашњава да су заправо одлично прошли сви они који нису остали у Србији него су завршили у логору: „О срећни сте што се овде, у нашем ропству“ (...) „Оно јесте: гладујете/ Али сте бар сигурни са животом...“ (Винавер 2015: 374). И то није довољно, наредник Краус поносан је на чињеницу што се дехуманизација унутар логора, којом је сваки појединац изгубио сопствени идентитет и свео се на логорашки број, извршава на један естетски и уметнички начин.

Сачувани сте, као у кутији,
Сваки од вас има металан број,
(Иако је оскудица у металу...)
Та ви и не знате како је леп тај метални број!
Чак је и уметнички рађен
Јер ‘Вермахт’ има смисла за естетику,

А наш је фирер – уметник.
И одушевљава се Вагнером (Исто).

Поред Адорна који проблематизује смисао уметности после рата, многи аутори сматрају да уметност још за време рата мора променити своју форми и одрећи се естетичистичких порива. Овом темом бави се Зафрански, позивајући се са једне стране на Брехта, и на његов суд да у многим временима разговор о дрвећу може деловати као злочин, а са друге стране на Орвела, који каже да не може имати чисто естетски интерес према некој болести од које се умире (Zafranski 2005: 160, 164). Проблематизујући уметност естетизма, о чему је било речи у првом делу истраживања, Зафрански поставља једно добро познато и често понављано питање: „Како се с обзиром на зло у свету, може оправдати луксузно бављење уметношћу“? Ипак, за потребе ратне поезије Дединца, Матића и Винавера, ово питање требало би мало преуредити. Прилагођено, оно би могло да гласи: какву улогу има луксузно бављење уметношћу у тренуцима непосредне логорске демонстрације зла?

Иако би свака помисао на уметничко стварање у круговима заробљеника била „гротескна“ и могла би да се тумачи „као сабласни контраст на позадини неутешног логорског живота“ (Франкл 1994: 47), у случају Дединца и Винавера постојала је огромна потреба за коришћењем језика у уметничке сврхе. Када се само погледа напор који је Дединац улагао да би се уопште омогућило било какво писање, јасно је да је још само тај језик остао као једини преживели знак бившег идентитета, сада сведеног на додељени логорашки број. Дединац је свој лирски дневник водио тајно, а исписивање песама „микроскопским словима на танким и разноврсним листовима хартије“ значило је свакодневно ризиковање живота. Пошто су га чувари затицали са оловком у руци, он је, да би их заварао, јавно преводио Расинову *Федру*, чиме је правдао своје бављење текстом. Наводи да је у једном критичном тренутку морао да се одвоји од песама и да их је сакрио у „испражњену кутију од конзерве и закопао у неком шумарку крај Герлица“, одакле је рукопис, прилично оштећен, изнео после ослобођења његов друг из ропства Божо Момчиловић (Dedinac 1957: 193). Такође, о значају уметности у условима заробљеничког живота, говори и одушевљење са којим Дединац пише о књигама које су се неким случајем затекле међу логорашима. Он их назива „највећим благом овога света“, једнако

значајним и за оне који знају да читају, као и за оне „који нису знали шта би са књигом у руци“. У питању су били Крлежини *Есеји*, путописи научника Михаила Петровића Аласа, Нушићеве приче, гимназијска читанка, *Динамит* Луја Адамича, *Синови* од Перл Бак, Стендалов роман *Црвено и црно* (Дединац 1964: 79). О односу према лепоти у логору треба расправљати и у контексту Дединчевог, Винаверовог и Матићевог третмана естетског у њиховим лирским записима, поетско-прозним фрагментима и песмама. Чак и у условима у којима би се лако оправдало одрицање од естетског и разочарање у уметност, ови песници нису били у стању да то прогласе, чиме су још једном, у радикалним околностима, потврдили своје разилажење са ранијим надреалистичким и авангардним поетичким претензијама.

Не само да су Дединац, Винавер и Матић писали поезију у свету где је „између живота и смрти једва коњски нокат“ (Матић 1980: 131), него је Винавер у исцртавању портрета својих ратних другова најчешће бирао баш оне са израженим интелектуалним, духовним или уметничким претензијама. У *Европској ноћи* то су Микица и Стојан који стално уче. Учење је обезбеђивало преко потребни бег из непријатне садашњости и изолацију у односу на стварност о којој се заправо мало зна, а много нагађа. Стојан је „са књигом расклопљеном“

Поваздан шетао крај бараке
Учећи најизлишније стручне речи
Да изоштри мозак.

Није хтео ни да мисли на оно што је пред њим
Да не би изгубио снагу будућу,
Да се не би претворио, противу своје воље
У расадник непроверених идеја (Винавер 2015: 344).

Када је реч баш о уметности, Франкл износи тезу да су људи у логорима интензивније доживљавали уметност и природу, да су се тамо повремено чак импровизовали неки кабареи, а посебно живописно представља сцену у којој капо-убица чита наглас љубавну песму коју је сам написао (Франкл 1994: 45-47). О значају уметности у ратним временима говори и Винаверова песма о учитељу Дачи из *Ратних другова*. Учитељ, који је био велики обожавалац Достојевског, Толстоја и Тургеева, и који се због Наташе Ростове и Настасје Филиповне никада није оженио, имао је у рату пун сандук руских књига. И не само то, имао је потребу да комуницира са њему битним књижевним

ликовима, па је „са мекоћом Тургењева“ писао писма Вјерочки, Аглаји Николајевној, Настасји, кнезу Мишкину, и читао их са ганућем.

Писао им како сиротињски ратујемо
У сламним шеширима и гаћама
Са мало артиљерије. (...) (Винавер 2015: 171).

Писао је Аглаји Николајевној да је само делимична истина да ми припадамо десетерачкој народној традицији, и да „он још увек највише припада/ Великој Русији Тургењева, Достојевског/ и човечанству/ И да су и ови наши кротки и храбри војници/ Мада то не знају/ У основи на истоме путу“ (Исто: 172).

Потреба за уметношћу и културом у логору нема исти карактер као иста та потреба у било којим другим околностима. Зато поезија писана у логору не подлеже критици која се иначе упућује на рачун ратне поезије. Као што је већ речено, најчешће се песмама са ратном тематиком замера – из етичке перспективе проблематична – естетизација ратног искуства, или се критикује егоистично писање, које наводно довољно не мари за важност одређеног историјског и политичког тренутка⁹⁶. У вредновању логорске поезије овакве примедбе губе не значају, а једино важно постаје питање на који начин поезија или култура могу да се ставе у службу преживљавања. Показало се да су они људи који су навикли на богат интелектуални живот, бивали отпорнији, да су лакше подносили страхоте чак и када су физички „нежније конституције“ (Франкл 1994: 37, 42-43). Ипак, треба истаћи да је интерес за културу и уметност у логорима показиван само у појединачним случајевима, док је интерес за политику и религију био чешћи и испољавао се чак и импровизованим молитвама и богослужењима, доживљаваним „у неком углу логорске бараче или у тамном и затвореном сточном вагону“ (Исто: 41). У поезији Дединца, Винавера и Матића уметност заузима место и религије и политике.

⁹⁶ Душан Матић у свом тексту „Погледај дом свој, анђеле - пледоаје за изложбу културе Београда XX века“ помиње случај Исидоре Секулић:

„Већ педесет година вуче се легенда о громогласном нападу гласноговорног Јована Скерлића противу Исидоре, и има се утисак да су њени *Сапутници* били глас у пустињи. Али на њеном штанду те будуће изложбе биће довољно да поред отворених страница Скерлићеве критике о Исидори Секулић у *Књижевном гласнику*, буду отворене и странице заборављеног, али онда добро познатог часописа *Дело*, са интелегентном и сензибилном критиком о Исидориној књизи, сведоком да Исидора у своје време није узалуд писала“ (Матић 1969: 118-119).

8.3. Антиратна ратна поезија

Оно што је овим ауторима такође заједничко и што се издваја као доминантна особине њихове ратне поезије, јесте да је она дубоко антиратна. Пацифистичке и антиратне идеје у Дединчевом и Винаверовом случају додатно су појачане непосредним суочавањем са заправо апстрактним разлозима због којих велики број људи свакодневно страда, и та свест о апстрактности жртвовања бивала је све већа како су сцене људске патње постајале све бруталније и теже, и како више никакве националне и верске поделе нису могле да их оправдају и осмисле. Зато Дединачев лирски субјект у „Шлеској рапсодији од јутра до сутра“, после навођења низа гласова његових другова: замишљеног сужња који гледа у своје прозирне руке, роба који тумара логорским кругом и пева својој жени, заробљеника који куне, болесника који се обраћа на самртној постељи, изговара:

Док укрштени зраци Сунца и Месеца падају
по рукама мојим гладним и голим,
ја волим. (Dedinac 1957: 244)

Матић о свом пацифизму говори као о нечему што је стекао у породици, припадајући „оној Србији која није ратничка, оној идиличној Србији која је у хероикку уведена историјом, околностима историјским а не својом ратничком особеношћу“, и због тога признаје да му никада није пало на памет да иде у добровољце за време Другог светског рата. Штавише, Матић овај свој став правда једном линијом српске историје, традиције и књижевности, истичући да га „ужасно љути“ „кад велики пречани, као Јаша Игњатовић, кажу да Срби треба да се бију са Турцима а да се не мешају у ствари Војводине“, „јер нису Срби само ратници, војници, капетани...“.

Ја мислим да су Винаверове песме о војницима најближе том правом осећању за рат и херојство код Срба. Пацифизам је у Србији много већи него што се говори у нашој литератури. Зато ја волим Лазу Лазаревића, и неке друге писце, који говоре о правом животу у Србији XIX и XX века. Ова два-три последња рата све су то закрилила. У нашој литератури нигде нема правог живота, нигде љубавне тематике, као да љубави и нема у животу, свуда само ратничка традиција (Матић 2012: 205-206).

Као доказ да наша традиција није само херојска, Матић наводи и сталне сеобе, на основу којих извлачи закључак да су се Срби селили не да би ратовали, него да би избегли ратове. Примере изражавања антиратног става у европској литератури, Матић проналази код Франсиса Пикабије – у песми „Један евнух“ из 1917. године коју штапма анаграмом,

Пикабија двосмислено наводи да толико мрзи Немце да због тога све даље бежи од фронта. Такође, Матић наводи и случај Голсвордија који је током Првог светског рата писао романе са љубавном тематиком (роман *Јача од смрти*) и коме нико у Британији није замерао што није узео учешће у рату. Ипак, он закључује да је код нас „ствар била много другачија“, да је рат „много више био део читавог нашег живота да бисмо доцније могли равнодушно да гледамо на његову нову појаву“.

Рат је многе људе понео са собом. Ускоковић се убио, Бојић се утопио, Дис такође, Винавера сам видео као каплара како држи коња негде код Скадра. Све је код нас било тако испреплетано, да се не може увек одвајати једно од другог, поезија од живота, рат од политике, стварност од уметности. Ми смо све то проживљавали и зато је све то остало у нама, нико нам га ни доцније није наметао, сами смо изабрали и поезију и политику (Матић 2012: 186).

Треба истаћи да антиратно расположење које се може осетити у поезији Дединца, Матића и Винавера произлази и из њиховог отпора према рату који се води пре свега зарад буржоаских интереса.

8.4. Рат без непријатеља

У поезији тројице авангардиста, као још једна заједничка особина њихове историјске представе рата, појављује се нешто можда атипично: фигура непријатеља или је у потпуности искључена (Дединац), или је у другом плану (код Винавера и Матића). О разлозима због којих се о рату мисли и пева скоро без фигуре непријатеља може се нагађати. У логорима, за песнике и остале заробљенике, најстрашнији призори људске патње и страдања остали су непојмљиви, необјашњиви, без обзира што су се они већ навикли на те слике. Фигура оног крајњег непријатеља који из сенке руководи животом логора можда је због тога остала апстрактна, неодређива и чак немислива у људском обличју. Дединац ће у песму „Балада човека који је уснио мреже“ унети и ове стихове:

Ах, која ме је тад рука бацила немилице
овде где место извора наших уморне кише роморе?
О, која ме је то рука спустила међ ове жице,
где место Сунца у небу муње у облаку горе (Dedinac 1957: 225)?

Исто тако, када у свом *Дневнику заробљеника број 60211* пева о мукама које подносе он и остали заробљеници, никада се не помиње субјекат који тлачи, него се

инверзијом, на место непријатеља поставља сама последица до које доводе немиле радње надређених. Показаћемо то на примеру изгладњивања где уместо оних који изгладњују заробљенике, непријатељ постаје сама глад, метафоричка објективизација присутна у облику апстрактне именице.

У логору је зинула глад
и сад, место нас, сваку храну прогута.
Заборавила је за собом само кост и јад
да смрт за њом не лута.

Кад је стигла, све капије широм морале су да се отворе,
за трен ока сав логор је помела,
и сад, сем песка доле и неба горе,
ничег другог није до празних наших тела.

Кроз логор је прошла глад
и све је зделе пробушила.
Врела се супа отад
у њима није пушила. (...)

Глад има грдна уста и запаљено тело.

Стазе којима стиже увек су исте:
она за ратом, с војскама и логорима иде.
А руке су јој празне.
И чисте (Dedinac 1957: 214).

О одсуству непријатеља у поезији Дединца, Винавера и Матића може се мислити и на начин на који о томе пише Жак Дерида у књизи *Политике пријатељства*. Дерида ту, ослањајући се на Ничеа и Шмита, указује на катастрофу коју изазива не одсуство пријатеља, него одсуство непријатеља – без фигуре непријатеља укида се сфера политичког и сфера јавног (Derrida 2001: 141 итд). Тамо где нема јавности, политике и непријатеља, нема разликовања између живота и смрти, односно, има само голог живота, који се, како сматра Агамбен „смије убити а не да се жртвовати“ и који је „укључен у поредак једино у форми његовог искључивања“, односно кроз своју апсолутну могућност излагања смрти (Agamben 2006: 14). Зато је песницима посебно било стало да у својој поезији поново произведу сферу јавног, у којој је једино могуће да се мисли и комуницира

о сопственој несрећи, а кључна фигура успостављања јавности у логору јесте уједно и један од најдоминантнијих мотива ратне поезије Дединца, Винавера и Матића – мотив братске заједнице или ропских другова.

Са друге стране, уколико се спустимо у конкретност логорског живота, опозиција пријатељ/ непријатељ могла би да се тумачи на још један начин. Имајући у виду поделу улога у логору, В. Франкл упозорава на то да би оштра подела на пријатеље/ непријатеље, односно, анђеле и ђаволе била поједностављујућа. Као пример, Франкл наводи да је један заповедник логора, есесовац, тајно трошио сопствени новац да би набављао лекове за становнике свог логора, а логорски старешина (који је и сам био логораш) „био је суровији од свих стражара есесоваца“ и тукао је логораше кад год и колико год је могао (Франкл 1994: 80). Овакве ситуације, без обзира што су засигурно представљале више изузетке него правила, чине се посебно битним. За психологију логораша, оне су значиле недоследност и процепе у демонстрацији и организацији зла, према чему је још једино могла да буде усмерена њихова нада за избављење. Такође, у Дединчевом, Матићевом и Винаверовом приказу рата, оваква одступања од логике или неког унапред осмишљеног система заузимају значајно место. Различите произвољности, недоследности, изузеци и процепи у функционисању одређеног правила појављују се као антиподи заповедном језику Немаца и постају симболи отпора и наде да ни зло није савршено осмишљено. Винавер о томе говори у песми „Наредник Краус“.

Ах, како би ми слатко било
Да погинем, не само у заштиту људи, и жена, и деце,
Него у заштиту
И самих глаголских видова,
И самих граматичких произвољности
И безброја неозбиљних произвољности
Само да није вечито: тај ваш заповедни начин
Ти ваши заповедни прилози на крају
То ваше; ауф (Винавер 2015: 375).

Слављење произвољности добило је у Винавровој логорашкој поезији и персонификован облик у портрету Микице, заробљеника који је по читав дан учио енглески и кога Немци нису могли да поднесу због подсмешљивог става и прецењивања

граматике. У песми „Микица“ поново се исписује хвалоспев граматичком изузетку који је „трајнији“ и „значајнији“ од читаве „трагичне привремености“ логорских правила.

Само кад га [Микицу] погледају
Њима се смучи и стужи:
Они хоће да се верује само у правило
Које су сами прогласили,
У њихово случајно правило
Тренутне њихове победе
Као да се битке добијају засвагда

Уверавају га они
Да је он роб, само роб,
Да нас никаква конвенција не штити
Да у целога огромноме свету
Немамо никога.

Микица је, слежући раменима
Опет прелазио на граматiku
И они су видели
Да нам је сваки њен најситнији изузетак
Трајнији и значајнији
Но сва њихова трагична привременост.

Они су убили Микицу (Винавер 2015: 336-337).

Исто тако, у ратној поезији наших авангардиста, препознаје се намера да се рат прикаже, не као свесно планирана, доследна и организована акција која у потпуности остаје под контролом разума, него напротив, да се у феномену рата представи и онај арбитарни, случајни, нелинеарни, ирационални аспект, који је најчешће потиснут и искључен из сведочења и докумената којима располаже историја. Једну такву епизоду Матић уноси у књигу *Лажа и паралажа ноћи*:

Али, што су се наше групе више приближавале, било му је све јасније по облику капа да су они који нам долазе у сусрет немачки војници. И онда се догодило нешто несхватљиво што се понекад догађа у рату. Обе групе су се среле у тишини, у некој врсти заноса, не опаливши ни један једини метак. Раздаљина се смањила, магла је обавијала силуете, било је то тако као да нису у ствари ни постојале (Матић 1980: 59).

Иако у овом Матићевом одељку ирационални тренутак и несхватљиви занос доводе до краткотрајног предаха од оружја, они имају и своје наличје. Зафрански то објашњава и

наводи Хитлера као екстремни пример тога до чега може да доведе чињеница да „историјом управља лудост, могло би се рећи и: имагинарно“ (Zafranski 2005: 195).

8.5. Ја или братска заједница

Као што смо видели, фигура непријатеља се код ових песника или може реконструисати у изразито малом броју песама (код Винавера) или је потпуно потиснута (код Дединца и Матића). За разлику од тога, један од најприсутнијих мотива код све тројице јесте мотив логорског или ратног пријатељства на којем би требало да се успостави некаква нова заједница страдалника. Међутим, када је реч о односу између индивидуализованог појединца и колектива којем у датом ванредном тренутку тај појединац, вољно или не, припада, најпре се може препознати одређена неусаглашеност у третману овог питања код Винавера и Дединца са једне стране, и код Матића са друге, да би се та неусаглашеност у каснијим песмама све више превазилазила.

Решавање односа између индивидуалног и колективног искуства у логорашкој и ратној поезији, семантички укључује и низ других есенцијалних песничких опредељења. Из које позиције проговара лирски субјекат? Шта могу, док је на снази светска катаклизма, да понуде индивидуални доживљаји, различите трансформације унутар свести и подсвести појединца, на којима надреализам често заснива своје готово аутоеротично занимање за неприкосновено ЈА? Душан Матић у лирском запису „ЛЕТО 1914“ објашњава свој први, још увек имагинарни и предсказивачки утисак о надолазећем рату. Овај запис, како аутор на једном другом месту истиче, настао је знатно касније, под атинским сунцем, које је у њему пробудило сећање на почетак Првог светског рата: „у светлости Грчке, био сам открио и то светлцање у мом сећању, то поподне на лајковачкој станици, лета 1914.“ „Иста, иста светлост“ (Матић 1992: 186).

Рат је требало да почне за који дан. Аустроугарска војска као авет лебдела је над Дрином, Савом и Дунавом. Мобилисани војници, бегунци, жене, деца. Врео јулски дан. Бујна, непомична, поља. Светлост као пламсај, и полегла преко свега. На пустој станици, с које само у једном правцу јуре усијане шине кроз жуто-зелено поље, осећам како се одједном одвајам, до бола јасан и одређен, као отцепљен од мутне матрице, сам до бескраја, и први пут, у себи недвосмислено кажем: Ја. И осећам да ће тако остати до краја: Земља, ја и Сунце, у тој светлости урезани, с једном станицом иза себе и једном увек преда мном, и да ће сва тама судбине што ме чека, пред

том светлошћу, лећи ипак као уморно пашче, све до ових речи које, овде, на кафанској тераси, на тргу Омонија, мешам с том светлошћу, старом и младом као свет... (Матић 1980: 25).

У наведеном фрагменту није тешко препознати Матићево убеђење да се урањањем у сопствену субјективност, понирањем у физиологију чула, односно, усмеравањем чулне осетљивости ка Земљи и Сунцу, може заувек оставити „једна станица“ удаљености између човека и непосредне стварности. Та „једна станица иза себе и једна увек преда мном“, у овом случају значиле би сигурну изолацију од сурових призора рата који не допиру до естетизованог света песника. Размотрићемо како Матић гледа на исто питање тридесет година касније, дакле, октобра 1944. године, како и насловљава овај поетско-прозни фрагмент:

Шта је видик појединца, и то затвореног у граду, о који се туку војске? Ипак их овде преписујем. Можда ће за понеког бити оне прустовске мадлене замочене у шољу чаја и пробудиће у њему, као што их у мени буде, наслаге успомена, које неодољиво нагриза заборав (Матић 1961: 105).

После искуства два светска рата, Матић сада релативизује значај „видика појединца“, ефективност индивидуалне митологије уопште, која је присутна у свету који не дозвољава повлашћени поглед. Јован Христић у есеју о Матићу укидање привилегованих облика тумачи као особину модерног песништва у целини, тврдећи да „привилегованих облика више нема; као и рат и живот је постао тоталитаран“ (Христић 1964: 17). Насупрот индивидуалној митологији, Матић се тако, као и Дединац, све више опредељује за колективну митологију, тражећи у њој нови уметнички потенцијал, али и нову шансу за опстанак.

Разлика у односу на Матића је та што се код Дединца и Винавера од почетка испољава велико поверење у снаге заједништва. У *Песамма из дневника заробљеника број 60211* Дединац готово преузима на себе улогу народног певача из усмене традиције и покушава да пева колективним гласом.

Ако ли ко од другова мојих прочита икад стихове ма које моје песме, па ред само један или реч једна зацвили или кликне у њему, нека зна да је тај стих, да је та реч његова била и да сам је ја само ишчупао из његових груди, а сад му је, ето, враћам.

Ако их буде било у којима ће и да одјекну ове песме, у срцу да их чују као њихове да су, ни ја се застидети нећу, нити ће ме бити срамота што сам их у првоме лицу испевао.

То прво лице, то смо ти и ја, друже, и сви другови наши из ропских логора Шлеске. А редови ови, ове припросте песме престају да буду моје, постају наше. Или ничије“ (Dedinac 1957 : 194).

Треба приметити да се у самим песмама овај однос према групацији којој припада песнички глас, била она на фронту или у логору, не испољава као некаква психологија гомиле, безличне масе коју карактерише празна реторичност и претерана емоционалност. Напротив, колективност овде значи непрестано отварање према Другом, кога Дединац назива и братом/ сабратом, и уздицање његових наратива, интелектуалних и емоционалних садржаја на заједнички духовни хоризонт. У условима рата постаје јасније да „човек не живи с истином, ни с лепотом, он живи с другима“ (Матић 1992: 169).

Затим, све чешће покушавам да читам декартовско *cogito ergo sum* не онако како га класично читају: Мислим, дакле постојим, већ: Мислим, дакле постојиш. Егзистенција другог чини ми се очигледнијом и непобитнијом него моја сопствена; и, најзад, зар свако дете које се роди не значи нов поглед на свет (Матић 1969: 242).

У књизи *Политике пријатељства* Дерида на начин скоро идентичан Матићу ревидира познату Декартову тезу, инсистирајући на томе да пријатељство подразумева мишљење другог („мислим, дакле, мислим другог“). У песничком свету, јасно је да ова формулација има свој корен у Рембоовој крилатици „ја – то је неко други“, на коју се Дединац на више места позива у пропратним есејима за књигу *Од немила до недрага* (1957).

Поред тога што је било важно организовати ново заједништво, у логорским и ратним условима било је опасно уништити вредност индивидуалности – то је могло да резултује спуштањем егзистенције на животињски ниво, попут крда (Франкл 1994: 52), или да помогне процесу десубјективизације затвореника, што је иначе био Хитлеров циљ. Радње као што су укидање властитог имена и презимена заробљеника, додељивање броја, одузимање обуће и одеће, бријање свих делова тела, предузимане су са циљем да се изврши десубјективизација затвореника, а не његова анимализација: циљ је био не у негацији људскости него у огољавању људскости која више није имала ништа људско, осим што је била жива (Prole 2018: 27-28). Као реакција на ову десубјективизацију, у поезији Винавера и Дединца појављује се потреба да се очува свака Другост. Другост тако постаје и предуслов стварања једне нове заједнице, засноване на идејама инклузивности, једнакости и правичности. Из тог разлога, песници прибегавају оцртавању профила „обичних“ људи, у Винаверовом случају наредника Милована, Веље учитеља, Јакше Јагуриде – професионалног заробљеника, Микице, Стојана, али и свих другова редом из Првог светског рата присутних у збирци *Ратни другови*: Драгоша из Липолиста, бабе

Ранђице, Ранисава Бубе, Др Аврама Винавера, Даче учитеља, капетана Лајоша Ђула, верног виолинисте Ђоке Недића, потпоручника Сташе и осталих. У односу на Винавера, Дединац је мање наративан, профили његових заробљеника лирски су апстраховани и увезани у нашу националну књижевност, ритмом, алузијама и топонимима у којима се могу препознати и знакови потенцијалног упућивања на романтичарску традицију и Бранка Радичевића.

Није ли доиста моје ја и неко други, тај први сусед на лежају до мене, тај сремски пчелар и ловац који ће, веле, да свисне за својом Фрушком Гором и у наручју је нија? Или онај лугар под жицом што каже да змију под срцем носи, која му сву храну једе, док он Бранковину далеко далеку у грудима чува, и проклиње је и љуби, и слути да олистали багрем, над својим опалим кровом, никад, ах, никад више угледати неће. И није ли моје ја и она жудња за ланцима земље, масне, банатске, што мре ту покрај мене, што месецима изгара, и крв баца, и сву ноћ ми, склупчана, испред лица, у неку кутију пљује; а све за новац даје: и кришку буђавог хлеба, и своју порцију супе, све даје за логорске марке, и после их, по мраку, у поставу зашива. Сакрива их та жудња, а испија је земља наша, далека. И није ли моје ја и онај сужањ украј зида што завија од глади, и преклиње и проси. Није ли оно тај Босанац под стрејом бараке који гладује самцит од јаука свога рођења, а туга га за Босном мори. Зар није моје ја крикнуло понекад јадом свију нас овде, свих нас колико нас има, није ли запевао каткад отегнуто, жалостивно, по ритму наше песме? И зар редове ове није исписати могао и било ко други од нас сакупљених овде, од нас које већ дуге дане и ноћи исти душманин прогања (Dedinac 1957: 194)?

Однос Дединца према ропским пријатељима помало личи на оно што Лила Ганди назива „антиколонијалним пријатељством“ – од колонизованог другог ствара се партнер „у размени наклоности“ (Pil 2011: 352), док би горе наведена Винаверова песма у којој наредник Краус говори да су одлично прошли сви они који су завршили у логору, могла представљати бруталан, ироничан и екстреман пример за тзв. „империјално пријатељство“⁹⁷. Свакако, треба истаћи да Дединац свој однос према ропској заједници не своди на некакву песничку стратегију или на још један омаж „генијалном дерану“ Рембоу, него га образлаже и етичким разлозима, због којих је морало доћи до промене у изразу и реторици бивших надреалиста.

Иако знам с Достојевским да је „у првом лицу све то страшна срамота испричати“, не могу, не унем друкчије. Можда би и била срамота – не можда, него свакако би била – да је у мојим стиховима из ропства проговорило само моје ЈА, оно моје старо ја које је и постојало једино по томе да би пламсало оним чиме се разликује од других.

⁹⁷ О империјалном пријатељству које заправо подразумева коришћење пријатељске терминологије за језик колонијализма и империјализма, више у: Марк Пил, „Нови светови пријатељства: почетак двадесетог века“, *Историја пријатељства*, прир. Барбара, стр. 345-355.

Али какво је данас моје ја, ово прво лице којим говорим, којим певам и плачем, којим мрзим и чезнем, којим се буним и кунем, којим пркосим кроз речи што их, у логору овом срамном, бележим? Да ли се то моје ја било по чему разликује од свих ових других ја око мене, толико других што зебу под истим овим туђинским небом уловљених у гвоздене мреже, тих других ја што зуре у исплакране даљине, у злу се пониште или су до неба силни, и гладују и просе, и мрзе се и воле, и сновијају – о, како пуста, како махните снове сновијају (Dedinac 1957: 193-194)!

Рат је међу затвореницима извршио њихово изједначавање у искључености и патњи, и тако на један екстреман, насилан и обрнут начин остварио оно што нису успели бројни надреалистички поклича за демократизацијом. Исто тако, у Великом рату, „а можда још више током Другог светског рата“, „дошло је до мешања и циркулисања људи у дотад невиђеним размерама“, и оно чега су се војници највише сећали јесте „велики број различитих људи са којима су долазили у додир“, „а које у цивилству никада не би могли да упознају“ (Pil 2011: 380).

Тај рат – то је њихов рат
Свакога најмањег човека,
Онога старца у шубари
Што је понео у збег амрел и седло,
Оне уморне сељанке
Што једва гази каљавим друмом
И вуче чедо у наручју
И нешто му тепа
И ничим га теши,
Рат припада сад сваком друштвеном слоју
Профанисао се до краја (Винавер 2015: 175)!

Иста мисао да „рат нагло наиђе, да бане такорећи изненада, и да се пред њим нађу и генији, и обични људи подједнако несигурни и неспремни“, код Душана Матића појавила се на један типично надреалистички, асоцијативан начин. На улазу у Музеј Лењина у Кремљу, угледао је Лењинов кофер који га је одмах вратио у Први светски рат и подсетио на познати детаљ – на кофер његовог ујака кога су Аустријанци протерали. Такво изједначавање посредством заједничког предмета, пробудило је у Матићу мисао да је „и тај Лењин био изненађен ратом, чак и он који је знао и предвиђао и атентате и револуције“ (Матић 2012: 205).

Потреба да се макар у поезији конструише некакав облик заједнице међу затвореницима, појављује се као реакција на њено укидање у свакодневном животу

логора. Систем концентрационих логора подразумевао је свако укидање међуљудске узајамности, гашење сваког вида блискости међу онима који су од стране Хитлера искључени и проглашени за нечисте (Prole 2018: 27-28). Ономогућавање заједнице искључених вршило се од самог доласка у логор, када је по правилу „новопристигли логораш“ „трпео злостављање и насиље од *својих*“, управо да би се спречило поистовећивање и изградња колективне свести (Isto: 28 - 29). О томе говори и Примо Леви у својој књизи *Потонули и спасени*:

непријатељ је био око нас, али и међу нама, појам *ми* изгубио је своје међе, нису више постојала само два противника, није се више разазнавала само једна граница, већ много њих, неразговорних, можда безброј, по једна између свакога од нас понаосон. Улазило се са надом, ако ни у шта друго онда барем у солидарност сапатника, али тих очекиваних савезника, осим у неким изузетним случајевима, није било (Levi 2002: 31-32).

Нема сумње да су у логору били ретки гестови солидарности, попут оног Франкловог примера када су сви затвореници постили читав дан јер нису желели да открију ко краде. Штавише, он на другом месту говори да се солидарност и кажњавала уз поклич да међу свињама нема другарских осећања (Франкл 1994: 76, 34). Баш из тог разлога, због њеног недостајања у свакодневном животу логора, фигура брата или пријатеља постаје једна од доминантних у Дединчевој и Винаверовој логорашкој, и Матићевој ратној поезији.

Поред наведених значења, могло би се рећи да ова фигура пријатеља у ратној поезији наших авангардиста представља супституцију за врлину уопште, и тежи да компензује недостатак правичности, демократичности, са чим се идеја пријатељства традиционално доводи у везу.⁹⁸ Исто тако, није неважно што баш авангардисти о њој пишу, уколико имамо у виду специфичну реторику пријатељства која је негована у оквиру различитих авангардних праваца, а њен језик најбоље се може осетити читајући писма која је рецимо Милан Дединац размењивао са Марком Ристићем или Растком Петровићем. Авангардни блиски и отворени језик пријатељства, за који се испоставило да ипак „није променио свет“, био је израз „нове културе пружања подршке, заједничког ужитка и блиских контаката“, карактеристичне за период пре велике економске кризе тридесетих година двадесетог века (Pil 2011:342, 355, 358). Ипак, авангардистима идеја братске заједнице није била на располагању, него су за њу морали да се изборе, супротстављајући

⁹⁸ Више о томе У: *Историја пријатељства*, прир. Барбара Кејн, Клио, Београд, 2011.

се доминантним парадигмама у социолошкој мисли двадесетог века које су биле „скептичне у погледу на питање пријатељства“: „Тенисов недостатак заједништва, Диркемова ерозија значења и неприхватања друштвених норми, Марксово непопустљиво указивање на контрадикције капитализма и Фројдово фокусирање на психосексуално супарништво и дубоко усађене сукобе“ (Isto: 342). Тако се испоставља да је Дединцу, Винаверу и Матићу већ од раније био добро познат задатак конституисања и враћања поверења у некакав облик заједнице, иако је овог пута то требало извести у ратним околностима.

Код Дединца и Винавера појављује се још једна сродност у промишљању и опевању сужањског живота. Не само да се кроз мотив брата из заробљеништва ствара повезаност са присутним логорашким друговима, него се тежи и успостављању некакве дијакхронијске духовне везе са свим прецима, бившим робовима, који су такође осетили на својој кожи искуство заробљеничког живота. Тиме се индиректно упућују речи пријатељства и љубави према свим мртвима и погинулима. Управо у том гесту изражавања пријатељства према мртвом човеку, како Аристотел сматра, а Дерида понавља, *philia* се протеже до граница њених могућности (Derida 2001: 40, 41).

Гледам. Али ко је гледао некад исто овако, са песка овог, са истог овог места? Ко је гледао из ових кврга одавде, очима мојим, небеса ова што се за један дан стотину пута преврну? (...) Мењају се годишња доба. Столећа лете, а ја од постања стојим под истим овим небом. И не знам, ја не знам откуда испод чежње моје, свагдашње, откуда тај убоги бол у мени, прадревни, који тишти. Откуда тај стари јад у срцу, сужањски?

И откуд ми на руци та туђа рана, бесана?

Ко си, ко си ти, безимени брате из давнина, који зуриш исто овако као ја сада кроз кише и кроз магле, и изгледаш даљине са овог спруда (...)

Зашто, зашто ме твоја патња, ропска, овако повија?

Јеси ли и ти у небу свијао од родних својих река и од младих зора, и од безумних снова стас свога далеког друга?

Јеси ли и ти у ноћи слушао како ти дивља трава – да ли у Гдањску крај мора? – на прагу кућном клија и дом ти поткопава? (...)

Да ли те је исти овај силник, који и мене, овамо довукао, брате од моје крви?

Да ли те је с Балтичког Мора, где се ћилибар лови, или с балканских река од жене отргао?

Да ли је и теби, друже, кућу ископао?

Слутиш ли да си ти први, а ја потоњи од наших страна што мре овако срамно сред ових ропских уза?

Ћутиш. Ти ћутиш у даљини. Бар реч да ми прозбориш, док се небо ово глухо, глухо и ниско, тек мало одигне да наша прадревна киша од тебе, из незнани мртве, доведе доплови“.

Ћутиш у страви.

Али бол твој без суза тешко пада по мени.
И рана твоја – на мојој руци крвари (Dedinac 1957: 205-206).

Да би постигао исту ову идентификацију са „милионима робова“ „у хиљадама логора“, лирски субјект у Винаверовој „Песми стражара на кули“ сече просторе и „својим крепким белим отровом“ раствара „маглу, сумрак и ноћ“, говорећи:

Милиони робова
У хиљадама логора
Под горким су потопом млазне светлости,
Са кула братских братском будноћом
Посматрају се, прате истрајно:
Кроз бодеж љути што их обузима надом.
Секунд је вапај трајања!
А иза сваког снопа чисте светлости
Митраљез бије и будан пас (Винавер 2015: 273).

Сличан мотив присутан је и у Винаверовој песми „Опет“:

Заробљен у месо, у мисао, у живац
У збивања, у њихов израз
Од памтивека се са њима бакћем (...)

О, ко ће све историје ропстава што их је икада било
Опет да доживи. (Кад нас затресе
Поновна неисцелна.)
И ко све да их продужи и прерасте (Винавер 2015: 338)?

Занимљиво је то да Дединац у наведеној прозаиди „На киши“ и Винавер у „Песми стражара на кули“ на врло сродан начин завршавају песму. У оба случаја, идентификација са бившим затвореницима кроз историја има општељудски али и национални предзнак. Посредством песме која се изненада јавља у лирском субјекта (у Дединчевом случају она је исказана стихом наше усмене лирике, док се Винавер позива на десетерац), упућује се на то да је последње упориште наде ритам народне књижевности и дух традиционалне културе, којима покушава да се разгради логорашки бол. У Дединчевој прозаиди наводи се и сама песма која се јавља „негде на дну“ лирског субјекта, а носи наслов „Слово о небеским дверима“, док код Винавера древни десетерац позива на коло и на плес. Песмом која се јавља негде „крај срца“ Дединчевог лирског субјекта дозива се сунце да откључа небеса над ропском Шлеском.

Па гледам у ту руку крваву, и гледам у небеса мутна, а у мени, негде на дну, можда крај срца, чујем песму:

СЛОВО О НЕБЕСКИМ ДВЕРИМА:

*Ах, сини, сини, Сунце,
да огрејем руке,
да одагнам муке и бауке!*

Узалуд.

*Узалуд куцам у небеске двери
из магле ове густе,
узалуд лупам рукама зрачним
да златан зрак пропусте.*

*Кад се над Шлеском небеса затворе
ни сто Сунчевих кључева
не могу да их отворе.
Неће да их отворе.*

Узалуд куцам (Dedinac 1957: 206).

За разлику од Дединчеве песме која не омогућава оптимистичан завршетак, чини се да је у Винаверовој „Песми стражара на кули“ призивање десетерца донело неку врсту траженог олакшања и релативизације тескобе ропског живота:

Где год је човек исткао десетерац,
Где се год излио у древни стих
Ту се и привиђа(...)
Хватају се у коло прадревне наказе
Играју оро на апел-плацевима
И обузимају колом сабласним
Планету!

Ено их, ено и мене зову,
Ено их где маме и нас
Све нас (...)

Еј ви чувари, еј ви чувани,
осветлитељи и осветљени,
Сви пси хватачи и сви митраљеви рокташи
Све што штекће, режи, чува и шиљбочи
Све што игде икога плаши
И све што се изгде икога плашило –

У плес! У плес (Винавер 2015: 274-275)!

О значају усмене књижевности и традиционалне културе код Дединца и Винавера биће још речи у наредном одељку.

8.6. Историја, традиција, отаџбина

Следеће питање које је значајно када је реч о формирању односа према колективном идентитету у поезији ових истакнутих стваралаца, јесте питање односа према прошлости, историји и традицији. Иако би се, имајући у виду њихове авангардне претензије, одговор лако дао наслутити, у случају Матића, Винавера и Дединца не можемо говорити о једнозначном порицању традиције и наслеђеног културног идентитета. Радован Вучковић је већ истакао, тумачећи нашу ратну лирику, да се за разлику од већине европских књижевности, у српској, али и хрватској и словеначкој, поред естетизма и авангардних тенденција, појављује и потреба да се „стихом служи роду“ (Вучковић 2011: 82). Вучковић ту пре свега мисли на поезију писану после Великог рата, док ћемо ми ову тезу проверити и у контексту поезије писане за време Другог светског рата.

Драма неуједначености и недоследности која се по питању односа према традицији и колективном идентитету одвијала у свести наших песника, можда се најјасније може представити у Матићевом случају. Оно што је засигурно тачно јесте да је питање односа према историји, као и покушај одређења њеног значаја и функције за савремени тренутак, дужи период „безразложно и узалудно“ „притискало“ Душана Матића (Матић: 1969: 58). Спектар различитих мишљења о утицају прошлости на природу нашег актуелног *ја* код Матића осцилира између два неусаглашена, супротстављена става. У тексту који почиње питањем „*Шта је с успоменама?*“ (Матић 1980: 122), а који је писан – уколико можемо веровати аутору – четрдесет година после повлачења српске војске преко Албаније, Матић поново одлази на кратко путовање Призрен - Љум-Кула, у којем покушава да одреди степен аутентичности својих сећања на немили историјски и лични тренутак.

Узалуд се питам шта је с прошлошћу, шта је са успоменама? Било је то једно кратко путовање, по једном нашем крају, који делом нисам био досада видео, а делом пре толико и толико година, још на измаку дечаштва, у једном судбоносном тренутку наше историје, трагичном по земљу, 1915, приликом повлачења српске војске преко Албаније. Тако се, ето, помешале и

слиле (вероваo сам некад, сад не верујем више) моја сопствена прошлост и историја, земља и ја, те је тај пут, поред радозналости, био за мене нека врста ходочашћа успоменама, сопственим, можда и заједничким, нашим (Матић 1980: 123).

Јасно је да Матић изражава скептицизам у погледу могуће интеракције и узајамног мешања садржаја из личне и колективне историје, имајући у виду њихову појединачну несагледивост и некохерентност. Уз страх да патетика, како сам каже, не искриви тачно осећање које носи у себи, он опрезно тумачи амбивалентност сусрета са прошлошћу која је неминовно прошла процес ре-креације и накнадног деловања свести и подсвести.

Враћам се: осећање да су неком чудесном и страшном метлом збрисане обмане, чари, називи успомене које сам у себи вукао четрдесет година, кажем, и чини ми се, знам шта говорим, иако би речи *враћам се* означавале пре одуство сваког сећања, а ипак као нека врста негатива, који, као и сваки негатив, чува ипак на изванредан непоречан начин ствар коју је порекао. *Враћам се:* ниједне слике, ниједног ослонца, ниједног трага прошлости; али горчина, празнина која је уместо свега, као да носи неки мирис који се не може назвати заборавом (Матић 1980: 124).

Одсуство трагова који би потврдили веродостојност сећања и концепција прошлости као негатива који ипак чува „на изванредан непоречан начин ствар коју је порекао“ говоре о Матићевом релативизовању не само јавне него и личне употребе памћења. Ово неповерење у историјско сећање се у наизглед коначном облику артикулише у Матићевом тексту „Растко и историја“, у ком цитирајући Растка: „Шта историја! Шта Каледонија!“, Матић одлучно тврди да је „најзад ухватио стрпљив корак с историјом“ и да располаже „извесном дистанцом“ (Матић 1969: 58).

Упоредо са овим ставовима, педесетих година прошлог века, Матић у својим наглашено лирским песмама показује интересовање за тему Косова, камен Дечана и опчињавајући приказ Лјевишке, што одређени тумачи виде као „ону дезилузију властите издвојености и литерарне независности коју је Жид доживео путујући с Ив Алегреом у Конго“ (Ређеп 1992: 9)⁹⁹. Да Матић није успео до краја да оствари горе поменути и авангарди својствену дистанцу у односу на историју и традицију потврђује и он сам, постављајући питање „како да заборавим да су крсташи, као на мојој слици, пролазили

⁹⁹Да опредељење за тему Косова не мора да значи и актуелизацију косовског мита, објашњава сам Матић, поводом косовског опредељења Растка Петровића. Песник *Откровења се:*

„одмах после првог светског рата упутио у манастире из оних истих разлога који су великог сликара Матиса одвели Рубљеву, а целокупну модерну уметност упутили ка црначкој култури и ка уметности Инка. Јасно би било као дан да има много више везе између Расткове љубави према манастирима и његове Африке неголи са косовским митом и његовом славом Светим Стеваном, на којој је био највећи ритуал служење за вечером ананаса, симбола јужњачког сунца“ (Матић 1969: 118)!

кроз Београд?“ (Матић 1992: 189). Сада у његовим текстовима наилазимо на уверења да „ми такође путујемо на нечијем трагу“, да „нема толико новости колико се незналицама чини, нити толико открића да би била лишена сопствене прошлости, историје, раније епохе, искуства крви, соја, плетења чарапе, зидања куће, пијења воде, или вина“ (*Има ритуала, свакако*) (Матић 1992: 189). Шездесете године, код Матића, поново су пробудиле веру да:

освртање на прошлост буди у нама увек неку свечану нежност која тражи да се изрази старинским и каткад заборављеним речима, и као да кроз њих упечатљивије прошлост оживљује. Као да те старе рече, убачене међу нове, одједном продубе време и у променама њиховог смисла као да наслућујемо његово трајање и протицање (Матић 1969: 114).

Ови редови написани су у контексту Матићевог размишљања о пледоајеу за потенцијалну изложбу културе Београда XX века и ту можемо да прочитамо и следећи важан фрагмент.

Познавање прошлости не чини ми се ствар чисте радозналости, контемплација прошлости ради прошлости, и ништа више. Окренути садашњости – бити 'апсолутно модеран', вероватно је и закон нашег живота – окренути будућности, и с правом окренути, ми знамо да нас оне баш присиљавају да се враћамо каткад прохујалим годинама, како бисмо схватили на чему почивамо, на каквим темељима, какви су нам корени, где су пукотине и празнине, а где је већ нешто било постигнуто, да будемо сигурни шта треба да живи, а шта је већ мртво, шта од тога може да буде и сок и храна садашњости и будућности, а шта смртоносно. Без тог познавања прети нам увек опасност да поново измишљамо бициклете кад треба већ измишљати надзвучне авионе, да измишљамо бициклете који су већ давно измишљени, како је Винавер имао обичај да говори (Матић 1969: 116).

Нема сумње да Матић на овом месту изражава своје поверење у културу сећања која обезбеђује некакву дијахронијску прогресивност и могућност да из прошлости ипак можемо нешто да научимо. Селективност памћења и заборављања коју надреалисти теже да победе продирањем у подручје несвесног и анализом одређене симболике коју у тој сфери проналазе, Матић повезује са веровањем у заједничко порекло, митове и историјско сећање, које се овде може наслутити. Управо то је, између осталог, био разлог због којег су га поједини истраживачи, као што је Света Лукић (*Савремена југословенска књижевност 1945 - 1965*), оптужили за повратак у конзервативизам и естетичизам.

Са друге стране, када је у питању поетика Милана Дединца примећује се слична промена на стилско-мотивском плану која наступа са поемом *Један човек на прозору*, а свој пуни израз има у *Песмама из дневника заробљеника број 60211*. За разлику од

предратне лирике чији се климакс препознаје у тематско-(а)логичкој структури поеме *Јавна птица*, доживљај рата сада песника усмерава све више ка аспекту профаног, које је вишеструко одређено непосредним искуством логоровања. Хистерија надреалистичке фрагментарности, за Дединца, није била адекватан израз у већ довољно расредиштеној, неизвесној и експлозивној ратној стварности. Песник покушава да доживљени хаос уклопи у неку ширу матрицу која би му омогућила макар краткотрајну, фиктивну конзистентност бића. Зато се Дединац окреће фолклору и колективном памћењу који су у песмама писаним у Шлеској присутни на више различитих нивоа: од лексике која упућује на празничне обичаје и културу (ђурђевдански венац, уранак, рано умивање, глухо, босиљак, бисер-роса, потавнело итд.), преко симбола из обредно-обичајне праксе, различитих народних веровања, до инкорпорирања усмених лирских песама и бајалица.

У највећем броју Дединчевих песама писаних у заробљеништву лирски глас се обраћа са граничног простора логора, а свет песме изграђен је на опозицијама овде/ тамо, завичај/ туђина, слобода/ заточеништво. Занимљиво је то да за изградњу слике завичаја у *Дневнику* Дединац не користи историју, политику, нити херојску и епску традицију, што би се у складу са ратним околностима можда могло очекивати. Уместо тога, фигура родне земље добила је своју лирску репрезентацију тако што је на највећи могући начин изједначена са мотивом „завичајне песме“. Недоступни завичај се зазива посредством завичајне песме, коју Дединац истовремено и пише, са циљем да га она макар краткотрајно ослободи и у мислима однесе у Србију, али исту ту завичајну мелодију он и кори, као издајничку и ону која vara. Из тог разлога, Дединчева завичајна песма има специфичну егзистенцију – она је и жељена и одбацивана. То се најбоље види у песми „Зашто ме узносиш“, где лирско *ја* на један (нео)романтичарски начин замера не само песми, него и плавом небу, барској трави, облаку, вечерњој киши, ноћном ветру и сну, који га привидно и на тренутак одводе из жица у његов родни крај.

*И ти, сну мој, што ми увек звездом гориш земље моје, звездом сјајном,
што ме вараш? И тебе ће, зором раном, ножем стража да прободу.*

*Што ме вараш: кад знам нису, као некад, нису бистре наше воде,
нит је небо што је било, а њено је лице болом – потавнило.*

Што ме тешиш, сну варљиви, звездом горком и бескрајном?

Што ме вараш песмом овом, завичајном (Dedinac 1957: 224)?

Такође, могло би се рећи да мотив завичаја у Дединчевим песмама из заробљеништва има женски предзнак, и то двоструко потврђен. Прво, у мотиву завичаја који се конституише завичајном мелодијом, Дединац користи елементе лирске народне књижевности – он бира бајалачке, мистеријске, магијске слојеве традиције које је Вук Стефановић Караџић одредио као *женске*, на супрот епској, херојској, *мушкој* поезији.¹⁰⁰ Друго, са мотивом завичаја на готово неодвојив начин појављује се и мотив жене која је остала сама у родној земљи, и „*њено је лице болом – потавнило*“, како на романтичарски, радичевићевски начин говори песник у горе наведеној песми. Навешћемо још два примера у којима се види та неодвојивост мотива завичаја и мотива жене, а треба рећи и да је завичај/ жена у контексту Дединчевог *Дневника* у структурном смислу наследио/-ла оно што је у предратној лирици представљао мотив птице – симбол за нешто недостатно, неухватљиво, оно које измиче. Да би истакао такве типове садржаја, који у квалитативном смислу припадају другачијим нивоима егзистенције, Дединац и овде, као и у *Јавној птици*, бира курзив.

Први наведени одељак је из песме „Где мене сада није“, а други је из „Ђурђевске песме“, и ту се лирски субјекат бави питањем одакле долази црни облак надвијен над логором, те да ли је случајно „на уранку био“ у његовом родном крају¹⁰¹.

*Васцели дан ветар око сужњих мећава баца, кида је и носи
А тамо где мене сада није
легло је, видим, Сунце по трави и њеној...по враној њеној коси (Dedinac 1957: 199).*

*Да си прнуо [облак] с крила оне, далеке, коју волим у болу,
ах, сви, сви би се сужњи насмешили у ропском овом колу
из јутарњег мрака,
и запитали се:
- Зашто, зашто смо се насмешили јутрос од ветра једног
што је на нас пао из облака (Dedinac 1957: 202)?*

¹⁰⁰ Више о завичајној мелодији у *Песмама из дневника заробљеника број 60211 У*: Александар Јовановић, „Завичајна мелодија у логорској осами – о *Песмама из дневника заробљеника број 20611* Милана Дединца“, *Поезија и поетика Милана Дединца*, Београд, 2014.

¹⁰¹ Дединчева песма „Где мене сада није“ обрађује мотив отаџбине на сличан начин као што то чини Винавер у песми „Тамо где нисмо“.

Постоји и једна песма у оквиру ове Дединчеве збирке у којој се може осетити суптилна иронија по питању тога какве све околности доноси припадност одређеној земљи, коју без обзира на то лирски субјект назива именима: „Земља моја безмерна, звезда далека“, „Земља моја крвава, звезда јутарња“, „Земља рођена моја, звезда Зорњача“, „Земља вољена моја, звезда-водиља“.

*Ломимо се светом и више смо у туђини него на родном прагу
Добра, зар њива да ми будеш, већ збег само, рат и згариште?
Остала си за нама, а дивљи овај песак, што га копамо, испио нам сву снагу
Земљо, што си и у сну огањ само, никад огњиште?
Прострла се она и светли на дну обзорја у шљивака модрини,
и остала је за нама, у диму, али је нико помаћи неће с обала наших река.
Од вајкада ту је, а нас растављају и зоне, на робујемо у туђини,
ал' знамо да нас она, под стеговима буне, с песмом убојном чека (Dedinac 1957: 243).*

Када је реч о односу према традицији и нарочито употреби бајалачких, мистеријских и магијских слојева наше усмене књижевности, нема сумње да је Дединчевој ратној поезији најближи Винавер, и због тога обојица припадају линији тзв. српског језикотворног песништва. Винавер у збирци *Европска ноћ* често користи форму или звучност бајалице:

Са анђелима пролебдех дан.
О анђели стидљиви
Претихо видљиви
Прегорно несмели
Прекорно запесмели

Са демонима преболех ноћ.
О демони премрачни
Самотно небрачни
Преглумно зашумели
Преумно обезумели (Винавер 2015: 277).

Такође, у збирци *Ратни другови* у песми „Баба Ранђица“, Винавер оцртава можда најсимпатичнији профил – лик врачаре која је „код Бога добро уписана“. Она је била „побожна вештица“ која је „изгонила нежити“, „скидала уроке“, „бајала басме“, и њу су на крају покорно слушали и они који су је затворили у шабачку цркву и тукли и мучили. Баба Ранђица осећала је некакву жалост и разумевање и према злостављачима:

Она је знала да нико никада
Није им рекао лепу ни пристојну реч,
Да они и као деца
Нису имали материнске неге,
Да нико није умео, ни хтео
Да их пригрли и приљуби,
Припитоми и умири
И бољем поучи (Винавер 2015: 162).

Треба истаћи и важност коју Дединац, Винавер и Матић придају женској перспективи у контексту ратних збивања. Док Дединац и Винавер бирају женску линију из усмене традиције, занимљива је Матићева слика женске перцепције током ратне стварности. Она је представљена кроз лик Антигоне која постаје симбол женског принципа. Антигона/ жена је код Матића „девица, нетакнута, чиста, непомириљива и непомирена са животом“. „Антигона је нежна као боја висибаве. Али и отпорна и опора као корен истог цвета. Колико снаге треба да би процветао, и донео живот, док још на земљи господари сурова зима“ (Матић 1980: 52). Као носилац поља интуитивног, жена, која је изопштена из непосредног учешћа у ратним подухватима, у стању је да законима рата супротставља законе срца. Матић ту аполитичну осећајност види као нешто што је иманентно лунарној женској природи, а то приказује у једној епизоди из Другог светског рата:

Упркос присуству чувара, две жене су бациле на тело погинулог авијатичара прегршт пољског цвећа. На протест бугарских официра: „Шта то радите?“, оне су одговориле: „Оно што се с мртвцем ради“. – „Кад бих ја тако погинуо, да ли бисте то исто и за мене учинили?“ Ма какав да је био одговор, није било важно. Антигона слуша неписане законе, а ти неписани закони срца немају унапред спремљене одговоре на сва могућа питања. Многа питања она оставља без одговора. Она ћути. Жене су ћутале (Матић 1980: 55-56).

Коначно, ипак постоји једна важна разлика по питању односа према традицији између, са једне стране Дединца и Винавера, а са друге Матића. Док је за Дединца и Винавера у туђини подсвест и оно преживљено из предратног доба било једино могуће уточиште, Матић је за време Другог светског рата, на свирепом фронту и у сабласном склоништу говорио: „Не причати више./ Не приповедати./ Празнити свест – и подсвест, и сусвест, и надсвест – до краја./ Да се додирне тамно дно и неизрециви сјај живота“ (Матић 1980: 11). Ова супротстављена позиција аутора је значајна зато што осликава разлику у основном механизму на којем они граде своју поезију. Да би дошао до тамног дна који је

уједно и неизрециви сјај живота, Дединац и Винавер се ослањају на један, у основи, конструктивистички приступ у (ре)креацији нове/старе целовитости, док се у отпору и горчини Матићевих стихова препознаје тежња ка брисању, елиминисању свих отежавајућих садржаја свести и подсвести.

8.7. Ратна поезија између естетичизма и авангарде

У складу са темом целокупног истраживања, није неважно размотрити и начин на који је ратно искуство у поетичком смислу утицало на поезију Милана Дединца и других авангардиста. На први поглед, делује да је Други светски рат насилним путем материјализовао и постварио добар део онога о чему су својевремено надреалисти помно теоретисали. На бруталан начин, рат је прогласио владавину опште фрагментарности, расредиштености, експлозивности, вртоглаве смене слика које радикално мењају свет. Ратне околности инаугурисале су случај/ случајност као владајући принцип; области несвесног, ирационалног, фантазмагоричног добиле су посебно на значају. О томе је још 1922. поводом Црњанског и његове слике Великог рата писао Милан Дединац у свом есеју „Дневник о Чарнојевићу од Милоша Црњанског“ објављеном у *Путевима*.

Црњански је, нема сумње, видео у рату хучну занесеност маса, народа, пораза, љубави, и свега тог вртлог све луђи и шири, захуктанији, опаснији, који све осваја, носи, а ми, вучени силином, идемо не знајући куда, отворених очију и узбуђени, бесно занети опет лудоријом, у нове односе, нечем што је без краја, нечем неслућеном и врло далеком (Dedinac 1985: 17).

У Црњанскомом представљању рата „све се јавља брзо, нестаје, опет се јавља, по закону тајанственог и језовитог ратног урнебеса“, и то све наводи Дединца да „поново брзо“ чита исту ту књигу, „динамичну и ковитлајућу као Маелстромски вртлог на Северу, недалеко од норвешких обала, описан у дивној причи великог Едгар Поа“ (Isto). Међутим, када упоредимо Црњансков приказ рата у *Дневнику о Чарнојевићу* и Дединчев приказ рата у *Песмама из дневника заробљеника број 60211*, постаје јасно да та динамична и ковитлајућа снага рата, која се у Црњанскомом случају одражава и у формалном и у тематском смислу на његов лирски роман, може бити занимљива само *post festum*, односно, само у књижевности која о рату пише након његовог окончања. Са друге стране, Дединчев *Дневник* показује нам да поезија која настаје из самог вртлога рата, или још

екстремније, у логору, засићена је тог рату својственог динамизма, променљивости, неизвесности, и она насупрот томе трага за стабилном тачком ослонаца, за жељеном кохеренцијом, целином, смислом, па и лепотом. У наставку ћемо покушати да размотримо како у ратним околностима функционишу одређене надреалистичке и авангардне идеје, и како се према њима односе Дединац, Матић и Винавер.

Ови песници писали су своју ратну поезију у атмосфери језовите, мистичне, хтонске, готово фантастичне издвојености. Она се може осетити у Матићевом приказу једног београдског подрума пред крај Другог светског рата и у Дединчевом приказу граничног простора шлеског логора:

17. Октобар – Исто. Пуцњава је само све ближе, или се нама чини. Осећамо се, у подруму, као на броду у магли. Потпуно смо изоловани. Немци пролазе кроз доње просторије, везују се с Космајском улицом, где је исто тако смештен вод Немаца са тенком. Шта се тачно дешава? Људи фантазирају (Матић 1961: 107).

Ја идем равно на ивицу круга, на жицу, да слушам ретке гласове птица, којих никад над логором нема као кужан да је, али се каткад, јутром, невидљиве чују у студеној и мртвој шуми, што нас са свих страна суморно обавија (Dedinac 1957: 220).

Међутим, изолованост људи који „фантазирају“, привилегованост поља ирационалног и снова, имају овде један прилично другачији карактер у односу на то како су надреалисти тумачили ове појмове. Навешћемо два примера из Дединчевог *Дневника*, у којима се види његово сада логорско поимање функције и значаја снова. Први пример јесте песма „Шлеско бденије“, која се у песнику јавила двадесет првог децембра, на дан зимског солстиција, „када је дан био најкраћи а ноћ најдужа у овој нашој северној хемисфери“. Такође, песма се у Дединцу јавила као одјек речи његовог сабрата, изговорних у очају: „- Да није још ове ноћи...“.

*Да није још ове ноћи
да нам сећања угаси и мутне ове жуди,
да није још ове ноћи
никад ти, друже, не бих могао доћи,
залуд би чекала мој корак да те из самоће разбуди!*

*Да није још ове ноћи
да нам небо склопи, ово грдно, и наше очи,
да нам ове ноћи није
зар бих још знао какве су твоје очи,
зар бих се сећао какве све боје крије*

небо Србије?

*Да нема још ноћи ове
да нам јаву успава и бистре пробуди снове,
да ове ноћи још нема,
никад, ах никад Морава протекла не би између ових жица,
и зар би икад, у пустој овој Шлеској залистала липа, до облака голема,
и у грању њеном запевала птица!*

*Да ноћи ове још нема!...
– Шта сужњу црном остаје?
Ноћ нека док траје (Dedinac 1957: 216-217)!*

О важности сна који представља још једину могућу везу са пређашњим животом и женом, Дединац пише и у песми „После буђења“.

*После буђења ја чувам руке да их нико не дирне:
нека ми остану топле од твога додира из сновиња.
Не умивам их зором, него их пустим да се охладе мирне.*

*Тихо се руке хладе, а тебе нема под небом мога дозивања.
Руке се све више хладе, а глас ти из угашеног сна све слабије сада чујем.
Али и друг ако ми приђе – још нећу да се рукујем (Dedinac 1957: 222).*

Дакле, у логору као и у предратној стварности, Дединац у подручју снова поново трага за некаквим алтернативним погледом на свет који га непосредно окружује, али више нема егзалтираног и готово аутоеротског трагања за остварењем потиснуте жеље, него је сада присутна потреба да се реконструише целина сећања и призора из прошлости. То се види и у изразу који више није изломљен, фрагментаран, херметичан, распрснут, него напротив, стих добија на наративности која је потпуно атипична за Дединца – имајући у виду његову предратну поезију.

Уколико поетику (бивших) надреалиста пропитујемо у ратном контексту, једно од важних питања може бити и то како се они сада односе према култу зла, за који су се залагали настављајући се на традицију Маркиза де Сада, Поа, Лотреамона. Разуме се да надреалистички култ зла није имао везе са овим радикалним испољавање зла којим су они сада били окружени. О разликовању између екстатичког зла које славе Сад, По, Флобер, и „зла политичког насиља“, пише Зафрански, позивајући се на Батаја и његову поделу на

страсно и ниско зло. Док „страсно зло није прорачунато и не легитимише га никаква моћ“, „ниско зло служи некој моћи, некој идеологији – оно хоће да се у том смислу учини корисним“ и доводи се „у сагласност са официјелним државним циљем“ (Zafranski 2005: 167).

Није само зло у рату идеологизовано – идеологија се уписује и у телесност, једну од најважнијих авангардних тема. Јелена Милинковић скреће пажњу на мотив тела у Дединчевом *Дневнику* и позивајући се на Фукоа истиче да „тело има главну улогу у свакој казненој литургији, а посебно логорској где је тело осуђеника политички и идеолошки коришћено тело“ (Милинковић 2014: 345). Оно посредством чега се и у овом аспекту Дединац одваја од авангарде, јесте чињеница да тело у његовој поезији представља „последње упориште људскости, често једино што од ње остаје“ (Isto), док је онај физиолошки и епидермични аспект тела у другом плану. Може се рећи да одсуство нагонског живота код логораша, умногоме онемогућава песника да о поезији размишља на надреалистички начин. У животу *Musselmana*, најекстремнијег облика логораша, више нема ничег „природног“, „нагонског“ или „животињског“, „логораш није могао више разликовати угризе студени од округлости СС-оваца“ (Agamben 2006: 164). Као главни разлог одсуства сексуалне потребе у логору и чињенице да тамо „за разлику од других мушких установа (нпр. касарни, затвора) није било сексуалних перверзија“ сматрала се неухрањеност (Франкл 1994: 40), која је уједно била тема неколико Дединчевих песама.

За разлику од свих ових одступања у односу на авангардне тенденције, постоји нешто што је у Дединчевом *Дневнику* остало авангардно, иако је и то више узроковано контекстом у којем су песме писане, а мање Дединчевом интенцијом. Реч је о томе да *Песме из дневника заробљеника број 60211* представљају међужанровски облик (Јовановић 2014: 314), „спајање различитог: дневничког и поетског, сведочења и уметности, документа и књижевности, прозе и поезије“ (Милинковић 2014: 341). Такође, примећена је већ веза између Винаверове *Европске ноћи* (1952) и Дединчевог *Дневника* (1949) по питању мултимедијалних елемената, односно опреме и илустрација које прате песме (Шеатовић Димитријевић 2015: 284; Петровић 2015: 274). У Винаверовом случају, песме су допуњене цртежима Петра Лубарде, а у Дединчевом случају бакрорезима Мила Милуновића, и тако се накнадно, у приређивачком раду, допринело стварању авангардног мултимедијалног дела.

Такође, треба напоменити да се у Винаверовој ратној поезији, иако у изразито малом броју песама, ипак задржало нешто од његових авангардних хумористичких интервенција, у чему се он потпуно разликује и од Матића, а посебно од Дединца. Навешћемо део из песме „У логору“ који то репрезентује.

Од апела до апела
у жицама ништа ново
Монотono одјекује
Коме ово, коме оно.

Али жеље прескакују
Бодљикавих жица сплет
На све стране абер иде
Шикен зи мир ајн пакет. (...)

Писма, карте свуда лете
Опомињу цео свет
Сетите се наших јада
Шикен зи мир ајн пакет. (...)

Ко то тако иза жица
Јадикује на сав глас
Ко због репе и купуса
Од пакета чека спас.

То су синци српског рода
То нације плаче цвет
Па вас моли и преклиње
Шикен зи мир ајн пакет (Винавер 2015: 365-366).

Дакле, Дединац, Винавер и Матић нису користили ратне услове да би реактуелизовали, па макар и у формалном смислу, одређене авангардне пројекте. Напротив, у прозаиди „Један септембар“ коју Матић започиње исказима „Рат траје. Зри воће. Хладне кише“ (Матић 1959:11), пре него што објави да „ОПЕТ ЈЕ СТРЕЉАНО СТОПЕДЕСЕТ“, он изражава жал за „суштинским и човечанским језиком“, а као једини говор рата види сада непожељну „сакату случајност“ и „избезумљену анегдоту“.

У ратној поезији ових стваралаца долази до обнове аутентичног лирског тона, који се може тумачити као насушна потреба за лепотом. С обзиром на глобална страдања и масовне жртве, подручје лепоте постаје последње упориште у којем би могао изнова да се осмисли и препороди свет огрезао у злу и насиљу. Навешћемо пример Матићеве,

Дединчеве и Винаверове песме у којима се може препознати авангарди несвојствен патос, узвишени глас и улога естетског. Присуство ових елемената и даље не значе спорну естетизацију ратног искуства, као ни еготично игнорисање рата, него езистенцијалну борбу која се води пре свега за очување елементарне људскости – оног што је истовремено најинтимније и општечовечанско.

У *Багдали* у оквиру циклуса који насловљава са „ЗАБЕЛЕЖЕНО 1941-1944“, Матић проговара речима:

Земљо пуста и глуха
зјапе и ћуте твоје грозоте
земљо добра и скотна
блеште и ћуте твоје лепоте
земљо мученице и мучитељко
твоји те мртви преклињу
земљо неми гробе и колевко
твоји те живи преклињу
узми ме за руку пажљиво ко мати
ублажи ко што знаш бољку ову љуту
ватру што десницу пече моју круту
пламен жеже мозак: милошту нам врати (Матић 1964: 159).

У песми „Балада човека који је уснио мреже“, Дединац, готово библијски интонираним стихом, представља свој доживљај самог почетка Другог светског рата:

И тада ископа олуја воћке у цвету, и куће, усред априлског свитања:
лутаху звери и људи, гоњени, без хране, наде, без крова и без сновиња.
Отпала с мојих руку, она, она коју волим, постајала је све мања
у граду огњем што гори, све даља од мога дозивања.

И дажд се пламени сливао, и збег је до неба пиштао
– а птицу је у кавезу девојче неко држало на слабим грудима –
и на срушеном мосту рањени коњ је њиштао,
и дажд се огњени сливао по слами и по људима (Dedinac 1957: 225).

Винавер у песми „Тамни градић у ропству и сну“, без озбира на страхоте рата и логоровања, покушава да сачува аутономију некаквог унутрашњег духовног света обележеног појмовима естетског, заноса, слутње, дечачких снова.

Освојен нисам мудрошћу слатком
Пијанством броја, слободом смисла
Ничим што људско разведри умље.

Припадам трајно пределу слутње
Злокобних гора, зелених вода
Што се у мраку древноме губе.

Опчињен трајно заносом тамним
Језивим криком грозница љутих –
Садржај мутни дечачких снова (Винавер 2015: 303).

Обнова естетског, метафизике, чисте лирике, уверење да се поезија не пише из обавезе него из дубоке потребе пишчеве сензибилности и његовог бића (Матић 1969: 237), као и уверење да „постоји песничка истина“ (Матић 1964: 31), сведоче о напуштању темељних надреалистичких претензија и код Матића и код Дединца. Естетизам у поезији после Првог светског рата Матић правда и предратном атмосфером у којој је „вајлдовско-малармеовско-валеријевски естетизам“ био толико јак да није могао тек тако нестати, те да се без њега не може замислити ни поезија Црњанског, као ни „надреалистичке метафоре, оне дуге метафоре, метафоре које трају...“ (Матић 2012: 199). Уместо аутоматског писања, Матић у *Багдали* објашњава да не воли „у свом писању ту неку неразумљиву журбу, то нешто пренагљено, готово уплахиеност“. „Као да крадем од самог себе. Више волим кад река мирно тече. И свет, и срце боље се огледају тад у речима“ (Матић 1964: 31). Дакле, Матић је, као уосталом и Дединац и Винавер, веровао да се свет „не подиже“ „на једној доктрини“, да свет „не живи“ „од својих одблесака“ (Матић 1980: 107), и зато се, у поетичком смислу, синтетички дух ових песника није одрекао естетизма. Штавише, у одговору на питање: чиме тумачи „две болести ондашње литературе“ – на једној страни „празна дескрипција факата која не успева да превазиђе локализам, на другој празно естетизирање које остаје изван стварности“, Матић одговара:

Неразумљив ми је ваш презир према појму локализам. Да ли је локализам кад неко даје дескрипције факата који се зову Париз или Њујорк, или само онда кад описују Бијело Поље или Врање. Друго, зашто унапред ‚празно естетизирање које остаје изван стварности‘. То претпоставља да полазите од тога да је литература одраз стварности. Да ли је то цела литература и најбоља литература? Или је можда она израз животних есенција, служећи се естетизирањем, па чак и дескрипцијом, да тим есенцијама да естетичку егзистенцију. Шта чини величину литературе

једног Флобера или једног Фокнера, ако не дескрипција извесних голих факата до лудачке тачности? Ја се плашим да овим презривим изразом, празне дескрипције факата' – не кажем да тога нема доста у нашој литератури – због Николе не баците на ђубре св. Николу (Матић 1969: 219).

Коначно, може се закључити да када је реч о њиховој ратној поезији, Дединац, Матић и Винавер заузимају врло сличну поетичку позицију. Попут Ренеа Шара који је за време Другог светског рата био у Покрету отпора као командант једне области на југу Француске, и том приликом писао чувене *Хипносове белешке*, и њих тројица свој песнички свет заснивају на „служби истини“ (Р. Шар, *Хипносове белешке*, фр. 10), на онтологији која рачуна на Суштину, а која се као и Лепота – противно надреалистичком антиестетском, антилитерарном концепту – пише великим почетним словом. У контексту ратне поезије Милана Дединца, Станислава Винавера и Душана Матића, служба истини, суштини и лепоти, значила је покушај да се макар у уметности сачувају оне ствари које су у рату и логору санкционисане: идеја елементарне људскости, идеја заједнице, љубави, самилости, и да се коначно изрази, макар и у песничком облику, некакав смисао трпљења.

9. Закључак: Нове перспективе вредновања поезије Милана Дединца

Поезија Милана Дединца подстакла нас је да поново преиспитамо нека стара али никада разрешена питања о природи симболистичког наслеђа у надреалистичкој књижевности. Поново се показало да у оваквим поетичким пропитивањима не постоје једноставна и лака решења, те смо принуђени да се стално суочавамо са сложеном дијалектиком поетичких континуитета/ дисконтинуитета. Оно што нам је сада већ завидна временска дистанца коју имамо у односу на српску књижевност двадесетог века омогућила, јесте да одређене књижевне покрете не посматрамо само на основу њихових првобитно формулисаних амбиција и обећања, него пре свега на основу онога што је на крају заиста и остварено. Када се узму у обзир ти резултати, постаје јасно да је у разликовању надреалистичке и симболистичке поезије потребно релативизовати све оне испрва конструисане антиномије: естетицизам/ активизам, чиста/ ангажована лирика, аутономија уметности/ животна пракса. Уместо њих, најближи нам је Линднеров став у којем се ове дихотомије не види као одвојене, дијакхронијски и каузално условљене концепције књижевности, него као „синхронијске супротности“ које су тада биле присутне у оквиру обе песничке праксе, и остале у књижевности и данас.

Дединац припада оној групи песника који су изједначавање уметности и живота, естетике и политике, видели не само као последицу своје поезије, него као њен основни задатак, који постаје и тема и предмет о којем се пише. Такви песници су уједно и они који припадају некаквој алтернативној, не-уцбеничкој, готово подземној линији наше и европске поезије, која се истовремено показује и као линија моралности, мистичности и радикализма. Лероа-Теркем указује на то да реконструисање оваквог традицијског тока започиње надреалистичком потрагом за алтернативним европским предромантизмом и романтизмом, и зато се у оквиру њега помињу аутори као што су Маркиз де Сад, Ахим фон Арним, Петрус Борел, Алфонс Раб, Жерар де Нервал, Е.А. По, Хелдерлин, Лотреамон итд. У складу са изостајањем овог мрачног предромантизма и романтизма у српској књижевности, и Дединчева ноћ нема ону разорну снагу као код европских песника, него је често удружена и прелива се у радичевићевску зору, и светлост карактеристичну за један аспект нашег романтизма. Такође, европски мрачни романтизам само се делимично код

нас може компензовати оном линијом тзв. језикотворног песништва, започетом са Симом Милутиновићем Сарајлијом и Ђ.М. Кодером, која преко Лазе Костића, Момчила Настасијевића, Станислава Винавера, Десимира Благојевића и данас Алека Вукадиновића, укључује и Милана Дединца.

И пре овог истраживања, није било сумње у то да је Дединац истовремено писао и чисту и ангажовану лирику, да је мирио симболистичку и надреалистичку поетику. Међутим, овим радом покушали смо да обезбедимо поглед на тај спој *изнутра*, односно, да објаснимо начин на који се ово повезивање привидно противречних поетичких тенденција концептуализује у лирском свету Милана Дединца. Са тим циљем, пропитивали смо улоге различитих традиција и песника.

Уместо у мрачном романтизму којег код нас није ни било, Дединац је свој алтернативни поглед на нашу књижевност засновао у лирској, „женској“ линији усмене књижевности. Даље га је градио ослањајући се на изузетну сложену мрежу различитих песничких гласова, које можемо препознати само као пригушене одјеке у његовој поезији. Од Бодлера, усвајао је порив за путовањима без коначног одредишта, као и његове приказе „фантастичног града“. Од Лотреамона прихватао је концепт моралности поезије, која је у случају француског песника (не и Дединчевом случају) произлазила из култа зла, али и „апокалиптичних страшила“ која је ноћу избацивала „френтична машта“ Исидора Дикаса. Попут Рембоа, и Дединац је желео да као песник буде и „страшни работник“ и „велики болесник, велики злочинац, велики проклетник“, али и „врховни Научник“. Код Малармеа и Валерија, ослањао се на њихово поимање чисте лирике, на улогу мелодијске и звучне компоненте у поезији, на „етику форме“, али је код њих тражио и подстицај за ону потрагу за скривеним и заједничким основама, које се код Дединца само повремено могу анимирати за потребе авангардистичког бунта и револта. Код Малармеа га је још инспирисао његов концепт Интегралне књиге, а код Валерија наглашена емоционалност, и начин на који је реализовао спој уметности и живота. Када је реч о српској књижевности, од песника симболизма чији се одјек може пронаћи у Дединчевом лирском дискурсу, можемо препознати само Дису. Ту се издваја Дисово подривање рационалног принципа у сновима или у смрти, блесак зоре која се појављује насупрот утамниченог човековог живота, појачана експресивност песме, певање о звездама, осећање себе „у погледу трава, ноћи и вода“. Чињеница да је Дединац више привлачио рад на песми, него коначни

производ, такође га је приводила (пост)симболистичкој концепцији књижевности. Да се окретање ка (пост)симболизму може сматрати песниковим финалним опредељењем, потврђује последњи циклус песама писаних у Црној Гори, у којима се препознаје валеријевска заинтересованост за *супстанцију* камена, траве, воде, биљака и соларне митологије.

Када је реч о значају надреалиста за изградњу Дединчевог лирског дискурса, о томе се може говорити само условно. За разлику од есеја посвећених Бранку Радичевићу, Растку Петровићу и Црњанском, Дединац само узгред помиње своје надреалистичке другове. Рекло би се да му је од њих ипак најближи Душан Матић, јер се ни његов синтетички дух није одрекао естетизма, а веза између ових песника најбоље се може видети у тематизацији ратног искуства. Ова неспособност да се естетско превазиђе у политичкој пракси, и да се поезија на директнији начин стави у службу марксистичке идеологије, Дедица приближава поезији Ренеа Шара али и Бретона, па као отворено питање стоји и то да ли је Дединац заправо један од ретких или можда једини представник бретоновског типа надреализма у нашој књижевности. Не треба заборавити да Дединца чак и од Бретона одваја неповерење према аутоматском писању, које користи само на формалном нивоу своје поеме *Јавна птица*, док на нивоу фрагмената задржава право на естетизацију и дотеривање лирске грађе.

За разлику од оскудне песничке (не и приватне и политичке) повезаности са нашим надреалистима, Дединац са Растком, Црњанским и Винавером ступа у важне интертекстуалне релације, приближавајући се експресионистичким аспектима њихових поетика. Са Растком он дели усмереност ка физиолошким, нагонским, афективним слојевима бића и песме, као и покушај да се изрази непосредност емоција. Заједнички им је топос путовања као пута који води откровењу, тема инцеста, присуство фолклорне традиције. У случају Црњанског, Дединцу је најближи сам концепт суматраизма, његова асоцијативност, интуитивност, халуцинација, елементарност, усмереност ка небу и ка људској благодати, које из овог концепта произлазе. Заједно са ова два песника, Дединац је сврстан у тзв. стражиловску линију српске завичајне поезије (Петров), као и међу „песнике младићства“ (Мишић). Са друге стране, Дединца за Винавера везује њихова заједничка припадност поменутој специфичној линији нашег (пост)симболистичког песништва, тзв. језикотворном песништву. Веома су интересантне и сродности које се

могу препознати како на тематско-мотивском, тако и на стилско-уметничком плану Дединчеве и Винаверове поезије писане у логору за време Другог светског рата.

Имајући у виду моделе у којима ће се касније развијати српска поезија, као и постојање тзв. неосимболистичког песништва (А. Јовановић), које ће се у случају Бранка Миљковића и других, заснивати опет на својеврсном споју симболизма и надреализма, актуелност Милана Дединца требало би да буде већа него што нам то данашња уџбеничка, а донекле и научна и критичка литература показују.

Имајући у виду све ове побројане аспекте, сада, после више од педесет година од смрти Милана Дединца и после две деценије дистанце у односу на бурни двадесети век српске књижевности, можда је потребно поново пропитати место које овај песник има, или боље речено нема, у различитим вредновањима наше модерне поезије.

Када погледамо присуство поезије Милана Дединца у нашим важним антологијама, *Антологији српске поезије* (1956) Зорана Мишића, антологији *Српских песника између два рата* (1956) Борислава Михајловића Михиза, Павловићевој *Антологији српског песништва* (1964), Тешићевој антологији *Песништва српске авангарде 1902-1934* (1993), приметимо да је његова поезија неизоставна. Њена вредност никада није ни била спорна у уским круговима научника и тумача, а нарочито је била глорификована од стране његових савременика. Међутим, свеукупно гледајући, а нарочито у каснијим освртима на међуратну књижевност, па чак и после изузетног зборника *Поезија и поетика Милана Дединца* објављеног од стране Института за књижевност и уметност (2014), овај песник данас не добија заслужени третман, што се може проценити и на основу његове аутсајдерске позиције у образовним и универзитетским програмима¹⁰².

Чини се да су Дединчевој канонизацији, парадоксално, највише одмагале оне изразито похвалне процене којима се овај песник уздиже високо изнад домета просечног читаоца. Једно такво место можемо пронаћи и у Михизовој антологији. Ту се, у покушају објашњења како је могуће да је Дединчева поезија имала истовремено „несвакодневну благонаклоност и поштовање уског београдског модерног песничког круга“ и „готово апсолутну незаинтересованост читалачке публике“, као разлог наводи то да је ова „сасвим дискретна, тиха, рафинирана, готово бела“ „ненаметљива *чиста поезија*“ могла да се

¹⁰² Супротно овом тренду, на Филозофском факултету у Новом Саду, у оквиру мастер студија Српске књижевности и језика, годинама је држан једносеместрални курс *Поезија и поетика Милана Дединца* (проф. др Гојко Тешић).

обраћа „само најразвијенијем слуху“ (Mihajlović 1956: 203). Оваквим проценама као да се Дединац све више ограђивао од читалаца и снажније рецепције, а могли бисмо да кажемо да је томе једним делом допринео и начин на који се овој поезији приступало у њеним критикама, анализама и приказима објављиваним у периодици још за живота Милана Дединца. Наиме, Дединац је, као и Рене Шар, мање будио код својих тумача потребу за објашњавањем и расветљавањем његових песничких симбола и потенцијалних значења херметичног израза, а више потребу да и његови тумачи, по угледу на песника и поводом њега, инспирисани и занети, уместо критике пишу своје песме у прози. Чини се да је тиме дуго времена, па можда све до јединог зборника објављеног о овом песнику, избегавано систематично привођење његове поезије и њено отварање ка дискурзивном језику тумачења. Исто тако, издвојили бисмо још једну заједничку црту већине критика Дединчеве поезије, којима се његова позиција додатно замагљивала, и удаљавала од конкретне анализе и јаснијег маркирања природе његовог песничког света. Реч је о превеликом инсистирању на томе да је Дединац песник појачане и дубоке осећајности, што је неспорно тачно, али се у тој констатацији најчешће и завршавало понирање у аутентичност његовог лирског опуса. У сфери некакве чисте осећајности која се потенцирала, мутио се поглед на Дединчеву лирику. Тако су и критике поново попримале особине његове поезије: оне су указивале само на један смер којим треба да се иде у читању, док је крајње одредиште и финални резултат тих анализа неретко изостављан, а савремени читалац очигледно није у стању да опрости овај изостанак, ни критичарима, ни песнику.

Такође, и карактер Дединчевих стихова утицао је на његову отежану рецепцију. Символика коју је градио, правећи јединствену целину унутар свог опуса, није докучива на плану појединачних песама, него тек уколико имамо у виду целокупну његову поезију. Његова поезија тешко може да очара у фрагментима и засебним песмама, онолико колико може да остави јак утисак на плану целине опуса. Зато су за Дединца, више него за друге песнике, важни његови избори из поезије (*Од немила до недрага*, *Ноћ дужа од снова*, *Позив на путовање*)¹⁰³ и књига сабраних песама коју је приредио Света Лукић. У

¹⁰³ За савремену рецепцију Дединчеве поезије и одређење песника као аутентичног лиричара значајан је избор из његове поезије који је сачинио Леон Којен *Мало воде на длану* (Чигоја штампа, Београд, 2004) који је добио наслов по истоименој недовршеној поеми из 1964, посвећеној Марку Ристићу. Којен

рецепцији ових књига песама, Дединац од читалаца захтева оно стрпљење и посвећеност који се улажу у читање романа. Он тражи да се читалац добрим делом одрекне задовољства у проналажењу каквог-таквог значења у појединачним фрагментима, не обећавајући никакав расплет ни касније. И заиста, до „расплета“ и разрешења унутрашње напетости и драме лирског субјекта не долази чак ни у Црној Гори, којом је песник толико био фасциниран.

Када је реч о важности познавања целине Дединчевог опуса, не треба заборавити ни то да је она први пут презентована тек 1957. године у књизи *Од немила до недрага*, а до тада су се *Зорило и Ноћило*, поеме *Јавна птица* и *Један човек на прозору* појављивале или у периодици или као самостално штампан текст, док су *Песме из дневника заробљеника број 60211* објављене 1947. године као прва целовита Дединчева збирка поезије.

Последицу тога да Дединац тешко може да фасцинира неком појединачном песмом, видимо у чињеници да је он најбоље прошао у оним антологијама које нису антологије песама него антологије песника. Рецимо, када Зоран Мишић сабира „оригиналне поетске личности“ и прави „зборник најбољих п е с н и к а, а не најлепших п е с а м а“ (Мишић 1983: XI), Дединац добија задовољавајући простор и адекватан третман. Један од наших „најспонтнијих лиричара“, како га назива Мишић, у овој антологији заступљен је са три одломка: из *Песама раног устајања*, *Јавне птице* и *Траве у сну и на јави* (више од Вуча, Матића, али и Винавера, Драинца, Риста Ратковића, док је Ристић потпуно изостављен). Објашњавајући критеријуме којима се водио у прављењу ове антологије, Мишић износи, по нашем мишљењу, и критеријуме на основу којих Дединац треба (изнова) да добије своје заслужено место у српској поезији двадесетог века. Он треба да се стави у ред „снажних“ и „оригиналних поетских личности“, од којих се не може очекивати „формално савршенство“. Мишић истиче да су „недоречени, неспретни и недопадљиви стихови“ које је он бирао за ову антологију, „изговорени јединственим, непоновљивим гласом“, и да, иако „изгледа чудновато“, „таквим несавршеним стиховима обилују управо највећи песници: Бранко Радичевић, Лаза Костић, Дис, Растко Петровић...“. Антологичар заправо жели да промени перспективу гледања на нашу књижевност тако што се одриче некакве „школске естетике“ зарад „муцавости“ и

истиче да се Дединац никада није одрекао идеала „да врати поезију правим изворима емоције.“ (Којен 2004: XXII).

„трагичне језичке немоћи и пометње“ оних песника који су „грцали и вапили у болном унутрашњем грчу пред неизрецивим“. Они су се „сламали“ „о препреке које им је језик постављао“, не зато што су „упуштени“ и склони „лудовању“, него зато што су „имали нешто изузетно да кажу“ (Исто: XIII). Песници које Мишић фаворизује, као и сам Дединац, неће удовољити критеријумима „естетских пуританаца“, они ће се њима чинити „рогобатним“, али њихово место у српској поезији треба да буде маркирано на основу иноваторског и трансгресивног потенцијала. Мишић ће такву поезију назвати „правом поезијом“, оном која се „није повиновала захтевима владајућег грађанског конформизма“, која је остала „без своје естетике, пометена и недоречена, без ослонца у традицијама, туђин у своме рођеном језику, сва у грчевитом напону да пронађе излаз из зачараног круга предрасуда и конвенција“ (Исто: XIV). Дединац се, као што смо раније видели, ослања на традицију, али управо на ону лирску, „женску“, субверзивну, алтернативну традиција, којом истовремено остаје и „туђин у своме рођеном језику“.

У још једној чињеници можемо тражити разлоге за Дединчево маргинално место у бројним вредносним проценама наше међуратне књижевности. Чини се да је на то једним делом утицала и његова специфична поетичка позиција. Наиме, Дединац је на декларативном плану више припадао надреалистичком песничком кругу, него што је то његова поезија била у стању да потврди. У том процепу, као да је губио и један део своје публике којој се обраћао са „неочекиваног“ места. Последица тога види се и у поменутих антологијама. Михиз га ставља између Вуча и Настасијевића, али за разлику од Матића и Вуча, у контексту Дединца уопште не помиње надреализам. У *Песништву српске авангарде (1902-1934)* Гојка Тешића, Дединац се смешта у тематски блок „Пут кроз хаос“, где се налази заједно са песницима „експресионистичког поетског круга“: уз Црњансков суматраизам, Винаверов „малармеовски симболизам“, „интуитивизам Тодора Манојловића“, „визионарну лирику и космизам Ранка Младеновића, Сиба Миличића и Јосипа Косора“, уз Ујевића и Васиљева, своје место добија и *Јавна птица* (Тешић 1993: 516). За њу се каже да заокружује „метафору о хаосу као парадигми поетске праксе двадесетих година“, „она је истовремено *објава поезије* новог надреалног духа, али не толико надреалистичка како су критички усхићено писали Марко Ристић и Душан Матић“ (Исто). У Павловићевој антологији, Дединац је позициониран између Риста Ратковића и Десимира Благојевића, и са своје три песме: „Шлеско бденије“, „Ноћ дужа од снова“ и

„Трава у сну и на јави“, опет је издигнут изнад Матића и Вуча, док је Ристић и овде изостављен. Једино се, дакле, код Мишића Дединац доводи у везу са надреализмом, с тим да се то чини на начин да се „надреалистички текст“ *Јавне птице* види као „изворно наш: и језиком, и симболиком, и смислом“, односно, препознаје се „пуни склад између надреалистичког поступка и језичке подлоге на којој је примењен“ (Мишић 1983: 208).

Чини се да је Дединца боље рецепције коштао и тај спој естетског и ангажованог, чисте лирике и политике. Класификаторски дух историје књижевности не воли ове врсте противречности, тако да је Дединац задржавањем естетског изневеравао антиестетска очекивања каснијих љубитеља надреализма, док политичку и идеолошку везаност за надреализам нису могли да му опросте они који воле себе да представљају *чистим естетима*.

Поред ових помало нерашчишћених односа које је Дединац имао са надреализмом, не у духовном нити политичком, него пре свега у смислу његових песничких опредељења, оно што додатно отежава маркирање његовог места у контексту наше књижевности двадесетог века, јесте и његов однос према другим традицијама. Анализирали смо у различитим деловима истраживања његов однос према усменој књижевности, романтизму, симболизму и авангарди, али све ове традиције код Дединца су најчешће присутне на нивоу одјека, често пригушеног и сведеног на мелодиозност, ритам, звук. Оне су у тој мери апстраховане и у некаквој сличној пропорцији транспоноване у један сасвим аутентичан и оригиналан лирски текст, да је готово немогуће, и после свих ових тумачења, изабрати једну поетичку линију за коју је могуће трајно и „уџбенички“ везати Дединчево име, на чему инсистира традиционална историја књижевности.

Зато његов песнички темперамент посебно добија на видљивости и значају у оним антологијама у којима се није обазирало „на школе, правце, групације и тенденције“, ни на сва друга опредељења „сем чисто песничких“ (Михајловић 1956: 6). Штавише, Дединцу одговара управо она перспектива на нашу књижевност коју поред Михиза заступа и објашњава Мишић, истичући да се наша поезија „најчешће развијала мимо великих духовних покрета, или њиховим успутним стазама и познијим огранцима“, те да су „сви књижевни правци“ били „кратког века, или су пошли странпутицама и извитоперили се у манир и конвенцију“.

Оно што је имало значај обнове доносили су пре појединци него школе. Ако се пажљиво проуче наши највећи песници, видеће се да ниједан од њих: ни Бранко, ни Лаза Костић, ни Дис, ни Растко Петровић, ни Црњански, ни Момчило Настасијевић, не може подвести ни под који књижевни покрет свога времена“ (Мишић 1983: X).

Ова релативизација значаја књижевних покрета код нас навела је Мишића да песнике поређа „*in continuo*“. Они су у овој антологији „непреграђени ничим доли својим личним особеностима или сродностима“, чиме се „омогућује да се афинитети између појединих и временски удаљених песника утврде на сасвим другим основама него што су то досадашње класификације омогућавале“ (Исто: XI). Тако се заправо овом Мишићевом измењеном перспективом на нашу књижевност враћамо на сам почетак истраживања и на идеју индивидуализма коју Лероа-Теркем уписује у своју тезу о књижевној географији. Мишић је овде управо заступа, тако што уместо „вештачког стварања континуитета“, открива „дуље и трајније везе између појединих епоха“, што му на крају дозвољава да закључи како „Бранкови прави наследници нису другоразредни романтичари-бранкомани, већ Дис, Црњански и Дединац; Лазу Костића не наслеђују његови савременици, већ Станислав Винавер, па и Оскар Давичо“ итд (Исто).

Из свих побројаних разлога у оцртавању Дединчевог места на мапи наше модерне књижевности и песништва треба укључити све оне горе побројане аспекте (пост)симболизма, експресионизма и надреализма којима увек треба приступати аналитички и нијансирано. Његова ревалоризација требало би да се заснива на много једноставнијој чињеници: Милан Дединац јесте један од наших највећих *лиричара* између два рата, али и читавог двадесетог века.

Прилози

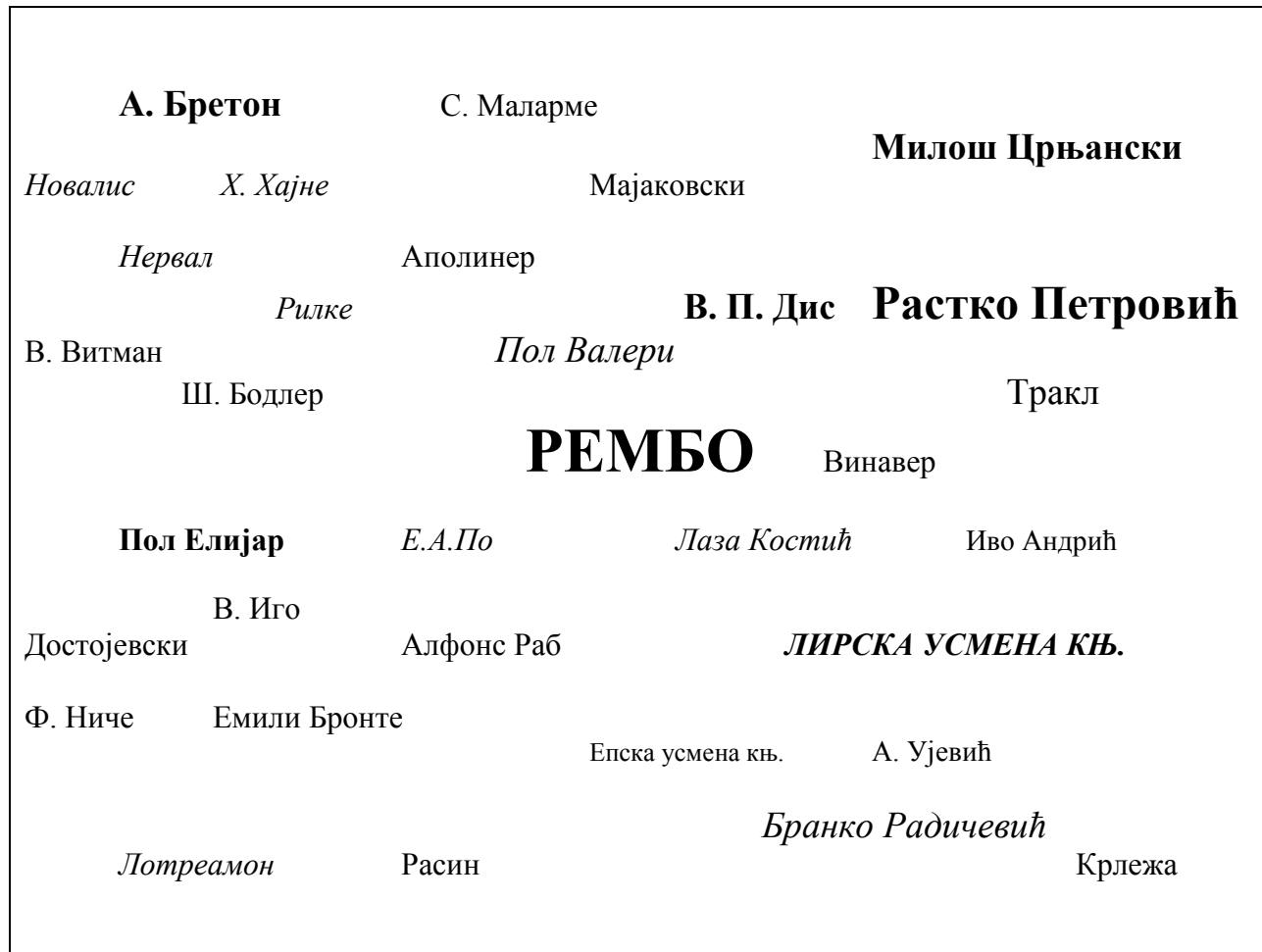
Прилог 1: Erutarettil
 Извор: *Labyrinthe*, 2010/2, 35, p. 148.

ERUTARETTIL

Miroslav Krleža <i>Ječić</i> France Načič La religion portugaise YOUNG Radcliffe MATHURIN Lewis Hugo BAUDELAIRE RIMBAUD APOLLINAIRE Reverdy	Agulhas Gorgelie Laibinis France Fichte Hegel MATHURIN Borel Nerval BERTRAND LAUTRÉAMONT Gide Langa Fantomas Reverdy	Erasmus Perrault Leprince de Beaumont Diderot Mercier Constant Deberiot-Dalmaze Aymard NOUVEAU Pélabon VACHÉ Roussel	Milla et ses suites Arvis SWIFT Baffo Sade Mercier Jodel Séanacour Desobry Pélevis JARRY Roussel	Leconte Es Charrot Roussel Gervais
--	--	---	---	--

Labyrinthe, n° 35
Erutarettil

Прилог 2: Дединчева мапа књижевне географије



Литература

Примарна литература

- Дединац, Милан (1926). *Јавна птица*. Београд: Марсиас.
- Дединац, Милан (1964). *Песме из дневника заробљеника број 60211*. Београд: Просвета.
- Dedinas, Milan (1957). *Od nemila do nedraga*. Beograd: Nolit.
- Dedinas, Milan (1981). *Sabrane pesme*. prir. Sveta Lukić. Beograd: Nolit.
- Дединац, Милан (1965). *Позив на путовање*. Београд: Просвета.
- Дединац, Милан (1972). *Ноћ дужа од снова*. Нови Сад – Београд: Матица српска – Српска књижевна задруга.
- Дединац, Милан (2004). *Мало воде на длану*. прир. Леон Којен. Београд: Чигоја штампа.
- Dedinas, Milan (1939). Rembo ili o traganju za izgubljenim detinjstvom. *Pečat*. 5-6. 305-330.
- Dedinas, Milan (1985). Dnevnik o Čarnojeviću od Miloša Crnjanskog. U: Ristić, Marko. *Uoči nadrealizma*. Beograd: Nolit.
- Дединац, Милан (1963). Оно што је живо и оно што је мртво...Варијације на тему Бранко Радичевић. У: Бранко Радичевић. *Руковет*. Нови Сад/ Београд: Матица српска /Српска књижевна задруга. 7-39.
- Дединац, Милан (1977). Преведено са успомена. У: Петровић, Растко. *Дан шести*. Београд: Нолит.
- Dedinas, Milan (1959). Branko Radičević u okviru svoga vremena. *Delo*. knj. 6. god. 5. br. 6-7. br 7-8. str. 769-788; str. 1001-1179.
- Легат Милана Дединца и Радмиле Бунушевац. Историјска збирка број 15034. Београд: Архив Сану. (необрађена грађа).

Секундарна литература

- Agamben, Giorgio (2006). *Homo sacer, suverena moć i goli život*. prev. Mario Kopic. Zagreb: Multimedijalni institut.
- Agamben, Giorgio (2002). *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. New York: Zone Books.

- Ahearn, Edward (1983). *Rimbaud. Visions and Habitations*. Los Angeles, London: University of California Press, Berkeley.
- Aleksić, Branko (1983). *Otkrivenje u nadrealizmu*. Beograd: Prosveta.
- Arent, Hana (2000). *Eichman u Jerusalimu: izveštaj o banalnosti zla*. prev. R. Mastilović. Beograd: Samizdat B92.
- Андоновска, Биљана (2014). Ако се још једном сетим: књижевно памћење и збирка-опус *Од немила до недрага* М. Дединца. *Поезија и поетика Милана Дединца*. ур. С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић. Београд: Институт за књижевност и уметност. 169-203.
- Bašlar, Gaston (1981). San o letu. *Polja*, br. 275, XXVII, decembar 1981, 498-501.
- Baura, S.M (1970). *Nasleđe simbolizma, stvaralački eksperiment*. prev. Dušan Puvačić. Beograd: Nolit.
- Beli, Andrej (1984). *Simbolizam*. prev. Mila Stojnić. Beograd: Vuk Karadžić, Institut za književnost i umetnost.
- Benjamin, Valter (1974). *Eseji*. preveo Milan Tabaković. Beograd: Nolit.
- Bersani, Leo (1976). Rimbaud's simplicity. *A Future for Astyanax: Character and Desire in Literature*. Boston: Little, Brown and Company. p. 230–58.
- Bertolino, Nikola (2004). Artur Rembo. *Sabrana poetska dela*. Beograd: Paideia.
- Bertolino, Nikola (2009). *Rembo ili objektivna poezija*. Beograd: Službeni glasnik.
- Bertolino, Nikola (2011). *Glasnici neznanog*. Vršac: Književna opština Vršac.
- Birger, Peter (1998). *Teorija avangarde*. Beograd: Narodna knjiga.
- Birger, Peter (2010). Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of *Theory of the Avant-Garde*. *New Literary History*, 41, pp. 695–715.
- Blaňo, Moris (1975). Zver iz Laskoa. *Polja*. preveli Mirej i Rade Tomić. god. 21/ br. 192. Novi Sad. 18-19.
- Bor, Vane (1932). Anketa o želji. *Nadrealizam danas i ovde*. jun 1932. br. 5. god. II, str. 33-37.
- Breton, André (1955). *Les vases communicants*. 2e éd. Paris: Gallimard.
- Breton, Andre (1979). *Tri manifesta nadrealizma*. Kruševac: Bagdala.
- Breton, Andre (1999). Conférences d'Haïti IV. *OEuvres complètes*. t. III . coll. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard.
- Breton, Andre; Parino, Andre (2010). *O nadrealizmu. Razgovori na radiju*. prev. Jelena Novaković. Beograd: Službeni glasnik.
- Breton, Andre (2017). *Luda ljubav*. prev. Pavle Sekeruš. Novi Sad: Kiša.
- Brine, Pjer (1983). „Izvan“ i „unutar“ mesto i funkcija mitova u simbolističkoj književnosti. *Savremenik*. 5-6, maj-jun.
- Brjusov, Valerij (1967). Smisao savremene poezije: Brjusov, Blok i Majakovski. U: Jokić, Vujadin. *Simbolizam*. Cetinje: Obod.

- Bunuševac, Radmila (1981). Biobibliografski prilog. U: Dedinac, Milan. *Sabrane pesme*. prir. Sveta Lukić. Beograd: Nolit.
- Бадју, Ален (2012). Манифест афирмационизма. *Златна греда*. прев. Стеван Брадић. бр. 127/128. мај-јун 2012. стр. 17-21.
- Бел-Виљада, Цин Х (2004). *Уметност ради уметности и књижевни живот. Како су политика и тржиште допринели уобличавању идеологије и културе естетицизма 1790-1990*. прев. Владимир Гвозден. Нови Сад: Светови.
- Бертолино, Никола (2008). *Рембо или објективна поезија*. Београд: Службени гласник.
- Бергсон, Анри (1927). *Материја и меморија: оглед о односу тела и духа*. Београд: Г. Кон.
- Бланшо, Морис (1960). *Есеји*. Београд: Нолит.
- Бонфоа, Ив (1966). *Рембо њим самим*. превео Никола Бертолино. Београд: Вук Караџић. стр. 93/119.
- Брајовић, Тихомир (2014). Јавна птица или самосвесна имагинација Милана Дединца. *Поезија и поетика Милана Дединца*. ур. С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић. Београд: Институт за књижевност и уметност. стр. 265-278.
- Бриде, Гијом (2018). Надреализам између феминизације и вирилизације (1924-1933). *Летопис Матице српске*. књ. 502, св. 6, децембар 2018. стр. 774-789.
- Vajda, Đerđ (1983). Struktura simbolističkog pokreta. *Savremenik*. 5-6. мај-јун.
- Valeri, Pol (1990). *Poezija*. priredio i preveo Kolja Mićević. Sarajevo: Svjetlost.
- Vasović, Nebojša (1983). *Poezija kao izvanumieste: Đorđe Marković Koder: eseji*. Beograd: Rad.
- Velek, Rene (1983). Termin i pojam simbolizam u istoriji književnosti. *Savremenik*. 5-6. мај-јун.
- Vilson, Edmund (1964). *Akselov zamak ili o simbolizmu*. Beograd: Kultura.
- Верн, Дитрих (1985). Проблем мита у европском симболизму; размишљања о естетици и поетологији француског, немачког и руског симболизма. *Српски симболизам, типолошка проучавања*. Београд: Српска академија наука и уметности. стр. 209-251.
- Веселиновић, Соња (2014). Компулзивност и комуникација у *Јавној птици* Милана Дединца. *Поезија и поетика Милана Дединца*. ур. С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић. Београд: Институт за књижевност и уметност. 297-312.
- Винавер, Станислав (1923), Ускоково бекство, или есеј о Артуру Рембоу. *Мисао*. V, 73. стр. 8-15.
- Винавер, Станислав (1926). Птићи ждраловићи. *Време*. год. VI. бр. 1456. Божићње Време (додатак). 6,7 и 8. јануар. стр. 3.
- Винавер, Станислав (2015). *Европска ноћ* (сабрane песме). прир. Гојко Тешић. Београд: Службени гласник.

- Вучковић, Радован (1985). Епоха симболизма у српској књижевности. *Српски симболизам, типолошка проучавања*. Београд: Српска академија наука и уметности. 131-154.
- Вучковић, Радован (2011). *Поезија српске авангарде*. Београд: Службени гласник.
- Вучковић, Радован (2014). Лирски роман Милана Дединца, *Поезија и поетика Милана Дединца*. ур. С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић. Београд: Институт за књижевност и уметност. стр. 43-54.
- Вучо, Александар (1931). Жан Артур Рембо, песник и путник. *Време*. XI, 32-43 [божићни додатак].
- Вучо, Александар; Ристић, Марко; Давичо, Оскар; Дединац, Милан и др. (1931). *Позиција надреализма*, Београд: Надреалистичка издања.
- Гвозден, Владимир (2014). Милан Дединац и генеза чисте лирике. *Поезија и поетика Милана Дединца*. ур. С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић. Београд: Институт за књижевност и уметност. стр. 135-148.
- Gvozden, Vladimir (2018). *Austerlic, Gegen-Denkmal i granice čega?* U: *Holokaust i filozofija*. prir. Mark Lošonc, Predrag Krstić. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju.
- De Renjije, Anri (1967). Odgovor na jednu anketu. U: Jokić, Vujadin. *Simbolizam*. Cetinje: Obod. 98-99.
- Dedinac, Milan (1994). Marineti govori: Vođ futurista F. T. Marineti član je Italijanske kraljevske akademije. *Avangardni pisci kao kritičari*. prir. Gojko Tešić. Novi Sad: Matica srpska. str. 226-229.
- Delez, Žil, Feliks, Gatari (1990). *Anti-Edip: kapitalizam i shizofrenija*. prev. Ana Moralić. Sremski Karlovc: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Derida, Žak (2001). *Politike prijateljstva*. Beograd: Beogradski krug.
- Dewey, John (1934). *Art as Experience*. New York: The Berkeley Publishing Group.
- Edel, Leon (1983). Simbolički iskaz, psihološko viđenje. *Savremenik*. 5-6. maj-jun. str. 470-472.
- Дали, Салвадор (2002). *Ослобађање прстију: есеји*. Ниш: Просвета.
- Дамјанов, Сава (2002). Кодерово језикотворство у дијахронијској перспективи. *Ново читање традиције: изазови историје српске књижевности*. Нови Сад: Дневник.
- Дамјанов, Сава (2008). *Апокрифна историја српске [пост]модерне: ново читање традиције 2*. Београд: Службени гласник.
- Дединац, Милан (1950). *Позоришне хронике*. Београд: Просвета.
- Делез, Жил; Гатари Феликс (1990). *Анти-Едип, капитализам и схизофренија*. превод: Ана Моралић. Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

- Elijade, Mirče (1980). *Sveto i profano*. prev. Zoran Stojanović. Vrnjačka banja: Zamak kulture.
- Elijar, Pol (1932). Anketa o želji. *Nadrealizam danas i ovde*. jun 1932. br. 5. god. II, str.32.
- Eliot, T.S. (1956). Foreword. Joseph Chiari. *Symbolisme from Poe to Mallarme*. London: Rockliff.
- Encensberger, Hans Magnus (1980). *Nemačka, Nemačka, između ostalog*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Étiemble, René (1954). *Le Mythe de Rimbaud*. Paris: Gallimard.
- Елез, Весна (2014). Путовање, птица, звезда: лирски сензибилитет Милана Дединца. *Поезија и поетика Милана Дединца*. ур. С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић. Београд: Институт за књижевност и уметност. стр. 235-248.
- Елијаде, Мирча (2006). *Симболизам, свето и уметности*. Крушевац: Гутенбергова галаксија.
- Živković, Dragiša: Simbolizam Vojislava Ilića. *Evropski okviri srpske književnosti*, Beograd, 1970.
- Jean-Pierre Richard (1955). *Poésie et profondeur*. Paris: Seuil.
- Живковић, Драгиша (1982). Периодизација српске књижевности XVIII – XX века. Европски оквири српске књижевности III, Београд, 1982, стр. 315-335/ Живковић, Драгиша (1972). *Летопис Матице српске*. 4. стр. 309 – 325.
- Zafranski, Ridiger (2005). *Zlo ili drama slobode*. prev. S. Radojčić. Beograd: Službeni list.
- Зечевић, Слободан (1981). *Митска бића српских предања*. Београд: „Вук Караџић“.
- Israel-Pelletier, Aimée (2012). *Rimbaud's Impressionist Poetics: Vision and Visuality*, Wales: Cardiff, University of Wales Press.
- Иригаре, Лис (1990). Тај пол који није један. *Гледишта*. 1-2.
- Jokić, Vujadin (1967). *Simbolizam*. Cetinje: Obod.
- Jovanović, Nikola (1983). *Javna ptica* g. Milana Dedinca. U: *Zli volšebnici, polemike i pamfleti u srpskoj književnosti 1917-1943*. Beograd: Slovoljubve, Beogradska knjiga, knjiga prva.
- Јаћимовић, Слађана (2014). По мору и мраморју – Дединчев лирски путопис кроз Црну Гору. *Поезија и поетика Милана Дединца*. ур. С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић. Београд: Институт за књижевност и уметност. стр. 371-388.
- Јерков, Александар (2014). Смисао заборав: Дединац и заборав самога себе. *Поезија и поетика Милана Дединца*. ур. С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић. Београд: Институт за књижевност и уметност. стр. 103-131.
- Јовановић, М. Војислав (1922). Орган најмлађих. *Политика*. бр. 4961. год. XVIII 14. фебруар. стр. 2-3.

- Јовановић, Александар (2014). Завичајна мелодија у логорској осами – о *Песмама из дневника заробљеника број 20611* Милана Дединца. *Поезија и поетика Милана Дединца*. ур. С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић. Београд: Институт за књижевност и уметност. 313–329.
- Јовић, Бојан (2014). Позиција Дединца (Милан Дединац и авангарда). *Поезија и поетика Милана Дединца*. ур. С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић. Београд: Институт за књижевност и уметност. стр. 65-80.
- Kant, Immanuel (2004). *Kritika moći suđenja*. preveo Nikola Popović, Beograd : Dereta.
- Капицић-Османагић, Ханифа (1966). *Српски надреализам и његови односи са француским надреализмом*. Сарајево: Свјетлост.
- Каридџић-Османagić, Hanifa (1966). *Srpski nadrealizam i njegovi odnosi sa francuskim nadrealizmom*. Sarajevo: Svjetlost.
- Konstantinović, Zoran (1983). *Savremena naučna misao o simbolizmu*. *Savremenik*. 5-6, мај-јун.
- Kostić, Đorđe (1972). *Do nemogućeg*. Beograd: Nolit.
- Kristeva, Julia (1987). *Tales of Love*. New York: Columbia University Press.
- Клуге, Ролф-Дитер (1985). Симболизам и авангарда у књижевноповесном процесу. *Српски симболизам, типолошка проучавања*. Београд: Српска академија наука и уметности.
- Којен, Леон (2001). *Антологија српске лирике 1900-1914*. Београд: Чигоја.
- Којен, Леон (2015). *У тражењу новог: индивидуализам и либерални дух у српској култури (1894-1914)*. Београд: Чигоја штампа.
- Кољевић, Светозар (1985). Функција песничке слике у српском наслеђу симболизма. *Српски симболизам, типолошка проучавања*. Београд: Српска академија наука и уметности. стр. 161-195.
- Кошутић, Владета (1967). *Парнасовци и симболисти у Срба*. Београд: Научно дело.
- Кристева, Јулија (1994). *Црно сунце, депресија и меланолија*. Нови Сад: Светови.
- Leroy-Terquem, Mélanie (2012). „Enfoncé, Lanson !, ou comment le surréalisme a changé l’histoire littéraire“. *Labyrinthe*. 35, p. 133-150.
- Levi, Primo (2002), *Potonuli i spaseni*, Beograd: Klio, prev. E. Vasiljević.
- Lindner, Burkhardt (1975). *Autonomisierung der Literatur als Kunst, klasisches Werkmodell und Auktoriale Schreibweise*. *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft*. München: Becksche Verlagsbuchhandlung. 85-107.
- Lošonc, Alpar; Gvozden, Vladimir (2016). *Anatomija robe. Oglеди iz kritike političke autonomije*. Novi Sad: Adresa.
- Lukić, Sveta (1981). Predgovor. U: Dedinac, Milan. *Sabrane pesme*. Beograd: Nolit.

- Лазић, Небојша (2014). Интеракција романтизма и надреализма у поезији Милана Дединца. *Поезија и поетика Милана Дединца*. ур. С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић. Београд: Институт за књижевност и уметност. 205-216.
- Лалић, Иван В. (1997). О поезији Војислава Илића. *О поезији. Дела Ивана В. Лалића*. књ. 4. прир. А. Јовановић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Лукић, Света (1972). Дело Милана Дединца. У: Милан Дединац. *Ноћ дужа од снова*. Нови Сад-Београд: Матица српска-Српска књижевна задруга.
- Magedera, Ian (2014). *Outsider Biographies*. Amsterdam – New York: Rodopi.
- Marić, Sreten (1980). Arhajski čovek i mit. U: Mirče Elijade. *Sveto i profano*. Vrnjačka banja: Zamak kulture.
- Markuze, Herbert (1977). О афирмативном карактеру културе. *Култура и друштво*. Београд: Београдски издавачко-графички завод.
- Matic, Dušan (1959). *Buđenje materije*. Novi Sad: Matica srpska.
- Matic, Dušan (1983). *Otvoreno pismo. Zli volšebnici, polemike i pamfleti u srpskoj književnosti 1917-1943 (knjiga prva)*. Београд: Словољубве, Београдска књига.
- Michon, Pierre (1991). *Rimbaud le fils*. Paris: Gallimard.
- Mihajlović, Borislav (1956). *Srpski pesnici između dva rata. Antologija*. Београд: Нолит.
- Milenković, Pavle (2012). *Uvod u sociologiju srpskog nadrealizma*. Novi Sad: Mediterran Publishing.
- Milosavljević, Petar (1983). *Reč i korelativ*. Београд: Нолит.
- Mirković, Milosav (1969). Slovo o Milanu Dedincu. *O Estetici, o etici, o tici*. Novi Sad: Progres.
- Mišo, Anri (1981). U: N. Kovač i dr. *Francuska književnost III/1*. Sarajevo-Београд: Svjetlost-Nolit.
- Mitchell, W. J. T (1986). *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mrkonjić, Zvonimir (1963). René Char. U: Šar, Rene. *Poezija*. Zagreb: Mladost.
- Манојловић, Тодор (1921). Rimbaud, *Критика*. II. 7-8, стр. 276-281.
- Марић, Сретен (2017). *Сретен Марић*. прир. Миливој Ненин. Лесковац/ Београд: Задужбина Николај Тимченко/ Neopress design&print.
- Матић, Душан (1956). *Анина балска хаљина*. Београд: Савременик српске књижевне задруге.
- Матић, Душан (1961). *На тапет дана*. Нови Сад: Матица српска.
- Матић, Душан (1964). *Багдада*. Београд: Нолит.
- Матић, Душан (1969). *Пропланак и ум*. Београд: Нолит.
- Матић, Душан (1977). *Прошлост дуго траје*. Крагујевац: Светлост.
- Матић, Душан (1980). *Лажа и паралажа ноћи*. Београд: Нолит.
- Матић, Душан (1992). *Антологија Матић*. приредио Драшко Ређеп. Нови Сад: Прометеј.

- Матић, Душан (2012). у: Марко, Недић. Разговори са Душаном Матићем. *Књижевна историја*. год. 44. бр. 146. стр. 173-221.
- Милинковић, Јелена (2014). Искуство поезије, поезија искуства: логорологија Милана Дединца. *Поезија и поетика Милана Дединца*. ур. С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић. Београд: Институт за књижевност и уметност. стр. 331-349.
- Милосављевић, Петар (1968). Милан Дединац. *Традиција и иновација*. Нови Сад: Матица српска.
- Мичић, Биљана (2014). *Песник окованих визија: поезија и поетика Милана Дединца*. Београд: Altera Books.
- Мишић, Зоран (1983). *Антологија српске поезије*. Београд: Нолит.
- Мишић, Зоран (1996). *Критика песничког искуства*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Nado, Moris (1980). *Istorija nadrealizma*. Nikola Bertolino (prev.). Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Nenin, Milivoj (1988). Nadrealizam i književna kritika Marka Ristića. *Polja*. br. 351. god. XXXIV str. 227.
- Novaković, Jelena (2002). *Tipologija nadrealizma*. Beograd: Narodna knjiga-Alfa.
- Novaković, Jelena (2004). *Intertekstualnost u novijoj srpskoj poeziji – francuski krug*. Beograd : Gutenbergova galaksija.
- Novaković, Jelena (2012). *Intertekstualna istraživanja*. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Николић, Милица (1978). *Десет песама: Вучо, Матић, Дединац, Ристић, Давичо*, Београд: Вук Караџић.
- Новаковић, Јелена (1996). *На рубу халуцинација. Поетика српског и француског надреализма*, Београд: Филолошки факултет.
- Новаковић, Јелена (2004). *Интертекстуалност у новијој српској поезији: француски круг*. Београд: Гутенбергова галаксија.
- Новаковић, Јелена (2012). Француско симболистичко наслеђе у српској поезији 20. века. *Интертекстуална истраживања*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Новаковић, Јелена (2014). Интертекстуалност као стваралачко начело: Милан Дединац у дијалогу са Рембоом. *Поезија и поетика Милана Дединца*. ур. С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић. Београд: Институт за књижевност и уметност. 217-233.
- Павић, Милорад (1985). Симболизам Војислава Илића. *Историја, сталеж и стил*. Нови Сад: Матица српска.
- Павковић, Васа (2000). *Дух модернизма*. Београд: Народна књига – Алфа.

- Павловић, Миодраг (1994). *Антологија српског песништва*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Палавестра, Предраг (1985). Трајање, природа и препознавање српског симболизма. *Српски симболизам, типолошка проучавања*. Београд: Српска академија наука и уметности. стр. 3-58.
- Петковић Дис, Владислав (1989). *Песме*. прир. Бошко Петровић. Нови Сад: Матица српска.
- Петковић Дис, Владислав (2003). *Поезија*. прир. Новица Петковић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Петров, Александар (1971). *Поезија Црњанског и српско песништво*. Београд : "Вук Караџић".
- Петров, Александар (2014). Милан Дединац и српски надреалистички круг. *Поезија и поетика Милана Дединца*. ур. С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић. Београд: Институт за књижевност и уметност. стр. 55-64
- Петровић, Предраг (2015). Модернистички сензибилитет Винаверове *Европске ноћи*. *Поезија и модернистичка мисао Станислава Винавера*. Београд/ Шабац : Институт за књижевност и уметност/ Библиотека шабачка.
- Петровић, Растко (1924). Живо стваралаштво и непосредни подаци подсвести. *Сведочанства*. I/3. str. 16.
- Петровић, Растко (1931). Надреалистичка мисао. *Време*. XI/3340. 19.IV 1931. str. 6.
- Петровић, Растко (1958). Милан Дединац. У: *Растко Петровић*. Избор I (1919-1924). прир. Марко Ристић. Српска књижевност у сто књига. Нови Сад-Београд: Матица српска-Српска књижевна задруга.
- Пешић, Радмила; Милошевић-Ђорђевић, Нада (1997). *Народна књижевност*. Београд: Требник.
- Пијановић, Петар (2014). Милан Дединац: култура и поетика. *Поезија и поетика Милана Дединца*. ур. С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић. Београд: Институт за књижевност и уметност. стр. 91-102.
- Поповић, Радован (2009). *Изабрани човек*. Београд: Службени гласник.
- Parino, Andre; Breton, Andre (2010). *O nadrealizmu: razgovori na radiju 1913-1952*, Beograd: Službeni glasnik.
- Petrović, Zoran (1968). *Milan Dedinac*. Beograd: Izdavačko preduzeće Rad.
- Pil, Mark (2011). Novi svetovi prijateljstva: početak dvadesetog veka. *Istorija prijateljstva*. Barbara Kejn. prev. M. Jakovljević, T. R. Spasić. Beograd: Klio.
- Popović, Ristić (1931). *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog*. Beograd: Nadrealistička izdanja.
- Prole, Dragan (2018). Holokaust i fenomenologija gađenja. *Holokaust i filozofija*. прир. Mark Lošonc, Predrag Krstić. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju.

- Rancière, Jacques (1998). Rimbaud: les voix et les corps. *La Chair des mots. Politiques et écritures*. Paris: Galilée.
- Ransijer, Žak (2008). *Politika književnosti*. Novi Sad: Adresa.
- Ransijer, Žak (2013). *Sudbina slika. Podela čulnog. Estetika i politika*, Beograd: Centar za medije i komunikacije/ Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum.
- Ređep, Draško (1973). *Danas i ovde, i još ponegde : esej o Dušanu Matiću*. Novi Sad : Radnički univerzitet "Radivoj Ćirpanov".
- Rejmon, Marsel (1967). Razmatranje o simbolizmu. U: Jokić, Vujadin. *Simbolizam*. Cetinje: Obod.
- Rembo, Artur (2004). *Sabrana poetska dela*. prir. Nikola Bertolino. Beograd: Paideia.
- Richard, Jean-Pierre (1964). *Onze études sur la poésie modern*. Paris: Seuil.
- Richard, Jean-Pierre (1986). René Char. *Nova evropska kritika I*. prir. Ante Stamać, Vjeran Zuppa. Split: Općinska konferencija Saveza omladine.
- Ristić, Marko (1952). Objava poezije. *Književna politika*. Beograd: Prosveta.
- Ristić, Marko (1957). *Od istog pisca : umesto estetike*. Novi Sad : Matica srpska.
- Ristić, Marko (1961). *Na dnevnom redu*. Zagreb: Zora.
- Ristić, Marko (1966). *Prisustva*. Beograd: Nolit.
- Ristić, Marko (1970). Posle smrti Milana Dedinca i Andre Bretona. *Svedok ili saučesnik*. Beograd: Nolit, 228-287.
- Ristić, Marko (1985). Marginalije. *Uoči nadrealizma*. Beograd: Nolit.
- Ristić, Marko (2007). *Okolo nadrealizma 2*. prir. Nikola Bertolino. Beograd: Foto Futura.
- Ristić, Marko; Popović, Koča; Dedinac, Milan (1932). Nerazumevanje dialektike. Odgovor na kritike Merina i Galogaže. *Nadrealizam danas i ovde*. jun 1932. br. 5. god. II, 1-14.
- Ristić, Marko; Vane, Bor (1932): *Anti-zid: prilog za pravilnije shvatanje nadrealizma*, Beograd: Nadrealistička izdanja.
- Радин, Ана (1996). *Мотив вампира у миту и књижевности*. Београд: Просвета.
- Ређеп, Драшко (1992). Песма или писмо, други глас. *Антологија Матић*. приредио Драшко Ређеп. Нови Сад: Прометеј.
- Ристић, Марко (1928). *Без мере*. Београд: Издање С. Б. Цвијановића.
- Ристић, Марко (1929). Маргиналије IV. У: *Летопис Матице српске*. год. СIII. књ. 322, св. 2. новембар 1929. стр. 184-197.
- Ристић, Марко (1970). *Сведок или саучесник*. Београд: Просвета.
- Ристић, Марко (1985). Дневнички запис од 4. маја 1927. *Уочи надреализма*. Београд: Нолит. стр. 229 – 230.
- Sabolčić, Mikloš (1983). О ширењу симболizма. *Savremenik*. 5-6. мај-јун 1983. стр. 430-436.
- Sacchi, Sergio (1978). *Rimbaud: O, La vita assente*. Roma: Bulzoni.

- Sretenović, Dejan (1990). Borovo slikarstvo čežnje. *Stevan Živadinović Bor*. Beograd: Muzej savremene umetnosti.
- Sretenović, Dejan (2016). *Urnebesni kliker. Umetnost i politika beogradskog nadrealizma*. Beograd: Službeni glasnik.
- Stephen F. Eisenman (2002). *Nineteenth Century Art: A Critical History*. London: Thames and Hudson.
- Segalen, Victor (1995). *Le Double Rimbaud. Œuvres complètes*. ed. Henry Bouillier. Paris: Laffont.
- Симовић, Љубомир (2008). О једној грани српског симболизма. *Дупло дно: есеји о српским песницима и драмским писцима*. Београд: Београдска књига.
- Скерлић, Јован (1964). *Сабрана дела Јована Скерлића*. Београд: Просвета.
- СлМ (2001). Словенска митологија. Енциклопедијски речник. Светлана М. Толстој, Љубинко Раденковић (ред.). Београд: Zepher Book World.
- СМР (1998). Српски митолошки речник. Енциклопедијски речник. Шпиро Кулишић, Петар Ж. Петровић, Никола Пантелић (ред.). Београд: Етнографски институт САНУ.
- Стојановић Пантовић, Бојана (1998). *Српски експресионизам*. Нови Сад: Матица српска.
- Стојановић Пантовић, Бојана (2005). Кодеров митолошки речник или душа снова. У: Ђорђе Марковић Кодер. *Митолошки речник*, ур. Б. Вукадиновић. Крагујевац: Народна библиотека Вук Караџић.
- Стојановић Пантовић, Бојана (2006). *Побуна против средишта*. Панчево: Мали Немо.
- Стојановић Пантовић, Бојана (2011). Антинаративне тенденције код експресиониста и надреалиста. *Распони модернизма. Упоредна читања српске књижевности*, Нови Сад: Академска књига.
- Стојановић Пантовић, Бојана (2012). *Песма у прози или прозауда*. Београд: Службени гласник.
- Стојановић Пантовић, Бојана (2014). Јавна птица Милана Дединца и дискурс песме у прози. *Поезија и поетика Милана Дединца*. ур. С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић. Београд: Институт за књижевност и уметност. 251-264.
- Стојановић Пантовић, Бојана (2016). Наслеђе симболизма у експресионистичком покрету. *Симболизам у свом и нашем времену*. Београд: Универзитет у Београду, Филолошки факултет, Друштво за културну сарадњу Србија-Француска. стр.393-403.
- Тешић, Гојко (1983). *Zli volšebnici, polemike i pamfleti u srpskoj književnosti 1917-1943* (књига прва: 1917-1929). Београд: Slovoljubve, Beogradska knjiga.
- Тешић, Гојко (1991). *Srpska avangarda i polemički kontekst*. Novi Sad: Svetovi.

- Тешић, Гојко (1993). *Антологија Песништва српске авангарде 1902-1934*. Нови Сад: Светови.
- Тодић, Миланка; Јовић, Бојан (2016). Поглед жене (из) медијума у *Јавној птици* Милана Дединца. *Књижевна историја*. Београд: Институт за књижевност и уметност. XLVIII 2016 159. стр. 79-97.
- Токин, Бошко (1921). Четири почетка модерне поезије. Baudelaire, Rimbaud, Whitman, Nietzsche. *Светски преглед*. 1,3. стр. 12-14.
- Flaker, Aleksandar (1984). *Poetika osporavanja. Avangarda i književna ljevica*. Zagreb: Školska knjiga.
- Flaker, Aleksandar (1986). *Stilske formacije*. Zagreb: Liber.
- Flaker, Aleksandar (1984b). *Ruska avangarda*. Zagreb: Liber, Globus.
- Frojd, Sigmund (2011). *Antropološki ogledi: kultura, religija, umetnost*. prir. Žarko Trebješanin. Beograd: Prosveta.
- Франкл, Виктор (1994). *Зашто се нисте убили? Тражење смисла живота*. прев. Вера Весковић- Албуљ. Београд: ИП Жарко Албуљ.
- Хамовић, Драган (2014). Дединац и „стражиловска линија“ модерне српске поезије. *Поезија и поетика Милана Дединца*. ур. С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић. Београд: Институт за књижевност и уметност. стр. 149-168.
- Христић, Јован (1964). Матић, непрекидна свежина света. *Багдала*. Београд: Нолит.
- Саг, Марко (1918). Prežvakani simbolizam, U: *Hrvatska njiva*, Zagreb, br. 36, 14. rujna, str. 623.
- Саг, Марко (1920). Podgrejani simbolizam. *Književni glasnik*. knj. II, br. 2, 15. sept. 1920, 120-123.
- Sixous, Hélène (1980). *The Laugh of the Medusa*. New French Feminisms. University of Massachusetts.
- Чабрић, Соња (2014). Митолошки контекст Јавне птице Милана Дединца. *Поезија и поетика Милана Дединца*. ур. С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић. Београд: Институт за књижевност и уметност. 279 – 294.
- Џацић, Петар (1996). *Из дана у дан*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Šar, Rene (1963). *Poezija*. prev. Zvonimir Mrkonjić. Zagreb: Mladost.
- Šar, Rene (2001). *Bes i tajanstvo*. prev. Jovan Hristić. Beograd: Paideia.
- Char, René (1963). *Poèmes et prose choisis*. Paris: Gallimard.
- Char, René (1971). *Fureur et Mystère*. Paris: Gallimard.
- Ševković, Jugoslava (1981). Beleške. U: Dedinac, Milan. *Sabrane pesme*. prir. Sveta Lukić. str. 217-299.
- Šiler, Fridrih (2007). *O lepom*. Novi Beograd: Book & Marso.
- Šnajder, Marsel (1983). Simbolistička muzika. *Savremenik*. 5-6. maj-jun. str. 459-469.

- Шеатовић Димитријевић, Светлана (2014). Контроверзно сунце и море Дединчеве поезије. *Поезија и поетика Милана Дединца*. ур. С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић. Београд: Институт за књижевност и уметност. стр. 353-370.
- Шеатовић Димитријевић, Светлана (2015). Звук и боје у *Европској ноћи* Станислава Винавера. *Поезија и модерничка мисао Станислава Винавера*. Београд/ Шабац: Институт за књижевност и уметност/ Библиотека шабачка.