

МАЈА МЕДАН ОРСИЋ

НАДРЕАЛИСТИЧКО ЧИТАЊЕ СИМБОЛИЗМА: МИЛАН ДЕДИНАЦ И ВЛАДИСЛАВ ПЕТКОВИЋ ДИС

САЖЕТАК: У раду се испитује могућност успостављања поетичког и естетичког континуитета између надреализма и симболистичке поезије, имајући у виду начине на које Милан Дединац разумева песнички свет Владислава Петковића Диса. 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. Када је реч о Дединчевом односу према симболистичкој традицији, за њега су важни пре свега европски представници симболизма, Рембо, Лотреамон, у одређеним аспектима Бодлер, Маларме, Валери, док у контексту српске књижевности издваја једино Диса. На примеру његовог односа према Дису, али и кроз анализу Дединчеве верзије Дисове „Тамнице”, покушаћемо да одговоримо на питање шта је то из симболизма преживело високе критеријуме авангарде.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Милан Дединац, Дис, симболизам, надреализам, поетика, естетика

I Надреализам и симболизам: континуитет или дисконтинуитет?

О питањима присуства и функције симболистичког наслеђа у оквиру авангардне традиције постоје непремостиве неусаглашености, како у европској, тако можда још више у српској књи-

жевнотеоријској и критичкој мисли. 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.

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. С једне стране, издвојили би се тумачи који инсистирају на радикалном поетичком и естетичком резу, успостављеном од стране авангардних уметника, а усмереном не само према њиховим симболистичким претходницима него и 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 *йоезију*”, способну да „неуобичајеним путем метафизичког сазнавања и етике промени живот”, и њу супротставља *лиџератијури*, као једној „вештачкој функцији” књижевности, заснованој на пукој „игри стихова”.¹ Од теоретичара уметности, на сродном трагу је Петер Биргер у свом капиталном али и оспораваном делу *Теорија авангарде* (1974). Он одлази корак даље, изnoseћи став да „тек авангарда чини препознатљивим одређене опште категорије уметничког дела у њиховој општости”, па да у складу с 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”.² 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*.³ На неким другим местима, Биргер заступа и потпуно супротне ставове.

Паралелно са жустрим порицањем прошлости, може се приметити да су ретки они аутори који се истовремено толико баве

¹ Марко Ристић, *На дневном реду*, Зора, Загреб 1961, 73–74.

² Петер Биргер, *Теорија авангарде*, прев. Зоран Милутиновић, Народна књига, Београд 1998, 28.

³ Исто, 29.

проналажењем својих претходника и великих песника-претеча – као што то чине надреалисти. У *Манифесџу 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”.⁴ Не верујући у аутентичност сведочења оних којих нема, као ни у култ људи, „ма колико да су велики”, он на овом месту у *Манифесџу* издваја само Лотреамона, наводећи да је то једини песник који није оставио ниједан двосмислен траг о себи, па је релативно једноставно одредити се 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”.⁵ 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 манифесџу 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, примам 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.⁶

⁴ Андре Бретон, *Три манифесџа надреализма*, прев. Лела Матић и Никола Трајковић, Багдала, Крушевац 1976, 60–61.

⁵ Исто, 36–38.

⁶ Исто, 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.⁷

Књижевност се, дакле, још у симболизму покушава разумети као једна нова сфера људског деловања, као „ново агрегатно стање људског мишљења”,⁸ 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

⁷ Ролф-Дитер Клуге, „Симболизам и авангарда у књижевноповесном процесу”, *Српски симболизам, историјска истраживања*, Српска академија наука и уметности, Београд 1985, 89.

⁸ Исто.

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.⁹

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.¹⁰ Објашњавајући да се више не може бранити теза о „квалитативно другоразредном карактеру авангарде у односу на тобоже традиционални естетичистички симболизам”,¹¹ немачки слависта маркира управо симболизам као родно место настајања владајућих уметничких поступака авангарде.¹² 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”.¹³

Можда умеренија процена односа авангардне књижевности према симболистичким претходницима јесте она која апострофира поступак „транспозиције” или оригиналног преобликовања естетичистичке 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, па се из те перспективе може разумети и податак да је „на врхунцу надреализма [...] најпопуларнија и нај-

⁹ Андреј Бели, *Симболизам*, прев. Мила Стојнић, „Вук Караџић” – Институт за књижевност и уметност, Београд 1984, 113.

¹⁰ Ролф-Дитер Клуге, нав. дело, 81.

¹¹ Исто, 90.

¹² О односу авангарде према симболизму видети и: Александар Флакер, *Стилске формације* (Загреб 1976), *Поетика осјоравања: авангарда и књижевна левеица* (Загреб 1982), *Руска авангарда* (Загреб 1984).

¹³ Ролф-Дитер Клуге, нав. дело, 84, 90.

познатија била симболистичка и постсимболистичка поезија објављена у часопису *Mercure de France*”.¹⁴

Када је реч о српској књижевности, проблеми симболистичког наслеђа у надреализму посебно се компликују. Најпре, наравно, оним старим питањем да ли је уопште било симболизма у српској књижевности, а затим и чињеницом 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 тенденција, 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 *коејзиситирањем* са другим правцима, нарочито оним неоромантичарске провенцијенције, а препознаје се чак и присуство одређених неокласицистичких праваца.¹⁵

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 „синхроном и на дијахроном плану и које сведоче о укључености српске књижевности у европске културне токове”.¹⁶ 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”.¹⁷

Познато је да је Скерлић о симболизму говорио као о болести, декаденцији, зарази, да је симболистичку поезију називао „отровном гљивом на трулежи старог стабла”.¹⁸ Оно што за нас може бити занимљивије јесте начин на који је авангарда критикована

¹⁴ Миклош Саболчи, „О ширењу симболизма”, прев. Палма Калођера, *Савременик*, 5–6, мај–јун, 1983, 431.

¹⁵ Исто.

¹⁶ Јелена Новаковић, *Интертекстуална исцртавања*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад 2012, 6–7.

¹⁷ Исто. Више о рецепцији француског симболизма у нашој књижевности, у: Јелена Новаковић, *Интертекстуална исцртавања*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад 2012; *Интертекстуалност у новијој српској поезији – француски круи*, Гутенбергова галаксија, Београд 2004.

¹⁸ Јован Скерлић, *Сабрана дела Јована Скерлића*, Просвета, Београд 1964, 71.

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, незналачким и неестетски скалупљеним речима, на магловитим речима и бизарности израза који иду све до настраности.¹⁹ Младим авангардистима приписивало се да су „узели за девизу чувени Шекспиров презриви поклик: Words! Words! Words!”²⁰ и да оно што хоће да кажу звучи као да га „ваде из неког секташког рјечника, састављена из афектираних локуција и настраних идеја”²¹ те да је стога у њиховим стиховима врло мучно „наћи праве песничке суштине”.²² Без намера да усвојимо ова ауторова дубоко проблематична одређења, и да 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.²³

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

¹⁹ Марко Цар, „Прежвакани симболизам”, *Хрвајска њива*, Загреб, бр. 36, 14. рујна, 1918, 623–624.

²⁰ Марко Цар, „Подгрејани симболизам”, *Књижевни гласник*, књ. II, бр. 2, 15. септ, 1920, 120–123.

²¹ Марко Цар, „Прежвакани симболизам”, 624.

²² Марко Цар, „Подгрејани симболизам”, 120.

²³ Исто, 122.

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 естетичистичких претходника.

II Дединац и Дис

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,²⁴ присуства „чисте лирике”²⁵ или „лековитог пантеизма” и „лирског космизма” из последње фазе.²⁶ 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”.²⁷ Чињеница да последњу песму „Ноћ дужа од снова” пише у форми сонета тумачила се као његово „зрело окретање наложима радикалне симболистичке поетике до којих поезија српске модерне није доспела”.²⁸

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 недраћа*, побрајајући конкретне разлоге због којих су његови песнички другови и он сматарали Дису 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.²⁹ Такође, Дединац је био одушевљен и начином посредством којег је Дис

²⁴ Радован Вучковић, „Лирски роман Милана Дединца”, *Поезија и њојшика Милана Дединца*, ур. С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић, Институт за књижевност и уметност, Београд 2014, 47.

²⁵ Света Лукић, „Дело Милана Дединца”, у: Милан Дединац, *Ноћ дужа од снова*, Матица српска – Српска књижевна задруга, Нови Сад – Београд 1972, 19.

²⁶ Петар Пијановић, „Милан Дединац: култура и поетика”, *Поезија и њојшика Милана Дединца*, 82.

²⁷ Драган Хамовић, „Дединац и *сипражиловска линија* модерне српске поезије”, *Поезија и њојшика Милана Дединца*, зборник, ур. С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић, Институт за књижевност и уметност, Београд 2014, 154, 157.

²⁸ Исто, 160.

²⁹ Милан Дединац, *Од немила до недраћа*, Нолит, Београд 1957, 36.

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”.³⁰ 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”.³¹ 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”.³²

Већ је примећено да када Дединац пише о Дису, као да „исписује поетички аутопортрет”.³³ 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’”.³⁴

Такође, Дис је за њега био песник и онда када је осећао себе „у погледу трава и ноћи, и вода”,³⁵ чему је опет посвећен и добар део 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 недраћа*, овај однос постаје још јаснији. На самом почетку можда и најдрагоценијег есеја српске авангарде – Дединчевог предговора за књигу *Од немила до недраћа*, уз Проту Матеју Ненадовића и Пола Елијара, Дединац за мото бира Дисове стихове из песме „Плаве мисли”.

³⁰ Исто.

³¹ Милан Дединац, „Рембо или о трагању за изгубљеним детињством”, *Печаш*, 5–6, 1939, 311.

³² Исто, 310–311.

³³ Драган Хамовић, нав. дело, 156.

³⁴ Милан Дединац, *Од немила до недраћа*, 36.

³⁵ Исто.

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?...³⁶

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 неграђа*, 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 и 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”, дајући јој „остатак свог узбуђеног, грцавог даха” или „заливајући је крвљу”.³⁷ 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 целисти.

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 плуснула? 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...!³⁸

³⁶ Исто, 11.

³⁷ Исто, 53.

³⁸ Исто.

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.³⁹

³⁹ Исто, 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 ѿиѿице* 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”.⁴⁰ 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.⁴¹ 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”,⁴² могли бисмо условно да закључимо да је Дединац у овом погледу ближи *Влаѿиѿма ѿправе* Волта Витмана него Дису.

Није неважно ни то што је Дединац своју интерпретацију Дисове „Тамнице” исписивао баш на маргинама поеме *Јеган човек на ѿрозору*. 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,

⁴⁰ Петар Милосављевић, *Реч и корелатив*, Нолит, Београд 1983, 208.

⁴¹ Исто, 219.

⁴² Исто.

у времену чију је злослутно-туробну атмосферу свакога дана раздирала избезумљена и бесомучна дрека једног надуведеног, мегаломанског страшила које је, гиганском армадом заслепљених кондо-тијера, већ постројених у бојне редове, и баснословним арсеналом свих врсти оружја, претило уништењем читавим народима.⁴³

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 упоашћеној”,⁴⁴ и Дис и Дединац „разапињу” свој лирски субјект на прозор и суочавају га са призором 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.⁴⁵

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.⁴⁶ Оно што је Дис сабрао у свега два стиха: „Са мене се поче да откида снага, / Сви удови, редом, и поглед што блуди”,⁴⁷ постаје код Дединца доминантни аспект поеме. Сабласним сликама „похабаног”, „истрошеног”, „изнемоглог”, „изнуреног”, „изношеног”, „унесрећног”, „шупљега” тела, у које се уписује како приватна тако и општа историја, Дединац као да наслућује и је-зиви злоупотребу тела која ће уследити у предстојећим ратним дешавањима. Тело које је исцрпљено, које се распето на прозору показује недовољним, недостатним и slabим, постаће убрзо под-

⁴³ Милан Дединац, *Од немила до недраћа*, 171.

⁴⁴ Исто.

⁴⁵ Владислав Петковић Дис, *Поезија*, прир. Новица Петковић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2003, 31.

⁴⁶ Милан Дединац, *Од немила до недраћа*, 179–180.

⁴⁷ Владислав Петковић Дис, нав. дело, 32.

вргнуто Хитлеровој биолошкој политици, односно идејама „био-фашизма” које значе „рад на људском материјалу у духу неограничене могућности да се с њим нешто чини”.⁴⁸

Оно по чему се Дединац свакако још може упоредити са Дисом јесу чести тренуци сабирања прошлости, успомена, када у Дисовој песми „Увод у легенду *Лейоџа*” у ноћи „нека струја носи мртве речи и песме славуја”,⁴⁹ или када у „Старој песми” прошли дани и ноћи круже „као мирис, као зраци, као тама [...], и прилазе у облику успомена”.⁵⁰ У таквој атмосфери ноћи, у „соби узнесеној над градом”, коју кошава ковитла „као неку откачену љуљашку”, Дединац призива „*грује који су некад били ЈА*”, и у том брујању познатих и заборављених гласова покушава да реконструише своју уметничку прошлост и напише аутопоетичке есеје за књигу *Ог немила до недраћа*.

Зурим: ноћ стоји. Мртва, усамљена. Тражим у помрчини трагове прошлости своје: ветар, ветар! и свуд само 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.⁵¹

Усмереност Дединца баш на Дису, а не на неког другог представника наше предратне књижевности, могла би 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”.⁵² Такође, Бертолино Диса смешта у исту групу са Растком и Црњанским по питању њиховог јединства „уметничке личности и животне праксе”,⁵³ чему је Дединац свакако тежио, иако је тај пут бирао можда више због Рембоа него због наведених песника.

Конечно, Дединац је својим песничким делом демонстрирао могућности успостављања континуитета између симболизма и

⁴⁸ Ридигер Зафрански, *Зло или драма слободе*, прев. Саша Радојчић, Службени лист, Београд 2005, 191.

⁴⁹ Владислав Петковић Дис, нав. дело, 163.

⁵⁰ Исто, 17.

⁵¹ Милан Дединац, нав. дело, 11–12, 17.

⁵² Бојана Стојановић Пантовић, *Српски експресионизам*, Матица српска, Нови Сад 1998, 50.

⁵³ Никола Бертолино, *Гласници незнаној*, Књижевна општина Вршац, Вршац 2011, 248.

надреализма, а када је реч о домаћем песничком терену, такав подвиг се у великој мери гради на поезији Владислава Петковића Диса.

Др Маја Ј. Медан Орсић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за компаративну књижевност
medanmaja@ff.uns.ac.rs