

Др Маја Ј. Медан Орсић

## МИЛАН ДЕДИНАЦ ИЗМЕЂУ ЕСТЕТИЦИЗМА И НАДРЕАЛИСТИЧКОГ АНГАЖМАНА

С обзиром на то да се поезија Милана Дединца тумачи као сусрет чисте и ангазоване лирике, у раду ћемо покушати да објаснимо начин на који песник концептуално осмишљава ову врсту (наизглед) контрадикторног споја. Најпре ћемо да размотримо противречности које се крију у оба концепта, како у естетистичкој песничкој пракси с краја 19. века, тако и у идеји о авангардној револуционарности, а на крају, покушаћемо да испитамо могућности превазилажења антиномије естетизам/ ангажована књижевност, као и начине како се ова превазилажења реализују у песничком раду Милана Дединца.

*Кључне речи:* Милан Дединац, чиста лирика, естетизам, ангажована књижевност, надреализам.

У научној и критичкој литератури о Дединцу нема спора око тога да њему припада некаква гранична позиција између наизглед противречних и искључујућих поетичких ставова.<sup>1</sup> Његова поезија тумачила се као сусрет чистог и ангажаног лиризма (Пилановић 2014: 82, 90), као измирење надреалистичке и симболистичке поетике (Хамовић 2014: 158–159). 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). Унутрашња контрадикторност његовог песничког пројекта одређује се као „величанствени неуспех“ (Гвозден 2014: 135), или као „успели неуспех“ (Јерков 2014: 111). Оно што је *величанствено* и *успело*, везано је пре свега за Дединчеву намеру да изједначи естетику и политику, те да посредно покаже какве су (не)могућности превазилажења антиномије естетизам/ ангажована уметност.

---

<sup>1</sup> Рад је проистекао из докторске дисертације „Поетичка констелација симболизма и надреализма: лирски дискурс Милана Дединца“, одбрањене на Филозофском факултету у Новом Саду, под менторством проф. др Бојане Стојановић Пантовић.

Авангардисти нападају статус уметности у грађанском друштву и тим поводом имају за циљ да наруше концепт уметничке аутономије који је постојао у модернистичкој књижевности. Уметничкој аутономији они приписују друштвену неделотворност као главну мањкавост естетичистичког концепта, а њој супротстављају књижевност која ће бити ангажована, револуционарна и активистичка. Дакле, авангарда се залаже против уметничке аутономије књижевности, на начин на који се она разумевала у естетичистичкој 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. У овом раду, покушаћемо да размотримо противречности које се крију у оба концепта, како у естетичистичкој песничкој пракси с краја 19. века, тако и у идеји о авангардној револуционарности, те коначно да испитамо могућности превазилажења антиномије естетизма/ ангажована књижевност, аутономна/ хетерономна уметност, и начине како се они реализују у песничком раду Милана Дединца.

## 1. АПОРИЈЕ ЕСТЕТИЦИЗМА И ПОЗИЦИЈА МИЛАНА ДЕДИНЦА

У књизи *Умει̃ноσι̃ ради умει̃ноσι̃и и књижевни живои̃* Бел-Виљада нуди једну функционалну и прецизну дефиницију естетизма. Проглашавајући термине „естетизам“, „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).

Критике које су авангардисти и надреалисти упућивали на рачун естетизма 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“ (Bor, 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 (BIRGER 1998). На нужност историзације естетизма указује и Бел-Виљада, инсистирајући на томе да је и естетизам, 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 узмемо у обзир дихотомију између уметности и друштва у естетистичким учењима, као и да закључимо колико се онда, имајући у виду могућност само делимичне аутономије, разликују поједина каснија авангардна настојања.

Аутори који се сматрају „извориштима уметности ради уметности“ (Бел-Виљада), као што су Шефсбери, 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 естетизам. Штавише, сам Шилер упозорава на „опасан правац“ чистог естетизма 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 естетизма 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).

О дихотомији између уметности и друштва у естетистичким учењима свакако нешто говори и чињеница да је сам естетизам 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“ (Бел-Виљада 2004: 22). 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 естетизма могуће донети било какав, а често и опречан, идеолошки и социјални садржај. За разлику од рецимо надреалиста, који су се

политички јасно определили за марксистичку оријентацију, уметност естетизма 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 естетизму, односно „афирмативној култури“ како га назива Маркузе, приписивало и „обогаћивање индивидуе“, њено дисциплиновање зарад повиновања „неком лошем поретку“ (MARKUZE 1977: 72). Погледајмо у каквим је све режимима естетизам имао учешћа.

[Д]овековни естетизам 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 *status 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. 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).

Иако Бретон у манифестима предлаже одрицање од сваке естетске прекупације, усмеравање ка антиестетском, антилитерарном, којим би на крају надреалистичка уметност требало саму себе да превазиђе и изједначи се са животном праксом, Дединац неће ићи тим путем. Нема сумње у то да он задржава право на естетизацију.

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 ѝрозору* и у *Песмама из дневника заробљеника број 60211* 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 ѝџица* 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 ѝрозору* 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 ѝџици*, 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 ѝџица* 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 ѝџице* од поетичких начела надреалиста, који је без обзира на то стално присвајају и проглашавају својим ексклузивним продуктом, стварају „тајну трајне уметничке интригантности *Јавне ѝџице*“ (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. 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 Ствар<sup>2</sup>“ (Исто 1994: 23).

Када Бел-Виљада објашњава карактер естетизма, 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 ангазоване концепције књижевности, могло би се наслутити и у Дединчевим аутопоетичким исказима у књизи *Од немила до недраћа*, где одговара на питање о разлозима певања, и такође наглашава важност звучања, титраја, шумава, 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 (ДЕДИНАС 1957: 52).

Асоцијалност и естетизам 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 покрену „једва чујни шумови“ и „титраји“, док је пред многим „судбоносним догађајима“, важним историјским, политичким и приватним дешавањима, *као ђесник* 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 (ДЕДИНАС 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 (Исто: 64).

<sup>2</sup> Када каже „Ствар“ Кристева мисли на Лаканово поимање Ствари: нешто што је присутно „од почетка“, што „зовемо ван-означено“, што се појављује „као неодређено, неподјелљено, 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.

Без обзира на то 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 њребивалишће заједнице* (Рансијер) 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 *Фегру*. 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 *чистиј естетизацизам* (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 утемелили морал и истина“ (Бел-Виљада 2004: 37).

У последњој стваралачкој фази, у Дединчевим *Песничким оџедима с њујовања њо 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“ (КАНТ 2004: 181).

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 недраћа*. Многи истраживачи су на примеру овог изузетног самоприређивања и прављења избора из сопствене поезије, видели далеки одјек Малармеове интегралне Књиге (Хамовић, Стојановић Пантовић, Новаковић).

## 2. Апорије надреалистичког активизма и позиција Милана Дединца

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 свећа*, који је у свим фазама надреализма био исти. Још Бенјамин упозорава на то какав пут 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



институционализације авангарде 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 (DEDINAC 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“, студентата, револуционара, којима се раније обраћао, Маринетијеву публику сада чини „старија господа, 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“ (Isto: 227). Авангарда је, дакле, 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). Салвадор Дали сада се „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 револуцију, почео да служи динамици моде“ (LOŠONC, GVOZDEN 2016: 177).

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? Такође: 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 херметичног вишка? Недостатак „погибелне 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).

Било би сасвим погрешно рећи да је Дединчев песнички свет лишен револуционарних амбиција, иако у њему изостаје читава она линија надреалистичког црног хумора, негаторства и нихилизма, која своје претече има у сатиричном, лакрдијском лику Алфреда Жарија и у (ауто)деструктивном хумору Жака Вашеа. Код Дединца, револуционарни, подривалачки, критички и активистички карактер у највећој могућој мери пренео се са тематско-мотивског на формални план песме. Да ли нас то наводи на његову 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). 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.

Када је реч о Дединчевом непосредном политичком и културном активизму, ту није мањкало непосредности и жестине. 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 *и* те врсте и које са *и* 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).

О Дединчевом политичком иступању најпрецизније сведочи богата документација из Легата Милана Дединца и Радмиле Бунушевац која се

налази у Архиву САНУ<sup>4</sup>. Он 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 недела страних фашиста у овој земљи<sup>5</sup>. У послератним годинама када је требало поново покренути *Полиџику* 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)<sup>6</sup>“.

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 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 џиџице* крајем 1926. године, све до септембра 1937. године када се појавила поема *Један човек на ѝрозору*. 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 сутрашњим хапшењем.

Када запазимо да Дединчево ћутање започиње после написане и објављене *Јавне џиџице*, а да се окончава поемом *Један човек на ѝрозору*, постају јасније и потврђују се још неке претпоставке. Дединац није био спреман да напише дело које би било више надреалистичко од *Јавне џиџице*, 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-Дон 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 по-

<sup>4</sup> Захваљујемо се Архиву САНУ на омогућеном истраживању целокупне (необрађене) грађе из Легата Милана Дединца и Радмиле Бунушевац, Историјска збирка број 15034.

<sup>5</sup> 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 џесме*, приредио: Света Лукић, Нолит, Београд, 1981; биографију приредила Радмила Бунушевац).

<sup>6</sup> Интервју са Стојиљком Стојиљковићем о Дединчевој улози у листу *Полиџика*, Архив САНУ, *Летај Милана Дединца и Радмиле Бунушевац* (необрађена грађа).

етички 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).

### 3. Покушај превазилажења антиномије чиста/ ангажована лирика

Како смо видели, 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 неконформизам, бунт, отпор и револуционарне амбиције одрживе у времену. 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.

Из тог разлога, за потребе подривања антиномије естетицизам/ ангажована уметност, посебно су занимљива запажања која праксу уметничке аутономије и естетицизма виде као „*нужни прегуслов* авангардистичке интенције“ (Birger 1998: 77). 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 *ш*у 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 прегуслов* 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 организовати 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 експес 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 помириатељске 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.О.).<sup>7</sup>

<sup>7</sup> „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

Овакве тезе авангарду стављају ближе естетизму 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 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 естетизма 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 пропaгира 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).<sup>8</sup>

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“.

<sup>8</sup> „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

Тако прича о односу естетичизам/ 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. еготиичног) појединца и (уметничких, тј. идеалних) људи, који је настао у 18. веку и у Немачкој, углавном као опозиција између човечанства и буржоаских услова“<sup>9</sup>, а није формулисан као „опозиција према буржоаском и грађанском/ између буржоаског и грађанског“ (Исто: 92). Занимљиво је да Линднер маркира академски простор као онај где се инсистирало на раздвојености уметности и живота.

Могли бисмо да закључимо да одвајање уметности и живота, формирајући са једне стране естетичизам, 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 *политичке књижевности* на добар начин упућују на проблем раздвајања уметности и живота: оне не признају чист естетичизам, 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 оријентација<sup>10</sup>. 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 естетичизма.

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

---

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.О.).

<sup>9</sup> „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“.

<sup>10</sup> 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“ (RANCIER 2008: 7).

„афирмативне културе“<sup>11</sup>, 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 „пледоаје за очување аутономне уметности“ или „пледоаје 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).<sup>12</sup>

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<sup>13</sup>.

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

---

<sup>11</sup> Маркузеова „афирмативна култура“ је „она култура грађанске епохе која је у току свог властитог развоја довела до тога да се духовно-душевно 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, солирадношћу“, „али све оне носе афирмативни предзнак: да припадају неком вишем, чистијем, несвакодневном свету“ (MARKUZE 1977: 46, 59).

<sup>12</sup> Obgleich 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 F., ortschreibungen der Hegelischen Ästhetik proklamierten, als in der befreiten Praxis „aufgehoben“ denken“ (превод М.М.О.).

<sup>13</sup> Линднер бира Жана Паула као пример песника који је успео да оствари истовремено чисту и ангажовану лирику, а начин на који то образлаже могао би потпуно да се примени и у случају поезије Милана Дединца (LINDNER 1975: 90-98).

по својој суштини нису операционалне, нису 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 онемо што је спољашње може доћи само изнутра. Њено царство је у суштини царство *душе* (MARKUZE 1977: 52).

Оно што антилитерарно 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 репресије, 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).

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 *Уметности 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 џуџ*, којим се избегавају тоталитарне идеје до којих може одвести и чист естетицизам, као и екстремна авангарда. Хана Арент је 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).

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 естетизма и надреализма), док се деловање те аморалности изједначава са највишим хуманистичким вредностима. Поетичка линија на коју она треба да се настави, јесте оно што Лероа-Теркем означава као тзв. мистичну линију у књижевности, која се показује и као линија моралности и радикализма, а до реконструкције такве песничке традиције долази се надреалистичком потрагом за алтернативним европским предромантизмом и романтизмом, који ће бити не-уџбенички и не-официјелни, и укључује ауторе попут Маркиз де Сада, Петруса Борела, Хелдерлина, Лотреамона итд (LEROY-TERQUEM 2010: 144).

Много је нивоа на којима се у Дединчевој поезији покушава остварити изједначавање естетике и политике, уметности и живота. Логиком надреалистичког објективног случаја који почива на идеји да је могуће пронаћи тачку у којој се преплићу, комуницирају или изједначавају субјективна жеља и објективна стварност, случај и нужност, слобода и условљеност, Дединац бира наслов анти-поеме *Јавна џиџица*. Матић тврди да му је наслов био „дошапнут“ једне вечери у Кнез Михаловој, а и у самом значењу насловне синтагме спаја се 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 транспоноване, 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 недраћа*. С обзиром на то 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 настајале 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. 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 поствађењу 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“ (Хамоуић 2014: 158).

Исту логику, пре него што је она примењена на самоприређивање књиге *Од немила до недраћа*, Дединац користи у оквиру поеме *Један човек на њрозору*, када свој изразито лиризовани субјективни доживљај временске непогоде у Београду, употпуњује исечцима из новина *Полићика* 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 поствађења, „отелотворења“, визуелне материјализације онога о чему се у песмама пева.

На крају, чини се да је Дединца боље рецепције коштао управо тај спој естетског и ангажованог, чисте лирике и политике. Одржавањем култа естетског он је изневеравао антиестетска очекивања поборника надреализма, док политичку и идеолошку везаност за надреализам нису могли да му опросте поборници чисте лирике.

## ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БЕЛ-ВИЉАДА, Џин Х. *Умешноси ради умешноси и књижевни животи. Како су поетика и јуржисти допринели уобичавању идеологије и културе естетизма 1790-1990*. прев. Владимир Гвозден. Нови Сад: Светови, 2004.
- БРАЈОВИЋ, Тихомир. Јавна птица или самосвесна имагинација Милана Дединца. С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић (ур). *Поезија и поетика Милана Дединца*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2014, 265–278.
- ВУЧКОВИЋ, Радован. Лирски роман Милана Дединца, С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић (ур). *Поезија и поетика Милана Дединца*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2014, 43–54.
- ГВОЗДЕН, Владимир. Милан Дединац и генеза чисте лирике. С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић (ур). *Поезија и поетика Милана Дединца*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2014, 135–148.
- ЕЛЕЗ, Весна. Путовање, птица, звезда: лирски сензибилитет Милана Дединца. С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић (ур). *Поезија и поетика Милана Дединца*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2014, 235–248.
- ЈЕРКОВ, Александар. Смисао заборав: Дединац и заборав самога себе. С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић (ур). *Поезија и поетика Милана Дединца*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2014, 103–131.
- ЈОВИЋ, Бојан. Позиција Дединца (Милан Дединац и авангарда). С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић (ур). *Поезија и поетика Милана Дединца*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2014, 65–80.
- КРИСТЕВА, Јулија. *Црно сунце, дејресција и меланолија*. Нови Сад: Светови, 1994.
- ЛЕГАТ Милана Дединца и Радмиле Бунушевац. Историјска збирка број 15034. Београд: Архив САНУ. (необрађена грађа).
- ПЕТРОВ, Александар. Милан Дединац и српски надреалистички круг. С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић (ур). *Поезија и поетика Милана Дединца*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2014, 55–64.
- ПИЈАНОВИЋ, Петар. Милан Дединац: култура и поетика. С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић (ур). *Поезија и поетика Милана Дединца*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2014, 91–102.
- ХАМОВИЋ, Драган. Дединац и „стражиловска линија“ модерне српске поезије. С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић (ур). *Поезија и поетика Милана Дединца*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2014, 149–168.
- DEDINAC, Milan. Marineti govori: Vođ futurista F. T. Marineti član je Italijanske kraljevske akademije. Gojko Tešić (ur.). *Avangardni pisci kao kritičari*. prir. Gojko Tešić. Novi Sad: Matica srpska, 1994, 226–229.
- DEWEY, John. *Art as Experience*. New York: The Berkeley Publishing Group, 1934.
- BRETON, Andre. *Tri manifesta nadrealizma*. Kruševac: Bagdala, 1979.
- BIRGER, Peter. *Teorija avangarde*. Beograd: Narodna knjiga, 1998.

- BIRGER, Peter. Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of *Theory of the Avant-Garde*. *New Literary History*. 41 (2010): 695–715.
- BERTOLINO, Nikola. *Glasnici neznalog*. Vršac: Književna opština Vršac, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Eseji*. preveo Milan Tabaković. Beograd: Nolit, 1974.
- DEDINAC, Milan. *Od nemila do nedraga*. Beograd: Nolit, 1957.
- LEROY-TERQUEM, Mélanie. „Enfoncé, Lanson!, ou comment le surréalisme a changé l’histoire littéraire“. *Labyrinthe*. 35 (2012): 133–150.
- KANT, Imanuel. Kritika moći suđenja. preveo Nikola Popović, Beograd: Dereta, 2004.
- LINDNER, Burkhardt. Autonomisierung der Literatur als Kunst, klassisches Werkmodell und Auktoriale Schreibweise. *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft*. München: Becksche Verlagsbuchhandlung, 1975, 85–107.
- LOŠONC, Alpar; GVOZDEN, Vladimir. *Anatomija robe. Ogledi iz kritike političke autonomije*. Novi Sad: Adresa, 2016.
- MARKUZE, Herbert. O afirmativnom karakteru kulture. *Kultura i društvo*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1977.
- RANSIJER, Žak. *Politika književnosti*. Novi Sad: Adresa, 2008.
- RISTIĆ, Marko; POPOVIĆ, Koča; DEDINAC, Milan (1932). Nerazumevanje dialektike. Odgovor na kritike Merina i Galogaže. *Nadrealizam danas i ovde*. jun 5/II (1932): 1–14.
- TEŠIĆ, Gojko. *Srpska avangarda i polemički kontekst*. Novi Sad: Svetovi, 1991.
- ŠILER, Fridrih. *O lepom*. Novi Beograd: Book & Marso, 2007.

Dr Maja J. Medan Orsić

# MILAN DEDINAC BETWEEN AESTHETICISM AND SURREALISTIC ENGAGEMENT

## Summary

Given that Milan Dedinac’s poetry is interpreted as a meeting of pure and engaged lyricism, in this paper we will attempt to explain the way in which the poet conceptually conceives this type of (seemingly) contradictory combination. First, we will consider the contradictions hidden in both concepts, both in the aestheticist poetic practice of the late 19<sup>th</sup> century, as well as in the idea of avant-garde revolutionism, and finally, we will try to examine the possibilities of overcoming the antinomy aestheticism/engaged literature and the ways in which these overcomings are realized in the poetic work of Milan Dedinac.

*Keywords:* Milan Dedinac, pure lyricism, aestheticism, engaged literature, surrealism.

Филозофски факултет  
Универзитет у Новом Саду  
Др Зорана Ђинђића 2  
medanmaja@ff.uns.ac.rs