

ДЕДИНЧЕВА ЖЕНА ИЛИ ЖЕНСКИ  
ДЕДИНАЦ: О РЕПРЕЗЕНТАЦИЈИ  
ЖЕНСКОГ У ПОЕЗИЈИ  
МИЛАНА ДЕДИНЦА

Филозофски факултет  
Универзитет у Новом Саду

**Апстракт:** У овом раду покушаћемо да покажемо на који начин се може говорити о репрезентацији *женској* у поезији Милана Дединца. Испитаћемо да ли се овде могу препознати сви они спорни концепти који су се у надреалистичком третману жене означавали као мизогини. Гвен Раберг их дели у неколико категорија: од жене као „идеализованог Другог“, преко жене која је „објекат за пројекцију неразрешених анксиозности“, до жене која се идентификује у „традиционалним појмовима тела, ирационалности и природе“. Такође, испитаћемо у ком степену Дединац, помоћу одређених песничких стратегија конститутивних у изградњи његовог лирског дискурса, успева да нас убеди у то да се мизогини карактер не би могао приписати његовом песништву.

**Кључне речи:** надреализам, жена, љубав, мизогинија, Милан Дединац, Андре Бретон

У покушајима да се расветли однос наших надреалистичких песника према проблему љубави, истицало се да они љубав „превасходно посматрају у оквиру проблема друштвених односа и класне борбе“, те да не поклањају много пажње бретоновској концепцији љубави и његовој идеји о „посредничкој улози жене на путу мушкарчевог земаљског спасења“ (Novaković 2002: 63). Међутим, често се занемарује да је управо Милан Дединац песник који се у том смислу највише приближио Бретону, а истовремено једнако толико удаљио од својих београдских другова. Такође, о Бретоновој концепцији љубави не може се мислити на некакав једнозначан и статичан начин. У *Првом манифесту* (1924) отац надреализма, као основну, износи тежњу о господарењу, најпре самим собом, затим женама, и љубави (Breton 1979: 29). У *Другом манифесту* (1930) „проблем жене“ постаје све оно што је „дивно и узбуђујуће на свету“, и у складу са тим, њој улогу треба доделити како „у револуцији“, тако и у „љубави“ (Исто: 104). Тек у *Аркани 17* (1945) од Бретонона ћемо чути да „жена мора прво пронаћи себе“ и то кроз „пака на који је осуђена због слике коју мушкарац, уопште, има о њој“ (Breton 1994: 60). Штавише, ту ће Бретон позвати уметнике „да граде само на женским ресурсима“, да „уздигну“ и „присвоје“ све оно што жену разликује од мушкарца (Исто: 61).

Када Гвен Раберг наводи који су све спорни концепти у надреалистичком третману жене доводили до тога да се надреалистима суди због мизогиније, она набраја готово све оно што можемо препознати и у поезији Милана Дединца: од жене која представља 1) „идеализовано Друго“, преко жене која се идентификује у „традиционалним појмовима“ 2) „тела, ирационалности“ и 3) „природе“, до жене која представља 4) „објекат за пројекцију неразрешених анксиозности“ (Raaberg 1991: 8). Такође, мизогином се означавала и надреалистичка концепција страсти, која претпоставља мушку активност и женску пасивност, односно тежњу мушког субјекта да оствари сопствену трансформацију кроз женски објект, чиме се додатно „појачавао расцеп субјект–објект који би надреализам требало да превазиђе“ (Исто: 7, 8).

У раду ћемо покушати да покажемо како се ови проблеми рефлектују унутар репрезентације *женској* у поезији Милана Дединца и да ли се и нашем надреалисти заиста може спочитавати мизогинија, на начин на који се то чинило поводом Бретона.

1. Нема сумње да се у Дединчевој поезији посредством *женско-сџи* „води у цивилизацију елемент *грујој* који је истина живота и поезије, и који једини може да ослободи човечанство“ (Вовоар 1983: 303). Читава потрага за птицом, која се не дешава само у антипоеми *Јавна иџица*, него почиње већ у *Зорилу и Ноћилу*, и траје непрекидно у читавом Дединчевом песничком опусу, исписана је управо из те потребе да се достигне птица/жена, као носилац субверзивног, револуционарног, надреалног, тајанственог, интуитивног, варварског, видовитог, прелогичког, магијског, инстинктивног начела.<sup>1</sup>

Шта симболизује женскост у Дединчевој поезији поуздано нам може показати његово опредељење да у деловима из *Зорила и Ноћила*, када их је уносио у књигу *Од немила до недраја*, направи значајну интервенцију. У оквиру песме број 3 Дединац је реч Лоритја заменио речју Она, и тако потврдио да ће код њега птица/жена представљати онај супротни, страни, ноћни, ирационални, несвесни пол, у односу на светлост, разум и свест Зорила. То потврђује и употреба самог назива Лоритја, који је иначе коришћен за аборидинско племе из Аустралије, а највероватније су им га доделили суседи, како би се обележила њихова „страност“. Да је Дединац желео читав свој песнички свет да заснује на некаквом другом, *женском* језику,

1 Опширније смо се овом темом бавили у докторској дисертацији *Поеџичка консџелација симболизма и надреализма: лирски дискурс Милана Дединца*, која је одбрањена на Филозофском факултету у Новом Саду. Део који се тиче *Јавне иџице* објављен је под насловом „О поступцима изградње симбола у поезији Милана Дединца или зашто *Јавна иџица* не може бити песничко недоношче“, у *Лешојису Маџице срџске* (октобар, 2025).

указује његово ослањање на лирску народну поезију, коју Вук и одређује као „женску“, на свет бајалица, врачања, мистичних и магијских радњи, басмања.<sup>2</sup> Сличну тенденцију запажа Гијом Бриде и у француском надреализму, пишући о „феминизацији мушког песника“ и „препознавању женствености у поетичком процесу“, као и о опредељивању песника за жанрове који су „суштински женски“ (Бриде 2018: 788). Бриде то тумачи као реакцију надреалиста на „вирилност, величану ратом“ (Исто), а занимљиво је да се у том духу „егзалтације женског“, света ирационалности и емоционалности, тумачи и идеја аутоматског писања (Conley 1996: 11).

Јасно је да је Дединац испунио све услове да буде критикован због тога што је жену представио као другост, односно „као неполност, као негатив, супротност, наличје, јединог видљивог и морфолошки означивог пола“ (Иригаре 1990: 11). Могло би му се замерити и то да жена овде није субјект него „објект његових снова о женскости“, а да ти „маскулини снови играју активну улогу у мизогинном позиционирању жене у патријархату“ (Kuenzli 1991: 18). Такође, могли бисмо једноставно закључити како је његова поезија заправо „упућена мушкарцима“ и да је жена ту само „средство“ за остваривање песама, те да је он, као и остали надреалисти, жену „видео само у смислу онога шта она може учинити за њега“ (Исто).

2. Следећа проблематична концепција жене јесте она са којом се најчешће сусрећемо, како у уметности надреализма тако и у њиховим часописима. Реч је о жени која се изједначава са еротским предметом, лутком, телом које је посматрано и објективизовано, свеједно да ли је у питању разодевена проститутка или муза. Дединац чак препоручује да се његова „јавна птица“ тумачи и као „јавна жена“, али усплахиреност и тон којим то објашњава Растку Петровићу можда нам може нешто више рећи и о репрезентацији *женској* у његовом делу уопште.

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

2 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“.

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).

Чини се да „јавне женске“ у Дединчевој поезији има таман онолико колико и његовог самопоуздања у овим редовима – недовољно. Или пак недовољно за све оне критике које би на рачун тога требало да истрпи. Погледајмо како он представља њен долазак.

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).

Чак и када у поему уноси фотографију жене, у питању је „жена са велом“, чије порекло Миланка Тодић и Бојан Јовић разрешавају у раду „Поглед жене (из) медијума у *Јавној иптези* Милана Дединца“ (2016). На фотографији је Ева Каријер, позната француска жена-медијум, снимљена за време спиритистичке сеансе. Иако су овакве сеансе биле пропраћене различитим „еротским и порнографским елементима (свлачење Еве К, рутински прегледи њених телесних шупљина, фалусолики облици)“ (Тодић, Јовић 2016: 85), код Дединца порнографско засигурно изостаје.

Не може се његовом лирском *ја* приписати ни то да воајеризује женско тело, тим пре што је у поеми *Један човек на њрозору* раставио сопствено тело на комаде и без задршке га понудио свету и погледу читалаца.

Оно, то тело шупље од сталних олакшавања црева, од бескрајних давања; искидано од наглих буђења с криком, од Месечевих либрација, од плача из суседне собе, од космичких помрачења, од Ње што је крај мене, од гмизаве косе, од – увек! – пожара у сну, од траве испод ноћи веће од прашуме, и од њених лудих и грозних, од њених ужасно равномерних гравитација (Dedinac 1981: 92)

Колико има уписаног *женској* утицаја у том телу које је лирско *ја* „истрошило до последње ћелије“? Опет недовољно, а симптоматично је и то што је жена највише учествовала у „трошењу плућа“.

Од њеног оштрог даха, даха те жене, што  
сам га сву ноћ из ње удисао  
Па га до буђења, и више, лагано издисао  
Ја се храним туђим дахом (Исто: 95).

Нема сумње да су у Дединчевој поезији женске руке најпривилегованији део њеног тела и да оне директно учествују у поступку митологизовања жене. Много је примера за то, а има их и у *Балади човека који је уснио мреже*.

Ја сан упамтио нисам, ал руке се сећах њене,  
тишине и својих суза. [...]  
Сећао сам се тог крика, и руку њених, не лица (Исто: 116)

Женска рука је код Дединца мање присутна као идеализовани, еротизовани, фетишизовани део тела, а далеко више као посредник између човека и космоса. То потврђује и илустрација коју уноси у *Јавну њишицу*, на којој се у космичком простору приказује увеличана женска рука међу небеским телима. Она је ту проводник, доносилац смисла у комуникацији између општег и појединачног, тајанственог и јавног, чулног и натчулног, рационалног и ирационалног. У *Јавној њишици* ће и експлицитно проговорити о женској прожетости са космосом: „Небо, нека те нема, које сам до Њеног крила, обалом руке Њене, ноћу, одиста спазио“ (Dedinac 1981: 76). Жена је, дакле, у ближем контакту са стварима, а Дединац јој поклања своје поверење и спремност да прихвати истину која ће имати женски предзнак.

Штавише, у складу са бретоновском концепцијом жене, Дединац од ње очекује да „спасе човечанство“ и буде његов „препородитељ“ (Vovogar 1983: 302), о чему пише још у *Ноћним врачањима*. У некој врсти рефрена представља се непредстављив тренутак измирења и успостављања краткотрајне космичке хармоније, која се дешава над *Њеном љавом*.

Чим заспи, рука се с руком над Њеном главом  
спаја и онда – ватрени прстен – с космичким јатом језде  
А ја се из сна пробудим од њиховог сјаја  
јер круже около мене, рађене звезде.

Кад заспи, рука се с руком над главом Њеном  
спаја  
И онда – пламена гривна – с небеским јатом  
језде  
А ја се из снова будим од њиховог сјаја  
Јер блуде около мене, умрле звезде (Dedinac 1981: 58–60).

3. По мишљењу Гвен Раберг, трећи споран аспект у надреалистичком третману жене јесте њена идентификација са природом. Она се свакако може уочити у Дединчевој поезији а осмишљена је

на потпуно бретоновски начин. Жена је „инкарнација природе“ али жена не само да изражава природу него је и „поново ствара“, „јер природа не говори јасним језиком, потребно је проникнути у њене тајне да би се схватила њена истина, која је исто што и њена лепота“ (Bovoar 1983: 301).

Ах, извор! Извор се у гори отвара, и већ  
гледа!

Руши се с крова цреп. Под закаснелим наносом  
снега – негде у шуми – потмуло Земља  
тутњи, из темеља се љуља: још куња, куња, али  
се спрема, дубоко, први безимен цвет.  
Из испарења планинских вода силази сељанка,  
сама, да рано исплакне ноћ.  
И намерски ветрови, по бледилу овога јутра,  
Ка мени иду (Dedinac 1981: 60).

Даље, и код Дединца, као и код Бретона, „свако природно чудо меша се са вољеном женом“ (Bovoar 1983: 301), па ће чак и у песми коју пише у Загану, у логору за време Другог светског рата, док „гради“ лик жене коју већ дуго није видео, написати:

Којим свитањем да ти красим лице, да ли звездама  
или небеском травом?  
За чело твоје брижно да свучем дугин лук?  
Хоћеш ли Дримом или Лимом, да л’ реком Таром  
или Моравом,  
водама којим да ти обвијем струк (Dedinac 1981: 105)?

4. Г. Раберг надреалистима замера и то што жену користе као „објекат за пројекцију неразрешених анксиозности“. Не само Дединац, него рецимо и В. Живадиновић Бор, у сликарству, користи мотив птице-девојке посредством које се наводно „ублажава анксиозност“ узрокована „одвајањем од мајчине дојке“ (Sretenović 1990: 104). Са друге стране, нема сумње у то да жена код Дединца наглашено осећа условљеност своје улоге у односу на драматичан процес транспоновања жеље са мајке/сестре на њу саму.

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).

Проблеми инфантилне сексуалности неће се разрешити ни у Дединчевим песмама писаним у Црној Гори, као што видимо у песми „На једном гробљу испод Дурмитора“:

Ломим се по овом кршу, и не знам да л мајку  
своју, крваву од мог рођења, још увек видам,  
Ил сенком прхнуле птице, и правом овим, гроб  
свој већ сада зидам (Dedinac 1981: 146).

Без обзира на све ове побројане аспекте, нешто нас ипак спречава да до краја поверујемо у мизогини карактер Дединчеве поезије. Шта он то ради да избегне овакву врсту одређења и зашто тако снажно осећамо потребу да му се бар призна како је учинио све што је било у његовој моћи да жени сачува *женскост*?

Дединац је на транспарентан начин одузео снагу мушком субјекту. Нема ту никакве мушке супериорности, и још важније, нема бега у оном тренутку када лирски субјект постаје свестан опасности коју близина жене може да донесе. Натали Ласти је тим поводом писала о Бретону, примећујући напетост између Нађе која је „надахнута луда муза“ и Нађе која је „отелотворен субјект из стварног живота“, истичући тиме размимоилажење између надреалистичке теорије и праксе. Истовремено са њиховом фантазијом о жени као о *друјом*, које ће им омогућити превазилажење ограничења „рационалне, маскулине субјективности“, јавља се и свест надреалиста о томе да стварна, емпиријска жена исто тако представља и претњу, која коначно може довести у питање изводивост њихових стваралачких амбиција (Lusty 2016: 3, 13). Тако, за разлику од Бретона који ипак није био у стању да „воли и поетички обухвати“ Нађину „аутодеструктивност“, „недостојну прошлост“ и „њено конкретно биће“ (Андоновска 2010: 258), Дединчев лирски глас се у целини препушта деловању жене, која задире у најинтимније и најдубље аспекте онога што он у езистенцијалном и идентитетском смислу јесте. Зато се у *Ноћним врачањима* јавља страх од (наопаког) облачења кошуље, којим руководи девојка, али та нелагодност се на крају ипак побеђује и лирско *ја* сопствену нагост препушта девојци. Имајући у виду Дединчево ослањање на традиционалну културу Словена, и чињеницу да се ту одећа доживљава као супротност нагости и има „етно-разликовну, полно-узрасну, ритуалну, магијску, плононосну, апотропејску“ функцију, али и обележава опозиције „свој / туђ, мушко / женско, старо / ново, свакодневно / празнично, обично / сакрално“ (СлМ 2001: 402), јасно је са каквим поверењем Дединчев лирски субјект прилази девојци, допуштајући јој да га управо она у свим тим аспектима одреди.

Не остављај  
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: лупа гвожђе, звони доле пегла  
– девојка ми вечерас наопако кошуљу пегла.  
Ево, тешко дише. Страшно дише до бола.

Не криј лице!  
ЈА ЧЕКАМ СЛЕП КРАЈ ВРАТА  
И ДО ДЕЧЈЕГ СТОЛА

Девојко,  
последња моја! (Dedinac 1981: 79).

На почетку смо показали како се код Дединца види то спорно поистовећивање жене и другости. Међутим, оно што још овај песник на ту тему ради, и што драматично мења позицију жене у његовом песништву, јесте увођење двогласа. Читаво његово песничко дело испевано је у двогласу, и својом логиком прати концепт унутрашњег дијалогизма М. Бахтина, на који се ослања и Сузан Сулејман, разматрајући које су могућности да се унутар надреалистичке (мушке) уметности, у којој је жена најчешће објекат, чује и женски глас. Она тврди да је, имајући овај концепт у виду, женски глас могуће чути изнутра, у његовој полемици са мушким гласом (Suleiman 2012: 27). Двоглас у којем је испевана не само *Јавна ийшица*, него Дединчева поезија у целини, објасниће сам песник истицањем да је још у лето 1923. године почео „да гони, да гони и прогања ту своју махниту птицу, птицу љубави“, испочетка *он њу*, а касније, „када је запевала“, *она њеја* (Dedinac 1957: 125). Тако се заправо не оглашава у овој поезији само лирски субјект, исповедајући сопствену потрагу за птицом/ девојком/песмом, него Дединац жели да омогући и жељеној птици/ девојци/песми субјекатску позицију. О томе ће Т. Брајовић писати поводом Дединчевог ефекта дисторзије и полифоније, чије порекло није у аутоматском писању него у „унутрашњој дивергенцији једног те истог песничког субјекта“, који у једном тренутку „чезне за певом Птице“, а у другом „латентно евоцира“ њен пев, „као неухватљиви и утварни глас самог Певања“ (Брајовић 2014: 272).

– Где си? Ма где си била?

– ...где сам? О, мучно, никад ја то не умем...

– Где си, ма где си била?

ПА ОНА – ОНА СЕДИ СРЕД ШУМЕ (Dedinac 1981: 76).

Као одјек Дединчеве потребе да женскост укључи у сопствени ауторски глас можемо тумачити и то што је своје прве песме, које је искључио из каснијих избора из поезије, објављивао под псеудонимом, и то једним женским (Зорана Младеновић). Покушавајући да докаже како су надреалисти снажније од својих савременика

подривали родне стереотипе, Пенелопи Роузмонт наводи Бретонов и Елијаров исказ да „мисао нема пол“, као и Бретонову неостварену жељу да „мења пол као што мења кошуљу“ (Rosemont 1998: XLIV). Међутим, Дединац у подривању граница родне репрезентације наизглед не полази од стварности на начин на који је то чинила већина авангардиста – рецимо Марсел Дишан, који такође користи женски псеудоним, или раније Рембо када по Шарлвилу шета са женском периком. Наш надреалиста жели да проговори оном женскошћу која је уписана у драматургију песничког чина. Његова афирмација женског одиграва се унутар онога што Мерет Опенхајм жели да представи као разрешење проблема између жене-музе и мушкарца-генија, карактеристичног за надреализам. Наиме, она у једном писму, на које се позива Витни Чедвик у чувеној књизи *Умјетнице и надреалистички њокреј* (1985), тврди да је муза „алегоријска представа духовног женског дела у стваралачком мушком, генију“, а да геније представља „духовни мушки део у стваралачком женском, Музи“ (према: Chadwick 1985: 12). Дединац је засигурно песник који у потпуности потврђује оваква становишта о „андрогиности креативног духа“. Он *њошрају* за изразом, *њроцес* артикулације види као простор који је очувао андрогиност, али нас нужност да се коначно одредимо за речи којима ћемо се изразити, истовремено лишвава андрогиности. У том случају, тренутак коначне артикулације био би тренутак када се из надреалистичке поезије истискује жена. Зато Дединац покушава да се што дуже задржи у драми стварања, у самој артикулацији, коју су истраживачи с правом називали захтевном и перфекционистичком (Елез 2014: 240). Зато на крају и проклиње „невернице-речи“, питајући се: „Зашто је Сунце – средњег, а Месец – мушког рода? Што море није – женскога? (Dedinac 1957: 14). Он је, засигурно, једини наш песник из надреалистичког круга који се оволико посветио питањима женскости, покушавајући да их реши унутар песничке лабораторије, док Душан Матић, рецимо, поставља једно сасвим другачије питање, које дозвољава да га читамо и у пародијском кључу: „Зашто би Слобода била увек женског рода, зашто једном не би била мушкарац?“<sup>3</sup>

Још разлога због којих мизогинију приписивану надреалистима не видимо у случају Милана Дединца могли бисмо пронаћи у начинима на које он поезију изједначава са женом. Бретоново поистовећивање жене са поезијом наводило је истраживаче на потпуно различите закључке. Рецимо, Симон де Бовоар у његовом изједначавању жене са поезијом препознаје нова ограничења намењена жени, и поставља питање да ли је онда жена и за саму себе поезија, или то може бити само из перспективе мушкарца. Она у изједнача-

3 Реч је о називу Матићевог цртежа урађеног хемијском оловком (погледати више у: *Поеме у боји Душана Матића*. Ур. Гордана Марковић. Ђуприја: Народна библиотека, 2022).

вању поезије и жене види стратегију у којој се жени поново одузима субјекатска позиција, при чему она постаје *све*, и *истина* и *лейоша* и *поезија*, „све изузев саме себе“ (Vovoar 1983: 304). Са друге стране, Роузмонт подсећа на чињеницу да је поезија за надреалисте била неограничена, па би, по њеном мишљењу, оваква критика на рачун Бретона била беспредметна (Rosemont 1998: XLVII).

За Дединца је посебно интересантан одељак у којем Симон де Бовоар, на основу овог критеријума, разликује Жерара де Нервала од будућих надреалиста.

Значи да је жена поезија. Ту улогу жени такође даје Жерар де Нервал. Међутим, у Силвији и Аурелији поезија има постојаност једне успомене или утваре, јер сан, истинитији од стварности, не подудара се тачно са успоменом. За Бретона подударност је савршена: постоји само један свет. Поезија је објективно присутна у стварима, а жена је недвосмислено биће од крви и меса. Не срећемо је у полусну, већ сасвим будну усред баналног дана који има свој датум у календару као и други дани – 5. април, 12. април, 4. октобар, 29. мај – у баналном кадру: у неком кафеу или на углу неке улице (Vovoar 1983: 297).

Све до *Песам из дневника заробљеника број 60211* жена у Дединчевој поезији била је бретоновског типа. Најконкретнију манифестацију тога да је жена „објективно присутна у стварима“, да се, као и код Бретона, „свако природно чудо меша са вољеном женом“, да је мушкарац слави „када га узбуди пећина, цвет, планина“ (Vovoar 1983: 301), пронаћи ћемо у *Јавној ишци*. Међутим, на том трагу је и жена у *Ноћним врачањима*. Навешћемо два фрагмента у којима се то јасно види, а о њиховом значају сведочи и то што их је Дединцац понављао, као неку врсту рефрена.

Залуд ме од сна прене  
буђење јавити неће  
да је сновићау крај:  
око мене се Она  
и на јави окреће

и спушта на пуну Земљу свој горак сутонски сјај (Dedinac 1981: 59).

У сну, и кад је зажелим, ја је зачас пронађем  
па залуд јој све даљине, Сунчева помрачења  
Јер дана, седмог априла, у траве ако зађем  
Сићи ће Она у јаву из мојих привиђења (Исто: 61).

Против Дединчеве воље, у *Песмама из дневника заробљеника број 60211*, исписаним у немачком логору за време Другог светског рата, Дединчева жена неће више бити *јавна ишца* која „учествује у тајни обичних ствари изненада откривених у њиховој истини“ (Vovoar 1983: 300). Та бретоновска јединствена жена која је „у исти

мах чулна и извештачена, природна и људска“, „слична кашици-ципели, столу-вуку, мермерном шећеру које песник налази на бувљој пијаци или их имишља у сну“ (Исто: 300), изгубила је предуслове своје егзистенције у бруталној логорашкој стварности. У екстремним ропским околностима жена је у Дединчевом *Дневнику* принудно враћена у окриље (нео)романтичарске поетике. Како видимо у „Шлеском бденију“, простор сна бива привилегованији у односу на непосредну стварност, и то само зато што је сан у стању да репродукује стари, *ирави* живот, онај од пре логора. Зато песник исписује апологију ноћи, јер она постаје једино место у којем се може очекивати сусрет са женом.

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? (Dedinac 1981: 109)

Ипак, сан је у *Дневнику* остао изједначен са, додуше предратном, али ипак стварношћу. Он представља једини доказ да изван логорских жица постоји некакав живот и смисао. О стратегијама које је користио како би што је могуће више продужио деловање сна и прелио га у непосредну стварност, пише у песми „После буђења“:

После буђења ја чувам руке да их нико не дирне:  
Нека ми остану топле од твог додира из сновића.  
Не умивам их зором, него их пустим да се охладе  
мирне (Dedinac 1981: 112).

Колико је Дединцу било битно да баш у сну заснује стварност, иако то овде више није резултат надреалистичких амбиција него новонасталих околности, показује и то што је у наслов уврстио датум када је у Загану први пут после вишемесечног робовања примио вест од куће. Песма „25. јул 1941.“ почиње директним обраћањем жени.

Не пишем више нејасној сени него теби, моја  
жено,  
и смем већ и на јави да градим твој лик и стас,  
јер знам да се сада, на Земљи овој, диже, ка  
небу извијено

и твоје тело; и знам ако те зовнем у ноћи да ће ми  
се можда одазвати твој глас.

Она је жива! И сад је без страха гледам по целе  
дане,  
па у облаку Сунце кад јој растури груди, ја не  
застрепим, ломан, да јој је дошао крај.  
И не склапам очи ако јој ветар замрси косу, место  
брезине глане,  
и не уздрхтим више кад у ромору кише ослушнем  
њен јецај (Dedinac 1981: 105).

Ако су надреалисти били критиковани на рачун тога што жену користе као „отвор, кључ, врата, мост“ ка ирационалном, попут „Беатриче која уводи Дантеа у тајне подземног света“ (Vovoar 1983: 297); ако је Бретон користио „Нађину менталну болест као пут до несвесног“, у духу Фројдових и Лаканових „мизогиних прича“ у којима су жене ближе несвесном од мушкарца, „јер нису у потпуности ушле у симболички поредак“ (Kuenzli 1991: 19) – овде сведочимо о потпуној инверзији. У *Дневнику*, жена није „елемент немира“ и „не истрже мушкарца из сна иманентности“ (Исто), него је доносилац мира, враћа мушкарца у „сан иманентности“, она постаје гласник смисла, разума, сећања, свести, који су у супротности са ирационалним представама зла и људског страдања. Тако можемо закључити да је код Дединца жена увек *она што негосијаје*. У контексту песама писаних у заробљеништву, то ће значити и враћање жене у патријархалне оквире, у којима ће она бити изједначена са кућом и отаџбином. У коментарима за Дединчеве сабране песме Југослава Шевковић примећује једну промену коју је Дединац унео у белешку на крају песме „25. јул 1941“. У првом издању, навео је да је песму написао у Загану, на дан када је примио вест „од куће, од жене моје“, док у *Позиву на њушовање* стоји само: „на дан кад сам, после вишемесечног робовања, примио прву вест од куће“. Овакво изједначавање жене и куће Шевковић тумачи у контексту сврставања куће-жене у „*суџарнице усамљености*“ песникове како их назива Светлана Велмар-Јанковић (Ševković 1981: 270).

Без обзира на ову појединост, не бисмо се сложили са тим да се Дединчева поезија узима као потврда да су надреалисти само поновили место које је патријархална култура наменила жени, третирајући је као „слушкињу, помоћницу, дете-музу, девицу, *femme-enfant*, анђела, небеско створење“ или, са друге стране, као „еротски предмет, модел, лутку“ (Kuenzli 1991: 19). У условима Другог светског рата, Дединчево изједначавање жене и куће, па и романтичарску потрагу за женом, склонији смо да тумачимо као начин преживљавања, а не као афирмацију патријархалног апарата.



Што ме узносиш, небо плаво нада мном,  
док облацима белим лупаш Џиновске Горе?  
Зашто ме вараш кад ниси оно море  
којим сам толико бродио,  
и њу, клонулу од сунца, сусталим стазама водио?  
Што ми жубориш срећом незаборавном? [...]

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 прошлoшћу мртвом и давном (Dedinac 1957: 113)?

Не само у поезији него и у Дединчевим *Позоришним хроникама* (1950) могу се пронаћи неке њему изузетно важне концепције *женској*. У есеју „Две мајке“, најпре објављеном у *Полијици* 4. фебруара 1945. године, Дединац анализира драму и представу *Мајки* Карела Чапека, у којој је приказана борба мајке да сачува свог најмлађег сина да не иде у рат. Дединац ову драму види као „предратну, у пуном смислу“, јер ако је некад „и могла да има мобилизаторског дејства“, након свих страдања и свега „величанственог и горког што се одграло по нашим бојиштима и згариштима“, она сада звучи „архаично“ (Дединац 1950: 16). Тим поводом Дединац пише о Првом митингу антифашисткиња ослобођене Србије, који се дешавао неколико улица даље од Народног позоришта – у којем су се изводиле последње пробе ове драме. Све те жене које су дошле из свих крајева наше земље за Дединца су „и присуством својим и сваком речи, љубављу својом и мржњом, и уздахом и криком, самопрекором и борбеношћу оцртавале лик *данашње наше жене*,<sup>4</sup> лик истинске наше мајке“ (Исто). Те „обичне жене“ које срећемо на улицама Дединац наводи именом и презименом, показујући читаоцима у какву жену се морала транспоновати „јавна птица“ непосредно након ратног искуства: „мати Цвета Милић, из села Решкова у Млавском срезу, и Тима Куревић, из Тузле, и Милуша Рогановић, из Топлице, и толике друге наше мајке, знане и незнане. И међу њима сељанка Роска Јањић, из Врањског округа, чији болни глас још увек до нас допире“ (Исто).

На крају, за Дединца свакако најважнија жена била је Радмила Бунушевац. О супругама осталих надреалиста, Лули Вучо, Шеви Ристић и Лели Матић писало се, оне су чак називане надреалистичкињама, и уважаван је њихов рад, како у области организационих активности покрета, преводилачких подухвата (Лела Матић), тако се уважавало и њихово учешће у колективним активностима групе, аутоматском писању, приповедању снова, радовима на папиру (*Le cadavre exquis*), колажу/асамблажу. Истицало се како су те жене

4 Истакао М. Дединац.

„пронашле нове методе активизма и деловања из маргинализоване позиције *анђела куће*“ (Todić 2020: 69). Са друге стране, Радмила Бунушевац је неправедно скрајнута, иако као професионална новинарка, прва уредник/ца културне рубрике у *Полицији*, ауторка позоришних и филмских хроника, заслужује далеко већу пажњу. Чини се да је ту пажњу добила у Дединчевој поезији.

Мало тога се може замерити Дединцу када је реч о месту које жени додељује унутар свог лирског дискурса. Са друге стране, као отворено питање остаје његово деловање – као и деловање осталих надреалистичких другова – у непосредној књижевној јавности, будући да је резултат тога готово потпуно одсуство жена из покрета и надреалистичке периодике. У том погледу, ситуација није драстично повољнија ни код Француза.

### Извори

- Дединац, Милан. *Позоришне хронике*. Београд: Просвета, 1950.  
Dedinac, Milan. „Rembo ili o traganju za izgubljenim detinjstvom“. *Pečat*, 5–6 (1939): 305–330.  
Dedinac, Milan. *Od nemila do nedraga*. Београд: Nolit, 1957.  
Dedinac, Milan. *Sabrane pesme*. Prir. Sveta Lukić. Београд: Nolit, 1981.

### Литература

- Андоновска, Биљана. „Без-Нађе: ’Где престаје она, а где почиње сан?’ или Како су се волели Бретон и Ристић“. *Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са V међународној научној скупи одржаној на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (29. IX – 3. X 2010)*. Жене: род, идентитет, књижевност. Ур. Драган Бошковић. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, књ. 2, 2010, 239–282.
- Benjamin, Valter. *Eseji*. Prev. Milan Tabaković. Београд: Nolit, 1974.
- Bovoar, Simon de. *Drugi pol I, činjenice i mitovi*. Prev. Zorica Milosavljević. Београд: Београдски издавачко-графички завод, 1983.
- Брајовић, Тихомир. „Јавна птица или самосвесна имагинација Милана Дединца“. У: *Поезија и његова Милана Дединца*, зборник радова. Ур. С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2014, 265–278.
- Breton, Andre. *Tri manifesta nadrealizma*. Kruševac: Bagdala, 1979.
- Breton, André. *Arcanum 17*. Trans. Zack Rogow. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1994.
- Бриде, Гијом. „Надреализам између феминизације и вирилизације (1924–1933)“. *Летитицс Мајинце српске*, књ. 502, св. 6 (2018), 774–789.

- Елез, Весна. „Путовање, птица, звезда: лирски сензибилитет Милана Дединца“. У: *Поезија и њоеџика Милана Дединца*, зборник радова. Ур. С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2014, 235–248.
- Irigaray, Luce. „Тај пол који није један“. *Гледишта*, 31. 1–2 (1990): 9–16.
- Јовановић, Александар. „Завичајна мелодија у логорској осами – о *Песмама из дневника заробљеника број 20611* Милана Дединца“. У: *Поезија и њоеџика Милана Дединца*, зборник радова. Ур. С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2014.
- Conley, Katharine. *Automatic Woman: The Representation of Woman in Surrealism*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1996.
- Kuenzli, Rudolf E. “Surrealism and Misogyny”. In: *Surrealism and Women*. Edited by Mary Ann Caws, Rudolf Kuenzli, Gwen Raaberg. Cambridge: MIT Press, 1991.
- Lusty, Natalya. *Surrealism, Feminism, Psychoanalysis*. London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2016.
- Novaković, Jelena. *Tipologija nadrealizma*. Beograd: Narodna knjiga / Alfa, 2002.
- Поповић, Радован. *Изабрани човек*. Београд: Службени гласник, 2009.
- Raaberg Gwen. “The Problematics of woman and surrealism”. In: *Surrealism and Women*. Edited by Mary Ann Caws, Rudolf Kuenzli, Gwen Raaberg. Cambridge: MIT Press, 1991.
- Rosemont, Penelope. *Surrealist Women: An International Anthology*. London: Athlone Press, 1998.
- Suleiman, Susan Rubin. *Subversive Intent. Gender, Politics, and the Avant-Garde*. Cambridge: Harvard University Press, 2012.
- СлМ. *Словенска митологија*. Енциклопедијски речник. Ред. Светлана М. Толстој, Љубинко Раденковић. Београд: Zepher Book World, 2001.
- Sretenović, Dejan. „Borovo slikarstvo čežnje“. *Stevan Živadinović Bor*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1990.
- Стојановић Пантовић, Бојана. „Јавна птица Милана Дединца и дискурс песме у прози“. У: *Поезија и њоеџика Милана Дединца*, зборник радова. Ур. С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2014, 251–264.
- Тодић, Миланка, Бојан Јовић. „Поглед жене (из) медијума у *Јавној њици* Милана Дединца“. *Књижевна историја*. Београд: Институт за књижевност и уметност. XLVIII, 159 (2016), 79–97.
- Todić, Milanka. „Supruga, muza, umetnica: žena u beogradskom nadrealizmu“. *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu*. Beograd: Filozofski fakultet, br. 16 (2020), 57–73.
- Chadwick, Whitney. *Woman Artists and the Surrealist Movement*. Boston: Little, Brown and Company, 1985.
- Ševković, Jugoslava. „Beleške“. U: *Sabrane pesme*. Milan Dedinac. Prir. Sveta Lukić. Beograd: Nolit, 1981, 217–299.

Maja Medan Orsić

*Dedinac's Woman or the Feminine Dedinac: On the Representation of the Feminine in the Poetry of Milan Dedinac*

*Summary*

In this paper, we have attempted to show in what way one can speak about the representation of the feminine in the poetry of Milan Dedinac, and how it turns out that this very question is of constitutive importance for the construction of his lyrical discourse. When Raaberg lists the problematic concepts in the Surrealist treatment of woman that led to Surrealists being judged for misogyny, she names almost everything we can also recognize in the poetry of Milan Dedinac: from the woman who represents the “idealized Other”, to the woman who is an “object for the projection of unresolved anxieties”, to her identification with “traditional concepts of the body, irrationality, and nature” (Raaberg). Likewise, the Surrealist conception of passion was also labeled misogynistic, as it presupposes male activity and female passivity – that is, the male subject’s drive to achieve his own transformation through the female object, which further “intensified the subject–object split that Surrealism was supposed to overcome” (Ibid.). Regardless all these listed aspects, what still prevents us from fully believing in the misogynistic character of Dedinac’s poetry? One reason is that Dedinac transparently stripped the male subject of power. There is no male superiority here, and more importantly, there is no escape at the moment when the lyrical subject becomes aware of the danger that a woman’s closeness may bring. Moreover, his entire poetic work is sung in two voices and, in its logic, follows Mikhail Bakhtin’s concept of internal dialogism, on which Susan Suleiman also relies when examining the possibilities for hearing a female voice within Surrealist (male) art, in which the woman is most often an object. Finally, another reason why we do not see the misogyny commonly attributed to the Surrealists in the case of Milan Dedinac may be found in the ways he equates poetry with woman.

*Keywords:* Milan Dedinac, woman, surrealism, misogyny, love, André Breton

Примљено: 8. 10. 2025.

Прихваћено: 10. 12. 2025.