

Маја Ј. МЕДАН ОРСИЋ*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за компаративну књижевност

Оригинални научни рад
Примљен: 26. 3. 2026.
Прихваћен: 15. 6. 2026.

НАДРЕАЛИСТИ У ПОЗОРИШТУ: ПОЗОРИШНЕ ХРОНИКЕ МИЛАНА ДЕДИНЦА

У раду ћемо се бавити односом који су надреалисти имали према институцији позоришта, имајући у виду њихову критику статуса уметности у грађанском друштву. Противречност надреалистичког виђења позоришта подразумева, са једне стране, Артоов и Витраков ангажман, а са друге, Бретонову маргинализацију позоришта. Наши надреалисти, Марко Ристић, Душан Матић и Оскар Давичо, о овом феномену су се спорадично (и ретко) изјашњавали у својим есејима. Неки од њих писали су драмске форме, а Милан Дединац и позоришне критике. Од свих наших надреалиста, темом позоришта најексплицитније се бавио управо Дединац и зато ћемо значајан део рада посветити његовим *Позоришним хроникама* (1950).

Кључне речи: позоришна уметност, драмска књижевност, надреализам, Милан Дединац, поезија.

Иако је термин „надреализам” први пут употребљен баш за потребе Аполинерове драме *Тиресијине дојке* (1917), која је написана под утицајем Алфреда Жарија, веза надреализма са жанром драме и позоришта дуго је остала нерасветљена у научној литератури. И најзначајнији проучаваоци надреалистичког театра истицали су парадоксалност у самом постављању оваквог предмета истраживања, пре свега зато што ни сами надреалисти нису говорили о надреалистичком позоришту (Беар 1979: 9), па су адекватнијим сматрали формулације попут: „надреалистички текстови који имају у себи нешто од драмске структуре” (Миочиновић 1976: 90). Постављало се питање да ли је надреалистичка естетика уопште компатибилна са „прагматичним могућностима сценске реализације позоришног догађаја”, да ли је „ониричке и чудесне слике” физички могуће остварити у позоришту, те да ли писци попут Жана Коктоа, Витрака, али и Јонеска, уопште имају „драм-

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

ску главу”, на шта одрично одговара Ерик Селин (према: Оренстин 1975: 2). Смисленост оваквих ставова и скептицизам, индиректно је потврдила и Василики Рапти, ослањајући се на статистику коју износи Филип Ауслендер, а по којој је у периоду од две деценије између два светска рада, само 17 надреалистичких представа изведено у Паризу, а њихова извођења дешавала су се у укупно 30 ноћи (Рапти 2016: 1). Са друге стране, истраживања Ј. Х. Метјуза, као и Глорије Оренстин, променила су нашу перцепцију надреалистичког позоришта, и о томе без сујете пише и Ана Балакијан, истичући да је и она сама раније чврсто веровала у то да су надреалисти оставили само неки нацрт у истраживању позоришта.

Јасно је да су надреалисти умногоме сами допринели дистанци која се уметнула између њих и позоришта. Они су експлицитно критиковали позориште као институцију уметности, као некакву буржоаску конвенцију. Бретон ће у *Нађи* (1928) изразити своју одбојност према позоришту, а управо је оно било један од главних разлога због којег се отац надреализма сукобио са Антоненом Артоом и Роже Витраком, избацио их из надреалистичког покрета, и то због извођења Стриндберговог *Сна* од стране Позоришта *Алфред Жари*. Метјуз добро запажа још једно место у Бретоновом *Уводу у расправу о недовољности ствари* (1927), у којем Бретон спорним не сматра то што на позоришној сцени *ја* постаје *неко други* (то му се вероватно и допада), него му смета што позориште истовремено жели да ограничи, диктира, одреди ту *другост/улогу*, и још даље, да на основу онога што је створено ни из чега, проглашава оне који су криви и оне који су у праву (Метјуз 1974: 8).

Без обзира на све ово, примећено је да се не може говорити о некаквом „теоријски осмишљеном нападу на медијум позоришта” од стране надреалиста (Метјуз 1974: 8), и да, како сматра Глорија Оренстин, сама чињеница што постоји корпус позоришне литературе надреалистичког порекла захтева да се он прецизно испита (Оренстин 1975: 2). То посебно важи у контексту нашег надреализма, где, изузев истраживања Мирјане Миочиновић која се тичу драме уопште, изостаје систематично бављење проблематиком надреалистичког театра.

Шта је оно што се у позоришној пракси највероватније ипак морало допадати надреалистима? Пре свега: театаралност. Н. Сандроу (Nahma Sandrow) наводи да је надреалистички покрет био „инхерентно театаралан”:

Један од извора посебне сродности надреалистичког покрета са позориштем лежи у чињеници да је позориште, на крају крајева, једини уметнички облик који апсолутно захтева да стварање буде у облику непосредног искуства уметника, заједно са непосредним присуством и учешћем публике – која чак, у извесном смислу, дели уметничко искуство (Сандроу 1972: 23).

Надреалисти су у позоришту рачунали на гест, ритуалност, симултаност, иницијативност, лудизам, случајност, „физикалност”, чињеницу да је „физички реализам живог глумца на сцени непорецив, без обзира на то колико апстрактна била представа” (Зиндер 1980: 47). То је ишло у прилог њиховој тенденцији изједначавања уметности и живота, како ћемо видети и у концепцији театра Милана Дединца. Такође, оно што су надреалисти

засигурно морали волети у позоришту јесте дијалoшкa форма. Бретон још у *Првом манифесту* (1924) наводи како се форме надреалистичког говора најбоље прилагођавају дијалогу, да се ту „две мисли суочавају; док се једна препушта, друга се стара о њој” (Бретон 1979: 42). Даље, Бретон наводи како је поетски надреализам настојао „да обнови дијалог у његовој апсолутној истинитости, ослобађајући оба саговорника обавеза учтивости”.

Сваки од њих следи једноставно свој разговор са самим собом, не трудећи се да из тога извуче посебно дијалектичко задовољство и да се ма и најмање намеће свом суседу. Разговори вођени немају, као обично, за циљ развијање неке тезе, ма како безначајне биле, они су, колико је год могућно равнодушни. Што се тиче одговора који они траже, он је у принципу потпуно индиферентан према самољубљу онога који је говорио (Исто: 43–44).

Бретону се допадала и идеја да је у позоришту могуће „свет изнова поставити на сцену” (Оренстин 1975: 22), и ствари видети оним првим, јутарњим видом, о којем су писали Бодлер и Дединац. Такође, примећено је да Бретон гради аналошку везу између позоришта и сна, тврдећи да структура драме има много тога што подсећа на структуру сна, али и да у сну, као и у позоришту, постоји *сажетак*, преувеличавање најистакнутијих карактеристика обичне стварности (Исто: 17).

Јасно је да и на плану форме надреалистичке драме одступају од конвенционалних драма и да је у приступу њима потребно сасвим одбацити било каква аристотеловска или нека друга одређења. Метјуз закључује да се, баш на примеру позоришта и сценског извођења, најбоље види шта су надреалисти заиста урадили са формом: „не шта су учинили *за дати књижевни облик*, него шта су учинили *датом књижевном облику*”. Антимиметичка природа надреалистичких драма „не поштује карактеризацију”, идеја лика се исмева, изражава се „скептицизам према јединству лика”, штавише, утврђено је да надреалистичка драма показује „равнодушност и према медијуму представе”, те да она фронтално напада „саму идеју драмске комуникације” и због тога „публику баца у неуобичајену и узнемирујућу улогу” (Метјуз 1974: 8, 10). Ако се после свега овога питамо шта су то надреалисти уопште желели да постигну у драми, на то нам одговор дају А. Бретон, Б. Пере и Ф. Супо, који су Јонеска сматрали најуспешнијим практичарем надреализма, и видевши његове драме 1952. и 1953. године, истакли су како су управо то они желели да остваре (Рапти 2016: 4).

Готово сви истраживачи који су се бавили овом проблематиком истичали су тешкоћу разликовања надреалистичке у односу на дадаистичку драму. Пошто је дадаистичка драма подразумевала „директну конфронтацију са публиком” и њено вређање, публика се ту делила на ону која је сматрала да дадаисти користе „терористичке тактике у исмевању доброг укуса, културе, разума”, и због тога су избегавали представе, и на ону која је долазила „спремна да ужива” у ономе што их иритира, одлучна да игра улогу „непријатељског учесника кога аутор и глумци стално кажњавају” (Метјуз 1974: 10). Метјуз убедљиво објашњава како су надреалисти од дадаиста научили лекцију када је у питању однос према публици, па је зато Бретон у *Другом*

манифесту изричит по питању тога да је потребно спречити улазак публике у салу и што је могуће више дистанцирати се од ње.

У случају наших надреалиста, Јелена Новаковић у *Типологији надреализма* (2002) тврди да су „драмске видове стваралаштва практиковали само припадници париске групе”, док припадници београдске нису (Новаковић 2002: 180). Ипак, чини се да би овакав, недвосмислено тачан став, могао замаглили једно, можда не доминантно, али свакако не ни занемарљиво присуство драмско-дијалогске форме и театрализације у нашем надреализму. Као што је Бретон надахнуто писао о француској романтичарској драми, Марко Ристић је писао о Расину и *Федри*, коју је Дединац превео у немачким логорима у Шлеској за време Другог светског рата, док је тајно водио свој чувени песнички дневник – *Песме из дневника заробљеника број 60211*. Наши надреалисти бавили су се Крлежом, а Дединац је писао и изванредну позоришну критику, објављену под насловом *Позоришне хронике* (1950).

Свеукупни утицај на театар Душана Матића, Милана Дединца и Александра Вуча био је неспоран. О томе је критички писао Сава Дамјанов, испитујући статус српске авангардне драме на Стеријином позорју у периоду до 1980. године и након тога, те закључујући да су због левичарски настројених надреалиста и њихове „институционално-културолошке власти” након Другог светског рата, „једини авангардни аутори који су допрли до Стеријиног позорја” у том периоду били Оскар Давичо и Душан Матић (Дамјанов 2018: 8). Матић је 1949. године био и декан Академије за позоришну уметност, а у периоду 1956–1962. године био је председник Уметничке комисије Стеријиног позорја. Дединац је најпре био уметнички руководиоца, па касније управник Југословенског драмског позоришта.

Практично, оно што бисмо могли да подведемо под драмско-дијалогске форме, а да је написано под окриљем надреалистичке поетике јесте антидрама *Ружа ветрова* Душана Матића, 1962. године премијерно приказана у Атељеу 212, а 1963. одиграна на Стеријином позорју. Затим, Матић заједно са Александром Вучом пише „драмолет” *Марија Ручара*, који аутори одређују као текст намењен за хорско рецитовање, али не сматрају га драмским. У надреалисте који су се бавили различитим драмским формама можемо сврстати и Ђорђа Костића, са његовом монодрамом *Дан без ноћи*, као и Риста Ратковића, са драмом *Зорај*.

Да постоји ипак нека значајнија веза између наших надреалиста и позоришне уметности, потврђује и занемарљив број драматизација њихових књижевних дела: сценска адаптација и драматизација *Песме* Оскара Давича (драматизација: Василије Поповић и Момчило Миланков, редитељ: Александар Огњановић), као и сценска извођења Матићеве и Дединчеве поезије (у Атељеу 212 и ЈДП-у), али и алманаха *Немогуће* (1960, адаптација: Бода Марковић).¹ Такође, у новијим истраживањима надреалистичке поезије истиче се њен драмски потенцијал, како у случају Матића, тако и у случају Милана Де-

¹ О адаптацији *Песме* (1952) Оскара Давича у истоимену ТВ серију у режији Живојина Павловића, погледати у: Митровић, Биљана, „Песма Оскара Давича и Живојина Жике Павловића”, *Књижевна историја*, год. 55, бр. 179, 2023, стр. 127–139.

динца и Оскара Давича.² Не треба заборавити ни да је Давичо свој *Генерал-бас* одредио као „сценски роман за неприказивање” и да га у значајном проценту испишује у дијалошкој форми. Такође, Биљана Андоновска указује на „синтетско-симултанистичку функцију драме” на крају Ристићевог романа *Без мере*, карактеришући ову драму као тип „визионарно-фантазмагоријске драме, с елементима пантомиме, марионетског театра, мјузикхолских представа и других облика популарног позоришта”, који опет упућују „на сродне драматуршке традиције” чије порекло је из „медијевалних и карневалских алегоричких облика” (Андоновска 2016: 119, 125).

Дединчеве (пост)надреалистичке *Позоришне хронике*

Милан Дединац је у дневној, недељној и месечној штампи активно објављивао позоришну критику, а касније је под насловом *Позоришне хронике* (1950) сабрао текстове писане између 1944. и 1950. године. Реч је о, како каже аутор, „позоришним хроникама из послератног живота нашег театра”. Оне нису писане за стручне, позоришне листове, него у штампи великог тиража, стога Дединац наводи да се прилагодио читаоцима и више прибегавао тумачењу драмских дела, писаца и епохе, док су анализе представа, редитеља и глумаца обимом биле мање (Дединац 1950: 192).

Премда је став надреалиста према позоришту био комплексан, за расветљавање Дединчевог односа према овом питању довољно је навести одељак из есеја који пише поводом педесетогодишњице Московског художественног театра, а у ком се присећа њиховог гостовања у Београду, 1920. године:

Необавештени, неприпремљени – наши глумци размештени у оркестру, публика из партера и ложа, ми, ђаци, с дрвене галерије, тесно прибијени једни уз друге, седећи или стојећи не на седиштима већ на ивици наслона последњих редова галерије, ослоњени рукама о таваницу, о греде, нагнути једни преко других, – сви смо ми тада, сви заједно дубоко осећали да то што је тада искрело пред нама, на сцени, да ћемо, са узбуђењем, сачувати заувек у срцу и сећању (Исто: 145–146).

Дединац наводи да су он и његови ђачки другови „страсно осећали” да то што виде на сцени јесте нешто „истинито и право у позоришној уметности”, „велико и стваралачко” и да су на позорници живела „истинитим и пуним животом не само жива лица” него и наше оскудне кулисе и реквизити, „и небо, и врт пред кућом, и ваздух, и сунчеви зраци, који су пробијали у напуштену собу, кроз затворене капке на прозорима” (Исто: 148). Четири године пре првог Бретоновог *Манифеста надреализма* (1924), још у својим

² Мина Ђурић у раду „Елементи драмског у поезији и поезици Милана Дединца” (*Поезија и поетика Милана Дединца: зборник радова*, ур. Светлана Шеатовић Димитријевић, Слађана Јаћимовић, Београд: Институт за књижевност и уметност, 2014, стр. 567–587) убедљиво показује значај драмског у изградњи лирског дискурса Милана Дединца.

У докторској дисертацији Снежане Николић *Поезија и поетика Душана Матића*, која је одбрањена 10.12.2025. на Филозофском факултету у Новом Саду, такође се скреће пажња на драмске карактеристике Матићеве поезије.

ђачким данима, Дединцу је након овог гостовања остао у сећању „интензиван општи утисак о једном великом и ненадмашном уметничком остварењу”, што потврђују и сцене у којима су, након одигране представе, *художественике* пред позориштем „носили на рукама”, одушевљено их пратили „у поворкама”, као да пред њима „иду младенци, до кафана и станова” (Исто: 148–149).

Шта је наш међуратни песник засигурно волео у позоришту и да ли се нешто од тога надовезивало на његова (ранија) надреалистичка стремљења? Пре свега, *рад* драмског текста/на драмском тексту, само његово *играње*, *извођење*, непосредно *дешавање*, ритуал, гест. И поводом поезије, Дединац је често истицао како га је увек више привлачило „оно што претходи једној уметничкој творевини но крајњи резултат”, онај процес непрестаног прекрајања и настајања песме, док је према завршеним и објављеним песмама осећао „бездушно неинтересовање”. Као доказ ове своје тврдње, наводио је то да није знао ниједну своју песму напамет, и када би био принуђен да их јавно чита, толико би их „незначачки срицао” да је деловало као да се први пут са њима упознаје (Дединац 1957: 67). Ако је за Дединца главни циљ поезије био да „отшкрине врата унутрашње лабораторије” писца, онда је он на позоришним сценама видео управо то: уметничку лабораторију писца у коју не покушава да продре он сам, него му друштво праве и редитељ, глумци и остала публика.

Да би истакао значај сценског играња као таквог, Дединац запажа како није случајно то што су „два неоспорно најкрупнија драмска писца у културној историји Западне Европе, Шекспир и Молијер, били истовремено писци и глумци”, и што је Молијер инсистирао да настави са глумом, чак и са већ достигнутом славом, и озбиљно болестан. Није реч само о Молијеровом снажном осећању да се у њему у великој мери допуњују писац и глумац, него Дединац, позивајући се на Жака Копоа, још више истиче Молијерову свест о томе да сви његови „изванредни таленти, чак и они филозофа и моралисте, расцветавају и блистају пуним сјајем тек кроз сценску игру и кроз властиту глуму, и да је у природи његовог генија да ради на позорници”, због чега је одлучио да на њој остане све до саме смрти (Дединац 1950: 54). Молијеру је глумачки позив омогућио још једно искуство, које Дединац посебно цени: „лутајући од града до града, у мутна времена Фронде и за тешких Мазаренових намета”, он је успео да се упозна са народом, да осети у фолклору и народној поезији „*ону неизвештаченост и непосредност израза мисли и осећања за које се и сам борио у то доба господарења салонског укуса*” (Исто: 53). Присност са народом биће неприкосновени императив Дединчевог разумевања театра. Као антипода Молијеру Дединац поставља Боалоа, кога речима Ж. Капоа одређује као „званичног књижевног идеолога апсолутистичке Француске” (Исто: 52). У Молијеру и Боалоу Дединац види два супротстављена типа театра, од којих се први усаглашава са народним, а други са салонским укусом. Боало у свом „рационалном и хладном изналажењу апсолутног уметничког идеала” није могао да схвати „шта његовог генијалног пријатеља, лупаног свим недаћама свакидашњице, тако страшно задржава на сцени као глумца” у једној већ „презрезној професији”.

Није могао Боало да разуме која је то жестока сила отимала сваког дана од Молијера гушчије перо и стављала му у руку црну писаљку да њоме исцр-

тава на лицу лакрдијашке бркове Зганарела; каква га је то луда манија гонила и прогањала да, из вечери у вече, пред публиком, недостојно потура своју већ изнемоглу и повијену грбачу свирепом комендијашком батинању (Исто).

Када је реч о домаћој традицији, у Позоришту народног ослобођења Дединац препознаје феномен у ком се, на радикалан и бруталан начин, оспољава оно за њега важно изједначавање уметничког (театра) са политичким и народним. Зато он надахнуто пише о глумцима-борцима који су комаде вежбали између два боја, и „с пушком у руци и живом речи на уснама” непрестано били у „присном додиру са народом који страда и гине” (Исто: 8).

Следећа Дединчева поетичка преокупација коју је испољавао у сопственој поезији и ценио је и код Растка Петровића, а сада препознавао у самој логици функционисања театра, јесте прослављање „лепоте ефемерности”. У предговору за књигу-опус *Од немила до недрага*, Дединац објашњава своју „небригу” за већ написане песме тако што идеји о литератури и њеној трајности он супротставља поезију која ће бити „ефемерна творевина духа”, настала „у једном тренутку и писана за један тренутак” (Дединац 1957: 19). Дединац у духу надреализма није уопште веровао у могућност довршавања уметничког дела и потврду за то пронашао је у позоришту, у ком глумац увек изнова гради своју улогу пред публиком и она заправо постоји само за време његовог боравка на позорници. О томе пише и поводом сцене из Стеријиних *Родољубаца*, када Смрдић (Старчић) и Шербулић (М. Ајваз) продају Војводину, проглашавајући ово за један од најбољих момената глуме нашег тадашњег позоришта (Дединац 1950: 175–178). Дединац тврди да је препознао тренутак када су Старчић и Ајваз проговорили из својих улога и изашли пред публику „зацело свесни да једно уметничко дело ако је живо не може, у ствари, никада бити дефинитивно завршено, већ само – како пише један француски песник, у једној фази рада – остављено” (Исто: 180). Коначно, овој ефемерности доприноси и удео који публика има у позоришном догађају, а који је увек другачији:

Али, има лепоте у томе: стварати, и у часу уметничког стварања осећати његово дејство на оне за које се ствара. Добијати од њих потстрека. Осећати да и они, публика, својим учешћем – заједно са уметником – изграђују уметничко дело. Има нечег великог и пролазног, великог у пролазности у глумачком позиву (Исто: 178).

Није се Дединцу ово присуство публике допадало само зато што је чврсто веровао у то да је „гледалац последњи вајар дела” (Исто: 130), како је истицао пишући о нужности Југословенског драмског позоришта да прихвата и да се саображава са критикама публике, него и зато што се у позоришном амбијенту, због свега наведеног, и чин рецепције и чин продукције уметничког дела одвија на надреалистима близак колективни начин.

Дединцу је у логици театра блиска и његова способност да оспољи и материјализује чувену Рембоову крилатицу „Ја – то је неко други”, која представља и кључну поетичку поставку читаве његове поезије. И у редитељском и у глумачком послу, као и у процесу рецепције који се одвија између публике и уметничког дела, реч је о деловању мноштва идентитета који су у међусобно сложеним релацијама. На примеру Старчића, а позивајући се на

Станиславског, Дединац пише о томе да глумац треба да „устопостави живу везу између свога осећања и осећања личности коју треба да прикаже”, а уколико се та веза не успостави, „прети опасност да остане од лика, углавном, само спољна форма, форма без духовне садржине, приказана каткад са непрекорном *глумачком емоцијом*, али која се – по речима Станиславског – састоји у *веиштакком раздраживању периферије тела*” (Исто: 189). Ова отвореност према другом потребна је и између партнера на сцени, што Дединац објашњава поново на примеру те високо оцењене сцене Смрдића и Шербулића:

Ова сцена сва је у односима тако интензивним. Повезаним и толико изукрштаним да се каткад чини као да партнери у њој боље прозиру свога сабеседника но што уствари воде рачуна о себи. Један миг често више казује од изречене речи, а оштар и тврди текст, рекло би се писан ћезапом, изгледа на махове као да је у потпуној супротности са под-текстом. Сцена тражи пуну и, до крајности пуну узајамност између партнера (Исто: 187).

Објашњавајући како се животне истине и уметничка искуства писца и његове средине, мешају са глумчевим искуствима и епохом, Дединац се поново позива на Станиславског.

Станиславски на једном месту вели: „У стваралачком процесу постоји ОН, то јест ’муж’ (писац), постоји ОНА, то јест ’жена’ (глумац или глумица који носе улогу, примивши од писца семе, језгро његовог дела). Постоји ПЛОД-ДЕТЕ (улога која се ствара)”. Када се улога роди и ствара на основу „одређене законитости по којој дејствује органска природа док ствара нову појаву у свету, па било да је та појава биолошка или дело људске фантазије”, када се улога – дете писца и глумца – на тај начин ствара и почне да живи на сцени, она је вишеструко обогаћена животним истинама и уметничким искуствима не само пишчевим и његове средине него и глумчевим и његове епохе, уколико је глумац асимиловао извесне елементе епохе у којој живи и ствара (Исто: 180).

Као што смо већ напоменули, Дединац је у театру препознао могућност реализације још једне своје поетичке тенденције, блиске авангарди и надреализму, а то је тежња ка изједначавању уметности и живота. Са тим циљем супротстављао се апстракцијама у приказивању класика и критиковао редиатеља Мату Милошевића који је приступио *Тартифу* „искључиво кроз своје позоришно искуство”, „као уметничком делу”, подразумевајући да су „висока уметност и велике уметничке творевине, а нарочито класика, нешто апстрактно, значајно само по себи, нешто што је изван простора и времена”, па може бити претворено и у „уметнички украс, музејски драгоцен” (Исто: 26). Дединчеву критику и Б. Ступице, коме је замерао што је у инсценирању Островског на сцену подигао велики рам и њиме уоквирио представу, претварајући позорницу у уметничку слику и жанр-сцену (Исто: 123), такође можемо тумачити као рефлекс ове идеје, блиске и Х. Маркузеу и Буркхарту Линднеру, да позориште не сме бити место на којем се врши одвајање уметности и живота.³

³ Више о односу уметности и стварности, естетског и ангажованог у поезији Милана Дединца, видети у раду: Медан Орсић, Маја, „Милан Дединац између естетизма и надреалистичког ангажмана”, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 72, св. 1, 2025, стр. 89–110.

Са друге стране, славећи управо то брисање граница између уметности и животне праксе, Дединац надахнуто пише о представама у Мањежу, који је тек преправљен од споредне касарнске зграде „у којој су се некада официри и војници учили јахању” (Исто: 144). Исто тако, своју фасцинацију Рембоом који жели да истовремено постане „радник-борац” и да буде „песник-видовит” (Дединац 1939: 317), Дединац је пробудио пишући о глумцима који су одлазили у фабрике „Раде Кончар”, Творницу папира у Загребу, у Литострој, у Тезну, у јесеничку Железару. Као што су радници долазили у позориште да гледају глумце у њиховом раду, Дединац описује уметнике који „поносити” и „помало замиљени” пролазе кроз фабрике и градилишта, и осећају се сувише „недовољним” и „малим” у односу на „грандиозно рашћење индустрије” (Дединац 1950: 155).

Нема сумње у то да пут којим је требало да иде наше позориште, по Дединчевом мишљењу, јесте пут „реализма и истине у уметности”, ослањајући се на традицију реалистичке глуме која је постојала у Љубљани, Загребу (Миша Димитријевић, Милица Михичић, Мила Димитријевић и др.) и Београду (Пера Добриновић, Димитрије Гинић, Милорад Гавриловић) (Исто: 119). Зарад реалистичног и стварносног у глуми, Дединац је чак спреман да претпостави домаћу литературу иностраној, на шта, рецимо, на терену поезије никада не би пристао (Дединац је готово искључиво био везан за стране песнике, пре свега за Рембоа, док је од домаћих издавајао једино Диса и Бранка Радичевића). Наиме, пишући о најзрелијим и најквалитетнијим тренуцима савремене глуме код нас, у последњих неколико година, све сцене које је издвојио биле су везане за домаћу литературу. Он то не сматра случајношћу, напротив, тврди да „истините”, „верне животу”, „уметнички убедљиве креације” као да „најспонтаније ничу на домаћем тлу, упијајући из њега сокове и снагу” (Исто: 178). Ипак, када је у питању љубав коју глумац осећа према својој земљи, Дединац разликује ону која може да буде штетна и одмаже у одређеним улогама, и ону која никада не може изневерити, а то је она „тешка љубав према земљи, сељачка”, коју препознаје код Ајваза у његовом односу према Војводини (Исто: 187, 188).

Насупрот реалистички заснованој позоришној традицији коју препоручује, Дединац маркира и ону негативну, од које је потребно направити одклон, а то су: „псеудо-класична реторика, лажна романтика, патетика мелодраме, стилизована спољно-музичка фраза, натуралистичке примесе, експресионистичке наказности” (Исто: 118). Пронаћи ћемо у његовом виђењу позоришта и неке старе идеје, попут оне да „позоришни трудбеници” треба да буду „васпитачи народа” (Исто: 188), или да није свака истина из нашег свакодневног живота добра за позориште, односно, да сценска истина треба да буде лишена непотребних појединости али и „натопљена поезијом стваралачке замисли”, како сматра и Станиславски (Исто: 172).

За разлику од европских неонадреалистичких уметничких токова у којима Г. Оренстин и након четрдесетих година и даље говори о бретонској традицији (заснованој на алхемији речи) и артоовској традицији (заснованој на алхемији тела) и назива читаву ту праксу *позориштем чудесног* (Оренстин

1975: 25-26), околности на нашем терену умногоме се разликују. Дединац у сопственој концептуализацији позоришне уметности није имао довољно снажну домаћу надреалистичку традицију на коју би могао да се ослони, тако да се окренуо доступној грађи, задржавајући ипак одређен проценат својих предатних идеја. И мимо југословенског контекста, дуго је мањкало истраживачког и читалачког интересовања за надреалистичке драме, а разлоге за то Метјуз проналази у погрешној намери читалаца да им се ти текстови допаду, односно у сталним процењивањима њихове естетске вредности, а занемаривању антиестетске и антиуметничке природе надреализма (Метјуз 1974: 9). Надреалистичке драме би, дакле, требало да нам се свиде, али да нам се не допадају, баш као што се очекивало и од аутоматског писања.

ЛИТЕРАТУРА

- Андоновска 2016:** Б. Андоновска, Ристић и Џојс: *Без мере* и *Уликс* у компаративној визури, *Књижевна историја*, год. 48, бр. 159, 2016, стр. 99–130.
- Беар 1979:** Н. Béhar, *Le théâtre dada et surréaliste*, Paris: Gallimard, Idées.
- Бретон 1979:** А. Breton, *Tri manifesta nadrealizma*, Kruševac: Bagdala.
- Дамјанов 2018:** С. Дамјанов, Статус српске авангардне драме на Стеријиним позорју (до 1980. и после), у: Снежана Савкић (ур.), *Српски писци и њихова дела између два светска рата на Стеријиним позорју: зборник радова*, Нови Сад: Стеријино позорје, 5–9.
- Дединац 1939:** М. Dedinac, Rembo ili o traganju za izgubljenim detinjstvom, у: *Pečat*, 5–6, 305–330.
- Дединац 1950:** М. Дединац, *Позоришне хронике*, Београд: Просвета.
- Дединац 1957:** М. Dedinac, *Od nemila do nedraga*, Beograd: Nolit.
- Зиндер 1980:** D. G. Zinder, *The Surrealist Connection: An Approach to a Surrealist Aesthetic of Theatre*, Michigan: Ann Arbor, UMI Research Press.
- Метјуз 1974:** J. H. Matthews, *Theatre in Dada and surrealism*, New York: Syracuse University Press.
- Миочиновић 1976:** М. Miočinović, *Surovo pozorište*, Beograd: Prosveta.
- Новаковић 2002:** Ј. Novaković, *Tipologija nadrealizma*. Beograd: Narodna knjiga-Alfa.
- Оренстин 1975:** G. F. Orenstein, *The theater of the marvelous: surrealism and the contemporary stage*, New York: New York University Press.
- Рапти 2016:** V. Rapti, *Ludics in Surrealist Theatre and Beyond*, London and New York: Routledge.
- Сандроу 1972:** N. Sandrow, *Surrealism: Theatre, Arts, Ideas*, New York: Harper&Row.

Maja J. Medan OrsićSURREALISTS IN THE THEATRE: *THEATRICAL CHRONICLES*
BY MILAN DEDINAC

Summary

This paper examines the relationship that Surrealist writers had toward the institution of theatre, taking into account their critique of the status of art the civil society. The contradictory nature of the Surrealist view of theatre implies, on the one hand, the engagement of Artaud and Vitrac, and on the other, Breton's marginalization of theatre. Serbian Surrealists Marko Ristić, Dušan Matić and Oskar Davičo address this phenomenon only sporadically in their essays, while some of them also wrote dramatic works as well as theatre criticism. A special section of the paper is devoted to *Theatrical Chronicles* by Milan Dedinac, who at one time served as artistic director and later as executive of the Yugoslav Drama Theatre. In his critiques, initially published in periodicals, he provides a valuable account of the postwar repertoire and analyzes the dynamics of what he himself describes as "a highly significant and pivotal period of our theatrical art."

Keywords: theatrical art, dramatic literature, surrealism, Milan Dedinac, poetry.