

Станислава Бараћ<sup>1</sup>  
Институт за књижевност и уметност Београд

## АНГАЖОВАНА ПРОЗАИСТКИЊА ДЕСАНКА МАКСИМОВИЋ

*Некима је чудно што смо волели тако обична, наивна дела, како они мисле,  
међу којима доиста има и уметнички бледих.*

*Мени, пак, она ни данас не изгледају нимало наивна.*

*Ни она ни ми који смо их читали.*

(Миодраг Поповић, *Заточеник памћења*, 1981, 15. стр.)

Апстракт: *Ослањајући се на закључке о друштвеној ангажованости прозе Десанке Максимовић у студијама Слободанке Пековић (мека ангажованост, значај групне динамике, женска књижевност), Весне Матовић (важност контекста, покрет социјалне литературе, спонтана и континуирана социјална ангажованост, паралелизам са ангажманом у поезији) и Ане Босић Вукић (аутопоетичка свест о социјалној тенденцији као доминантној и дијахронијски константној преокупацији сопствене приповедачке прозе у целини), односно на поставке Станише Тутњевића о поетици социјалне прозе и социјалистичког реализма, у овом раду се кроз пажљиво дијахронијско читање укупних ауторкиних прозних дела дати закључци проширују и у појединим нијансама коригују. У раду се одређује корпус прозних и наративних песничких дела који Десанку Максимовић сврстава у шири круг представница ангажоване женске прозе. Основу корпуса чине збирке прича *Лудило срца* (1931), *Како они живе* (1935) и *Страшна игра* (1954), романи *Отворен прозор* (1954), *Бунтован разред* (1960) и *Не заборавити* (1969), *песме из циклуса Путник треће класе и поеме Ослобођење Цвете Андрић* (1945) и *Отаџбино, ту сам* (1951). Циљ овога рада је да у новом контексту објасни ангажовани аспект ауторкине прозе, и да укаже на његов значај у разумевању збирке *песама Тражим помиловање* (1964) која се, из те перспективе, сагледава као естетски врхунац ауторкиног континуираног књижевног обликовања теме друштвене неправде односно захтева за социјалном правдом.*

Кључне речи: *Десанка Максимовић, српска књижевност, југословенска историја, ангажована проза, социјалистички реализам.*

<sup>1</sup> stanibarac@gmail.com

## I. Тридесете године 20. века

Под прозом Десанке Максимовић, и проучавањем те прозе, у овом се раду мисли на прозу за одрасле, што је нужно напоменути с обзиром на то да је у критичкој, научној и широкој читалачкој рецепцији првенствено присутна ауторкина проза за децу. Хронолошко читање укупне прозе Десанке Максимовић открива доследно тематизовање класних разлика и сукоба, са принципијелно левичарских (перцепција и осуда друштвене неправде) и хришћанских позиција (осећање самилости). Јасни утисак социјалне ангажованости научно су образложили и контекстуализовале Слободанка Пековић и Весна Матовић које су се посебно бавиле првим двама прозним збиркама (*Лудило срца*, 1931, и *Како они живе*, 1935), и свакако – будући и приређивачица треће (прозне) књиге *Целокупних дела* Десанке Максимовић – Ана Ћосић Вукић, која је сагледала целину ове прозе, све до романа *Не заборавити* из 1969. године. Прозни ангажман Десанке Максимовић заокружен је и њеним јавним иступима тј. високо ангажованим а лично ризичним гестовима: објављивањем антиратне песме „Жена на ваздухопловној изложби” 1938. године у комунистичком часопису *Жена данас*, с једне стране, и подршком студентским захтевима „за више социјализма” 1968. године у дворишту ректората Београдског универзитета, с друге. Паралелно са тим, чак и након критичког издања *Целокупних дела*, проза Десанке Максимовић често се своди на прозу за децу, а искључује се она о којој је овде реч, док се ауторкин леви и антифашистички ангажман – у прози за одрасле највише и остварен – не помиње или се релативизује.

Чињеница је, наиме, како је то у приређивачкој напомени у књизи 3 *Целокупних дела Десанке Максимовић* утврдила Ана Ћосић Вукић, да је социјални ангажман константа ове прозе, те да је сама Десанка Максимовић отишла корак даље и заправо исказала „аутопоетичку свест о социјалној тенденцији као доминантној и дијахронијски константној преокупацији своје приповедачке прозе у целини” (Ћосић 2012: 787). Тај ангажман се као јасно препознатљив издваја већ у њеној првој прозној књизи за одрасле, збирци прича *Лудило срца* (1931), у којој једна приповетка преноси изразиту поруку о свету устројеном на друштвеној неправди. У причи „Сиромахова шетња” мотив срчаног удара, којим прича кулминира, Максимовићева је интерпретирала кроз ангажовани наратив о друштвеној неједнакости тј. класној обесправљености. Ова кратка и ефектна приповетка је заправо изграђена као низ слика непоправљивог сиромаштва и сталне патње двоје главних ликова, праље и фабричког радника, уз понеку контрастну слику (на пример, богатог дома „адвокатице” код које

праља ради). Јунакиња из чије се перспективе доминантно приказује доживљај света сиромашних завршава на крају као удовица, али „пре тога” у породичној шетњи од локалне кафане до гробља има прилике да у разговорима са мужем кроз свезнајућу приповедачку инстанцу изрази читав низ сумњи у праведност и овог и оног света, као на пример: „Бог му се указивао као врховни послодавац”; „Потајно се и она плашила да и горе не буде каквих огромних паклених фабрика, да се међу пакленим мукама не нађе и прање рубља”; „сиромаси не знају да болују”, „мисао о ма каквој врсти једнакости није могла никако да појми”, „волела бих само да знам да ли је и под земљом богаташима друкчије него нама” (Максимовић 1931: 57–60).

Слободанка Пековић уочила је *меки* социјални ангажман као одлику ове збирке у целини, истакавши да би се све од тринаест приповедака „без обзира на мање унутрашње разлике, могле сврстати у категорију лирске прозе са примесама социјалних елемената” (Пековић 2001: 10). Пековићева прецизира да је дата ангажованост исувише „мека”, сви социјални проблеми о којима пише уроњени су толико у сентименталност да губе оштрину коју би социјално анагажована књижевност требало да има”, али примећује и другу важну особеност, да „по томе што свака од ових приповедака исказује са реалистичким саосећањем свест индивидуе – жене, ова збирка репрезентује женско писмо” (Пековић 2001: 10). На тај начин Слободанка Пековић практично тврди да прва збирка по одређеним елементима припада корпусу који се кроз истраживања међуратне прозе наметнуо као издвојен и препознатљив књижевни ток, а који називам *ангажована женска проза* (Бараћ 2019). Он се јавља управо 30-их година и наставља се и после Другог светског рата, а делом се преклапа са деловањем покрета социјалне литературе и критичког реализма. Покрету социјалне литературе у ужем смислу припада, на пример, уреднички рад и писање Митре Митровић, проза Милке Жицине и других сарадница часописа *Жена данас* (1936–1940), док се проза Фриде Филипковић и Надежде Илић Тутуновић, али и Десанке Максимовић, у односу на ову средишњу линију, може окарактерисати као „сапутничка” и самостална у односу на организовано језгро (женске) књижевне левице. Оно што ове ауторке спаја односно издваја овај ток као посебну целину јесте само женско ауторство, примарна усредсређеност на женско искуство, доминантно женска приповедачка перспектива, и с тим у вези (не)посредан феминистички ангажман, као и чињеница тематског и поетичког континуитета – уз нужне мање промене – у односу на преломни догађај Рата и Револуције. Кроз своје приче најпре објављиване у периодици тридесетих година па потом у збиркама (*Београдске приче* (1934)

Станислава Бараћ

и *Кроз улице и душе* (1938) Надежде Илић Тутуновић; *Приче о жени* (1937) Фриде Филиповић) односно романа (*Кајин пут* (1934) и *Девојка за све* (1940) Милке Жицине) ове ауторке су у српску књижевност увеле упадљиво велики број ликова девојчица, девојака и жена. Често су за своје јунакиње бирале оне вишеструко обесправљене, тачније оне чији је положај условљен спрегом класног и родног потчињавања. У томе контексту, а некад и независно од њега, оне су откривале запостављене и табуисане теме девојачког сазревања, како у интелектуалном тако и у емотивном смислу (које можда тек данас могу бити потпуно прочитане захваљујући развоју девојачких студија).

Међутим, и пре свега, у датом тренутку, око 1930. године, сама Десанка Максимовић припада, према Слободанки Пековић, „кругу младих писаца који су тежили 'парадоксалној метаморфози' од идеалистичког ирационализма до активистичког рационализма и марксизма”,<sup>2</sup> и истовремено објављивали своје „грађанско” уметничко опредељење као и захтев за књижевним и политичким преокретом, окупљајући се као генерацијски блиски углавном око часописа *Мисао* (Пековић 2001: 11). Сам крај 20-их и почетак 30-их преломни је период и за револуционарно оријентисане књижевнике, па је занимљиво да, на пример, Хасан Кикић, како примећује Станиша Тутњевић, управо 1930. године „исказује отпор према њеној [Десанке Максимовић] интимистичкој поезији, јер је сматра беживотном и бескрвном зато што је затворена утицајима извана” (Тутњевић 1982: 204). Кикић се у том тренутку преко Максимовићеве размислила заправо са сопственом дотадашњом доминантном интимистичком и фолклористичком тенденцијом да би се посветио експлицитно ангажованој „правој уметности”, као што се и Десанка Максимовић неспорно отворила „утицајима извана” и кренула – у складу са сопственом сапутничком идеолошком позицијом – путевима ангажоване прозе. Они ће је до највише тачке ангажованости довести 1935. године са збирком *Како они живе*.

Док је из перспективе ондашњих револуционара такав ангажман могао да изгледа недовољан, јер није експлицитно утемељен у марксистичкој теорији и не позива непосредно на револуционарну промену (па Веселин Маслеша у НИН-у од 11. маја 1935. збирку оцењује као „лажну социјалну књижевност”, према Матовић 2001: 28), и док из перспективе каснијих проучавалаца такође није реч о социјалистичком реализму у најужем смислу речи, данас се он указује као непосредно ангажован, посебно у три приче, од укупно десет колико чини збирку, које се заправо данас читају и као социјалистичко реалистичке: „Украдени колач”, „Подеране сандале” и „Ружица неће дар”.

<sup>2</sup> Упућује у фусноти на: Радован Вучковић, *Поетика хрватског и српског експресионизма*, Сарајево, 1979, 281.

Ову збирку, према Весни Матовић, чине три тематска круга: приче за децу, социјално ангажоване (чији су јунаци такође деца) и приче са средишњим мотивом смрти (Матовић 2001: 24). Матовићева је, треба нагласити, анализирала ову прозу упоредо са циклусом песама *Путник треће класе* које су настајале управо у периоду од 1936. до почетка рата и објављиване у периодици (а као целина објављене тек у збирци *Песник и завичај*, 1946). Тако је изразит заокрет ка социјално ангажованом схваћен као целовит ауторски тј. поетички подухват.

За социјално ангажоване приче, којима поред напред наведених условно додаје „Девет синова” и „Слатко је бити сиромашан”, Матовићева ће утврдити да су грађене као „моралне параболе” и преносе јасну спознају да „постојећи друштвени поредак продукује неравноправност међу људима, дели их на оне који имају пуно и на оне који немају ништа, на сите и гладне, повлашћене и унижене” (Исто, 26). Весна Матовић је приметила да је на датој спознаји односно дихотомији заснован заплет ових прича. Исто тако, она је добро приметила да само у причи „Подеране сандале” „јунакиња експлицитно указује на извор друштвеног зла”,<sup>3</sup> док се у осталим причама приказане друштвене разлике и расколи „превазилазе племенитим гестом, осећањем кривице и покајањем или праведним и заштитничким посредовањем наставника” (Исто, 26).

Интервенција и глас наставника који приказани класни конфликт враћају у, макар привремену, равнотежу и воде умирујућем расплету (заправо исто тако привременом) вероватно су били управо онај поступак због којег је Маслеша ове приче прогласио лажном социјалном књижевношћу. Као и моменат због којег је Весна Матовић у коначном оценила да се проза Десанке Максимовић:

разликовала од доминантног модела социјалне прозе међуратне епохе. Она није поседовала њену идејну борбеност, бескомпромисност и акционост; она није отворено позивала на рушење и промену света, већ је апеловала на људску доброту, разумевање и самилост. Песникиња је и ту била другачија и трагала за сопственим путевима и одговорима (Исто, 28).

Међутим, читање прозе Десанке Максимовић хронолошки и у целини, наводи нас да се сложимо са Аном Ђосић, која је читајући ову прозу на исти начин закључила следеће:

Књижевне тенденције доба – времена између два светска рата и времена прелома извршеног у српској књижевности после Другог светског рата и

<sup>3</sup> Посебно се мисли на речи које је јунакиња, ученица Смиља Поповић, исписала у свом матурском раду под насловом *Шта дугојемо друштву у коме живимо*: „Неки верују да им је једина дужност да се брину о свом добру, не мислећи да ни њима не може дуго бити добро, ако није добро људима око њих. [...] Али, друштво у коме влада такав морал, таква неједнакост, мора пропасти” (Максимовић 1969: 115).

револуције – у стваралаштву Десанке Максимовић одразиле су се експлицитније него што се мисли и подразумева утврђени стереотип о самосвојности као генеричком својству њене лирске појаве у српској књижевности 20. века (Ђосић 2008: 155).

И више од тога, те тенденције нису се само одразиле у прози Максимовићеве већ је она заједно са бројним ауторкама и ауторима стварала социјалнореалистичку тенденцију делећи са њима тада и укупни доживљај стварности.

Исто тако, из данашње перспективе, која сажима и период постојања југословенског социјалистичког друштва као и његове дезинтеграције а успостављања неолибералног капитализма, тј. искуство живљења у таквим друштвима, пажња се усмерава на оно што је заједничко укупној социјално ангажованој прози међуратне епохе, а то је – и у причама Десанке Максимовић – јасна и изоштрена слика класног јаза, толико јасна да јој није потребан експлицитни идеолошки исказ или експлицитан позив на револуцију да би се назвала доследно социјалном и ангажованом, али и социјалистичком па чак и револуционарном.

У причи „Украдени колач” та слика је изоштрена до крајњег поједностављења: на једној страни је гладна девојчица Наталија која у току часа српског језика, испод клупе, поједе колач који је друга ученица, Јованка, донела за ужину. То примети трећа ученица, Милица, док се у разреду чита домаћи задатак на тему „Живот у нашој породици”. Од почетне помисли, да што пре случај пријави наставници, Милица се – како током њеног премишљања управо и богата Јованка и сиромашна Наталија прочитају свој састав – од потенцијалне тужибабе преображава у саосећајну и бунтовну другарицу: не само што потресена Наталијином животном причом и згађена Јованкиним хвалисањем на крају не пријави Наталију већ и кривицу за украдени колач (што се такође у међувремену открије) преузме на себе. Иако је Милица из добростојећег слоја и „иако је још била дете, осећала је како нека тешка невоља притискује Наталијин живот и да неко ко никад нема у кући колача мора да пожели туђе” (Максимовић 1969: 112). На фону овако јасно мотивисаног Наталијиног поступка, у читалачком доживљају ефектније ће одјекнути осећање приказано у приповеци која по редоследу збирке долази касније, „Ружица неће дар” – а то је осећај поноса који се код најсиромашнијих, упркос свему, јавља.

Наиме, девојчица Ружица из ове приче, након испробавања туђе одеће и ципела које је добила на хуманитарној вечери у школи – схвативши да су припадале ученици Радмили која се њеном сиромаштву ругала и одбила да

са њом седи у клупи<sup>4</sup> – одбија да их носи иако својих ципела и капута нема. Ружица одбија анонимни поклон и, уз подршку мајке, враћа га сутрадан у школу с образложењем да јој је велико, које уместо ње изговоре њени другари. „А Радмила је зачуђено гледала Ружицу. Она јој се сад чинила ново биће. Осећање стида и бола је обузимало. Схватила је да Ружица неће дар зато што је од ње и схватила је зашто је имала снаге да га прегори“ (Исто, 128). Дакле, иако после учитељичиног прихваћеног предлога да Ружица замени свој поклон са другом ученицом па она тако ипак добије прекопотребне ципеле и капут, и Ружица и остала деца у одељењу одахну „задовољна решењем“, то је решење *привремено*. А оно што такође остаје као утисак-осећање након читања приче јесте *снага* коју је Ружица осетила.

Да та снага има капацитет да се код ученица сличне ситуације преобрази у артикулисану побуну, показује прича „Подеране сандале“. Друга је ствар што Десанка Максимовић у причама гради и ликове из редова привилегованих који се преображавају у супротном смеру, у смеру разумевања узрока понашања оних сиромашних. Она тиме не негира истрајавање класног јаза и сукоба, већ утопијски призива самоосвешћење привилегованих. У „Подераним сандалама“ је упечатљив преображај лика професора математике, који од оног који је желео да ученицу пријави за комунистичку делатност (због њеног матурског рада из српског језика) постаје – након само једног случајног погледа на њене подеране сандале – онај који ће је заштитити и чак јој директно помоћи на усменом испиту из сопственог предмета. Развијајући тему наставничке денунцијације комунистички оријентисаних ученика, као и наставничке заштите истих таквих ученика, сукоба у зборници и могућих разрешења таквих ситуација, Десанка Максимовић је добро знала да се може десити да се и сама нађе у истој ситуацији, типичној за тридесете године 20. века у Краљевини Југославији.

Како показују драгоцен архивска истраживања Бојана Ђорђевића, Десанка Максимовић се у својству наставнице у незгодној ситуацији могла наћи на више начина. Будући да је била одређена да саставља теме за тзв. велику матуру, самим избором тема могла је постати сумњива, и она је по свему судећи у том смислу – ризиковала. „Занимљив је избор тема“, оцењује за један случај Ђорђевић, „које је предложила Наставничком савету 17. јуна 1939. године, а које сведоче о родољубљу и социјалној правди као главним осећањима које су је руководиле приликом формулисања матурских радова“ (Ђорђевић 2018:

<sup>4</sup> „Ти не знаш, мама, њу. Она каже да сва сиромашна деца имају ваши и да зато неће да седи до мене“ (Максимовић 1969: 126).

122).<sup>5</sup> У фикционалном свету „Подераних сандала” управо је избор теме (*Шта дугујемо друштву у коме живимо*) био „прилика” да јунакиња Смиља Поповић изрази своје мишљење, и да у наставнику посебан бес изазову реченице из којих закључује да је ученица „читала комунистичке књиге”.<sup>6</sup> У свету приче, директор ће одбранити ученицу аргументом да је она говорила на основу свог искуства тешко сиромашне девојчице а не на основу усвајања ставова забрањене марксистичке литературе. У стварном свету, у тадашњој југословенској школској и полицијској пракси, користили су се слични аргументи и контрааргументи, али је последица у сваком појединачном случају била неизвесна и зависила од низа конкретних фактора.

И баш у том смислу, као наставница српског језика, Десанка Максимовић је по правилнику била задужена за рад школске литерарне секције, а те су секције у другој половини тридесетих година масовно функционисале као легална форма за илегални рад СКОЈ-а и КПЈ. Како Ђорђевић даље открива, Десанка Максимовић је и заиста „у марту 1940. године била, под стицајем околности, уплетена у велику аферу која је потресала готово све београдске гимназије и била у вези са комунистичком пропагандом међу средњошколском омладином” (Ђорђевић 2018: 123). Тај догађај, његов контекст и психолошко-идеолошке портрете његових актера Максимовићева је на свој тада већ устаљени ангажовани уметнички начин приказала касније у роману *Бунтован разред*, објављеном први пут 1960. године. Десанка Максимовић није, међутим, стицајем околности и „споља”, као неко потпуно неопредељен, уплетена у аферу везану за комунистичку пропаганду. Она у њу у конкретном случају, истина, није уплетена ни због своје опредељености, већ као наставница српског језика која је по закону одговорна за рад школске литерарне секције, а која се нашла под истрагом власти.

Међутим, овде је важно подсетити управо на опредељеност Десанке Максимовић у другој половини 30-их година. Не само што су већ њене приче из 1935. могле бити од стране цензора оцењене као недозвољена пропаганда

<sup>5</sup> Ђорђевић издаваја: Шта значи духовно јединство једног народа, Која врста великих људи човечанству је најкориснија, Став наших писаца према селу и сељаку, Балканско полуострво као поприште борби између Истока и Запада, Коју предност имају народи нецивилизовани над цивилизованима, Најружнија особина је не моћи жртвовати личну корист за опште добро итд.

<sup>6</sup> Тај је део састава у причи овакав: „Али сви чланови друштва не осећају ову одговорност. Некима се чини да могу чинити што им је воља, па ма то ишло на штету других. Неки мисле да им је једина дужност да се брину о свом добру, не мислећи да ни њима не може бити добро ако није добро људима око њих. Неки чак верују да је тако право, да су ваљда од неке више силе предодређени само за уживање, а други само за патњу. Али друштво у коме влада такав морал, таква неједнакост, мора пропасти” (Максимовић 1969: 115).



(када је комунистичка пропаганда била претежно антикапиталистичка) већ је Максимовићева 1938. отворено подржала часопис *Жена данас* (1936–1940) који је био под најбуднијом пажњом државне цензуре (а када је комунистичка пропаганда била примарно антиратна и антифашистичка), и која га је и забранила због комунистичке пропаганде запленивши његов тридесети број. Може се претпоставити да је своју антиратну песму „Жена на ваздухопловној изложби” Десанка Максимовић часопису приложила преко неке од његових уредница и сарадница, а можда баш преко др Душице Стефановић, којој ће – као страдалој од гестаповске и квинслиншке полиције – Максимовићева после рата посветити и своју поему (жанровски на граници са романом у стиховима) *Отаџбино, ту сам* (1951). Песма објављена у *Жени данас* гласи: *Страх ме је свих ових алуминијумских птичурина / по којима пишу загонетна слова; / Нека никад њихова сенка не падне на мога брата и сина, / ни преко мога крова. // Страх ме је све те машинерије / пуне жељезних крвотока / где судбинска тачност влада / тог гвожђа што личи на утробу у мори виђенога ада // Бојим се тих културних открића, / тих мртвих баџача бомби / тих ни у сну невиђених / преисторијских бића: људи под маскама. // Бојим се све те госпде у фракковима: / инжињера, посредника, фабриканата, / забринутих и правих као свећа: / те госпде што опомињу на људе каквог погребног предузећа. // Страх ме је и ових цветних саксија поређаних свуда лицемерно, / тих кринова, споменака, хортензија, / што у свем овом паклу стоје тобож смерно. // И неба самога се плашим одакле је некад падала мана / а одакле сада магла се отровна спушта / и туча гвоздена пада* (16/1938: 15).

Песма настаје, дакле, свега годину дана након што је удружено италијанско и немачко војно ваздухопловство бомбардовало шпански град Гернику (1937), а Пикасова слика *Герника* као брз и непосредан одговор на тај догађај била изложена у оквиру Шпанског павиљона на Светској изложби у Паризу исте године. Песма Десанке Максимовић била је брз и непосредан одговор на Прву међународну ваздухопловну изложбу у Београду (31. мај 1938), чију је организацију у том историјском тренутку песникиња видела као лицемерну. Због свега, те 1938. године „нападају је у Билтену југословенског антимарксистичког комитета да је ’новопечена симпатизерка левих књижевника’” (Поповић 2012: 20). Када су се њене – и не само њене – бојазни од нарастајућег милитаризма исказане у *Жени данас* оствариле, после немачког напада на Пољску, Десанка Максимовић је у првоновембарском броју *Српског књижевног гласника* 1939. године, опет песнички, кроз стихове, упозорила на опасност новог тоталног рата и отпор који Силе осовине могу да очекују. У песми „Будућим војницима”

Станислава Бараћ

надовезујући се на песму о ваздухопловној изложби она поручује: *Настали су, браћо, други дани: / бој неће више бити срце у јунака, ни љубав према родној грудни; / домовину неће више моћи да брани / праведни гнев ни мишица јака. // Везен сестрин рубац неће моћи / од олова да штити, / у благослову мајке нећете наћи спаса / врелим грудима јуришаћете на ствари / бој ћете бити / с брдима жељеза, с изворима гаса // ... Неће више крв несебично просута / повлачити границе између земаља / него отрови, тенкови и аероплани* (Максимовић 1939: 276–277). У песми „Устаници” пре тога преко лирског субјекта долазећем окупатору поручује о безусловном отпору који га чека: *По цену свега ми хоћемо слободу* (274), и: *По цену свега бранићемо слободу / по цену живота / и брата најмилијег и јединца сина* (275).

Биограф Десанке Максимовић, Радован Поповић, тумачиће ове речи на следећи начин: „Као да предосећа близину Другог светског рата у *Српском књижевном гласнику* објављује циклус песама, међу којима су и две ’Будућим војницима’” (Поповић 2012: 21). Десанка Максимовић припадала је, као што ове песме показују, интелектуалном хоризонту политике Народног фронта, у оквиру којег се нови светски рат *рутински прорицао*, како би то рекао Хобсбаум, оном широком „фронту” који је постојао не само као организација већ и као прећутно разумевање међу истомишљеницима. Зато се зарад потпуне прецизности не може рећи да Десанка Максимовић *као да предосећа* нови тотални рат, већ да је као и толики други интелектуалци антифашистичког опредељења рационално предвиђала да ће се он догодити ако се не заустави милитаризација Немачке и њена империјалистичко-експанзионистичка политика. Бивајући на овим позицијама, интелектуалци антифашисти широм света су у првој половини 30-их година, па и све негде до 1937. године, били на примарно пацифистичкој позицији и за пацифистичке акције, а затим су са експанзијом Трећег Рајха долазили на позицију „рат рату”.

## II. Након Другог светског рата

Поменути мисаоно-емоционални прелаз најдиректније је исказиван код бројних предратних левичарских интелектуалаца и комуниста, а јасно се препознаје и код Десанке Максимовић. Њено писање о овој теми после завршеног рата израз је континуитета, а не накнадне памети, нарудбине и притиска новоуспостављене хегемоније комунистичке идеологије и дискурса. Између осталог, то је видљиво и у поеми *Отаџбино, ту сам* (1951), у којој је иста идеја (*по цену свега бранићемо слободу*) варирана на десетине пута и начина, нпр.: *И*

*рат пре и глава да с рамена лети, / и да погине брат и сестра мила, / него да трпимо стид свакога трену! / Пре ћемо поднети да нас обори сила / него да сами паднемо на колена!* (Максимовић 2012: 697).

У прозном пак међувремену, између 1935. и 1960, Десанка Максимовић је свој књижевни ангажман исказала у још две прозне књиге: роману *Отворен прозор* и збирци приповедака *Страшна игра* (објављеним исте године, 1954), на које ћемо се вратити касније. Прозни ангажман који је себи наметнула као ургентнији (романескна пропаганда у послератној борби против туберкулозе проширене до пандемијских размера и приповедачко сећање на трауматичне ратне ситуације) одложио је романескни одговор на трауматични догађај који им је хронолошки претходио. Роман *Бунтован разред*, међутим, не објашњава само догађај који му је повод, већ даје прецизну слику и анализу, рекли бисмо, духовног стања у српским гимназијама у годинама слутње и почетка другог тоталног рата.

У тумачењу романа *Бунтован разред* (1960) вероватно треба почети од почетка студије Бојана Ђорђевића у којој се каже:

Ако је неко свој живот везао подједнако за књижевни рад и частан али мукотрпан посао професора, онда је то, сигурно, Десанка Максимовић. Осим током окупационих година – када је, на срамоту тадашње квинслиншке власти, пензионисана – и једногодишњег боравка на раду у Министарству просвете Народне републике Србије, Десанка Максимовић је цео свој радни век провела као гимназијски професор, радећи у четири средње школе (Ђорђевић 2018: 105).

Ова биографска чињеница, односно укупно архивско истраживање Б. Ђорђевића о наставничком животу Максимовићеве (и других српских књижевника као гимназијских професора), помаже нам у потпуном разумевању романа и поезике Десанке Максимовић у целини. Роман *Бунтован разред* описује живот ученика и наставника једне гимназије у провинцији у Србији у склопу Краљевине Југославије у време када је почињао нови рат који ће, по предвиђањима паметних, такође прерасти у тотални. Роман тематизује идеолошко заостравање и поделу између ученика на *националисте* тј. *шовинисте* и *левичаре*, који се управо овако идеолошки јасно именују. Роман се посебно фокусира на деловање ученика кроз литерарну секцију и часопис (*Светлост*), и друге облике организовања, а реалистички слика везу између наставника и ученика, и различите односе који се успостављају између наставника и одељења као колективитета, као и између наставника и појединачних ученика. Успо-

стављајући и шири фон карактеризација, роман слика односе између директора, родитеља, наставника и ученика, у свим могућим варијантама тих односа.

У *Бунтовном разреду* упадљив је аутобиографски аспект романа. Као и претходни, *Отворена врата*, и овај роман нема главног јунака, али, ако би га условно требало прогласити, онда би то била или ученица Станица Лазивић или би то био професор српскохрватског језика и књижевности, Јаковљевић. Сама Десанка Максимовић је у гимназијама предавала српскохрватски језик и књижевност као и историју, будући да је те области (упоредну књижевност као главну а општу историју као пратећу област) и завршила на Филозофском факултету 1923. године, уз историју уметности као споредну област (Ђорђевић 2018: 105–106). Школске године 1932/33. преузела је бригу о Ђачкој књижевној дружини „Заједница”, која је имала и своју библиотеку, и чији је рад битно унапредила (Исто, 115–116). Представљајући широки контекст комунистичког деловања југословенских средњошколаца, Ђорђевић је из докумената Министарства просвете реконструисао конкретни случај државне осуде у једном случају те опште побуне ученика, који је аутобиографска основа романа:

На састанку Ђачке литерарне дружине „Заједница” у Првој женској гимназији ученице су читале овај проглас својих другова из Седме мушке гимназије и потписале писмо подршке, због чега су, као посебни кривци, означени председница литерарне дружине Станица Ђуровац, те Зора Петровић, обе ученице осмог разреда. И оне су оптужене за ширење комунистичке пропаганде. Десанки Максимовић је, међутим, оштро замерено што је, као надзорница литерарне дружине, дозволила да се чита проглас, те што није спречила потписивање писма подршке (Ђорђевић 2018: 124).

Биографију и цео један књижевни текст Станице Ђуровац навео је Миодраг Поповић 1981. године у својим мемоарима *Заточеник памћења: ламент* (в. Поповић 1981: 69–70), у којима њено место у оквиру омладинског покрета постаје још јасније и прецизније, као уосталом и сам тај покрет. Ни Ђорђевић ни Поповић нису читали роман *Бунтован разред* како би евентуално своја тумачења проширили на књижевну интерпретацију јунакиње назване истим именом као и њена инспирација из стварности (у роману се Станица презива Лазивић). То за њихово истраживање односно мемоаре није уопште од значаја, али су зато њихови резултати и објашњења од суштинског значаја за разумевање романа *Бунтован разред* и вредносну и идеолошку позицију Десанке Максимовић како у роману, тако на књижевној сцени од 30-их до 60-их, као и у југословенској јавности истог периода уопште.

Роман *Бунтован разред* приказује облике заједничког рада ученика и наставника, убедљиво психолошки градећи њихове ликове и сложене односе између ликова. Вредност романа, између осталог, лежи у покушају да се и психолошки и идеолошки мотивишу и објасне идеолошка опредељења ликова ученика, па тако и раздори међу њима, а подједнако затим и ликови и односи одраслих. У свету романа јунакиња Станица биће због читања „комунистичког прогласа” кажњена удаљавањем из школе (с могућношћу да је ванредно заврши), а лик наставника српског језика још строже – хапшењем. Роман ће се завршити сликом ученика који кроз мрак и маглу одлазе до затвора, осећајући још јаче побуну против режима 1939. године. Приповедна и кроз њу лако препознатљива ауторска инстанца, сама Десанка Максимовић другим речима, на страни је антифашистичког деловања омладине, тј. на страни младих левичара. Међутим, једна од вредности романа јесте и у томе како ауторка психолошки убедљиво и са потпуним разумевањем гради ликове „националиста”. Независно од оцене уметничке вредности од стране књижевних критичара, овај роман данас представља огледало за ученике, наставнике и родитеље, и за поделу која се по истој линији врши у постјугословенским друштвима, с тим што се она данас не врши непосредно дуж осе фашизам/антифашизам, већ кроз „рат сећања”, како га назива Тодор Кулић, на (међу)ратни фашизам и антифашизам.

Сваки наставник некада је био и ученик па се добро сећа формативне улоге наставника у сопственом образовању и сазревању. Ова двострука педагошка приповест зато добија на тежини, јер је пише неко са потпуним искуством обе улоге. С обзиром на значај образовног романа у европској књижевности, његову важност за писце, његову изазовност за романијерке у смеру градње женског *Bildungsromana*, и на његову жанровску трајност, слободно се може рећи да чуди што оваквих романа о колективном одрастању, и из угла наставника, нема више у српској књижевности. Већ сама та чињеница чини роман Десанке Максимовић појавом вредном књижевноисториографске пажње. На тежини му даје и то што је његова ауторка (и) професорка историје тј. проучаватељка националне и светске прошлости, а што омогућава сагледавање актуелних догађаја у општем току светскоисторијских збивања.

Као и у *Отвореном прозору*, где све мотивације радње и ликова бивају објашњене, било кроз приповедање свезнајуће инстанце, било кроз (унутрашње) монологе и дијалоге ликова, и у *Бунтовном разреду* нема недоречених места. Као и у претходном, првоуведени лик, лик учитељице, неће до краја романа остати актуелан. Учитељица је ту, може се рећи, да интонира роман, па као лик благе учитељице и мајке, она таквим емоцијама испуњава прву сцену

романа, спремајући уштипке за своју кћи и њене госте. „Све их ти, знаш, била си им учитељица”, рећи ће јој кћи Емилија убеђујући је да их остави саме у кући. То су заправо ученици *бунтовног разреда*, одмах и набројани кроз ћеркино објашњење: „Доћи ће најпре чичина Дивна, па наш геолог Момчило, затим Станица Лазић и Слободан Јокић, онда онај осмак, па весељак Лаза, можда и Чедомир и Јелена, и још неки. Сви добри ђаци. Остани ако хоћеш, али чуј, некако волимо да се осетимо сами у кући” (Максимовић 1960: 7). У смислу историјских догађаја, прво поглавље подудар се с почетком нацистичког напада на Пољску, који ученици осуђују, а ученице су се тим поводом осећале „као да су Немци упали не у Данцинг већ у који град Југославије или Србије” (12).

Друго поглавље носи наслов „Скупштина литерарне дружине” и уводи читаоце у основну тему романа. У духу познате Хабермасове тезе, коју он управо тих година када је роман писан формулише, роман слика и како се из литерарне јавности формира политичка. Наставник српског језика, Чича, који је пред пензијом, посматрајући рад литерарне дружине приметио је нове односе међу ученицима: „До скора му се њихово скупљање, делење у таборе чинила дечја игра, али сада је почео међу њима наслућивати праву борбу, праве такмаце. [...] Видео је јасно да се ту одиграва не само њихово књижевно такмичење, већ почињу и да се према убеђењима опредељују” (20).

Роман првенствено слика помињану линију поделе на националисте и левичаре, тј. у датом тренутку на оне режимски прихваћене и оне антирежимски оријентисане, која ће на његовом крају однети и прве жртве, у виду ухапшеног наставника и протераних ученика. У томе се огледа примарна ангажованост романа – антифашистичка. Међутим, постављањем у средиште изузетног лика младе девојке као интелектуално и морално надмоћне у својој средини, роман се неминовно – чак иако му то није (примарна) намера – ангажује и феминистички. Станица је, између осталог, главна уредница и повереница омладинског листа, позната је и као добар друг и као паметан ђак, уме да се постави као равноправна са наставницима, „јер је учила лако и оно где треба размишљати, и оно где треба памћења, а понегде је, као у историји или књижевности, имала и своје мишљење” (49).

У домену пак основне теме, важно је истаћи да Десанка Максимовић из перспективе наставнице тј. својеврсне родитељске позиције приказује супростављену страну са разумевањем психолошких основа прихватања десничарског светоназора. Она тај поглед на свет приказује изнутра, кроз лик Николе коме је посветила велику пажњу, и приказује га како кроз експлицитне ставове лика („Моја жена неће ићи ни у какву службу, уређиваће сама кућу”, 79), тако

и кроз фокализацију свезнајућег приповедача на његов интимни доживљај.<sup>7</sup> Управо се лик Николе издаваја као најубедљивије приказан, јер, као што примећује Драган Лакићевић, „чим је морално проблематичан, Николин лик је заснованији од других, потпунији и разуђенији” (Лакићевић 2002: 230).

Ако роман *Бунтован разред* (1960) читамо одмах после збирки *Лудило срца* (1931) и *Како они живе* (1935), пре прозних књига из 1954. након којих је објављен, а затим и те прозне књиге, проза Десанке Максимовић обезбедиће нам и својеврстан преглед историје Југославије, са подразумеваним акцентима на ономе што је саму Максимовићеву окупирало. После слика из живота представника средње и ниже класе у Краљевини Југославији, по ослобођењу, у време изградње социјалистичке државе, Десанка Максимовић попут Надежде Илић Тутуновић (*Препуна чаша*, 1953) и Фриде Филиповић (*До данас*, 1956) објављује збирку *Страшна игра* (1954) која обједињује приче о окупацији, рату и непосредним послератним приликама. Сагледане заједно, три збирке – *Препуна чаша*, *Страшна игра* и *До данас* – пружају мозаичку слику овог прелазног периода светске и југословенске историје, где су обрађени отпор и колаборација, фашизам и антифашизам, окупациона „свакодневица”, судбине деце и младих, као и моралне дилеме појединаца пред тешким изборима у које их је ставила ратна ситуација. И као и код Филиповићеве и Тутуновићеве, и у прози Десанке Максимовић може се пратити прелаз од подршке идејама левице и Народног фронта, као међународне организације до, из такве позиције логично производеће, подршке раду Народног фронта Југославије на обнови земље. У контексту ове организације, тј. у склопу ње делатног Антифашистичког фронта жена Југославије, Десанка Максимовић ће зато написати и објавити поему *Цвета Андрић* (1945). Она ће и у конкретнијем смислу стати уз политику Комунистичке партије Југославије, поводом Резолуција Информбироа, када 1949. године заједно са 67 књижевника буде потписала одговор југословенских писаца совјетским писцима Ф. Глаткову и Н. Тихонову (Поповић 2012: 25).

У исто време, она подржава и антитуберкулозну акцију нове социјалистичке државе, доприносећи на свој начин, писањем пропагандног романа. Надежда Илић Тутуновић укључила се у изградњу земље сасвим, радећи на подизању образовних установа везаних за комбинат „Зорка” у Шапцу, због

<sup>7</sup> На пример: „Иако реалан и заједљив покаткад, Никола је као песник волео празнике и обичаје. Узбуђивало га је кад се бадњаком чара ватра, кад се умива јурђевском водицом, кад се пале лиле, сеје пшеница у тањире пред Божић, и трпео је при помисли да ће се једном све то изгубити, да неће бити заштитника који ће све те њему драге ствари одбранити од хода историје и закона промене. Ма да још дечак, знао је да, бранећи ово, брани ствар осуђену на смрт, и зато ју је, ваљда, с толико страсти и бранио” (1960: 77).

чега је жртвовала књижевни рад и сопствено здравље. Фрида Филипковић такође је учествовала у појединим акцијама АФЖ-а. Тек, дакле, сагледан као целина, истовремени и жанровски обележен (кратком причом чеховљевског типа или фелтонистичког стила) прозни ангажман ауторки око друштвено актуелних питања, показује (по)етичку сродност неколико књижевница, посебно када се у обзир узме и њихов укупни ангажман. Оне су, дакле, предратне антифашисткиње које након рата подржавају социјалистичку изградњу и средишњу политику Комунистичке партије Југославије а у исто време задржавају интелектуалну аутономију – изражену кроз поједине изборе тема и мотива, приповедне поступке њихове обраде и значењске нијансе (в. Бараћ 2019).

Вратимо ли се збирци *Страшна игра* (1954),<sup>8</sup> треба напоменути да исто као и у случају збирки друге две ауторке, и Максимовићева у једној причи тематизује тада још увек јавно и правно недефинисани Холокауст. Приповетка „Страшна игра” спада у једну од најранијих репрезентација Холокауста у српској и југословенској књижевности, након Андрићеве приповетке „Бифе Титаник” (1950), приче „Руже на порцелану” (1951) Фриде Филипковић и више прича Надежде Илић Тутуновић у којима се ова тема јавља, да издвојимо само „Препуну чашу” (1953). Иако све остале приче у трећој збирци Максимовићеве очигледније припадају социјалној и социјалистичкој ангажованости, „Страшна игра” заслужује посебну пажњу у оквиру дате теме, јер употпуњава слику о нивоу њене друштвене свести и ангажованости, такоређи авангардности у том смислу.

Сиже приче развија се тако што се прво приказује група јеврејске и српске деце (Јохана, Папо, Мориц, Јаков, Сабетај, Роза, Мика, Жак, браћа Габај и Конфино, Иван и Марко), која се најпре игра хватања и стрељања Јевреја, а затим у даљем току, за који је узето много мање простора, описује се чињеница да су та иста јеврејска деца са својим родитељима сутрадан похватана и одведена. Деца су приказана као добро упућена у методологију фашистичког терора, што исказују кроз игру: „– Колико треба да похватамо? – упита млађи Мешулам. Ђутали су у недоумици. Тад се јавио најстарији Габај: – За једног Немца треба сто Јевреја и комуниста, а нас нема толико. Иван се замисли неколико часака и одлучи: – Ми смо деца. Довољно нас је и десеторо за једног Немца” (Максимовић 1969: 249). Чак и у овако постављеној причи, када је реч о најнемоћнијима и најневинијима, Десанка Максимовић није желела да их прикаже искључиво

<sup>8</sup> Данас је ова збирка такоређи ишчезла из канонског сећања једне иначе канонизоване ауторке, а у интервјуу из 1964. године сама Десанка Максимовић се присећала одјека који је књига имала: „Одмах иза рата чуда сам доста лепих мишљења о оним својим причама сакупљеним у збирку *Страшна игра*” (Поповић 2012: 34).



као жртве. Ликови деце, наиме, док се играју стрељања, играју се и увезбавања последњих речи, узвика отпора окупатору пред стрељање само: „– Пси немачки, доћи ће и вама црни петак! – викнуо је пискаво црвенкоси дечак падајући. Његов слабачки глас је заглушио Оскарев узвик: – Живела слобода!” (Максимовић 1969: 255). Како је заиста изгледала погибија деце у приповеци неће бити приказано, већ ће се она завршити сликом њиховог другара Ивана који сања како су дечасти, док их бацају у Саву, поновили управо ове речи.

Мотив наизглед баналног стереотипа о Јеврејима (раширен у међуратном и непосредном постратном периоду међу појединим медицинарима, наиме, да су Јевреји, за разлику од осталих народа, отпорни на туберкулозу) који се јавља у роману објављеном исте године, у контексту читања са причом „Страшна игра” добија заостренију конотацију него што би је имао када се роман чита изоловано. Посебан вишесмислен облик социјално ангажоване прозе Десанка Максимовић је, дакле, реализовала романом *Отворен прозор* (1954). Роман је, с једне стране, отворено пропагандни роман у служби велике антитуберкулозне акције а, са друге стране и наизглед парадоксално, роман писан у једном од популарних (под)жанрова који је ту да пружи читалачко задовољство у смислу привременог бекства од стварности.

У новије време, овом роману о туберкулози се истраживачки посветила Сања Мацура у студији „Наратив и ликови у роману *Отворен прозор* Десанке Максимовић” (2013). Мацура на почетку рада доводи у питање усвојену оцену о мањој вредности ауторкине прозе у односу на њену поезију, наглашавајући да се проза и посебно романи отварају „за анализу у више аспеката” (131), од којих је она изабрала један – наратолошки, ослонивши се највише на теорију Шломит Римон Кенан. На крају анализе романа, при којој налази бројне недостатке (дисконтинуираност разгранате фабуле, повремена наивност и неуврљивост), Мацура закључује да су у праву они који

тврде да је умјетничка вриједност овог сегмента умјетничког стваралаштва Десанке Максимовић далеко иза вриједности њене поезије. Једноставно, обимна романескна форма није „добар терен” за њен списатељски дар. На тренутке, преплитање великог броја микронаратива и секундарних фабула доводи до кидања основних нити које повезују дјело и тај утисак њихово касније, вјештачко „лемљење” не ублажава. Мноштво релација међу ликовима, који некако сви једни са другима „морају” да буду повезани било родбинским, било пријатељским, било болничким везама, додатно оптерећује текст и на моменте га чини тешко проходним (Мацура 2013: 141–142).

Из читалачке перспективе ауторке овог рада, сва запажања Сање Мацуре су корисна за даљу анализу, али воде супротном закључку о успелости и вредности овог романа. Наиме, епска ширина романа и бројност микронатива нешто је на шта је читалачка публика „навикла”, и она од почетка препознаје овај код обимних деветнаестовековних романа, па се исто тако од почетка препушта увођењу нових ликова као носилаца нових фабуларних нити и са поверењем (д)очекује њихово повезивање у јединствену целину у одређеној тачки романа или на самом његовом крају. Односно, праћење радње и карактеризације постаје потпуно уживање у тексту када се од почетка препустимо уживању у жанру популарне књижевности, затим романа који води порекло од облика романа у наставцима, као и специфичног жанра романа о лекарима. Данашњој (потенцијалној) читалачкој публици овог романа заправо је још лакше него оновременој да препозна жанр, будући да је *Отворени прозор* претеча телевизијских серија које су гледали или управо гледају.

Књижевна критика и историографија у Немачкој и на англоамеричком говорном подручју дефинисала је (под)жанрове романа о лекарима (*der Arztroman*) и медицинског романа (*medical novel*), којима и *Отворен прозор* Десанке Максимовић несумњиво припада. Овакви романи ће (п)остати не само веома радо читана лектира све до данашњих дана већ и предложак телевизијских серија (*Mash: A Novel about Three Army Doctors*, 1968) какве су се и независно од књижевних предлогака успешно производиле од 70-их година 20. века (да наведемо само чешку серију *Nemocnice na kraji města*, 1976–1978; па по узору на њу прављену немачку *Die Schwarzwaldklinik*, ZDF, 1985–1989; и америчку *Emergency Room*, NBC, 1994–2009). И да није познавала дугу традицију пре свега немачких „лекарских романа” (Wilpert 2001: 49), Десанка Максимовић је могла да из самих описаних друштвених потреба (релативно) спонтано своју замисао и грађу уобличи по законима овог жанра. По многим сигнаlima се чини да је идеју за роман ауторка морала имати још током самих 30-их година, само се за сада не може знати колико разрађену.

У сваком случају, у роману је промовисан *покрет социјалне медицине*, како се у приповедању и назива. Супротни модел – индивидуалистичке медицине и лечења последица – такође приказан у роману, служи му као контрастна слика и идеја, она коју у даљем развоју медицине и друштва треба одбацити. Роман заострену разлику између два модела приказује већ на првој страници: угледни пулмолог има жељу само да оперише већ оболела плућа, и с негодовањем гледа на новински наслов тј. тек покренуту анкету с питањем: *Како ћемо сузбити туберкулозу у нашем народу?*, а за коју ће се испоставити да ју је покренуо један

од главних ликова романа, доктор Стевановић. Неслагања око начина лечења туберкулозе биће кроз цео роман доследно приказивана као последица разлика у погледу на свет: конзервативни и левичарски. Оне ће се испољавати односно у роману представљати кроз низ појединачних погледа и размишљања: од медицинске превентиве преко пожељности приватне и/или државне лекарске праксе до питања о уметности (алегоријска или реалистичка, самодоволна или ангажована) и постојању оностраног (антропозофија и атеизам). Два супротстављена гледишта у лечењу туберкулозе су, дакле, такође последица два различита погледа на свет: лечење симптома лековима („медицинама“) заговарају конзервативци, а превентивно деловање левичари.

У проучавањима медицинских текстова али и књижевних дела о болести и здрављу издвојена су два одговарајућа дискурса, назовимо их терапијски (последични) и превентивни, која делују и сучељавају се још од антике (Wright 2016: 8). Занимљиво је да су у истраживањима британског викторијанског романа, оног који тематизује болест(и), проучаваоци дуго тврдили да – говорећи у наведеним категоријама – у њима доминира болест као средишња у изградњи сижеса, и у том смислу и терапијски дискурс. Ерика Рајт, међутим, пажљивим читањима ових романа указује да су управо код књижевница, Џејн Остин (у *Разуму и осећајности*) и Шарлот Бронте (у *Џејн Ејр*), изграђени наративни модели према којима *тема болести / терапијски дискурс* и *тема здравља / дискурс превенције* подједнако и равноправно управљају сижесом. Десанка Максимовић развила је у свом роману управо овакав модел.

Читан дакле на овај начин, роман *Отворен прозор* чини да обе наративне мотивације – и терапијска и превентивна тј. и она која долази од болести и она која долази од (идеала) здравља – буду подједнако видљиве у обликовању сижеса. Штавише, Максимовићева убедљиво слика идеолошку борбу актуелног заразног/болесног капитализма и пројектованог здравог социјализма користећи „борбу“ два наративна модела као један од основних макронаративних поступака. Већ у првој четвртини романа сугерисано је да би санаторијум могао бити потенцијална *лабораторија социјализма*. Једна од јунакиња, Неда, објашњава доктору Стевановићу, који ће у роману бити носилац идеје социјалне медицине: „*Ми лекари, кад се нађемо на оваквом месту, можемо да створимо од њега и у оваквом друштвеном уређењу кут где би људски односи били какви ће једном бити међу свима*“ (Максимовић 1954: 67, курзив С. Б.). Занимљиво је како је Максимовићева уредила односе међу ликовима: Неда је споредни лик, али врло утицајан, она је комунистичкиња по уверењима и партијској при-

падности, бивша је пацијенткиња а затим млада лекарка која се укључује у рад санаторијума и, у исто време, девојка у коју је заљубљен главни лекар.

Десанка Максимовић од почетка уоквирује радњу романа политичким контекстом и местом левице и комунистичког покрета и партије у међуратној Југославији. Овај период, који се јасно препознаје као време одвијања радње, има и своју прецизнију одредницу до које ће се доћи на крају прве трећине романа: збивања су згуснута у 1930. годину. Роман почиње реченицом која помиње „последње студентске демонстрације” тј. извештавање (режимских) новина о њима (а прве су у Краљевини Југославији почеле убрзо после увођења Диктатуре). Све у даљем току романа изразито сликовито говори о међуратном југословенском периоду. Другим речима, хронотоп романа је изразито наглашен кроз добро познате мотиве као што су илегални рад левице, осуђивања и робијање младих комуниста, професори који их у уверењима подржавају иако нису чланови партије,<sup>9</sup> затим интелектуална мода теозофског учења, само буктање туберкулозе које је било на највишем степену у Европи, као и крајње директно, кроз саме државне топониме од словеначких гора преко далматинске обале, од Македоније и Санцака до београдске средине. У исто време, Максимовићева не дозвољава ни у једном моменту да политички аспект романа надвлада његову фикционалну логику, логику жанра медицинског романа.

Зависно од претходног читалачког искуства, читаоци (не)ће препознати традицију руске реалистичке прозе 19. века у обликовању романа, односно укупне традиције реализма који није само епохални већ и трансепохални књижевни поступак и поетички модел. Негде на крају друге трећине романа Десанка Максимовић ће кроз различите моменте у свету романа открити мотивацију за избор теме и облик и жанр њеног излагања. У трећем поглављу четвртог дела романа описују се размишљања једног од јунака, управника санаторијума, доктора Стевановића. Примивши, наиме, поштом своју новоодштампану књигу *Историја санаторијума*, јунак размишља колико би у томе писци могли да пронађу грађу за своја дела и присећа се колико их је прошло кроз санаторијум, а које је убеђивао да напишу „оптимистичну драму” или „роман о проблемима туберкулозе” (1954: 206). Како сазнајемо, лекар се био посебно окомио на једног писца („Нарочито је веровао у младога приповедача Тешиха”, Исто) кога је наговарао да напише „популарно дело у којем би средиште био живот и рад у санаторијуму”, и давао му директне поетичке

<sup>9</sup> Свакако, има и другачијих. Први уведени лик, доктор Жарковић, специјалиста за плућне болести, окарактерисаће ту појаву речју „Младост!”, дакле, релативизоваће тако њене конкретне узроке и сам смисао побуне.

сугестије („сетите се руских романа са тезом”, Исто). Оно што је овај споредни лик романа одбио да уради, заправо је књига коју читаоци у том тренутку држе у рукама: популарно писани реалистички роман о проблемима лечења туберкулозе и раду санаторијума.

Може се тврдити да је Максимовићева у изградњи овог ангажованог романа пре свега следила жанровске законитости медицинског романа (свеједно да ли свесно или несвесно), а да је, на другом месту, испунила захтеве романа с тезом. У таквој конфигурацији, она је успела да ослика историјску позицију младих комуниста и њихових идеја кроз саму романескну слику света и приповедни поступак: они су у илегални али су свеприсутни; имају моћ али су и обесправљени: понекад утичу на своје професоре и родитеље али бивају и затварани и испаштају због тога (заражавајући се туберкулозом управо у затворима); њихова дела и речи покрећу радњу и мотивацију других ликова, али су повремено (о)стављени у други наративни план – у складу са природом илегалног рада.

Најутицајнији књижевни критичари су се по објављивању романа потрудили да не прочитају оно што је сама Десанка Максимовић о роману и у роману оставила, па је једним потезом збрисана свака његова вредност. Петар Џацић, „заговорник модернизма у шестој деценији коју су обележиле оштре полемике између ’реалиста’ и ’модерниста’”, у *НИИ*-у је, како подсећа Ана Ћосић, напао *Отворен прозор* и запито се „шта је то нагнало лиричара да се хвата у коштац са сувом лекарском праксом, да испуни толику књигу објашњавањем стручних лекарских поступака, да остави заптивеним све боље лирске снаге у себи које су је учиниле песником, свеједно коликим, шта је могло да је натера на толико многобројне инсценације оптимистичких разрешења (неодољиво наметљиве асоцијације на разне колхозничарске идиле), на једну преопширну литературу која је сва подређена свесно одабраним циљевима” (према Ћосић 2008: 164). Приказ се завршава оштром критичком оценом да „*треба брзо заборавити ову књигу* да се не би заборавио овај писац” (курзив С. Б.). Десанка Максимовић је, међутим, сву своју прозу писала управо с императивом *не заборавити*, како гласи и наслов њеног романа о крагујевачкој трагедији. Закаснили одговор Џацићу на реторско питање шта је Максимовићеву нагнало да напише овакав роман могао би да гласи: нагнало ју је то што није била само лиричарка, то што је имала потребу да пише о драстичним и трауматичним друштвеним појавама и догађајима, то што није желела да прећути, то што је хтела да сачува сећање и на једног конкретног лекара и његову борбу и жртву (др Васу Савића), и то у контексту широке комунистичке борбе за праведно друштво, да све то остави уписано у роман за оне који ће умети да прочитају; нагнало ју је и то што је

осетила потребу да се обрати широкој читалачкој публици жанровским (медицинским, лекарским) романом који је у српској књижевности прва и уобличила.

Последње обимније прозно дело, роман *Не заборавити* (1969), Десанка Максимовић пише очигледно из позиције једне добро осмишљене личне политике сећања. Роман представља, како примећује Ана Ђосић, романескну реинтерпретацију мотива поеме *Крвава бајка*, четврт века након њеног настанка (Ђосић 2008: 167). По њеном мишљењу, „радња романа је драмски кохерентнија него у претходним, композиција осмишљенија са радњом сабијеном у три дана – дан пре стравичног немачког злочина, сам дан стрељања ђака и грађана Крагујевца и дан после” (Ђосић 2008: 167). Чињеница да је Максимовићева уложила огроман труд како би поновила поруку коју је у југословенској заједници већ толико дуго снажно преносила њена поема (све време као обавезан садржај у школском програму, па тако и данас, у читанкама за 7. разред основних школа у Србији), довољно говори о томе колико је широк и промишљен био њен рад на култури сећања. За њу није, дакле, било довољно оставити ефектан лирски запис, већ је било потребно додатно се ангажовати и у обимној и разуђеној прозној форми реализовати сложену слику трагичног догађаја и његовог контекста.

Интервенције Десанке Максимовић у културу сећања и друштвену јавност, које је вршила књижевним и некњижевним средствима, биле су по свему судећи добро промишљене односно биле су израз њених стабилно изграђених вредносних позиција. Управо проза и наративне поеме показују да је и збирка песама *Трајим помиловање* (1964) произишла из дуготрајног тематизовања друштвене правде и једнакости, и да се није случајно подударила са друштвеним, а највише студентским односно универзитетским, преиспитивањима доследности остваривања ових идеала у југословенском социјализму. Варирање теме привилегованости једних а потчињености других, учињених неједнакима из различитих разлога, једно је од основних композиционих принципа збирке и оно што збирку ових песама чини јединственом значењском целином. Ипак, не постоји начин да се провери да ли је то био главни разлог невероватне популарности ове вишезначне и сложене песничке књиге, односно претпоставка је да није. У сваком случају, збирка је врло брзо постала „најчитанија и у књижарама најтраженија. За три месеца два издања. Излази и треће. За књигу се интересују и други издавачи. *Трајим помиловање* излази упоредно на три језика – српскохрватском, словеначком и македонском” (Поповић 2012: 34), што вероватно пресудно утиче на то да у децембру 1965. године на предлог Велибора Глигорића и Драгољуба Павловића Десанка Максимовић бива избрана за редовну чланицу Српске академије наука и уметности („она спада

међу најистакнутије и најчитаније писце српске и југословенске књижевности, истичу предлагачи”, Исто). Док збирка доживљава нова издања (1965. и 1966, Тутњевић 2005: 137), потпуни лични тријумф, чини се, доживљава сама Десанка Максимовић 1968. године јавном прославом њеног седамдесетог рођендана:

Централна свечаност одржана је у Ваљеву и Бранковини 18. и 19. маја. Дошли су јој на поклоњење сви виђенији писци Србије, а и Југославије. На стадиону фудбалског клуба „Металац” слегао се грдан свет, а у Бранковини један сељак поклонио јој је од срца јагње! Јунакиња њене послератне песме Цвета Андрић даривала ју је преслицом. Ту су, наравно, били Бранко Ђопић и Густав Крклец, а на свечаној академији у Ваљеву увече је говорио Меша Селимовић. [...] Тито ју је одликовао Орденом Републике са златним венцем. Руси су је одликовали Орденом части (Поповић 2012: 38).

Док су се рођендански утисци још слегали, започела су липанска гибања и избио је студентски протест. „Десанка Максимовић је међу оним писцима који студентима у Капетан Мишином здању дају безрезервну подршку. Поручује им: ’Обећајте ми само да ћете и кроз двадесет година, када нас више не буде међу вама, бити исто овако револуционарни’...” (Исто, 35).

### III. Могући закључци

Да би се у најширем светлу разумео тип прозне социјалне ангажованости Десанке Максимовић вероватно је у методолошком смислу најкориснија студија Станише Тутњевића *Социјална проза у Босни и Херцеговини између два рата* (1982). Начин на који је Тутњевић приступио овој прози, након што је детаљно прочитао и анализирао и најкраћу приповетку која социјалној прози БиХ, али и Југославије, припада, омогућава да пронађемо најшири и уједно најоптималнији хоризонт за одређивање ангажованости прозе Десанке Максимовић. Тутњевић је, наиме, обимну грађу поделио тј. систематизовао у три тока, један чине: „писци у чијим дјелима се социјална тематика јавља као саставни дио интереса за цјеловитост живота”, други, рекло би се, средишњи, „писци покрета социјалне литературе (Новак Симић, Хасан Кикић, Илија Грбић, Бранко Загорац, Милорад Гајић)”, а трећи „писци блиски покрету социјалне литературе (Самоковлија, Ђопић, Диздаревић)”. За последњу тројицу приметити да су то „ствараоци чије прозно дело има претежно или изразито социјални карактер али их без већих методолошких тешкоћа не би било могуће сврстати у ова књижевна струјања” (1982: 337). За нашу аргументацију као полазиште служи и следећи Тутњевићев закључак:

Блискост ових писаца покрету социјалне литературе очитује се и у њиховим књижевним схватањима, која подразумевају активистички карактер умјетности, као и у напредним демократским опредјељењима, која често иду до пуне укључености у револуционарни раднички покрет. Анализа њихових прозних остварења говори да је социјални карактер њихових дјела ипак друкчији него код писаца социјалне литературе. Тематику њихових приповједака чине најнижи видови социјалног живота што се изражавају сиромаштвом и биједом, али се такав положај човјека не мотивира односима у друштву. Другим ријечима, слика се само социјално *стање* људи, али се не иде даље у објашњавање тога стања класним карактером друштва (Тутњевић 1982: 337).

За научно проучавање овог феномена нужна је управо категоризација коју спроводи Тутњевић, тј. јасно раздвајање ових у суштини сродних токова. За потпуно разумевање прозе Десанке Максимовић подједнако је важна, међутим, управо чињеница њихове сродности и сагледавање ове изразито широке тенденције тридесетих година као целине. Баш као што је Народни фронт успео да се формира као широка међународна антифашистичка коалиција у периоду од 1935. године до времена после завршетка рата, тако су и три тока која уочава Тутњевић, односно вишеструки токови социјално ангажоване југословенске прозе део широке *књижевне коалиције*, чији се друштвени циљеви и подударају са политиком Народног фронта. Уосталом, и сам Тутњевић је на важност тог заједничког и коалиционог указао основним методолошким гестом – избором да се о три издвојена тока пише јединствено и да се они јединствено и означе као *социјална проза*. Треба приметити да се исти овај појам спонтано наметнуо и Весни Матовић.

Уколико бисмо се држали ужих појмова социјалне литературе и социјалистичког реализма, којима се Тутњевић служи као што се њима и морамо служити у овом контексту, онда би се, ослањајући се на Лукачево разликовање социјалистичког и критичког реализма, могло рећи да ангажована проза Десанке Максимовић припада обема формацијама, па чак и више социјалистичком него критичком реализму. Дакле, ако према Лукачу у средишту социјалистичког реализма „стоји борба за социјализам и његово остварење” (Лукач 1959: 91), а за одређење критичког реализма је довољно и то да су његови представници „бар посредно везани за социјализам, везани у том смислу што га не искључују унапред, не одбијају га *a limine*” (Ziherl 1959: VI), онда је из анализираних дела видљиво колико Максимовићева у њима ради на остварењу социјализма, пројектује га и експериментално усавршава, све зависно од тога у ком периоду југословенске историје пише своја дела односно који период у њима приказује.



Када говоримо о поетици социјалистичког реализма, морамо говорити и о његовој политици. Зато је подсећање на Лукачеве ставове, без обзира на то да ли их у свакој нијанси прихватимо, данас више него корисно. Они објашњавају како ширину социјалистичког реализма (управо у периоду када је Десанка Максимовић писала ангажовану прозу) тако и тачке спајања социјалистичког и критичког реализма, и, коначно, потребу за инклузивношћу у одређењу социјалистички ангажованих дела.

Поред „класичне” социјалне ангажованости, проза и наративна поезија Десанке Максимовић су се по одређеним тематским и стилским својствима укључивале у ток женске ангажоване књижевности, обликујући укупно узев један изразито социјално ангажован књижевни корпус. Односно, обликујући лик ангажоване прозаисткиње који је – и из неизбежних разлога „дијалектике памћења, у ком никад нема довољно места” (Асман 2018: 12) – остао у сенци песничког лика Десанке Максимовић, као и у сенци лика неангажоване прозаисткиње за децу, или чак сасвим у књижевноисториографском мраку.

Станиша Тутњевић је, након издања *Целокупних дела Десанке Максимовић* (2012), закључио да „у оквиру тога дјела ипак треба почети успостављати нову хијерархију и нова упоришта њеног поетског свијета”. Са овом тезом могли бисмо се сложити условно, у том смислу да свако проучавање и свака анализа представља привремено хијерархизовање тј. привилеговање одређеног аспекта или „упоришта” једног опуса или ширег корпуса којем тај опус припада, али без претензије да сопствену позицију прогласи за универзалну и општеважећу. Непосредно искуство поновног фокусираног читања дате прозе наводи нас да се запитамо и над даљом тезом да

и у случају Десанке Максимовић вријеме чини своје и један дио њеног стваралаштва поступно и спонтано пада у заборав и добија карактер мање важних књижевних чињеница на које се више с великим разлогом не треба враћати (романи, приче, критика, значајан дио стваралаштва за дјецу, оптерећен поучно педагошком функцијом) (Тутњевић 2013: 11).

Претходна анализа, надамо се, показује да ипак постоје добри и велики разлози за читање прозе Десанке Максимовић данас. Чак и када се предност даје ауторкином песничком опусу, читање прозног опуса указује се као незаобилазан претходни интерпретацијски корак у разумевању њене најпознатије и најчитаније песничке збирке.

### Извори

1. Максимовић, Десанка (1939), „Устаници”, „Девојка за погинулим младићем”, „Будућим војницима”, *Српски књижевни гласник*, 5 (1. новембар), 274–277.
2. Максимовић, Десанка (2012), *Отаџбино, ту сам*, у: *Целокупна дела Десанке Максимовић*, Том 1 (књ. 2, приредио Радован Вучковић), Београд: Задужбина Десанке Максимовић, ЈП Службени гласник, Завод за уџбенике, 643–727.
3. Maksimović, Desanka (1960), *Buntovan razred*, Subotica – Beograd: Minerva.
4. Максимовић, Десанка (1969), *Не заборавити*, Београд – Суботица: Минерва.
5. Максимовић, Десанка (1969), *Како они живе* (Лудило срца, Како они живе, Страшна игра, Хоћу да се радујем), у: *Сабрана дела Десанке Максимовић*: четврта књига, Београд: Нолит.

### Литература

1. Asman, Alaida (2018), *Oblici zaborava*, s nemačkog prevela Aleksandra Bajazetov, Beograd: XX vek.
2. Бараћ, Станислава (2018), „Ангажована женска проза”, *Књижевна историја: часопис за науку о књижевности*, 168, 222–241.
3. Ђорђевић, Бојан (2018), *Племенита мисија или мука жива: српски књижевници као професори*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
4. Zihel, Boris (1959), „Nekoliko uvodnih napomena”, у: Лукач, *Današnji značaj kritičkog realizma*, Beograd: Kultura, V–XIV.
5. Лакићевић, Драган (2002), „У славу побуне”, поговор у: Десанка Максимовић, *Бунтован разред*, Београд: Bookland, 227–230.
6. Лукач, Ђерџ (1959), *Današnji značaj kritičkog realizma*, preveo Miljan Mojašević, Beograd: Kultura.
7. Матовић, Весна (2001), „Социјално, лирско и рефлексивно у приповедној прози *Како они живе* Десанке Максимовић”, у: *Десанкини мајски разговори. Проза Десанке Максимовић*, приредио Слободан Ж. Марковић, Београд: Задужбина Десанке Максимовић, 21–28.
8. Мацура, Сања (2013), „Наратив и ликови у роману *Отворен прозор* Десанке Максимовић”, у: *Над Целокупним делом Десанке Максимовић: зборник радова*, уредио Станиша Тутњевић, Београд: Задужбина Десанке Максимовић, 129–143.
9. Пековић, Слободанка (2001), „*Лудило срца* Десанке Максимовић”, у: *Десанкини мајски разговори. Проза Десанке Максимовић*. Приредио Слободан Ж. Марковић, Београд: Задужбина Десанке Максимовић, 10–20.
10. Поповић, Миодраг (1981), *Заточеник памћења: ламент*, Београд: Слово љубве.
11. Поповић, Радован (2012), „Животопис Десанке Максимовић. Песникиња душе Србије”, *Целокупна дела Десанке Максимовић. Том 10*, Београд: Задужбина Десанке Максимовић, ЈП Службени гласник, Завод за уџбенике.

12. Tutnjević, Staniša (1982), *Socijalna proza u Bosni i Hercegovini između dva rata*, Sarajevo: IRO „Veselin Masleša”.
13. Тутњевић, Станиша (2010), „О постици социјалистичког реализма”, *Књижевна историја*, 142, 635–653.
14. Тутњевић, Станиша (2013), „Приступ цјелокупном дјелу Десанке Максимовић”, у: *Над Целокупним делом Десанке Максимовић: зборник радова*, уредио Станиша Тутњевић, Београд: Задужбина Десанке Максимовић, 9–33.
15. Ћосић Вукић, Ана (2008), „Проза Десанке Максимовић и књижевне тенденције у њеном добу”, *Традиционално и модерно у стваралаштву Десанке Максимовић*, Задужбина Десанке Максимовић, приредила Ана Ћосић Вукић, 153–169.
16. Wilpert, G. V. (2001), „Artztroman”, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 49.
17. Wright, Erica (2016), *Reading for Health: Medical Narratives and the Nineteenth-Century Novel*, Athens, Ohio: Ohio University Press.
18. Ћосић Вукић, Ана (2012), „Напомене”, у: *Целокупна дела Десанке Максимовић. Том 4. Књига 3. Романи и приповетке*, Приредила Ана Ћосић Вукић, Београд: Задужбина Десанке Максимовић.

Stanislava Barać  
Institute for Literature and Arts Belgrade

## ENGAGED PROSE WRITER DESANKA MAKSIMOVIĆ

### Summary

Based on the earlier research on social engagement in Desanka Maksimović's (prose) writing, this paper expands and reexamines previous conclusions by a chronologically organised close reading of the given opus. This research leans on the studies and conclusions of Slobodanka Peković, Vesna Matović, and Ana Čosić Vukić, as well as on some of Staniša Tutnjević's thesis about social(ist) realism's poetics. In that sense, important notions are soft engagement, group dynamics, women's literature, spontaneous social engagement, social prose, parallelism with engagement in the author's poetry, Maksimović's self-consciousness about social engagement as a dominant and constant preoccupation of her prose writing in the whole. The paper determines the corpus of prose and narrative poetry works, which places Desanka Maksimović in a wider circle of representatives of engaged women's prose in Serbian literature, and social prose in Yugoslav literature. These are the collections of stories, *Madness of the Heart* (1931), *How they live* (1935), and *Scary Game* (1954), novels *The Open Window* (1954), *Rebellious Class* (1960) and *Don't Forget* (1969), poems from the cycle *The Third Class*

Станислава Бараћ

*Traveler* and the narrative poems *Cveta Andrić's Liberation* (1945), and *Fatherland, here I am* (1951). The paper analysed the prose works in the given context and pointed out their significance in understanding the collection of poems *I Seek Pardon* (1964), which from this perspective could be seen as the aesthetic culmination of the author's continuous literary shaping of the theme of social injustice, that is, demand for social justice.