

ANGAŽOVANA ŽENSKA PROZA U ERI NARODNOG FRONTA
(1934–1956)

INSTITUT ZA KNJIŽEVNOST I UMETNOST

STUDIJE I RASPRAVE
KNJIGA LIX

Urednik
Dr SVETLANA ŠEATOVIĆ

Recenzentkinje
Prof. dr ANA KOLARIĆ
Dr SANJA PETROVIĆ TODOSIJEVIĆ
Dr JELENA MILINKOVIĆ

STANISLAVA BARAĆ

ANGAŽOVANA ŽENSKA PROZA
U ERI NARODNOG FRONTA
(1934–1956)



INSTITUT ZA KNJIŽEVNOST I UMETNOST
BEOGRAD
2025

Ćerki Maši

SADRŽAJ

0. Uvod u proučavanje angažovane ženske proze u eri Narodnog fronta	9
1. Angažovana ženska proza: pojam, korpus i okvir tumačenja . . .	33
2. Pokret socijalne literature u Kraljevini Jugoslaviji i feminističko oplemenjivanje proleTERSKE proze	65
2.1. <i>(Pred)istorija</i>	67
2.2. <i>Pokret socijalne literature i angažovana ženska proza: podudaranja i razlike</i>	70
2.3. <i>Teorija socijalne reprodukcije i analiza ženskih narativa</i> . .	80
2.4. <i>Dečja i ženska književnost kao deo pokreta socijalne literature: angažovana proza Jelene Bilbije</i>	87
3. Procesi političke subjektivizacije, časopis <i>Žena danas</i> (1936–1940; 1943/44; 1945–1953) i globalni kontekst levog feminizma	93
4. Ženska književna internacionala iz romaneskne perspektive . .	111
4.1. <i>ProleTERSka književnost i ženske revolucionarne autobiografije</i>	111
4.2. <i>Agnes Smedli i roman Sama: u Nolitovom izdanju (1932), izdanjima na izvornom jeziku i u kontekstu odgovarajućih recepcija</i>	121
4.3. <i>Kajin put (1934) i Devojka za sve (1940) Milke Žicine kao proleTERSki romani, levoFeministička književnost i narodnofrontovska avangarda</i>	139
5. Nadežda Ilić-Tutunović i Frida Filipović: zbirke pripovedaka iz tridesetih godina 20. veka	159
5.1. <i>Kroz dve zbirke priča Nadežde (Ilić) Tutunović</i>	159
5.2. <i>Potraži Fridu Filipović</i>	171
6. (Ne)dovršeno delo Mile Dimić: <i>Priče o Zagi</i> od prvog (1940) do posthumnog izdanja (1946)	191
6.1. <i>Književno delo</i>	192
6.2. <i>Sećanja na život i smrt Mile Dimić</i>	206

7. Postajanje skojevkom – postajanje partizankom: pripovetke Milke Žicine i Nadežde Ilić-Tutunović kao mesta sećanja . . .	215
7.1. <i>Angažovana ženska proza i tema ilegalnog antifašističkog rada</i>	216
7.2. <i>Hrabre, spretno i nezavisne: „Devojke iz Končareva kraja“ Milke Žicine</i>	219
7.3. <i>Devojčice i Savez komunističke omladine Jugoslavije u okupiranom Beogradu: priče Nadežde Ilić-Tutunović</i> .	223
8. Izgraditi porušeno: <i>Reportaže</i> (1950) Milke Žicine	237
9. Obraditi traumu i izgraditi novi svet: <i>Prepuna čaša</i> (1953) Nadežde Ilić-Tutunović	255
9.1. „ <i>Prepuna čaša</i> “: <i>Od dnevnika do jevanđelja</i>	257
9.2. „ <i>Dečaci</i> “ i „ <i>Dragiša</i> “: <i>Drama bliskosti u pogledu oka</i> .	263
9.3. „ <i>Otvorene oči</i> “: <i>Narodnofrontovska agitacija kao tema i kao pripovedni postupak</i>	270
10. <i>Do danas</i> (1956) Fride Filipović	281
11. Angažovana prozaistkinja Desanka Maksimović	295
11.1. <i>Nova i stara perspektiva istraživanja angažovanosti Desanke Maksimović</i>	295
11.2. <i>Proza Desanke Maksimović od 30-ih do 60-ih godina 20. veka, i njeno proučavanje</i>	298
11.3. <i>Ludilo srca</i> (1931)	299
11.4. <i>Kako oni žive</i> (1935) i drugi angažovani gestovi	301
11.5. <i>Strašna igra</i> (1954) i umeće pripovednog oblikovanja „ <i>atmosfera</i> “	310
11.6. <i>Otvoren prozor</i> (1954): <i>medicinski roman, roman s tezom i (ne)prikrivena biografija</i>	328
11.7. <i>Ne zaboraviti – poetičko i političko načelo Desanke Maksimović</i>	337
12. Bibliografija	341
Napomena o tekstovima	355
Indeks imena	357

0. UVOD U PROUČAVANJE ANGAŽOVANE ŽENSKE PROZE U ERI NARODNOG FRONTA

Iskustvo nam je revolucionarno. Proučavanje književne prošlosti, posebno ako smo se trajno posvetili čitanju i tumačenju književnosti 20. veka, stalno nas iznova vraća toj jednostavnoj činjenici. Međutim, koliko god da je jednostavna, ta činjenica odnosno samo to iskustvo u brojnim aktuelnim medijskim, ali i naučnim diskursima, pokušava se da predstavi drugačijim nego što je bilo: ili kao nametnuto od strane nasilne manjine, ili kao iskliznuće iz jednog imaginarnog a pravilnog razvojno-istorijskog toka. Vraćanje ranijim istraživačkim poduhvatima takođe nas navodi na činjenicu da se brisanjem revolucionarnog iskustva iz naučnog pamćenja malo šta u književnosti 20. veka može pravilno protumačiti.

Proučavanje pojave koja je ovde nazvana *angažovanom ženskom prozom* na izvestan način predstavlja nastavak srodnih poduhvata koji su se u Institutu za književnost i umetnost – sprovodili od njegovog osnivanja. U Institutu postoji, slobodno se može reći, značajna tradicija istraživanja i teorijskog razmatranja jugoslovenske književnosti na levlci i marksističke književne kritike i teorije. Ta su istraživanja vođena od sredine 60-ih godina 20. veka, dakle u periodu kada je ukupna književna levlca ranijeg perioda, pre svega ona iz 30-ih godina, još uvek istraživačkom oku bila lako vidljiva kao integralni deo revolucionarnih društvenih procesa koji su u tom trenutku i dalje delatni u jugoslovenskom društvu, kao što su i mnogi od aktera književne levlce bili i dalje živo prisutni.

Dati revolucionarni procesi, koji su bili neodvojivi od antifašističke odnosno Narodnooslobodilačke borbe u Drugom svetskom ratu, zapravo su i omogućili povoljne uslove da se nakon nje iznova teorijski preosmišljavaju pitanja autonomije umetničkog dela u odnosu na revolucionarne potrebe komunističkog pokreta

odnosno sami problemi marksističke kritike u međuratnom periodu. Navedeni povoljni uslovi bili su iznutra duboko protivrečni. Naime, pod povoljnim uslovima za teorijski i naučni rad ovde se podrazumeva da su ti uslovi ostvareni u jednoj slobodnoj i emancipatorski orijentisanoj državi, sa kontradiktornostima koje je proizvodila istovremena autoritarnost i demokratskost komunističke vlasti u Jugoslaviji, u državnoj dakle formi u kojoj je „bila na djelu *autoritarna modernizacija i kosmopolitizacija*“ (Kuljić 2005: 366, kurziv S. B.). U takvom okviru, *većina* naučnika bila je u prilici da iz *udobne* perspektive šezdesetih i sedamdesetih godina iznova i iznova razmatra, između ostalih, problem autonomije umetnosti, dok su u isto vreme pojedini odnosno najhrabriji naučnici kao i sami umetnici trpeli posledice državne represije upravo zbog autonomije i slobode u svom mišljenju i izražavanju.

Pre započinjanja kolektivnih istraživačkih poduhvata na temu marksističke teorije i kritike, Institut za književnost i umetnost je kao prvu knjigu tek ustanovljene edicije Studije i rasprave objavio monografiju Nikše Stipčevića *Književni pogledi Antonija Gramšija* (Стипчевић 1967), nastalu na osnovu autorove odbranjene doktorske disertacije (1965). Zatim je od 1969. godine u Institutu vođen projekat „Vidovi i mogućnosti marksističke kritike“, čiji su glavni rezultat dva zbornika radova *Književna kritika i marksizam* (Lukić, Marković, Milijić i Palavestra, ur., 1971) i *Marksizam i književna kritika u Jugoslaviji 1918–1941* (Lukić i Palavestra, ur., 1978). Kao što i naslovi ovih zbornika pokazuju, istraživački akcenat nije na samoj književnosti, već je u potpunosti bio na književnoj kritici odnosno teoriji, što će dalje voditi ka tome da se u Institutu od sredine 70-ih godina kao dugoročan projekat ustanovi i sistematsko proučavanje *srpske književne kritike*.¹ U isto vreme pokrenut je projekat „Socijalistička tradicija u srpskoj književnosti“, koji je od 1976. do 1980. vodio Dimitrije Vučenov. Iz njega je, između ostalog, proistekla doktorska disertacija (1989) i autorska monografija Vesne Matović *Kritička misao srpskih socijalista (1968–1914)*, koja je takođe usredsređena prvenstveno na književnu kritiku i teorijska shvatanja počev od „kritičke

¹ Ono je za rezultat imalo objavljivanje izbora reprezentativnih članaka odabranih epoha, pravaca, usmerenja i pojedinačnih kritičara: od 1975. do 1995. godine u saizdavaštvu s Maticom srpskom objavljeno je 25 tomova edicije *Srpska književna kritika*.

ideologije“ Svetozara Markovića, preko kritičke teorije i prakse Pere Todorovića i Jovana Skerlića, pa sve do marksističke kritike Dušana Popovića (Матовић 1991).

Privilegovanje književne kritike, međutim, za posledicu je imalo slabije i nesistematičnije (novo) čitanje samih književnih tekstova povodom kojih su različiti marksistički književni pogledi nastajali odnosno književnih tekstova koji su nastajali po uputstvima marksistički zasnovane književne kritike.

S jedne strane, takvo opredeljenje vodilo je razvoju i usponu teorijskog mišljenja koje se danas može smatrati jednom od najznačajnijih tekovina jugoslovenske socijalističke modernizacije u celini, a čemu je i Institut za književnost i umetnost doprineo. Bez takvog opredeljenja, ne bi bilo ni *Rečnika književnih termina*, vođenog kao naučni projekat Instituta, a objavljenog u saizdavaštvu s beogradskim Nolitom (1985; 1992). Ovaj leksikon odnosno pojmovnik, koncipiran još 1965. godine kao očekivani rezultat tada zasnovanog istoimenog projekta čiji je rukovodilac bio Vojislav Đurić (Ђорђевић 2012: 21), okupio je teoretičare i istoričare književnosti iz šest jugoslovenskih univerzitetskih centara: Beograda, Zagreba, Sarajeva, Novog Sada, Osijeka i Banja Luke. Njegova namena, koja je i ostvarena, bila je da, pored opštih i internacionalnih, uključi i „termine koji su nastali u našim, jugoslovenskim književnostima i koji označavaju specifično naše književne pojave i pojmove“ (*Rečnik književnih termina* 1992: nepaginirano). Ovaj pionirski i nesvakidašnji kolektivni književno-teorijski poduhvat, koji je rezultirao oblikovanjem 2500 termina u prvom izdanju *Rečnika* (1985), te osavremenjen i dopunjen novim terminima u drugom izdanju (1992), predstavlja jugoslovenski kolektivni književnoteorijski poduhvat bez presedana.

On to predstavlja uprkos velikoj intelektualnoj konkurenciji u srodnim teorijski orijentisanim naučnim projektima (npr. *Pojmovnik ruske avangarde* objavljivan u Zagrebu od 1984) ili pak u naučno-kulturnim poduhvatima izdavačke kuće Nolit, središtu jugoslovenskog emancipatorsko-humanističkog uspona. Moglo bi se tvrditi da taj uspon na najreprezentativniji način oličavaju mesečni književni časopis *Delo* (1955–1992) (v. Андоновска 2014) i edicija „Sazvežđa“ (1964–1992), čije je objavljivanje započeto prevodom knjige Eriha Froma *Bekstvo od slobode* a završeno 107. knjigom edicije, prevodom *Četiri ogleda o slobodi* Isaije Berlina.

Uz brojne druge poduhvate koji predstavljaju rezultat specifične samoupravljačke naučne i kulturne politike socijalističke Jugoslavije – od kojih su međunarodno najprepoznatljiviji Korčulanska letnja škola i časopis *Praxis* – treba pomenuti pojavu i trajanje radijske forme tj. radijskog naučnog projekta *Treći program* (Beograd, Zagreb, Sarajevo), koji je svoj (prevodilački i izvorni) rad i sadržaje arhivirao u istoimene časopise. Zamah ovako postavljene radijske politike dugo je zadržao postignuti nivo i uticao na humanističke nauke, pa tako i književna proučavanja, i to dugo nakon dezintegracije države koja ga je omogućila.

Dakle, u užem književnoistoriografskom smislu, sami književni tekstovi, koji su bili predmet i povod razvijene teorijske rasprave i izdavanja naučnih publikacija u Jugoslaviji od sredine 50-ih do kraja 80-ih godina 20. veka, često su ostajali u senci te rasprave. Iz današnje perspektive bi se moglo tvrditi da je navedeni proces predstavljao pozitivnu etapu (književno)teorijskog razvoja jugoslovenske humanistike, koja je (p)ostavila standarde naučnog diskursa, važeće i danas. Isto tako, ona je budućim generacijama u nasleđe ostavila i ideju o (bespoštednoj) kritici svega postojećeg. Ta ideja bi, ujedno, u konkretizovanoj varijanti koja se odnosi na proučavanja književne prošlosti, podrazumevala da se i sami naučni rezultati ostvareni unutar te tendencije ne smeju uzimati zdravo za gotovo. Potrebno je, naime, uvek iznova preispitivati kako su raniji istraživači dolazili do svojih teorijskih uvida i da li oni danas vode redukciji u analizi odgovarajućih književnih tekstova prošlosti.

Činjenica je da su, pored ostalih, feministička i ginokritička čitanja književnosti tokom protekle tri decenije bila ta koja su ukazala na reduktivnost prethodnih istraživanja. Najvećim delom spoznaja o reduktivnosti ranije književne istoriografije izražavana je kroz kategorije (kritike) književnog kanona, dominacije patrijarhalnog modela u njegovom oblikovanju, dominacije samih muškaraca u institucionalnom smislu u književnoj kritici i svojevrstne recepcijske inercije koja se proteže od osnovnog obrazovnog sistema do naučne produkcije.

U određenju i analizi *angažovane ženske proze* feministička čitanja ukazuju pak na konkretniju pojavu reduktivnosti – onu koja je vezana za proučavanja jugoslovenske književne levice. Ta su proučavanja od jednog trenutka, kao što se u poslednje vreme sve češće formuliše, dominantno pa i suviše usmerena na samu levu književnu

kritiku, na unutar nje vođeni *sukob na književnoj levici*, pa tako i na aktere koji su igrali značajnu ulogu u tome sukobu. Posebna je tema i problem to što je u naučnoj recepciji i percepciji od 70-ih godina nadalje prevagu odnelo shvatanje da je sukob završen, da je – kako se uobičajilo ponavljanje formulacija Stanka Lasića – liberalnija vizija književnosti i revolucije „pobedila“, i da su književna dela koja ne odgovaraju tako shvaćenoj autonomiji književnosti od manje vrednosti i od manjeg ili čak nikakvog interesa za naučna istraživanja. U takvoj postavci, književnost koja nije bila predmet spora u sukobu, ili koja je pripadala poetički „porazenoj“ strani (odnosno socijalističkom, novom, kritičkom realizmu 30-ih godina ili pak proleterskoj književnosti), čitana je jedno vreme u nauci često s predrasudama ili nije čitana uopšte. Taj je propust – ukoliko se držimo samo celovitih izdanja Instituta – ispravljen u najskorije vreme u monografiji Jelene Lalatović *Tako se kalio čelik: omladinska štampa i borba za slobodni univerzitet 1937–1968* (Lalatović 2023).

U smislu pak pojedinačnih članaka i specifično ženskog autorstva, revalorizacija ženske marksistički orijentisane prevedene i srpsko-hrvatske izvorne teorije, kritike i proze te korigovanja ustaljenih naučnih znanja, u tom kontekstu započeta je – da se zadržimo opet samo na onima koja su rezultat istraživanja Instituta za književnost i umetnost, a podrazumevajući da je kontekst mnogo širi – u sledećim studijama: „Pacifistički i antifašistički diskurs u listu *Žena danas* (1936–1940) (Barać 2012), „*Žena danas 1936–1940*“ (Barać 2015, poglavlje monografije *Feministička kontrajavnost*), „Iskustvo rata u prozi Smilje Đaković“ (Milinković 2017), „Angažovana ženska proza“ (Bapaš 2019) i „Feminističko oplemenjivanje socijalne literature (od 30-ih do 50-ih godina 20. veka)“ (Barać 2020),² zatim u studiji „Od šegrt do voza koji juri: pripovetka u časopisu *Žena danas* (1936–1940)“ (Milinković 2022b), „Revolucija u jugoslovenskoj feminističkoj štampi (1918–1941) i njene književne manifestacije“ (Milinković 2024), „Selena Dukić: jedna živa pesnikinja“ (Simić 2024); te u koautorskim studijama „O estetskoj revoluciji i političkoj subjektivizaciji: jugoslovenska ženska književnost 30-ih godina 20. veka“ (Barać i Matijević 2024), i „*Žena danas* (1936–40;

² Dva poslednja navedena rada u dopunjenom i značajno izmenjenom obliku stoje kao prvo i Drugo poglavlje ove monografije.

1943–44; 1945–53) and Mitra Mitrović: The Policies of (Ghost) Editorship, Feminism, and Antifascism” (Barać i Simić, 2024).³

Upravo su pomenuti raniji zbornici Instituta, posebno *Marksizam i književna kritika u Jugoslaviji 1918–1941* (1978), važna svedočanstva o tome kako su naučna znanja o književnoj levisi i sukobu na književnoj levisi formirana, ali i kako su i ona bila proizvod jednog živog procesa i otvorene rasprave. Kroz njih se, između ostalog, vidi kako je nastajala i kom je kontekstu pripadala knjiga Stanka Lasića *Sukob na književnoj ljevici 1928–1952* (1970, Zagreb), koja će od čitavog tog istraživačkog i naučnopolemičkog procesa ostati kao osnovni i često polazni pa i jedini orijentir budućim istraživačima i tumačima (ovog segmenta) književne prošlosti. Pored toga što su neki od radova međusobno polemični (najdirektnije se Vlado Mađarević suprotstavlja Lasićevom prilogu „Sukob socijalne literature s Krležom“ člankom „Konkretna pozicije na književnoj ljevici“), zbornik na svom kraju, u skladu sa praksom onovremenog sastavljanja teorijskih časopisa i zbornika, kao dodatak sadrži stenogram „Diskusija na naučnom skupu 'Marksizam i književna kritika u Jugoslaviji' 21. aprila 1972. godine“. Rasprava i polemika je, drugim rečima i ukratko, ostala otvorena.

Za kretanje ka određenju i tumačenju angažovane ženske proze, ukoliko se želi poći upravo od jedne takve otvorenosti, možda je među svim tekstovima zbornika najkorisnija uvodna studija Predraga Matvejevića, „Književni pokret na jugoslavenskoj ljevici između dva rata“ (1978). U njoj su razmotrene neke opšte pojave književne levice na osnovu kojih možemo bolje da objasnimo zašto nije bilo korpusa ženske proze u proučavanjima književne levice, odnosno kojim tačno tokovima i pozicijama ta proza odgovara.

Prvo i osnovno je pokušati stati na poziciju pojedinih Matvejevićevih dilema, retorskih koliko i stvarnih. On se pita: „Mora li društvo, koje svoju izgradnju temelji na marksističkim postavkama iziskivati da se i kritičke procjene u umjetnosti zasnivaju na marksizmu?“ (1978: 69). Matvejević postavlja i druga pitanja koja su bila logična za razvoj humanistike u drugoj polovini 60-ih godina 20. veka, odnosno za njen specifični položaj u samoupravnoj i nesvrstanoj socijalističkoj Jugoslaviji: „Ima li

³ Određene spoznaje iz potonje dve studije, u proširenom vidu, prisutne su u pojedinim poglavljima ove knjige, što je na svakom od odgovarajućih mesta jasno naznačeno.

marksistička kritika pravo da se služi nizom novih disciplina koje po svojoj genezi nisu ni Marxove ni marksističke: recimo, u većini istočnoevropskih zemalja još uvijek nepoželjnom psihoanalizom, pa fenomenologijom, strukturalizmom, modernim lingvističkim teorijama, elementima egzistencijalne filozofije itd.“ (69).

Iako neautoritarnošću svog diskursa pitanja postavlja tako da podstiču pluralizam razmišljanja i mogućih odgovora, Matvejević u konačnom predlaže i odgovor koji odgovara društvenoj stvarnosti i savremenosti: jugoslovenska umetnička kritika ne može zanemariti marksistički kontekst. On zato zaključuje:

„Kritički se pristupi mogu, naravno, granati i specijalizirati, kritičar se može usredotočiti na stil, na *opsesivne teme*, na psihološke *motivacije*, na *strukture*, *arhetipove* i sl.; ali u cjelovitim kritičkim osmišljenjima, pogotovo u zemlji čije šire stvaralaštvo u širim razmjerama korespondira s društvenim uređenjem kakvo je naše, mimoići odgovarajuće spoznaje i tekovine marksizma znači ostati u mnogo čemu bez bitnijih referencija, tj. zaostati za suvremenošću“ (69).

Ako je to važno za umetničku i književnu kritiku socijalističke Jugoslavije, onda je data pozicija nužna i za književnu historiografiju 21. veka koja proučava jugoslovensku književnost i književnu kritiku kako socijalističkog perioda, tako i onu koja je do njega vodila – književnost i kritiku levice 20-ih i 30-ih godina 20. veka.

Treba primetiti, zatim, da Matvejević u svom tekstu ponekad umesto pojma *sukob* koristi reč – *nesporazum* (65). Ta jednostavna zamena možda je korisnija danas nego što je bila u vreme – nazovimo ga tako – *prve istorizacije* i teorijske sintetizacije „sukoba“, koju možemo nazvati i „lasićevskom“. Jednostavna upotreba reči *nesporazum* omogućava da pojmovno preciznije odredimo i lakše usvojimo realnost datih previranja u današnjem trenutku, kada ih je u nacionalizovanim književnim i akademskim sredinama prekrilo sloj *druge istorizacije* – istorijski revizionizam ili *rekonverzija* (Kuljić 2023: 87), koji pokušava da obriše ili krivotvori tekovine komunističkog i socijalističkog odnosno revolucionarnog nasleđa. Kao što se vidi, ovde se uvode kategorije prve i druge istorizacije sukoba na književnoj levisi kao analitička sredstva za potpunije razumevanje polaznih tačaka u kojima se istraživači ove teme mogu nevoljno naći i danas.

Iako potiču iz sasvim različitih tj. suprotstavljenih ideoloških i istraživačkih pozicija, i prva („leva“) i druga („desna“) istorizacija „sukoba“ vode ka tome da se književna levica, posebno ona koja se ostvaruje kao deo strategije Narodnog fronta 30-ih godina 20. veka, u naknadnom razumevanju doživi kao rascepanija nego što je bila, kao manje usredsređena na jedan istovetan *cilj* nego što je to bila, te da se i taj cilj (revolucija) i njegove tekovine zato razumeju kao manje značajne za naše iskustvo, sve do toga da se tumače kao isključivo staljinistička ili pak kao kratkotrajna utopijska epizoda kojoj se više ne treba ni istraživački vraćati.

Ili, kako je Todor Kuljić formulisao celinu revolucionarnog iskustva s obzirom na aktuelni hegemoni revizionizam, tj. „rekonverziju humanističke inteligencije koja se vratila pretkomunističkim vrednostima“, „time se komunistička *međufaza* uverljivije prikazuje kao *prolazna* i *manje važna*“ ((2023: 87) kurziv S. B.). Zato ispravnom i za današnje iskustvo značajnom smatram argumentaciju kojom Matvejević sedamdesetih godina, u svom, takođe „naknadnom“ vremenu, uspostavlja isto tako naknadnu dijalektiku sukoba/nesporazuma, kojom se, međutim, adekvatno čuva smisao jedinstva revolucionarnog cilja:

„U vremenu u kojem *sukob* ulazi u odlučnu fazu može se reći (barem s današnje točke gledišta) da političko-historijski razlozi opravdavaju praktičke mjere onih koji po svaku cijenu hoće sačuvati integritet pokreta i partije, a da pri tome ispravnost većeg dijela teorijskih argumenata grupe oko 'Pečata' nije opovrgnuta. Postoje takve paradoksalne situacije u kojima i jedna i druga strana imaju pravo, a samo je jedno rešenje moguće, tj. zbiljsko. Historija će u potpunosti legitimizirati političko rješenje jugoslovenske partije, ali će kulturna historija u našem daljnjem razvoju u cjelosti rehabilitirati smisao disidencije 'pečatovaca'“ (Matvejević 1978: 61).

Ovo tumačenje u velikoj meri korespondira s tumačenjem jednog aktera epohe i sukoba Ota Bilhalji-Merina pri čemu treba voditi računa o tome da je i ono pisano naknadno, iz perspektive novih poželjnih vrednosti, ali treba i razabrati koliko dato tumačenje u sebi čuva *osećanje* revolucionarnih zagovornika onakve književnosti koja bi se obraćala masovnoj čitalačkoj publici. Naime, Oto Bihalji-Merin nakon Drugog svetskog rata nastoji da objasni sve nijanse u stavovima i osećanjima, koje će se sedamdesetih godina

polako gubiti iz akademskog pogleda. Najpre, on svedoči da je „na mnoge od nas“ uticala književnost koja je bila jednostavnog izraza, svima razumljiva i koja je „mogla uzbuditi mase“ (Bihalji-Merin 1957: 222). On čak precizno svedoči da su na pripadnike njegove generacije, misleći očigledno i na one umetnički profinjenog ukusa, „uticala takva dela i povelala nas na put socijalizma“ (Isto). Kao primere navodi romane *Džimi Higin*s Aptona Sinklera, *Oganj* Anrija Barbisa i *Mati* Gorkog, dela koja će se u prevodu objavljivati u kontekstu levičarskog izdavaštva još od osnivanja Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, a koje su akteri poput Bihalji-Merina čitali i u originalu i u, vrlo često, nemačkom prevodu sa engleskog, ruskog ili francuskog originala. Međutim, Bihalji-Merin će dodati da u tome nije cela istina. „Pokoljenje koje je prišlo revolucionarnoj literaturi nije bilo inspirisano samo misaonom dubinom Marksa“:

„Kasni sledbenici klasika [misli na Marksa] ponekad su sužavali i to učenje pa su se u osetljivom orkestru umetnosti čuli i grubi, suviše jednoznačni zvuci klasne borbe. Tako se sažimaju zabluda i istina. Istina je bila na strani onih koji su se snagom svoje umetnosti zalagali za socijalizam. Zabluda je bila u težnji da se sublimna i mnogoglasna umetnost, rođena iz tajanstvenih i sugestivnih sila, redukuje na političko retoričko delo literarne parole, umetničkog plakata i poetskog proglaša“ (Bihalji-Merin 1957: 222)

Ovakve izjave samih aktera pokazuju upravo onaj aspekt sukoba na književnoj levisi koji je za ovu monografiju važan, a to je činjenica da sukob na književnoj levisi nije predstavljao jednodimenzionalno suprotstavljanje crno-belih stavova o prirodi i ulozi književnosti, niti da se može pojednostavljeno govoriti o samo dva, pa još i unisona tabora.

Ovom prilikom su pomenuta i navedena samo neka od obrađenja i teoretizacija sukoba na književnoj levisi, i to posebno ona koja su vezana za rad Instituta za književnost i umetnost, budući da i ova monografija jeste rezultat planskih istraživanja u Institutu i da pripada istom krugu tema, ali se podrazumeva da postoji čitava bibliografija vrednih radova o istoj problematici, koja se uz to i dalje ispisuje. S obzirom na to da ovi radovi previdaju žensku književnost koja jeste nastajala (i) u toj orbiti, u njihovo navođenje i problematiku se na ovom mestu ne može dublje zalaziti. Iz svih tih istraživanja izdvaja se studija Tijane Matijević

„Autorke na književnoj levisi: od proletherske do postjugoslovenske književnosti“ (2020), koja ne samo da se okreće ženskoj književnosti, već upravo kroz žensku književnost koju detektuje kao naslednicu međuratne leve i proletherske proze, preispituje ustaljeni i dominantni akademski narativ o književnoj levisi. Pri tome se oslanja prvenstveno na podjednako preispitujuće teorijske postavke Rastka Močnika o levoj i *partizanskoj* umetnosti.

Tijana Matijević tako – pokušamo li da sažmemo njenu teorijski iznijansiranu analizu – zaključuje da je jugoslovenska književnost na levisi u nauci i kulturi sagledavana prvenstveno kroz prizmu „sukoba na književnoj levisi“; da je takav pristup ostavio negativne naučne posledice u vidu brojnih stereotipa o dva toka književnosti; kao i da je oblikovao stereotip o završenom i razrešenom sukobu a time i o, praktično, „kraju“ leve književnosti u Jugoslaviji; isto tako, ostavio je za sobom pogrešnu tezu o uzajamnoj isključivosti autonomije književnog dela i njegove ideološkičnosti tj. „principijelnoj nepomirljivosti između estetskih i utilitarnih, a zapravo revolucionarnih ciljeva književnosti“ (Matijević 2020a: 216). Kada se, nasuprot ovoj tezi, pođe od istraživanjima potvrđene argumentacije, koju autorka delimično preuzima od Rastka Močnika da se „umetničke prakse po sebi ’smeštaju u sferu ideologije“ (Isto), čitava rasprava o autonomiji umetnosti se „relativizuje“ (Isto) a time se zapravo ponovo otvara jednom zatvoreni prostor za slobodno razmišljanje i za tumačenje književnih dela koja su u jednom trenutku odbačena kao uopšte vredna proučavanja odnosno za tumačenje onih koja do tada nisu ni dopirala do akademskog interesa.

Tijana Matijević je tako, zaključivši da levoj književnosti nikada zapravo nije ni došao „kraj“, u datoj studiji definisala (ranu) prozu Dubravke Ugrešić i Biljane Jovanović kao nastavak toka jugoslovenske književnosti na levisi. Ta, dakle, i dalje živa književnost nastavila je da istrajava, kako je pokazalo i široko doktorsko istraživanje iste autorke (Matijević 2020b), i u postjugoslovenskoj književnosti, a u samoj Jugoslaviji posebno se ispoljavala kroz njene neoavangardne i feminističke oblike koji postaju upadljivi kasnih 60-ih i tokom celih 70-ih godina 20. veka: „Možda nije preterano reći da u tadašnjoj Jugoslaviji leve umetničke prakse, za razliku od (službenog) jezika nauke, identifikuju kapitalističku restauraciju čiji je deo ’depolitizacija društvenih

napetosti i sukoba te njihova kulturalizacija' (Močnik 2019: 260)“ (Matijević 2020a: 217). Sve ovo važno je istaći kako bi se potcrtala relevantnost angažovane ženske proze 30-ih godina danas, kada se kapitalistička restauracija u zemljama nasljednicama SFRJ ne odvija više u okvirima socijalističke države, već – tokom svih ovih decenija nakon njene dezintegracije – u svom brutalnom obliku u državama nasljednicama koje većinom pripadaju višestrukoj globalnoj kapitalističkoj periferiji. Uviđajući iznova značaj ženske proze 30-ih godina za razumevanje današnjeg društvenog položaja žena radnica na postjugoslovenskom prostoru, Tijana Matijević i ja smo napisale i koautorsku studiju o ovom fenomenu, u kojoj smo pokušale da objedinimo naše u početku različite metodološke interese (v. Barać i Matijević 2024).

Ipak, ako se za početak, radi stvaranja šire slike, moramo odrediti u odnosu na ranije ustaljene orijentire u književnoj istoriografiji i teoriji, korpus angažovane ženske proze pripadao bi, u celini gledano, onoj književnosti koja je najvećim delom bila u skladu s politikom Komunističke partije Jugoslavije u godinama koje se dobrim delom poklapaju s trajanjem lasićevski shvaćenog sukoba na književnoj levisi (1928–1952), odnosno u godinama u kojima se sprovodila antifašistička strategija Narodnog fronta. I to nezavisno od toga da li su same autorke ove proze bile neposredno i od početka vezane za Partiju. Međutim, upravo u raznovrsnosti pa tako i nerigidnosti političkih pozicija nekih od ovih autorki i činjenici da su se, nadovezujući se neminovno na prethodna dela ženske književnosti, uključivala u žensku književnu tradiciju, leži i činjenica autonomnosti književnog polja ili toka koje su samim pisanjem svojih dela gradile. Sva društvena i umetnička značenja i estetska vrednost angažovane ženske proze mogu se bolje sagledati kada se sa perspektive sukoba pa i samo nesporazuma, ali ne zaboravljajući ih, pomerimo – kao što je nagovešteno – ka perspektivi Narodnog fronta i (levog) feminizma.

Kao i uopšte u metodologiji istorije žena i rodne istorije, da bi se rasvetlilo određeno delovanje žena, ono se mora, makar i „privremeno“, izdvojiti iz ukupnog ambijenta, protumačiti u kontekstu ocrtanom onom granicom do koje žene, u ovom slučaju književnice i revolucionarke, jesu izraziti subjekti datog (književno)istorijskog procesa, jer – kako je to čitava prethodna humanistika pokazala – bez takvog usmeravanja i usredsređiva-

nja istraživačkom pogledu izmiče ni manje ni više nego suština datog ženskog delovanja. Kada su istraživanja vodili muškarci i kada su ona bila koncentrisana primarno na procese koje su oni proglašavali važnima, autorke su izostajale iz istraživačkog fokusa, posebno autorke kao subjekti: tako izgleda da ih u ovom polju uopšte nema (dovoljno je pogledati Indeks imena zbornika *Marksizam i književna kritika u Jugoslaviji 1918–1914*), ili se javljaju incidentno kao supruge i adresati pisama velikih teoretičara (Isto 1978: 325–323). Na sreću, ove praznine uveliko su popunjene istraživanjima feministički orijentisanih (književnih) istoričarki u poslednjih dvadeset i više godina.

S druge strane, to ne umanjuje potrebu da se dodatno istraže svi aspekti umanjivanja subjekatske i autorske uloge žena na književnoj levisi, koji su po delovanju patrijarhalne inercije činili sami akteri međuratne odnosno upravo ovako definisane, transformacijske književne levice, od 30-ih do 50-ih godina 20. veka. Ilustrativne primere za to nalazimo upravo u ženskim tekstovima, (posthumnim) ženskim autobiografijama koje, baš kao i angažovana proza 30-ih – kako će se u daljim poglavljima pokazati – detektuju dodatnu eksploataciju žena u ustaljenoj preraspodeli književne moći. Ta ustaljena preraspodela moći u društvenom i kulturnom polju udaljava žene od *pozicije autorstva*, „spontano“ preusmeravajući autorke od radnog stola ka kuhinjskom pultu.

„Hugo [Klajn] me je zamolio“ – čitamo u posthumno objavljenoj autobiografiji Ljiljane Herman povodom jednog od događaja iz 1945/6. godine, koji je simbolički, susretom Miroslava Krleže i Bogomira Hermana (A.B.C-a), takoreći trebalo da razreši sukob na književnoj levisi – „da napravim lep doček jer je Krleža veliki gurban, i on mi je kasnije na tome posebno zahvalio. Sećam se da su se Krleža i Božo veoma srdačno odnosili i da su satima i satima diskutovali, tako da se ručak produžio do noći“ (2023: 81). Diskutovalo se, uz obaveznu večeru, i na drugim mestima, pa je tako i u prvim godinama posle rata beogradska kuća revolucionarnog i umetničkog para Vere Crvenčanin Kulenović i Skendera Kulenovića „bila ispunjena posetama, bilo je tu čestih svraćanja do kasno u noć, bilo je večera i ručkova, *padala sam od umora spremajući ih i služeći*“, a svakako „među gostima bili su i *vodeći ljudi* iz pozorišta sa kojima se Skender redovno sastajao u Klubu književnika“ (Crvenčanin 2012: 261, kurziv S. B.). U ovoj mono-

grafiji vodeći ljudi povučeni su u argumentacijsku pozadinu, kako bi ustupili mesto *vodećim ženama* u polju književnosti, pozorišta, novinarstva i – svemu tome objedinjujućeg – antifašističkog i revolucionarnog rada.

Kao što se već nekoliko decenija istraživanja (književne) prošlosti preusmeravaju sa dominantne perspektive u kojoj su muškarci njeni glavni akteri na perspektivu koja tu istu prošlost sagledava iz pozicije žena, tako će se i u ovoj monografiji sam naučni govor o izabranoj temi kretati između od detinjstva usvojenog sintaksičkog trećeg lica množine, uobičajenog za esejističku i naučnu literaturu na kojoj su se formirale generacije kojima i sama pripadam, i prvog lica jednine, koje je karakteristično za, uslovno rečeno, noviji akademski stil pisanja, a zahvaljujući kojem se na krajnje jednostavan način razbija i dalje prisutni mit o rodnoj i polnoj neutralnosti akademskog rada.

Moja sopstvena istraživanja levog i marksističkog nasleđa kroz periodiku otpočela su ozbiljnije kroz rad na doktorskoj disertaciji, od 2007. godine. Komparativno sagledavanje široke mreže ideološki različito orijentisanih časopisa, iz feminističke istraživačke perspektive, utemeljilo me je u shvatanju da su ženski časopisi socijalističke i komunističke profilacije odnosno oni neposredno komunistički, koji su to i u partijskom smislu, vredni daljeg proučavanja. S jedne strane, iz samih naučnih razloga, jer se ispostavljalo da uprkos nekadašnjoj privilegovanosti ove teme u jugoslovenskoj humanistici – nisu istraženi svi njihovi aspekti, a s druge strane, zbog implikacija koje takav pristup prošlosti ima na sadašnji društveni status ženske emancipacije. U ovom potonjem smislu, naime, činilo se da u istraživanju ovih časopisa, kao i ženske književnosti koja je s njima korespondirala, leži deo odgovora na pitanje zašto se u postjugoslovenskim društvima odbacuju emancipacijske tekovine socijalističke Jugoslavije, kojima su upravo i dati časopisi i odgovarajuća književnost utirali put. Odnosno, činilo mi se da u tom proučavanju leži deo odgovora na pitanje koliko je vredno nasleđe koje se u dominantnim politikama i diskursima odbacivalo. Početno doktorsko istraživanje izoštrilo mi je sluh za specifične komunističke diskurse prisutne u časopisu *Žena danas*, kao i za levofeministička značenja ženske proze 30-

ih godina 20. века, i tako dovelo i do posebnog interesovanja za strategiju Narodnog fronta – osmišljavanu i zvanično obelodanjenu u vrhu Kominterne, ali ne i obavezno uvek vođenu po strogom nalogu *odozgo*, kao što će ova monografija pokazati.

Po onome što se moglo videti u humanistici kao rezultat, jasno je da se od druge decenije 21. veka i kod drugih istraživača, pre svega istoričara, izoštravao sluh upravo za takve pojave te da su se opredeljivali za slične poduhvate. U tom smislu, važnim smatram članke poput onog Džejsma R. Bareta, objavljenog 2006. godine – “Rethinking the Popular Front” ili monografiju Elinor Tejlor *The Popular Front Novel in Britain, 1934–1940* iz 2017. godine. U najkraćem, ključna je revizija sagledavanja Narodnog fronta Džejsma Bareta, u odnosu na tradicionalnu istorijsku nauku, prema kojoj je Narodni front predstavljao novu strategiju Kominterne, zvanično obznanjenu u govoru Georgi Dimitrova, 2. avgusta 1935. godine, na Sedmom kongresu Treće internacionale u Moskvi: strategiju koja zahteva udruživanje svih progresivnih snaga protiv nadirućeg fašizma, a napuštanje prethodne „sektaske“ politike Kominterne (vođene od 1928. godine), koja je prihvatila samo komunističke partije i radničke organizacije u sprovođenju svetske revolucije. Baretov je zaključak da Narodni front kao ideju i praksu nije proizvela (samo jedna) direktiva Kominterne, već pre svega i, hronološki, pre toga, postojeći realni zahtevi revolucionarne prakse u brojnim državama (Barrett 2006: 533). Po njegovom sagledavanju zbivanja, događalo se zapravo suprotno: ideja i strategija Narodnog fronta, koja je elaborirana u Moskvi, oblikovana je na osnovu već postojećih iskustava komunističkih i levih snaga, tj. već praktikovanih politika u Francuskoj i Španiji (Isto). Tome se samo može dodati da su se slične revolucionarne prakse udruživanja različitih aktera – ali i drugih oblika revolucionarnog delovanja, koja podrazumevaju da „lokalne“ komunističke partije ne čekaju nalog i odobrenje Kominterne da bi nešto preduzele – odvijale širom sveta. Kako to još formuliše Baret, „obični komunisti“ (*rank-and-file Communists*) „povremeno su se kretali ka politici Narodnog fronta već neko izvesno vreme pre Sedmog kongresa“ (Isto). Upravo u tom periodu, uslovi su po svemu sudeći bili takvi da su i *obične komunistkinje* mogle da pokrenu i sprovedu određene autonomne aktivnosti u duhu onoga što će potom zvanično biti označeno strategijom Narodnog fronta.

Za ovu je temu zato značajno, kao što će se videti, i šta je Georgi Dimitrov dalje proklamovao u kasnijem izveštaju o strategiji Narodnog fronta u decembru 1935. godine.

Ipak, pre saznanja o ovim tokovima u humanistici, koji će mi samo potvrditi relevantnost teme koju sam definisala, moja istraživanja su takođe bila motivisana podsticajima koji dolaze iz naučnih okvira u širem smislu te reči. Podsticaj za ovako postavljena istraživanja, koja će angažovanu žensku prozu 30-ih povezati s odgovarajućom prozom koja nastaje posle Drugog svetskog rata, proizišao je iz mojih razgovora s književnom kritičarkom i autorkom Tamarom Krstić, razgovora koji su vođeni u serijalu „Nova žena u srpskoj književnosti međuratnog perioda“ na Radio Beogradu 2, u okviru emisije *Kulturni krugovi*, odnosno njenog dela „Gutenbergov odgovor“. U početku zamišljeni kao razgovori o međuratnoj ženskoj prozi o „novoj ženi“, koja je obrađena u mojoj doktorskoj disertaciji (Bapaš 2014), analize su, zatim, proširene i na posleratna dela istih autorki, na analize delâ koja je Tamara Krstić, temeljno se pripremajući za emisiju, pronalazila u bibliotekama i pažljivo ih čitala, a onda predložila da i ona uđu u krug tema ovog serijala. Kasniji rezultati iz ovog kruga istraživanja redovno su predstavljani u još jednoj emisiji Radio Beograda 2 „Oko Balkana“ zahvaljujući njenom uredniku Saši Ćiriću i njegovom temeljnom praćenju naučne produkcije, a čitani su i u okviru Trećeg programa Radio Beograda zahvaljujući zainteresovanosti urednice Tanje Mijović.

Podjednako je na samim počecima pak podsticajan bio jedan konkretan poziv Aleksandre Sekulić kao urednice programa u Centru za kulturnu dekontaminaciju. Posle zajedničkog rada u programu *En Garde / Avantgarde*, njen poziv je, još od kraja 2014. godine, bio otvorenog tipa: da predložim temu koju u tom trenutku smatram značajnom, u bilo kom formatu (izložbe, razgovora, predavanja ili tribine), i koja bi u takvom obliku i bila realizovana kao program Centra. Kako sam smatrala da onome što su bili prvobitni razgovori s Tamarom Krstić treba dati širi i objektivniji kontekst, dogovorile smo se da održimo tribinu o ženskoj prozi, na kojoj su ovog puta, pored Tamare Krstić, učestvovala i Jelena Milinković i Žarka Svirčev, koje su već uveliko istraživale i detaljno poznavale žensko književno međuratno nasleđe. Tada se javila potreba da imenujem tribinu, tj. književnu pojavu koju sam za tu

priliku suzila na dela Nadežde Ilić-Tutunović i Fride Filipović, formulišući sintagmu *angažovana ženska književnost*. Program je nosio pun naziv „Angažovana ženska književnost: Proza Fride Filipović i Nadežde Tutunović od 30-ih do 50-ih godina 20. veka“ i održan je 29. novembra 2016. godine u CZKD-u. Kako se po naslovu tribine vidi, priprema za nju je u velikoj meri predstavljala pripremu za buduće naučne članke od kojih će neki postati integralni delovi ove knjige.

Od mojih početnih doktorskih istraživanja proistekao je i naučni skup o časopisu *Žena danas* (2015), pa zatim i zbornik radova *Časopis Žena danas (1936–1940): prosvetčivanje za revoluciju* (2022). Upravo iz činjenica koje su ustanovljene kroz rad na zborniku, posebno zaključka o presudnom kontekstu Narodnog fronta za razvoj ove proze, konačno je uobličen i okvir istraživanja i celina naslova ove monografije. Ono što sam mogla da uočim sledeći liniju kontinuiteta u pisanju i delovanju autorki koje su ovu prozu pisale, to je da se kontekst date proze, kontekst Narodnog fronta kao internacionalne politike i strategije tridesetih godina dosledno pretače u kontekst Narodnog fronta kao jugoslovenske politike jedinstvene narodnooslobodilačke borbe protiv fašističke okupacije, a potom kao strategije obnove i izgradnje socijalističke države. Dok je globalni Narodni front kroz antifašističku strategiju u drugoj polovini 30-ih spremao svetsku socijalističku revoluciju, dotle je ovaj „lokalni“ Narodni front, nakon ilegalno pripremane revolucije 30-ih, sprovodio i oružanu borbu protiv okupatora od 1941. do 1945. godine, a zatim završnu fazu revolucije i izgradnju države zadobijene u antifašističkoj narodnooslobodilačkoj borbi.

Drugi deo naslova monografije (*u eri Narodnog fronta*) odnosi se zato na jedinstvenu a trofaznu epohu u jugoslovenskom slučaju. Značenja pojmova u prvom delu naslova monografije (*angažovana, ženska, proza* – ponaosob kao i uvezanih u sintagmu) biće objašnjena u sledećem poglavlju (i po potrebi dodatno rasvetljavani u narednim), a drugi deo naslova potrebno je objasniti u samom uvodu (ali takođe po potrebi i dodatno razjašnjavati u svim narednim poglavljima). Učiniću to najpre ukratko, budući da je njegova problematika prvenstveno tema istorijske nauke u koju kao istoričarka književnosti zalazim nužno i neminovno, ponekad u nju i intervenišući, ali ne precenjujući sopstvena znanja. Dok se epohom i erom Narodnog fronta u internacionalnom smislu i u

pojedinin državamā može smatrati period od 1934. pa do 1939. godine ili do početka oružanog sukoba u svakoj od država ponaosob, dotle se u jugoslovenskom slučaju zaista može govoriti o produženom delovanju narodnofrontovske politike i strategije, odnosno o kontinuitetu odgovarajućeg političkog, društvenog i umetničkog angažovanja.

Prva faza jugoslovenskog Narodnog fronta preklapa se s internacionalnom i njen integralni deo je sproveden, kao i u svim ostalim slučajevima, u skladu s nacionalno specifičnim uslovima i potrebama. Zvanično je prvi put kao ideja spomenut i iznet na IV zemaljskoj konferenciji Komunističke partije Jugoslavije u Ljubljani 1934. godine. Ta godina se, donekle slučajno, ali za književnoistoriografske narative dovoljno društveno determinisano, poklapa s godinom u kojoj su objavljena najranija dela angažovane ženske proze, bar u ovoj monografiji shvaćena kao najranija: prvi roman Milke Žicine i prva zbirka priča Nadežde Ilić-Tutunović. Strategiju Narodnog fronta detaljnije je obrazložio Blagoje Parović na Plenumu CK KPJ u Splitu 1935, a te je godine osnovana u Beogradu Omladinska sekcija Ženskog pokreta, kao legalni javni prostor delovanja mladih komunistkinja. Konačno, juna 1936. godine u Beogradu – kako danas ističe jedna obnovljena spomen-ploča u Ulici Ljubomira Stojanovića – održana je osnivačka sednica Narodnog fronta Jugoslavije, organizacije pod rukovodstvom Dragoljuba Jovanovića. Te godine u oktobru počeo je da izlazi časopis *Žena danas*, kao još jedan legalni „prostor“ pomenute grupe omladinki. Svakako, 1936. godina značajna je pre svega po otpočinjanju Španskog građanskog rata, u koji će se uključiti i jugoslovenski komunisti ulaskom u Internacionalne brigade, i koji predstavlja verovatno najznačajniji *hronotop* – ukoliko je moguće to iskazati pojmovima književne teorije – kristalizacije podele sveta duž osa fašizma i antifašizma. Ovaj događaj dodatno utiče na učvršćivanje ideje i sprovođenje praksi Narodnog fronta u Jugoslaviji. Po okupaciji Kraljevine Jugoslavije odnosno odmah s početkom ustanka u julu 1941, ovaj postojeći antifašistički front u zvaničnoj politici Komunističke partije Jugoslavije preoblikovan je i preimenovan u Jedinstveni narodnooslobodilački front Jugoslavije i trajao je sve do 1945. godine. Te godine je u avgustu opet preoblikovan i preimenovan u Narodni front Jugoslavije, masovnu političku radničku organizaciju koja je zamišljena kao

krovnna organizacija brojnih pojedinačnih organizacija, a koje će sve služiti izgradnji nove države i novih socijalističkih odnosa (v. Кардељ 1945). U posleratnim godinama, od jednog do drugog kongresa Narodnog fronta Jugoslavije, kako su se potrebe države menjale, menjale su se i ključne zvanične tačke rada Narodnog fronta. U svakom slučaju, sa IV kongresom 1953. godine, kada je Narodni front preimenovan u Socijalistički savez radnog naroda Jugoslavije, već se može govoriti o poslednjim danima ovog vida organizovanog rada, ali i masovnog zanosa. Nadežda Ilić-Tutunović u svojoj zbirci priča iz 1953. godine neposredno tematizuje organizaciju Narodnog fronta i „tipične frontovske pojave“, na umetnički način simbolički zaokružujući jednu fazu socijalističke tranzicije.

Na V kongresu 1960. godine, neki elementi ovih pojava su još uvek prisutni, a već se 1966. godina može smatrati krajem ovakvog vida političkog organizovanja. Završna godina u naslovu ove monografije (1956) data je u skladu s godinom u kojoj je hronološki objavljeno poslednje delo uzeto za analizu unutar angažovane ženske proze zbirka pripovedaka *Do danas* Fride Filipović.

Ne samo zbog toga što je strategija Narodnog fronta u Jugoslaviji – sa svim nužnim varijacijama u strateškoj i organizacionoj formi – imala svoj kontinuitet i duže trajanje u odnosu na strategiju Narodnog fronta kao zvanične politike Kominterne (1935–1939/1940), ili zvanično vidljive i realizovane politike u pojedinim državama (poput Francuske, koja je od 1936. do 1939. imala vladu formiranu od strane liste Narodnog fronta, odnosno Španije, u kojoj je lista Narodnog fronta pobedila na izborima 1936), već i zato što je i u tim drugim kontekstima prepoznata kao period koji, ma kako kratak, zbog svog prelomnog globalnog značaja može biti nazvan *erom* – i ova monografija sadrži tu reč u svom naslovu. Preciznije, ona tu reč pozajmljuje iz knjige Natanijela Grina o Socijalističkoj partiji Francuske u datom kontekstu. Godine 1969, kada su se brojna istraživanja usmerila ka istoj problematici, Grin je objavio knjigu *Crisis and Decline: The French Socialist Party in the Popular Front Era* (v. Green 1969), a termin *era* odmah je postao prihvatljiv i prvim akademskim čitaocima njegove elaboracije, bez obzira na to da li su se slagali sa svim aspektima Grinove interpretacije ukupnih događaja (v. npr. Warner 1969: 192).

Ukoliko se pak vratimo prvom delu naslova, cilj mi je da u ovoj monografiji u ovako postavljenom kontekstu metodom pomnog čitanja teksta sagledam i protumačim *znanja* i *značenja* koja su odabrane jugoslovenske autorke oblikovale u svojoj angažovanoj prozi. Književnost tj. uže, angažovana ženska proza, posmatra se (i) kao oblik znanja, odnosno kao takav estetski proizvod koji – kao što su zagovornici angažovane ili proleterske književnosti verovali – oblikuje iskustvo na takav način da se u čitalačkom doživljaju i tumačenju ono lako prepoznaje kao znanje o društvenim odnosima moći, o poziciji i psihološkim stanjima likova u tim odnosima i mogućnostima njihove promene. Iz ovoga se dá naslutiti da proučavanje angažovane ženske proze pripada ne samo polju istorije književnosti, već i – intelektualnoj istoriji.

U osnovi i pozadini takvog procesa čitanja i tumačenja stoje moja prethodna istraživanja periodike i književnosti, na koja ću se neposredno pozivati kada to bude nužno. Za razliku od prethodnih studija i monografija, u ovoj sam analizu diskursa (književnih) časopisa ostavila u drugom planu, dok je u prvi plan postavljen sam književni tekst. Kao osnovnim interpretativnim okvirom, pored uobičajenih teorijskih, istoriografskih i metodoloških studija (vezanih za pojmove angažovanosti, ženske književnosti, socijalističkog realizma, društvene emancipacije, komunističkog pokreta), vodila sam se autobiografijama, memoarima i drugim svedočanstvima samih autorki odnosno akterki ženskog revolucionarnog pokreta. Ispostavilo se, naime, tokom samog rada na tumačenju odabranih pripovedaka i romana, da autobiografske refleksije akterki ove epohe omogućavaju potpuno razumevanje samih književnih tekstova, i to upravo u onim aspektima u kojima su i sami književno uobličeni i – subjektivni.

Drugim rečima, kada se uočavaju i proučavaju procesi emancipacije i političke subjektivizacije pripadnika određene generacije i grupe, tada upravo ono što je u izvorima subjektivno – a što se inače posmatra s posebnim naučnokritičkim oprezom – postaje osnov objektivnog znanja. Na ovaj način sam, zapravo, postupno izgradila metodologiju koja proizlazi iz samog predmeta istraživanja: angažovanih proznih tekstova i samoprotumačenih

života njihovih autorki odnosno autorki i akterki koje su im bile bliske. Autobiografske tekstove (u širem smislu, uključujući u njih i dnevničke, memoarske i biografske, pisane ili arhivirane kao izgovorene) autorki i akterki u ovom polju tretirala sam i kao predmet i kao izvor i kao sekundarnu literaturu, i to podjednako istoriografskog i metodološkog karaktera.

Ubedljivo obrazloženje za takav tretman može se naći u najnovijoj knjizi Todora Kuljića, *Anti-autobiografija* (2023), koja najpre sama funkcioniše kao istovremenost (anti)autobiografije i naučne metodološke studije o intelektualnoj (anti)autobiografiji. Kuljić započinje knjigu tvrdnjom da autobiografija intelektualca „nije potpuno nezavisna lična ispovest nego je treba čitati kao naročito posredovani odnos moći i samoviđenja, kao društveno uslovljeno znanje o sebi“ (10). Intelektualke poput Mitre Mitrović, Fride Filipović ili Milke Žicine samosvesno su pristupale takvom samoviđenju i, poput Kuljića, koliko je to oblik beleženja autobiografskog iskaza dopuštao, raščlanjavale „metodologiju samoviđenja“, smatrajući je očigledno podjednako važnom ili i „važnijom od iskustvenih sadržaja piščeve profesionalne autobiografije kojom je dokumentovana“ (12). Zato ne treba da čudi upadljivo razgranato žanrovsko određivanje sopstvenih „naknadnih“ zapisa kod Mitre Mitrović (Mitrović 2023), ili preciznost izražavanja Fride Filipović u audio-vizuelno snimanom prisećanju na celinu njenog života (Filipović 1998), i to u poznim godinama, ili pak stalno autorefleksivno osvrtnje Milke Žicine na iznošenje svojih sećanja Marku Nediću (1972/2002).

Ove autorke anticipirale su eksplicirani nalog da „nije loše katkad se diltajevski uživeti u smisao doba i tada neizvesnu budućnost“ i uspele su – najvećim delom – da se odbrane od „korektnog (aktuelno nametnutog važnog)“ (Kuljić 2023: 12). Ipak, dok Kuljićeva (anti)autobiografija tj. samo izlaganje autobiografskog sadržaja „ima više metodu nego dokumentarnu pretenziju“, navedene su autorke angažovane proze, neminovno, vođene svojom primarnom vokacijom, iz dokumentarnog prelazile u pripovedno i romaneskno, i to čak u najvećoj meri Mitra Mitrović koja takve oblike pisanja nije (po)stigla da ostvari ranije.

Metodologija koju sam gradila kroz čitanje i tumačenje pripovednih i autobiografskih književnih tekstova postupak je, u još opštijem smislu, donekle sličan onom u knjizi *Stoljeće* Alena

Badjua. Badju tvrdi da se njegova metoda tu kreće „putevima i načinima na koje se stoljeće odnosi prema sebi“ (Badiou 2008: 17). Zato u toj metodi, između ostalog, Mandeljštamova pesma „Vek“ predstavlja „egzemplaran dokument“, i od njene analize autor polazi u svom sveobuhvatnom tumačenju 20. veka. Angažovana ženska proza u eri Narodnog fronta može se razumeti upravo kao jedan od izrazitih fenomena 20. veka, kao činilac i manifestacija badjuovski shvaćenog *stoljeća*. Iz analize tekstova i (auto)biografija autorki ove proze razumeće se zašto je to tako. Između ostalog, a možda i pre svega, zato što iskustveno zasnovana proza i prateće autobiografsko zapisivanje „nije monolog nepostojanog pojedinca nego *deo procesa samoviđenja jednog doba*“ (Kuljić 2023: 87, kurziv S. B.). Kako to drugim rečima tvrdi Veljko Stanić za autobiografske zapise *Otpisana* Mitre Mitrović, koje je sâm objedinio i prvi protumačio, „na ovom tragu treba ukazati da poseban kvalitet uspomene Mitre Mitrović upravo pokazuju kada je u pitanju *intelektualna biografija njene generacije*. Njen rukopis nije toliko izvor za političku i događajnu istoriju. On je to znatno više za intelektualnu istoriju, istoriju mentaliteta, značajna građa za socijalnu i antropološku studiju“ (Stanić 2023: 16, kurziv S. B.).

U ovim je ženskim tekstovima, i književnim i autobiografskim, sadržano jedno osećanje i uverenje o akterima 20. veka, „optuženim“ da su, kako Badju kaže, „izabrali užas u ime obećanja nečeg novog i boljeg“, a koje ovaj teoretičar iskazuje na sledeći način:

„Moje je uverenje upravo suprotno: da je *realno bilo to što je fasciniralo borce stoljeća*. U stoljeću zaista ima veličanja realnog, čak i u njegovoj strahoti. *Akteri sigurno nisu bili glupani, izmanipulirani iluzijama*. Pomislite samo na moguću sliku izdržljivosti, iskustva, pa čak i razočarenja nekog agenta Treće internacionale! Tijekom rata u Španjolskoj, kada je neki ruski komunistički delegat Međunarodnih brigada pozvan da se vrati nazad u Moskvu, on dobro zna da je to zato što će tamo biti uhićen i pogubljen. [...] Hoće li pobjeći, braniti se, opirati? Ne, uopće. [...] Ne, za te subjekte realno uključuje ovu dimenziju. *Užas je samo jedan od vidova realnog, kao i smrt*“ (2008: 25. kurziv S. B.).

Autorke angažovane ženske proze, akterke 20. veka, bile su jasno vođene sopstvenim vizijama budućnosti, sa čvrstim oslon-

cem u realnosti, i – kao što njihova velikim delom i reportažna proza govori – fascinirane realnim. Neke od njih su u toj fascinaciji i odabrale svakodnevicu revolucionarne borbe nauštrb pisanja o predmetu fascinacije, poput Mitre Mitrović; neke su bukvalno od svog realnog radničkog života napravile novi književni realizam, poput Milke Žicine; neke su u reportažnom tonu pisale angažovanu prozu u vidu „prekogranične književnosti“ upućene i deci i odraslima, poput Jelene Bilbije i Mile Dimić; neke su kroz prozu izrazile kapitalističko-patrijarhalne odnose moći stojeći tiho uz drugarice revolucionarke, izražavajući prirodu ovih odnosa često i preciznije od njih, kao što je bio slučaj s Nadeždom Ilić-Tutunović i Fridom Filipović; a jedna je – iz još udaljenije generacijske pozicije – obuhvatila sve to u svojoj danas potcenjenoj pripovednoj i romanesknoj prozi: reč je o Desanki Maksimović.

U Badjuovom pak kratkom objašnjenju, a uz poznavanje date proze, nalazi se jedan od mogućih načina za objašnjenje karaktera realističkog u širokom spektru socijalno angažovane proze: taj realizam ne nastaje po nalogu ideologa socijalističkog realizma i zagovornika proleTERSKE književnosti, ili ne nastaje isključivo po tom nalogu, već iz fascinacije realnim kao psihološke odlike boraca i borkinja *stoljeća*, kao jedne generacijske ili pak epohalne osećajnosti i subjektivnosti.

Tokom rada na odabranom predmetu na srpskom i hrvatskom jeziku su se i pojavili neki od (istoriografski obrađenih, pa i prevedenih) posthumnih autobiografskih i dnevničkih zapisa koji su samo dodatno potvrdili moje pretpostavke nastale na osnovu prvobitne lektire i literature. Takvi su dnevnički zapisi Marije Vinski (*Velik je misterij života*, 2021), autobiografski zapisi Mitre Mitrović (*Otpisana*, 2023), Ljiljane Herman (*Bogomir Herman Miškec*, 2023) i Hane Levi (*Iz Belzena 1944–1945*, 2024). Upravo posthumno objavljeni zapisi ovih autorki, i Milke Žicine, potvrđuju – kao što je još 2019. godine istakla Katažina Tačinjska u članku „Osakaćena (auto)biografija: smrt u stvaralaštvu Milke Žicine“, podsećajući na pionirske tvrdnje uticajne istoričarke Gerde Lerner – „da su ženske biografije jedan od najperspektivnijih i najvećih izazova za žensku istoriju“ (Tačzyńska 2019: 545)

Konačno, treba na samom kraju ovog uvoda istaći da je Katažina Tačinjska predložila sledeći pristup ovim i ovakvim narativima, ali i ne samo njima:

„U skladu sa postulatima afirmativne humanistike – suštinskog dela koncepcije 'spasilačke istorije', koju je u Poljskoj formulisala Eva Domanjska – u humanističkim istraživanjima se predlaže odstupanje od postmodernističkih 'ideja kraja i katastrofa' i traumacentričnih studija. U svetu punom nasilja i konflikata, ova istraživačica istupa s predlogom pisanja pozitivne istorije. Ni u kom slučaju nije reč o potrebi kreiranja naivnog optimizma, već o pokušaju izgradnje – u svetlu stvarnih pretnji – afirmativne refleksije koja je blagotvorna i oslobađa od osećanja negativnosti i pasivnosti. Istraživanje pojava koncentrisanih oko apokaliptičke prošlosti ostaje ključno pitanje, ali se predlog, ipak, odnosi na formulisanje novih, drugačijih istraživačkih pitanja i korišćenja takvih teorija za osnaživanje individualnih i kolektivnih subjekata“ (Taczyńska 2019: 543).

Iz datog pristupa i, slobodno se može reći, osećanja jednog broja istraživačica, u koji uključujem i sebe, jasno se ocrtavaju širi humanističkonaučni okviri iz kojih potiče prva rečenica ove monografije. Ona donekle parafrazira prvu rečenicu uticajne knjige Radomira Konstatinovića *Filosofija palanke*, ali se za razliku od te knjige okreće iskustvu koje želi da afirmiše. Ono što je Konstatinović morao da kaže 1969. godine – „iskustvo nam je palanačko“ (Konstatinović 2008: 5) – neko bi i neko je s punim pravom mogao da ponavlja poslednjih decenija u akademskom diskursu, ali se isto tako može krenuti i drugim putem, mišlju koja je, kako Tačinjska piše, blagotvorna i oslobađa od osećanja pasivnosti.

Angažovana ženska proza dočekala je, dakle, objedinjavanje svih ostvarenih institucionalnih, izdavačkih, teorijskih i istorijsko-istraživačkih preduslova kako bi mogla da bude adekvatno pojmovno određena i protumačena. Ova monografija pisana je s željom da se ponudi jedna moguća metodologija, odnosno odgovarajući pojmovi i primeri tumačenja angažovane ženske proze, ali i da se ostavi prostor za uvođenje dodatnih pojmova, izvođenje novih tumačenja kao i za polemička preispitivanja svega navedenog. Zbog toga ova knjige ne sadrži završno zaključno poglavlje.

1. ANGAŽOVANA ŽENSKA PROZA: POJAM, KORPUS I OKVIR TUMAČENJA

*„Pisac je situiran u svom vremenu, svaka reč ima odjek.
I svako ćutanje.*

*Ja smatram Flobera i Gonkura
odgovornim za represalije koje su usledile posle Komune,
jer nisu napisali nijedan redak da bi ih sprečili“*

(Sartre 1962: 6; Sartre 1981: 5).

Na osnovu idejne, tematske i umetničko-stilske srodnosti koju sam uočila u književnom delovanju nekoliko jugoslovenskih autorki, u ovoj monografiji se njihov književni korpus i kontinuitet stvaranja određuje terminološkom sintagmom *angažovana ženska proza* i posmatra kao izdvojen i celovit fenomen. Cilj Prvog poglavlja monografije je da apstrahuje osnovne karakteristike ove književno-istorijske pojave koja je imala nenarušen kontinuitet od sredine 30-ih do kasnih 50-ih godina 20. veka i postavi jedan od mogućih pojmovno-teorijskih okvira za dalja čitanja, tumačenja i komparativna istraživanja datog i sličnih književnih korpusa.

Metodološki oslonac za opis i objašnjenje angažovane ženske proze delom se može pronaći u ranijim književnoistoriografskim i teorijskim razmatranjima jugoslovenskog pokreta socijalne literature, zatim u pojmu angažovane književnosti Žan-Pol Sartra, kao i u feminističkim istraživanjima istorije žena, feminističkih pokreta i ženske književnosti. Cilj zato upravo i jeste da se ukaže na nužnost povezivanja tri navedena metodološka usmerenja kada je reč o proučavanju kontinuiranih procesa emancipacije žena kojem pripada i dati književni tok odnosno na koje ovaj književni tok suštinski utiče. Tačnije, Sartrov koncept angažovane književnosti, artikulisan posle Drugog svetskog rata, uzet je ovde kao vezivna nit početne argumentacije: on se primenjuje na raniju žensku prozu, i obratno, tumačenja te proze obogaćuju dati koncept, pridodajući mu jedan, u dijahronijskom smislu, dublji feministički

aspekt. Konačno, rezultati ovog istraživanja i razmatranja mogli bi da nađu primenu i u okviru studija angažovanosti koje se u domaćem kontekstu oblikuju u poslednjih nekoliko godina kao društveno-humanistička poddisciplina.

Navedeni citat, tj. moto ovog poglavlja, iz čuvenog Sartrovog eseja „Angažovana književnost“, preuzet je iz izdanja u kojima je dat u prevodu Fride Filipović. Frida Filipović je jedna od nekoliko jugoslovenskih književnica čija je proza u ovoj monografiji sagledana kao središnji deo određene celine, fenomena angažovane ženske proze, i to u precizno određenom istorijskom kontekstu, u periodu od 30-ih do kasnih 50-ih godina 20. veka.

Pored proze Fride Filipović, datu celinu angažovane ženske proze, u najužem smislu, čini još i proza Milke Žicine, Nadežde Ilić-Tutunović, Jelene Bilbije, Mile Dimić i Mitre Mitrović, kao i pripovetke brojnih autorki okupljenih oko časopisa *Žena danas* (1936–1940), te još niz pojedinačnih pripovetki u komunistički orijentisanoj štampi. Iako je generacijski na prvi pogled suviše udaljena od ostalih autorki, a generacijski aspekt jeste bitan objedinjujući faktor ove proze, ovom toku pripada i proza Desanke Maksimović. Pored pomenutih idejnih, tematskih i stilskih odlika koje prozu Desanke Maksimović uključuju u ovaj tok, presudna za to je i činjenica da pripovetke ovog tipa ona počinje da piše kada i ostale autorke, samim početkom 30-ih godina, da bi istaknuta dela u tom smislu objavila sredinom te decenije, odnosno nastavila u datom smeru 50-ih godina 20. veka. I njen je angažman, dakle, povezan sa strategijom Narodnog fronta i procesima koji toj strategiji prethode.

Svakako, toku angažovane ženske proze pripadaju pojedina pripovedna dela drugih autorki, koja će se tek u daljim istraživanjima moći prepoznati kao deo istih stremljenja.

U korpus angažovane ženske proze ne mogu se uvrstiti prozni opusi drugih autorki koje su stvarale u isto vreme Drage P. Jovanović (1885–1975), Jele Spiridonović Savić (1890–1974), Verke Škurla Ilijić (1891–1971), Višeslave Đuričić (1902–1991), Ljubice P. Radoičić (1914–1991), i ostalih autorki čija je proza posvećena ženskom iskustvu, implicitno ili i eksplicitno feministički angažovana, ali ne i povezana s idejom socijalne i socijalističke revolucije. U nekim slučajevima proza navedenih autorki je, iz te perspektive gledano, i kontrarevolucionarna i reakcionarna (posebno je u tom smislu zanimljiv roman *Jednospratne kuće* Ljubice P. Radoičić,

objavljen 1954. godine). Prozu ovih autorki, međutim, treba itekako imati u vidu kada se posmatra fenomen angažovane ženske proze. Naime, tek celovitom analizom odnosno poznavanjem celine ženskog autorstva moguće je iz njega izdvojiti autorski korpus revolucionarnog ženskog književnog angažmana.¹ Posebne slučajeve u tako shvaćenom kontekstu predstavljaju prozni opusi odnosno sama književno-intelektualna pozicija Smilje Đaković (1895–1945), koja je čak nazivana „muzom Revolucije“,² kao i prerarno preminule autorke Selene Dukić (1909–1935).³

Međutim, pojam angažovane ženske proze ovde se prvenstveno vezuje za određenu prozu navedenih autorki, unutar koje se pouzdano može utvrditi postojanje tematske, idejne, stilske i kontekstualne koherencije.

Angažovana ženska proza se u svakom slučaju nadovezuje na tok emancipatorski orijentisane književnosti koju su pisale žene na srpskom odnosno srpskohrvatskom jeziku, i čiji su počeci u 19. veku. U studiji *Realizam i stvarnost: nova čitanja proze srpskog realizma iz rodne perspektive* (2014) Svetlana Tomić je, s jedne strane, analizirala poznata i već klasična dela srpskih realista, a s druge, predstavila i analizirala dela značajnog broja srpskih književnica koje su tokom 19. veka pisale prozu o ženskom iskustvu i problemima emancipacije. Do ekspanzije ovakve ženske književnosti dolazi neposredno pre i nakon Prvog svetskog rata.⁴

¹ O prozi navedenih autorki videti, između ostalog, Reba 2015; Perić 2021; Milinković 2022. O pojedinim pripovetkama Verke Škurla Piljić pisala sam u Barać 2015 i Barać 2021a, a o pripovetkama Višeslave Đuričić u Barać 2021a i 2021b.

² Милинковић, Јелена, „Искусство рата у прози Смиље Ђаковић“, *Књижевство: часопис за студије књижевности, рода и културе*, 2017.

³ Zorana Simić, „Selena Dukić: jedna živa pesnikinja“, *Identitet umetnice u modernoj srpskoj umetnosti*, ur. Nataša Crnjanski, Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu, 2024, 225–239.

⁴ O čemu u novije vreme govori niz doktorskih disertacija, monografija i zbornika radova (da navedemo samo neke od njih: Peković 2015, Dojčinović 2015, Kolarić 2015, Milinković 2016, Svirčev 2018), kao i pojedinačnih studija o delima Jelene Dimitrijević, Danice Marković, Milke Žicine, Milice Janković, Jele Spiridonović Savić i drugih, koje se sistematski objavljuju u časopisu *Knjiženstvo* 2011–2019. Uvid u bazu podataka u okviru sajta *Knjiženstvo* kao i ukupan sadržaj godišnjeg onlajn časopisa *Knjiženstvo* od 2011. do 2019. (ur. Biljana Dojčinović), takođe svedoči o ekspanziji ženskog autorstva u periodu nakon Prvog svetskog rata.

Široki opseg tako usmerene ženske proze kontekstualno i pomno tekstualno analizirala je, nastavljajući istim tragom kroz prvu polovinu 20. veka, Jelena Milinković u monografiji *Ženska književnost i periodika: Misao (1919–1937) u kontekstu feminofilnih časopisa* (2022), proistekloj iz njene doktorske disertacije (2016).

U međuratnom periodu se unutar tog širokog toka dodatno može izdvojiti još uži, gorepomenuti tok – proza o novoj ženi. Angažovana ženska proza se kao korpus jednim delom preklapa s korpusom proze o novoj ženi, a u celini se okreće drugačijim i specifičnijim temama pa tako neminovno vodi i unekoliko drugačijim naučnometodološkim usmerenjima. Istraživački uvid u to i proishodeća naučna potreba da se taj uvid jasno definiše i jesu doveli do oblikovanja pojma i termina angažovana ženska proza odnosno do pisanja ove monografije.

Pored bliskosti odnosno preklapanja s emancipatorski orijentisanom književnošću, i drugi važni kontekstualni i stvaralački činioci povezuju izdvojene autorke, motivišući njihovo sagledavanje u zajedničkom korpusu. Proza i delovanje odabranih autorki vezana je sasvim (Milka Žicina, Mitra Mitrović, Jelena Bilbija) ili posrednije (Frida Filipović, Nadežda Ilić-Tutunović, Desanka Maksimović) za događaje na književnoj levisi i za sam rad Komunističke partije Jugoslavije, i to u ključnom trenutku globalne istorije 20. veka kada internacionalna levica postaje nosilac antifašizma kao pokreta i kao ideologije. Reč je i o generacijski (dovoljno) bliskim autorkama: Milka Žicina je rođena u Prvči kod Nove Gradiške 1902, Mila Dimić u Beogradu 1902, Jelena Bilbija u Crnom Lugu kod Bosanskog Grahova takođe 1902, Nadežda Ilić-Tutunović u Beogradu 1910, Mitra Mitrović 1912. u Užičkoj Požegi, a Frida Grajf (Filipović) u Sarajevu 1913. godine. Jedino je, kao što je napred nagovešteno, Desanka Maksimović generacijski, u strogo kalendarskom smislu izdvojena, budući da je rođena 1898. u Brankovini kod Valjeva.

Karakteristična je i njihova vezanost za Beograd kao mesto književnog stasavanja tokom 30-ih godina 20. veka, ali i nastavak rada u Beogradu u godinama neposredno posle rata u okviru aktivnosti Narodnog fronta, tj. Antifašističkog fronta žena Jugoslavije koji deluje unutar njega, zatim agitpropa, kao i same izvršne vlasti druge Jugo-

slavije. U tom smislu, Žicina se književno formira i sasvim samouko, i u krugu jugoslovenskih radnika u evropskim gradovima, a potom u krugu Nolitovih saradnika; Mitra Mitrović u krugu najpolitizovanije generacije studenata-komunista Beogradskog univerziteta, a Jelena Bilbija, Frida Filipović i Nadežda Ilić-Tutunović izgrađuju svoje autorske ličnosti i poetike uz Živka Milićevića kao urednika *Politikinog feljtona* i popularne edicije Naša knjiga u okviru izdavaštva Gece Kona. Opet, izdvaja se samo Desanka Maksimović, koja se literarno formira počev od najranijih 20-ih godina, u krugu saradnika časopisa *Misao*. Međutim, u pozicioniranju nakon rata među ovim autorkama neće biti razlika, budući da su sve (osim Mile Dimić koja rat nije preživela) aktivno prihvatile politiku obnove i izgradnje nove države kroz delovanje Narodnog fronta Jugoslavije – ne slučajno nazvanog istom odrednicom kao i internacionalni pokret usmeravan iz sedišta Kominterne odnosno pojedinačne političke koalicije (Francuska, Španija) tokom 30-ih godina.

Stvaralačka situacija autorki omogućava da se jasno ocрта naznačeni *kontinuitet* angažovane ženske proze. Taj kontinuitet se očituje i u tzv. spoljašnjim, materijalnim uslovima njenog pojavljivanja. *Kontinuitet* izlaženja časopisa *Žena danas*, uprkos ratnom prelomu (1936–1940; 1943; 1944; 1946–1980), koji po toj osobini predstavlja kuriozitet u jugoslovenskom ukupnom knjižnom i periodičnom izdavaštvu, a kroz koji se sprovodi i prelama delovanje Mitre Mitrović i Milke Žicine, jedan je od materijalnih aspekata kontinuiteta angažovane ženske proze. Prozni opusi Fride Filipović i Nadežde Tutunović, s druge strane, predstavljaju jedan od slojeva nedovoljno vidljivog književnog nasleđa u srpskom i jugoslovenskom kulturnom kontekstu. Zaborav dela Nadežde (Ilić) Tutunović dogodio se delom zbog autorkinog prinudnog napuštanja književne karijere, a delom zbog toga što je svrstavan u popularnu književnost, koja od druge polovine 20. veka trpi olaki prezir dominantne srpske književne kritike. Uprkos činjenici da je Frida Filipović sve do svoje smrti početkom 21. veka bila afirmisana kao prevoditeljka najzahtevnijih teorijskih dela i tekstova, filmska scenaristkinja i romansijerka, i da je kritičar i urednik Vasa Pavković decenijama favorizovao njenu prozu, njeno je ukupno književno delo doskoro bilo nepoznato široj (čitalačkoj) publici.

Iako potisnut i nedovoljno vidljiv, ovaj tok književnosti takođe ima kvalitet *materijalnog kontinuiteta* budući da autorke posle

rata nastavljaju da objavljuju u izdavačkoj kući koja je zvanična naslednica izdavačkog preduzeća koje je objavljivalo njihove predratne zbirke. Počev od prvih zbirki pripovedaka u izdanju pomenute edicije Naša knjiga Izdavačke knjižarnice Gece Kona (Tutunović, *Beogradske priče*, 1934, i *Kroz ulice i duše*, 1938; Filipović, *Priče o ženi*, 1937), dve autorke ispoljavaju jasan feministički i socijalni angažman, i nastavljaju ga u vremenu posle Drugog svetskog rata novim zbirkama priča (Ilić-Tutunović, *Prepuna čaša*, 1953, i Filipović, *Do danas*, 1956), objavljenim u izdavačkoj kući Prosveta u Beogradu. Uz ovaj materijalni aspekt kontinuiteta angažovane ženske proze, i tematski kontinuitet proze ovih autorki jedan je od pokazatelja kontinuiteta feminističkog i levičarskog / komunističkog / antifašističkog delovanja koji pokazuje da Drugi svetski rat i sve što je on doneo na globalnoj i jugoslovenskoj sceni nije predstavljao samo prelom, raskid i diskontinuitet u društvenom životu i društvenim procesima. Angažovana ženska proza nam omogućava da Drugi svetski rat posmatramo i kao središte kontinuiteta određenih društvenih tokova i intelektualnih tradicija.

Kada se uzmu u obzir svi navedeni kohezivni činioci i kada se sagleda njihov jasan izraz u prozi ovih autorki (odnosno kada se njihova proza prepozna kao deo aktuelnih zbivanja), javlja se i potreba da se ona nazove posebnim i adekvatnim imenom. Ta potreba, svakako, nastaje i iz jednog opštijeg razloga koji je Vasa Pavković izneo u predgovoru za knjigu *Devet zaboravljenih pripovedača* (2006), u kojoj, između ostalih, rehabilituje značaj proze Fride Filipović, a govori upravo o pojmu korpusa, pa je zato potrebno ponoviti ga ovim povodom. Pavković je izneo stav da „pisac koji se jednom, obično za svog života, nije upisao u tzv. kanon srpske književnosti ima malo šansi da, u budućnosti, njegovo delo bude pročitano. A još manje vrednovano na pravi način“, i zaključio da se pisanjem isključivo o kanonskim piscima „opasno smanjuje korpus nacionalne literature. [...] Gube se, u književno-istorijskom smislu objektivnije odrednice književnog razvoja i književnih promena u određenom vremenu“ (2006: 5–6). Nova čitanja i tumačenja izdvojenog proznog korpusa, u tom smislu, proširuju korpus nacionalne literature i doprinose objektivnijoj slici književnih promena u periodu od 30-ih do 60-ih godina 20. veka.

Da bi se adekvatno sagledao sav interpretativni potencijal angažovane ženske proze, kao i da bi se dodatno metodološki potvrdilo opredeljenje za vraćanje pojma angažman u fokus danas, u velikoj meri pomaže aktuelni poduhvat zasnivanja studija angažovanosti, koji sprovode istraživači Instituta za filozofiju i društvenu teoriju u Beogradu. Sartrovo određenje angažmana iz teksta „Šta je književnost“, Adriana Zaharijević smatra osnovom i „brevijarom“ angažovanosti 20. veka. Izdvajajući kao ključni momenat vezu izbora i angažmana odnosno angažmana i promene, ova filozofkinja poentu Sartrove postavke vidi u njenoj radikalnosti, i sažima u sledećem: „sam govor je već delovanje, a izbor govora je izbor oblika angažovanosti kojim se postojeća situacija, postojeće stanje stvari, menja“ (Zaharijević 2017: 22). Adriana Zaharijević je primetila da se „sartrovska koncepcija javnog angažmana kao društvene funkcije koja ukida nevinost i korenito menja društvo takođe [se] pomalo izjalovila u savremenom svetu“, kao i da „taj termin danas ima prilično redukovano i politički ambivalentno značenje“ (Isto 24). Zato mislim da je tim veća potreba da se njegova upotreba vrati u istraživanje zapostavljenih fenomena prošlosti koji pripadaju upravo Sartrovom vremenu.

Ono što je – iz zapravo raznolikih istraživanja i shvatanja angažmana u zborniku radova *Angažman: uvod u studije angažovanosti* (2017) – takođe ključno za razmatranje ovog korpusa ženske proze, to je određenje paradoksalne pozicije umetnosti i književnosti u kontekstu društvenog angažmana:

„Konačno, angažujući se, svojim *telom* i *mislima*, mi nešto stvaramo (ili razaramo). Pitanje kreacije je stoga utisnuto u angažman, kao i pitanje umetnosti, koja nastaje negde na (opet) nevidljivoj granici između želje da se obratimo drugima i želje da pobegnemo u sebe. Književnost se ovde pridružuje teoriji, kao važno polje borbe za ili protiv angažmana, gde reč, afekat i simbolička ravan učestvuju u izgradnji jednog mogućeg prostora za zajedništvo“ (Zaharijević i Vasiljević 2017: 13, kurziv S. B.).

U sažetom podsećanju na poziciju umetnosti i književnosti u kontekstu angažmana, urednice zbornika opisuju tri momenta važna i za temu angažovane ženske proze: a) neodvojivost dvostrukog uloga („telo“ i „misli“, koji je samo naizgled dvostruk, jer angažman nije moguć bez zaloga samog života odnosno potencijalnog

žrtvovanja tela), b) ambivalentni status umetničke autonomije i c) iz toga proishodeći, status književnosti u kontekstu širih procesa, bilo društvenoistorijskih bilo intelektualnih.

Više je načina na koji se izdvojenim proznim opusima može prići kao angažovanim umetničkim delima. Može se naći određeno uporište u pisanju samih ovih autorki, u onome što se može prepoznati kao deo njihove eksplicitne ili implicitne po-etike. Frida Filipović, na primer, nije bila slučajna i neutralna prevoditeljka eseja „Angažovana književnost“. Do nastanka tog prevoda, naime, ona je uveliko pisala angažovanu prozu, kao i brojne jugoslovenske autorke od 30-ih godina nadalje. Ova dvostruko, rodno i klasno, angažovana proza nastajala je u kontekstu feminističkog i levičarskog aktivizma jedne heterogene grupe tadašnjih autorki. Spoznaje i teorijska razmatranja koja je Sartr sazeo u časopisnom uvodniku-manifestu iz 1945. godine već su bile deo spisateljskog iskustva Fride Filipović. Mnogi od Sartrovih iskaza mogu se smatrati iskazima po-etike Filipovićeve, tim pre što ih čitamo kroz njeno prevodilačko razumevanje i tumačenje. Zapravo, prevoditeljka je za srpskohrvatsku čitalačku publiku dala i naslov ovom tekstu (bar ću, dok se eventualno ne pojave arhivski materijali u kojima se nalazi konkretno svedočanstvo o prevodilačkom procesu, a na osnovu poznavanja autorkinog ukupnog rada, pretpostavljati da je tako).

Frida Filipović je prevod načinila prema sledećem izdanju: Jean-Pol Sartre, *Situations II*, Gallimard, 1948. U ovom izdanju esej koji jugoslovenska publika poznaje pod nazivom „Angažovana književnost (Uvodna reč za časopis Les Temps Modernes)“ objavljen je pod naslovom „Présentation des Temps Modernes“ (koji je prevoditeljka, kao što se vidi, potisnula u zagradu), dok u najizvornijem, časopisnom objavljivanju stoji jednostavno: „Présentation [à DOLORES]“ (Les Temps Modernes: revue mensuelle, 1er Octobre 1945: 1).⁵ Za ovo istraživanje nije bez značaja ni to što se jedno žensko ime našlo na povlašćenom mestu, u paratekstu, kao posveta (za Dolores), pa ga zato ovde prikazujem kao integralni deo naslova. To ime, međutim, kao ime bez prezimena, ime Sar-

⁵ Prvi put na srpskohrvatskom, da budemo sasvim precizni, ovaj esej objavljen je u sklopu monografije, u knjizi iz 1962. godine (*O piscima...*), pa zatim u sklopu Nolitovog izdanja *Izabranih dela* Žan-Pola Sartra, gde je u šestoj knjizi *Šta je književnost* (1981, tekstove izabrao Miloš Stambolić) postavljen kao prvi uvodni tekst. Ovo izdanje štampano je u 10.000 primeraka.

trove ljubavnice iz vremena njegovog tadašnjeg boravka u SAD, nosi jedan antiemancipatorski potencijal – a sve to u kontekstu emancipatorskog projekta kakav predstavlja časopis *Moderna vremena*, i kakav je (bar trebalo da bude) ljubavni partnerski odnos Sartra i kourednice časopisa Simon de Bovoar.

Frida Filipović prevela je i drugi ključni tekst iz kruga Sartrovih razmatranja angažmana, obimnu studiju „Šta je književnost“, po kojoj je nazvana i ova knjiga u Nolitovom izboru. Treba istaći da (implicitni) postulati jugoslovenske angažovane ženske proze dolaze pre Sartrovih uvida, i da oni podjednako objašnjavaju te uvide koliko i Sartrovi uvidi (retroaktivno) nju. Tačnije, kroz paralelno čitanje ovih tekstova postaje jasnije da i jedni i drugi jesu deo istog emancipatorskog i revolucionarnog društveno-umetničkog procesa.

Kao što je poznato, u ime književno-intelektualne grupe okupljene oko novog časopisa, i nakon iskustva Drugog svetskog rata, Sartr odbacuje spisateljsku poziciju larpurlartizma kao i realističke istraživačke neutralnosti. Sartr ih vidi kao deo književnih metoda koji učestvuju u oblikovanju „mita o univerzalnom“. Sartr ove pozicije otkriva i kao lažne, jer čak i kada se odriče bilo kakvog društvenog učešća i kada stvara „savršeno izdeljane zvučne besmislice“, pisac zapravo razotkriva da postoji neka kriza u književnosti, „ili da su ga *vladajuće klase* usmerile, a da on to i ne sluti, ka jednoj luksuznoj delatnosti iz straha da ne bi prišao revolucionarnim odredima“ (Sartr 1981: 5, kurziv S. B.).

Sartrova delatna klasna analiza ipak, u krajnjoj konsekvenci, biva sužena jer u potpunosti prenebregava kategorije *pol*a i *rod*a u osvetljavanju mehanizama indoktrinacije stvaralačke svesti autora. Jer, ono što Sartr ne osvešćuje, a što se kroz žensku angažovanu prozu razotkriva, to je da pojam vladajuće klase podrazumeva – u sistemu patrijarhata, u kojem sva društva žive – i muškarce kao klasu, pa tako i žene. (Naravno, u pitanju su prihvatljivi muškarci i oni koji igraju prihvatljive patrijarhalne uloge). Dakle, u tom smislu, zvučnim besmislicama i neutralnim i kvazineutralnim proznim pisanjem može se smatrati i svako ono koje manje ili više svesno ignoriše iskustvo potčinjenosti žena. Odnosno, za te se pisce, iz pozicije feminističke epistemologije, može reći slično: da su ga vladajuće klase, kojima najčešće i sâm pripada, usmerile ka jednoj luksuznoj delatnosti (i) iz straha od feminističke revolucije. Sve to vreme pak postoje one autorke i oni autori koji strastveno i

angažovano pišu o svojoj epohi, i životima žena, čime u revoluciji učestvuju. U trenutku dok Sartr piše svoj članak, takvu revoluciju sprovodi njegova životna partnerka Simon de Bovoar, i čini to u istom časopisu u kojem su prvi put objavljeni članci (1946–1949), koji će 1949. prerasti u knjigu *Drugi pol*.

Kako pokazuje gorenavedeni citat, izražavajući osudu Flobera i Gonkura ali delom i Balzaka, što nisu reagovali na pojave svog vremena ili ranije revolucionarne događaje,⁶ Sartr ističe da „mi“ ne želimo da propustimo ništa od našeg vremena: „Mi imamo samo *taj* život da proživimo, možda usred *tog* rata ili te revolucije“ (Sartr 1981: 5, kurziv Sartrov). Nasuprot Floberu ili Gonkuru, za koje bi zamišljeni oponent u eseju mogao da se založi tvrdnjom da uznemirujući društveni događaji i revolucije pa tako ni posledične represalije nisu bile „njihova stvar“, Sartr ističe primere Voltera (Kalasov proces), Zole (osuda Drajfusa) i Žida (administracija Konga): „Svaki od tih autora osetio je u nekoj posebnoj okolnosti svog života odgovornost kao pisca; okupacija nas je naučila našoj“ (Isto 6).

Situacije u Republici Francuskoj i Kraljevini SHS/Jugoslaviji, naravno, bile su bitno različite. U jugoslovenskom slučaju autori su se naučili odgovornosti i pre strane okupacije, i mnogi su zbog osećaja odgovornosti pred i pod domaćom predratnom kapitalističkom represijom i *postajali književnim autorima, uporedo sa postajanjem komunistima* tj. članovima ilegalne Komunističke partije Jugoslavije, *i obrnuto*, a na samu okupaciju, nakon poraza jugoslovenske kraljevske vojske u kratkotrajnom Aprilskom ratu 1941, tačnije nakon napada Trećeg rajha na SSSR, odgovorili su otvorenim i oružanim otporom. Zbog toga je specifičnost jugoslovenske antifašističke oružane borbe bila u tome da su književnici u velikom broju, kao članovi i funkcioneri KPJ, koja je vodila organizovanu borbu protiv okupatora, postajali i vojni i politički funkcioneri uporedo dobrovoljno stvarane vojne organizacije (Narodnooslobodilačke vojske Jugoslavije).

Neposredna (antifašistička) borba, može se zato reći, a imajući u vidu i uticajne Sartrove eseje, nije za svakog i u svakom

⁶ „Budući da pisac nema nikakve mogućnosti da pobegne, mi želimo da on čvrsto prigrli svoju epohu. Ona je njegova jedina šansa: ona je stvorena za njega, a on je stvoren za nju. Nama je žao što je Balzak bio ravnodušan prema danima Četrdeset i osme, što je Flober pokazao strašljivo nerazumevanje u odnosu na Komunu: žao nam je *radi njih*“ (Sartr 1981: 5).

kontekstu odnosno državi počela u isto vreme. Svoje posleratne memoare *Ratno putovanje* Mitra Mitrović zato i počinje pitanjima:

„Kako je i kad počelo? Kako i kad za nas komuniste? Gde je za nas komuniste taj početak borbe, gde je za svakog od nas? Kad i gde u meni?

Je li to prvi letak koji je dospeo u ruke nenadano i neviđeno? A ako je to počelo još onda kad su se pojavile prve sumnje? Ali koje? One devojačke, ili one iz socijalne literature: da je ovaj život nepravedno stvoren, zbog svega, zbog moje siromašne majke sa petoro dece, zbog hleba koga nema ili grubosti koje je na pretek... Ili uz prve, privlačno spojene reči ljubavi i nade – iz kalemegdanskih šetnji i mračnih studentskih devojačkih domova – da se taj život, surov i sputan, može i promeniti? I biti svima, i nama, lepši?“ (Митровић 1953: 7).

U jugoslovenskom slučaju, jedinstvenom u tom smislu, socijalistička revolucija izvedena je upravo kroz antiokupacijsku / narodnooslobodilačku borbu u tom poslednjem ratu, na čijem završetku Sartr piše ove redove. Jugoslovenske autorke bile su svojom angažovanom prozom – dakle, osećanjem odgovornosti – deo revolucionarnih stremljenja do rata, jedna od njih najneposrednije i najzvaničnije i tokom samog rata (Mitra Mitrović), da bi neposredno posle izvedene revolucije, mogle i kroz prozu da potvrde ili preispitaju njene domete. Sartr je to isto mogao da učini kada je 1960. posetio Jugoslaviju, kao i da sebi delimično odgovori na pitanja iz eseja „Angažovana književnost“: „Kako će živeti čovek u socijalizmu godine 3.000? [...] Hoće li pobediti snage reakcije? Hoće li biti revolucije i kakva će ona biti?“ (Isto 6).⁷

⁷ Sartr je 1948. godine vrlo kratko boravio u Jugoslaviji, na proputovanju, a nakon posete Kubi je 1960. godine (kada su se u Beogradu prikazivale dve njegove drame *Zatočenici iz Altone* u Jugoslovenskom dramskom pozorištu, a *Iza zatvorenih vrata* u Ateljeu 212), dobio priliku koju je, kako sam kaže, sve vreme priželjkivao, da tu duže boravi i da vidi kako se živi u ovoj „mladoj“ zemlji, i kako jugoslovenski književnici reaguju na stvarnost. Sartr je u jednom beogradskom intervjuu izneo tezu o kritičkoj ulozi književnosti u odnosu na društvo. „Ali, šta se događa u zemlji u kojoj su politički ciljevi čisti, takvi sa kojima se književnik slaže“, zapitao se i sam sebi odgovorio: „Tu je njegova uloga već teža. Zbog toga i želim da porazgovaram baš o tom problemu sa vašim književnicima“. (Razgovor vodio Ljubo Đorić, časopis *Sport i svet*, maj 1960: <http://www.yugopapir.com/2014/08/jean-paul-sartre-u-jugoslaviji-blogo.html>)

Sartr posebno apostrofira situaciju okupacije (u njegovoj zemlji nije bilo ni masovne ni organizovane oružane narodno-oslobodilačke borbe). Zato je sve ono što piše tim više u saglasju s celovito shvaćenim angažmanom ovih autorki, jer nisu sve aktivno ili nisu uopšte učestvovala u samoj oružanoj borbi. On tvrdi da je svaki pisac u „nekoj posebnoj okolnosti“ osetio da postoji njegova odgovornost kao pisca, ali je ta okolnost za „nas“, dakle za Sartrovu generaciju, a ne samo najuži sloj saradnika, okupacija. Na primer, Nadežda Ilić-Tutunović u zbirci *Prepuna čaša* (1953), kroz niz priča, čitaocima pruža složenu sliku okupacije i psihološki ubedljivo izgrađene likove i odnose među njima, čime njih i nas na neposredan, književni način angažuje po pitanjima okupacijskih moralnih dilema i odluka. Isto to čini Desanka Maksimović u zbirci pripovedaka *Strašna igra* (1954). Ovde je generacijski aspekt izuzetno važan, a Sartr (rođen 1905. godine) jeste deo jednog generacijski određenog intelektualnog kruga kojem zapravo, kako bi pokazala detaljna rekonstrukcija ukupne internacionalne mreže njegovih aktera, pripadaju i jugoslovenske autorke. One u isto vreme pripadaju autonomnoj ženskoj i feminističkoj generaciji unutar ove – nazovimo je pre svega tako – antifašističke generacije. Upravo ovoj generaciji pripada Simon de Bovoar (rođena 1908).

Ključni razlog da se književni angažman ovih autorki u metodološkom smislu osloni prvenstveno na Sartrov pojam angažmana (ali i obrnuto, da se Sartrovo shvatanje angažmana objasni delovanjima intelektualki poput jugoslovenskih prozaistkinja) leži u činjenici da je Sartr teorijski eksplicirao neodvojivost književnog *proznog* angažmana (angažmana u književnom tekstu, utemeljenog u samoj autorskoj po-etici) i neposrednog društvenog aktivizma (koji kod književnika takođe podrazumeva pisanje). Jedan od razloga je i u činjenici da zahvaljujući privilegovanju, a time i uticajnosti Sartrove koncepcije, ona predstavlja svima razumljiv jezik za objašnjenje pozicija jugoslovenskih angažovanih autorki.

Značajna je i činjenica da se neka od, uslovno rečeno, *novijih aktualizacija sartrovske koncepcije*, kakvo je ono Džefrija Bejkera u studiji “Pressing Engagement: Sartre’s Littérature, Beauvoir’s literature, and the lingering Uncertainty of Literary Activism“, pozivaju upravo na angažman žena, na današnje angažovane naučnice odnosno teoretičarke-aktivistkinje, i polemike koje su one u skorije

vreme vodile (Marta Nusbaum i Gajatri Čakravorti Spivak povodom napada Marte Nusbaum na pasivnost, „utišanost“ Džudit Batler), kako bi legitimisale vraćanje pojma politike u središte razumevanja književnosti. Smatrajući i pisanje Simon de Bovoar neodvojivim elementom sartrovskog pojma angažmana, Bejker zaključuje:

„I, ako je pitanje angažmana i rasprave o ulozi politike u književnosti i književnosti u politici delatno i danas – a sigurno jeste, možda više no ikad, kao što su Nusbaum i Spivak pokazale – to je delimično zbog mislilaca kakvi su Sartr i Bovoar, koji su se pokazali nemoćnim ili nevoljnim da sve potpuno okončaju simplicističkim rešenjima ili suviše objedinjujućom i hermetičnom doktrinom“ (Baker 2003: 83, prevod S. B.).

Još su važniji poduhvati koji ukazuju na autonomnost Simon de Bovoar u shvatanju i formulisanju pojma anagažovane književnosti u odnosu na Sartra, ne dovodeći pritom u pitanje i zajednički okvir njihovog delovanja. Još je važnija, drugim rečima, jedna *novija aktualizacija debovoarovske koncepcije*. Tačnije, ovde nije reč samo o reaktualizaciji koncepta angažovane književnosti Simon de Bovoar, već o otvaranju mogućnosti za njegovu vidljivost, pa zatim i za široku i internacionalnu recepciju, kakvu je imao Sartrov koncept. Taj poduhvat učinila je Toril Moi, između ostalog, i jednim jednim člankom (Moi 2009),⁸ u kojem je za akademsku publiku rekonstruisala kontekst nastanka razmatranja Simon de Bovoar na ovu temu, prevela s francuskog na engleski jezik ključne delove njenog *predavanja* iz 1964. godine, u kojem je ta razmatranja iznela, i protumačila ih i povezala s takođe ključnim delovima knjige *Drugi pol*. Kontekst predavanja (kao odgovora na pitanje: *Šta književnost može da učini?*, pa se tako može nazvati i tekst pojedinačnog predavanja), u kojem je učestvovalo šestoro intelektualaca, a među kojima su Simon de Bovoar, Sartr i Horhe Semprun bili pozvani da brane ideju anagažovane književnosti – nasuprot intelektualcima pozvanim da odbrane sve uticajniji model novog romana – govori o pomenutoj činjenici da zajednički okvir sartrovске i bovoarovske koncepcije ne treba gubiti iz vida kada se ukazuje na autonomiju ove druge. Isto tako, upravo postavljena

⁸ Zahvaljujem se kolegici dr Ani Kolarić što mi je ukazala na postojanje ovog dragocenog članka i uputila me na njegov potencijal upravo za ovaj deo argumentacije.

u zajednički okvir, razmatranja Simon de Bovoar otkrivaju se u svojoj autonomnosti i originalnosti. U tome leži i analogija njenog intelektualnog položaja sa književnim položajem jugoslovenskih angažovanih prozaistkinja.

Ono što bi se iz postavki Simon de Bovoar, onako kako nam ih podastire Toril Moi, moglo izdvojiti kao nešto što korespondira s angažovanom ženskom prozom, jeste sledeće: shvatanje da je (angažovana) književnost aktivnost tj. delovanje „koju izvode ljudska bića, za ljudska bića, sa ciljem razotkrivanja sveta za njih, a sâmo to razotkrivanje jeste delovanje“ (de Bovoar prema Moi 2009: 191, prevod S. B.). Zatim, Simon de Bovoar sagledava književnost kroz teorije govornog čina, i pojmove glasa i identifikacije. Glasovi pisaca, koji iskazuju sopstvena ili tuđa iskustva, određene *situacije* – pri čemu je svaka situacija jedinstvena – omogućuju čitaocima, prema njenoj teoriji, da se identifikuju s iskustvima drugih, da se tako svako pojedinačno iskustvo (i književno delo) ukrsti i preplete s drugim pojedinačnim iskustvom, ali da ipak ostane posebno, kakvo i jeste (Isto 192).

Ne postoji, možemo zaključiti drugim rečima, u književnosti jedna sveobuhvatna, objektivna i totalizujuća slika sveta tj. stvarnosti. U tome se, možemo takođe dodati, realistički orijentisana proza kratkog 20. veka razlikuje u odnosu na normativno shvaćeni književni realizam dugog 19. veka. Simon de Bovoar je, u skladu sa svojim shvatanjem *glasa*, zato i „klasični“ realizam tumačila na svoj način: čitajući, na primer, Balzakovog *Čiča Gorioa* mi se ne krećemo Parizom kakav je bio u 19. veku, već Balzakovim svetom (Isto 194).

Simon de Bovoar je, prema tumačenju Toril Moi, smatrala *izdvojenost* i *usamljenost* osnovnom egzistencijalnom situacijom. Književnost je u tom smislu ono što omogućava da makar „okusimo“ i druge živote, ona je ta koja prevazilazi egzistencijalnu izolovanost i povezuje nas sa drugima (Isto 193). Milka Žicina ili Nadežda Ilić-Tutunović, pišući o sopstvenim ili tuđim egzistencijalnim situacijama, isticale su upravo, rečnikom Simon de Bovoar rečeno, singularnost datih iskustava, a njihova društvena angažovanost u datom činu ogledala se u tome što su omogućavale širokoj čitalačkoj publici da okusi takve živote i da se na taj način poveže s iskustvima s kojima se inače ne bi povezala. U tridesetim godinama 20. veka ovi autorski i čitalački činovi značili

su i vid umrežavanja i bili su deo revolucionarnog procesa koji u jugoslovenskom kontekstu jeste doveo do socijalističke revolucije.

Jugoslovenske odnosno beogradske autorke osvedočavaju, dakle, međusobnu uslovljenost književnog i društvenog angažmana. I zato se iskaz koji je naveden na samom početku poglavlja, vratimo li se ponovo Sartru, podjednako može uzeti za prvorazredni po-etički stav svih šest, bez obzira na razlike u tipu i stepenu angažovanosti njihovih proza, i konkretne lične izloženosti merama državne represije. Te su razlike zapravo pokazatelj pomenute heterogenosti ženske angažovane scene međuratnog perioda. Razlike u intenzitetu i eksplicitnosti angažmana u ranoj prozi autorki potiču kako od umetničkih sklonosti, tako, po svemu sudeći, i od *sredine* i *momenta*. Ove kategorije, odbačene u književnim analizama druge polovine 20. veka, kao zaostaci prevaziđenog pozitivizma koji je zanemarivao autonomiju književnosti, rehabilituju se u tumačenjima angažovanih književnih tekstova budući da te tekstove, kao što je istaknuto, odlikuje (svesni) ambivalentni odnos prema konceptu umetničke autonomije.

Kategorije sredine i momenta naročito je važno uvažiti prilikom razmatranja angažovane ženske proze jer je, kao što će analiza pokazati, poetička izdiferenciranost autorki uslovljena tipom njihovog društvenog aktivizma, a taj pak aktivizam jednim delom i njihovom klasnom situacijom.

Dok Frida Filipović i Nadežda Ilić-Tutunović dolaze iz relativno situiranih porodica i građanskog miljea, Mitra Mitrović i, posebno, Milka Žicina mogu se okarakterisati kao predstavnice radničke klase. Jelena Bilbija i Mila Dimić mogu se pozicionirati između ova dva pola na liniji društvenog porekla angažovanih autorki. Frida Filipović i Nadežda Ilić-Tutunović u angažovanom su pisanju za nijansu suzdržanije, širina književne reprezentacije stvarnosti čini specifičan feministički i socijalni sloj značenja manje ogoljenim, a u praksi autorke ne pristupaju SKOJ-u ili Komunističkoj partiji zvanično. Nasuprot njima, angažman Mitre Mitrović i Milke Žicine je ogoljen. Preciznije, Mitra Mitrović tokom tridesetih godina i ne objavljuje prozu, već pokrenuvši časopis *Žena danas* (1936–1940) otvara široko polje za angažovanu književnost, umetnost i književnu kritiku drugih autorki. Između ostalih, za *Ženu danas* kratke priče pišu i Milka Žicina i Jelena Bilbija, a Mila Dimić pozorišnu kritiku, dok Frida Filipović pod inicijalima F. F., osnovana je pretpostavka,

objavljuje nekoliko filmskih kritika. Ovaj feministički časopis, kao i brojni omladinski, esnafski i stručni časopisi druge polovine 30-ih godina, nastao je na inicijativu Komunističke partije Jugoslavije, s planom da se kroz legalne forme sprovodi propaganda zabranjene partije i ideologije, i da se najširi slojevi stanovništva pridobiju za antifašizam i internacionalnu pacifističku ideju, odnosno da se tako sprovodi strategija Narodnog fronta.

Zbog ove specifične situacije, odnosno višeznačnosti koja iz nje proizlazi, i zbog širokog uključivanja žena kao čitateljki i kao saradnica, *Žena danas* predstavlja optimalan izvor za razumevanje činjenice kako se ženski politički angažman ovog perioda mogao odvijati tako da istovremeno bude u okvirima zvanične komunističke partijske agende a i (ženski) autonoman u odnosu na nju. Pozivajući čitateljke da pišu o svojim iskustvima i problemima, i objavljujući članke koji obrađuju teme u rasponu od ženskog prava glasa, preko vanbračne trudnoće do potlačenosti radnica i, posebno, žena na selu, članice redakcije *Žene danas* najuspelije su razrešile problem objedinjavanja klasnog i rodnog pitanja, odnosno komunističkog i feminističkog aktivizma, ne favorizujući nikad jedan diskurs na štetu drugog. Upravo će ovakva (urednička) politika, koja se u datom trenutku nužno hibridizuje s antifašizmom, obezbediti kontinuitet feminističke borbe u Jugoslaviji, i ostvarenje osnovnih feminističkih zahteva kroz rad Antifašističkog fronta žena Jugoslavije u ratu i neposredno posle njega, do praktičnog ukidanja ove organizacije (1953).

Vreme u kome navedene autorke počinju svoju spisateljsku delatnost blisko je tipološki onome vremenu pre i posle Pariske komune, koje opisuje Sartr. Znale su one, naime, da svaka (njihova) reč ima odjeka, ma kako uska bila javnost u kojoj će u prvom momentu odjeknuti. Čutanje su smatrale sramotom u vremenu klasnog izrabljivanja pa i sve više globalne militarizacije, čije su uzroke takođe videle u imperijalnoj prirodi kapitalizma, a njegov aktuelni epicentar jasno prepoznavale u fašizmu.

Međutim, one većinom, i pre svega, književni rad počinju pisanjem kratkih pripovedaka o ženskom iskustvu, oblikujući junakinje i, sartrovski rečeno, situacije kakve ranije nisu postojale u prozi na srpskohrvatskom jeziku, odnosno čineći vidljivim iskustva žena koja su do tada bila kako društveni tako i književni

tabu. Još preciznije, neke od tema jesu bile tabuisane, dok su druge jednostavno bile nezapisane jer nije postojao dovoljan broj žena kao autorki koje takva iskustva jedino mogu i žele da tematizuju. U prvi red tema spadaju: preispitivanje institucije braka,⁹ preljuba u braku, abortus,¹⁰ seksualno sazrevanje devojčica,¹¹ rani seksualni odnosi, ranjivost porodilje,¹² (unutrašnji) život seoskih i gradskih služavki, njihove „profesionalne“ situacije,¹³ njihova višestruka eksploatacija, kao i eksploatacija mladih radnica, oblici trpljenja domaćeg nasilja, muževljevog alkoholizma itd. Neke od ovih tema nisu bile tabu po sebi, ali je ženski ugao posmatranja i feministički tretman teme ono što jeste bilo do tog trenutka neiskazano. U drugi red tema spada nepregledan niz motiva i situacija koje prikazuju, na primer, svakodnevicu mladih obrazovanih žena u gradskoj sredini, načine njihovog maštanja o muškarcima, načine (ženske)

⁹ Počev od romana *Pre sreće* (1919) Milice Janković, gde se ovo preispitivanje tek načine, preko njenih drugih romana i nebrojenih priča poznatih i nepoznatih autorki u periodici koje su dekonstruisale i „svetost“ i nužnost braka, u generaciji angažovanih autorki ova tema je već podrazumevana, i zato se radi na njenom uslozljavanju, kako kroz narativne postupke (najčešće kroz korišćenje višestruke ironije i različitih oblika humora), tako i kroz uslozljeno tumačenje – koje u viđenje rodni odnosa moći integriše spoznaju o klasnim razlikama muškaraca i žena nominalno iste klase.

¹⁰ Dok se u ženskoj i feminističkoj štampi ova tema kroz žurnalističke žanrove iznosila eksplicitno, dotle je u prozi najčešće sublimirano, prikriveno ili uzgred predstavljano. Tema abortusa je najeksplicitnije prikazana kod Anđelije Lazarević (1885–1926), koja pripada starijoj generaciji u odnosu na naše autorke (u priči „Aneta“, objavljenoj u časopisu *Misao*, 1924, koju je u širokom kontekstu ove problematike analizirala Jelena Milinković u studiji „Lessons from the Past: The Right to Abortion in Three Pictures“, 2021). Kod većine drugih međuratnih autorki ona se najčešće javlja uzgredno (kao kod Marice Vujković u romanu *Vera Novakova*, 1934), ili kod Nadežde Tutunović u „Periferi[j]skoj priči“ (takođe prvobitno objavljenoj u časopisu *Misao*, 1933), gde je predstavljena tako da se u jednom momentu učini očiglednom, a do kraja priče zapostavi kao da nije ni uvedena.

¹¹ „Ljubičice“ Fride Filipović.

¹² „Žensko“ Fride Filipović.

¹³ Ovoj temi su posvećene neke od najupečatljivijih stranica angažovane ženske proze: priča „Briljanti“ Fride Filipović, priča „Jelenino Badnje veče“ Nadežde Ilić-Tutunović, romani *Kajin put* (1934) i *Devojka za sve* (1940) Milke Žicine.

zabave u prestonici, školski život, dileme mladih neudatih žena, razvedenih žena,¹⁴ onih nikad udavanih¹⁵ i udovica.¹⁶

Posle okončanja Drugog svetskog rata, ove autorke nastavljaju da pripovedaju priče koje je moguće ispričati samo iz ženske perspektive, odnosno koje obrađuju specifično ženska iskustva ili iskustva za koje autori nisu imali interesovanja: aktivizam i progon devojčica koje su delovale u skojevskim grupama,¹⁷ okupacija iz perspektive majke,¹⁸ tragedija starice-Jevrejke,¹⁹ uloga žena u obnavljanju života posle rata, borba majke za uhapšenog sina od strane ustaških vlasti, ali i žensko logorsko iskustvo.²⁰

¹⁴ U nekim proznim delima iskustva ovih žena nalaze se u fokusu, odnosno daju naslov pričama. U priči „Raspuštenice“, uvrštenoj u zbirku *Priče o ženi* (1937), Frida Filipović istovremeno prikazuje položaj raspuštenica u građanskom društvu, društvene stereotipe o razvedenim ženama i intimni svet jedne takve junakinje odnosno njenu borbu s predrasudama. Priča je pisana feljtonističkim stilom, i autorki je uspelo da nedvosmisleno osudi licemerje patrijarhalno-buržoaskog morala i ukaže na suženost ženskih izbora u tom kontekstu, a da izbegne tragički ton odnosno da, pomoću ironije, humora i svega što čini feljtonistički diskurs, postigne zabavni efekat. Ono što ovakve priče čini angažovanom ženskom prozom, pored konteksta ukupnog ženskog autorstva i angažmana u tom periodu, jesu i pripovedni pasaži koji direktno apostrofiraju problem. U ovoj priči tu funkciju ima jedan dijalog, tj. govor starije i iskusnije raspuštenice: „Ne osećate li i vi tako? Zar niste primetili da smo mi, raspuštenice, jedno zasebno pleme žena. Mi smo za njih slobodna divljač koju svako sme da lovi kako zna i ume... Niko vas ne pita, zašto ste se razveli, da li svojom ili muževljevom krivicom... Moj muž je falsifikovao na menicama moj potpis, ali danas on slobodno živi, a ja – ja nosim pečat sramote, ja sam žena koju je muž odbacio, žena koja nije imala dovoljno vrlina da se održi u slavnoj i mnogopoštovanoj ustanovi braka“ (Filipović 1937: 87–88).

¹⁵ Videti priču „Usedelica“ u istoj zbirci. Filipovićeva i ovde razotkriva spregu patrijarhalnih i klasnih mehanizama i uzroka koji dovode do višestruke diskriminacije žena u određenim statusima.

¹⁶ Videti priču „Udovice“ iz iste zbirke.

¹⁷ „Sa prvim snegom“, i „Čarobna jela“, u: Ilić-Tutunović (1953). O tome će biti reči u Sedmom poglavlju.

¹⁸ „Prepuna čaša“ u istoimenoj zbirci, jedina ima datum, čime se suptilno sugerše da je delimično autobiografska.

¹⁹ U priči „Ruže na porcelanu“ (1951) Frیده Filipović, objavljenoj u zbirci *Do danas* (1956).

²⁰ O ženskom logorskom iskustvu autorke su celovitije pisale, međutim, s vremenskim odmakom u odnosu na osnovni vremenski okvir postavljen u

Za početak, radi detaljnije ilustracije fenomena angažovane ženske proze, biće izdvojene dve pripovetke: prva, uvodna priča u zbirci *Kroz ulice i duše* (1938) Nadežde Ilić-Tutunović i priča „Šegrt“ (1936) Milke Žicine.

Priča „Jelenino Badnje veče“ Nadežde Ilić-Tutunović manifestna je, kao i svaka uvodna priča zbirke u kojoj se na nov način organizuju priče ranije već objavljivane u tekućoj periodici tj. u književnim časopisima. Dakle, autorka je odabrala da na ovom mestu bude najfeminističkija i marksističkoj analizi najpodatnija od svih njenih pripovedaka. Od prve do poslednje rečenice, svaki detalj u priči „Jelenino Badnje veče“ predstavlja ispisivanje tra-gičnog položaja junakinje uslovljenog rodnim i klasnim odnosima moći. Junakinja priče je siromašna žena, supruga jednog alkoholičara i nasilnika, majka dvoje dece od kojih mlađe ona još uvek doji, i zaposlena žena, radnica – služavka u domu dobrostojećeg Beograđanina. Radnja priče smeštena je u *hronotop praznika*, koji je, međutim, praznik samo za bogate a dvostruko mučenje za siromašne, posebno žene. S jedne strane, spisateljica kroz niz „kratkih“ ali opet detaljnih scena opisuje neposrednu svakodnevnu patnju žene koja sabira sve nabrojane uloge. Upečatljive su u tom smislu slika majčinskog mleka koje samo curi iz grudi jer je vreme da se dete podoji, scena žurnog vraćanja kući gde je juna-

ovom radu. Frida Filipović pisala je o ženskom iskustvu Holokausta s iskustvom logora smrti najpre u scenariju za film *Gorke trave* (1965/6), a mnogo kasnije je napisala istoimeni roman (2000), o čemu videti u: Barać 2020. O sopstvenom logorskom iskustvu u zatvorima za informbirovce, u kojima je robijala od 1951. do 1955, Milka Žicina pisala je tajno a rukopisi su objavljeni naknadno i posthumno. Drastično nehumano iskustvo direktno se odrazilo na postupak i stil Žicine, koji više nije bio „novorealistički“, ali jeste zadržao elemente ranije poetike, što najbolje opisuje Katažina Tačinjska: „Blokada prema otvorenom predstavljanju proživljenih događaja vraća se takođe u toku ispisivanja sećanja. U tekstovima Žicine ponavljaju se trenuci u kojima se izrazito vidi podela na sekvence. Pojedini delovi su razdvojeni fragmentima retardacionog karaktera. Osnovni cilj ovih kratkih pauza je potreba da se uhvati dah; da se narator ojača za razmatranje sledećeg teškog sižea. Priča Žicine ispunjena je emocijama – više puta se pojavljuju kratke rečenice ili nedovršene fraze koje karakterišu usmeni govor, a naracija često postaje zapis unutrašnjeg monologa. Autorka u toku sećanja na prošlost mnogo puta prekida svoju priču, naročito onda kada dolazi do najbolnijih događaja“ (Tačinjska 2015).

kinja nedoraslu decu ostavila samu jer ne može drugačije, scena s poslodavcem koji traži da ona radi preko „ugovorenog“ vremena da bi mu „pomogla“ s gostima („*Ko ti je kriv što tako dobru kavu kuvaš*“, Илић Тутуновић 1938: 8), slika muža koji je redovno besan kad se uveče vrati kući.

S druge strane, iako takođe isključivo kroz slike i prikazivanje (a ne kazivanje i analizu sveznajućeg pripovedača ili neke druge narativne instance), Nadežda Ilić-Tutunović razotkriva mehanizme višestruke i složene eksploatacije žena u ovakvom položaju: muž, naime, u kafani potroši čitavu zaradu junakinje, ovoga puta novac koji je ona unapred dobila moleći „gazdu“ da joj to učini zbog praznika. Zaradu ona zapravo samo naizgled traži „unapred“: junakinja novca nema dovoljno zato što je mesecima i godinama „unazad“ eksploatisana i zato što iznos zarade koji je primala ne odgovara vrednosti njenoga rada. Eksploatacijski odnosi koji potiču od muža i poslodavca zapravo su povezani i jedan drugog uvećavaju. Priča prikazuje kako postoji specifična eksploatacija ženske radne snage u odnosu na „uobičajenu“ potplaćenost – u vidu zahteva za dodatnim poslovima brige i nege, kao što je zahtev da *pomogne* gazdi (*neplaćeni rad*), odnosno u vidu odsustva muževljeve „pomoći“, tačnije *odsustva muževljevog rada u domaćinstvu* i roditeljstvu (dok taj isti rad predstavlja podrazumevajući i ničim vrednovani rad supruga i majki). Štaviše, u ovoj priči autorka bira da opiše ovakav odnos izveden do krajnjih konsekvenci: muž je u datom trenutku nezaposlen, pa alkoholizmom i nasiljem *leči* i *kompenzuje* svoju frustraciju tom situacijom. Junakinja će, kao što čitaoci iz svega pretpostavljaju, a što ostaje izvan ispriповедanog sižea priče, morati da *nadoknadi* i finansijski *minus* koji je muž proizveo zato što svojom nezaposlenošću već proizvodi jedan takav *minus*. Autorka sve vreme dosledno održava dinamiku priče i snagu samih slika i scena, samog pripovedanja dakle, pa je vrednost ove priče i u tome što implicitnu feminističko-marksističku analizu, koju upravo ekspliciramo, i ne moramo obavezno da uočimo u prvom čitanju. Angažovanost se u ovoj priči, kao i u ukupnim opusima angažovanih autorki, posreduje kroz pripovedne detalje i umetničke efekte i nije, dakle, sprovedena nauštrb tradicionalno shvaćenih estetskih kvaliteta teksta.

Objedinjenost i ravnopravnost feminističkog i marksističkog aspekta u pripovednoj slici sveta, upečatljivo je ostvarena u priči

„Šegrt“ Milke Žicine, koju zapravo treba čitati zajedno s njenim ostalim pričama u časopisu *Žena danas*, a posebno imati u vidu raspon od priča „Šegrt“ iz 1936. i priče „Nisam više šegrt“ iz 1946. godine. Za ovu temu je važan upravo dati vremenski protok od deset godina i razlika između dve životne situacije/priče, o čemu naslovi rečito govore. U prvoj priči glavna junakinja je devojčica koja, pored toga što je šegrt (uči za krojačicu), i uz teške uslove u kojima stanuje, živi, uči zanat, a na zahtev majstorice-gazdarice radi i ono što se od dečaka-šegrtâ ne traži: brine o kući, briše podove, održava gazdaričinu sobu za podstanare, pa redovno briše čak i cipele tih podstanara. Ono što je bilo podrazumevano znanje onovremenih čitalaca, to je da su roditelji, oni sa sela kao i iz (manjeg) grada, slali decu na učenje zanata u (veći) grad iako su znali da će tamo patiti i biti eksploatisana,²¹ ali i da je to bio jedini način da se dete iz siromašne porodice spase iz još veće bede. Jer, posle perioda šegrtovanja ipak je dolazio period kada šegrt postaje i zvanično radnik, s radničkom knjižicom i zakonskim okvirom koji ona podrazumeva, a što znači zaštitu od dodatne i neograničene eksploatacije – već eksploataciju „samo“ unutar sopstvenog radnog mesta.²²

Priča „Šegrt“ i iznosi maštanja junakinje o njenoj budućoj sreći kao radnice koja je koliko-toliko zaštićena zakonom. Spletom istorijskih okolnosti, od 1936. godine i vremena kada se Žicina *mislila i telom* borila za komunističke ideale, socijalizam je u državi kroz revoluciju i nakon nje postupno ostvarivan, pa je već 1946. s uspostavom novog uređenja donet i novi zakon o „šegrtovanju“: maloletne osobe mogle su prema tome zakonu biti isključivo učenici zanatskih škola, a nikako za zakon nevidljive mase dečje radne snage. Priča „Nisam više šegrt“ govori upravo o jednom takvom učeniku u kontekstu novog zakonodavstva, a Milka Žicina se naslovom direktno poziva na svoju prvu priču. Priče su ilustrativne za kontinuitet angažovane ženske proze jer su objavljivane u časopisu *Žena danas*, koji oličava kontinuitet klasne i ženske emancipacije u Jugoslaviji, odnosno koji jeste sam taj kontinuitet.

²¹ Vidi: Павле Павловић, *Шегртска омладина у Србији 1901–1928*, Београд: Рад (Збирка Прилози за историју радничког и синдикалног покрета Југославије), 1952.

²² Isto.

Dakle, feministički angažman ovih autorki sastoji se pre svega u predstavljanju tabu tema i nevidljivog ženskog iskustva, a izrazita socijalna osetljivost, klasna svest i marksistički filozofski osnov u oblikovanju književnih svetova, udruženi s prvim angažmanom, samo *proširuju horizont vidljivog iskustva*, odnosno nevidljivog koje se objavljivanjem ove proze upreobražava u vidljivo, u smislu kako taj proces formuliše i određuje Žak Ransijer (Ransijer 2008: 7–8). Ova činjenica vodi direktno do pitanja recepcije i publike kojoj je data proza namenjena. Ona je, naime, namenjena najširoj čitalačkoj publici, a posebno publici koja pripada društvenim slojevima o kojima se u prozi govori. Zato i sam jezik, način govora i umetnički postupci koji se koriste odgovaraju mogućnostima i potrebama date publike: ove autorke su pisale realističku prozu koja se, u zavisnosti od priče do priče, kretala u rasponu od reportažnog i feljtonističkog, preko socijalističko-realističkog do „klasično-realističkog“ čehovljevskog stila.

Na ovom mestu izlaganja zato je adekvatno napraviti jednu digresiju i istaći da se u angažovanoj ženskoj prozi izdvaja karakterističan pripovedni postupak koji se, kao crvena nit pomalja u brojnim pripovetkama šest autorki i tako ih na još jedan način povezuje u zaseban korpus. Reč je o upotrebi *amblema*, shvaćenog najbliže onome kako je ovaj postupak elaboriran u teoriji pripovedanja, ali i samog pisanja kratkih priča-skica Valtera Benjamina (*Denkbilder*).²³ Naime, kao što će u kasnijoj analizi biti istaknuto, značenje i upečatljivost mnogih izdvojenih priča angažovane ženske proze zasniva se na jednoj upadljivoj slici ili motivu, koji ima funkciju lajtmotiva, ali i više od toga: on ilustruje osnovnu misao autorke, a zbivanja koja simbolizuje integriše ne samo u aktuelnu istoriju, već i u *istoriju prirode*, kako je to nalagala poetika samog Benjamina. Opisani postupak prisutan je u okviru jugoslovenske književnosti tog perioda i u ranim pričama Vladana Desnice (up. Barać 2018).

U nemačkom kontekstu upotreba *amblema* u ovoj vrsti karakterističnih kratkih priča, tj. preciznije feljtona, bila je za-

²³ Dajući im ovaj naziv i naslov *Denkbilder* date je Benjaminove kratke feljtone, dakle *misaone slike*, mahom one objavljivane u *Frankfurter Zeitungu* početkom 30-ih godina, kasnije sabrao Teodor Adorno (Öhlschlager 2019: 239).

stupljena ne samo kod Benjamina, već predstavlja širi trend u nemačkoj periodičnoj štampi 20-ih i 30-ih godina 20. veka. Dati trend vodi (daleko) poreklo od tematski srodnih putopisnih zapisa iz prve polovine 19. veka. Kada govori o toj vrsti kratkog feljtona, Klaudija Elšleger u studiji „Feljtoni kao mali slikovni arhivi istorijskog znanja“, između ostalog, zaključuje: „Novinarske gradske minijature autora kao što su Valter Benjamin, Robert Muzil, Ziggfrid Krakauer, Robert Valzer, Jozef Rot ili čak Franc Hesel nisu putopisni opisi koji teže sažetosti; njihova lingvistička, retorička i teorijska složenost, kao i njihova poetska slikovitost govore protiv toga“ (Öhlschläger 2019: 239). Već se iz ovoga navoda može zaključiti da se date *novinarske gradske minijature* dobrim delom žanrovski podudaraju sa reportažnim pričama, feljtonima pa i dužim kratkim pripovetkama *angažovane ženske proze*. Kroz dalju analizu u ovoj monografiji to podudaranje će se samo još više potvrđivati. U naizgled sažetoj formi, drugim rečima, u oba žanra se krije jezička, teorijska i (s)likovna složenost. Pored toga, kao što će se dalekosežno zaključiti za benjaminovske misaone slike, i priče jugoslovenskih autorki stvaraju znanje o istoričnosti aktuelnog trenutka (Öhlschläger 2019: 239). Pojam misaone slike i amblema, tj. amblematskog pripovedanja neposredne prošlosti, postaje još važniji za opisivanje i razumevanje angažovane ženske proze ako se uzme u obzir da je jedna od njenih autorki, i to upravo ona za koju je najuže vezan i sam pojam i termin angažovanosti, Frida Filipović, u jednoj časopisnoj anketi iz 1981. godine kratku priču definisala tvrdeći da je „kratka priča u književnosti ono što je u likovnoj umetnosti *crtež*, akvarel, medaljon, *minijatura*“ (Filipović 2002: 160, kurziv S. B.).

Činjenica važnosti publike vraća nas i problematici *književne vrednosti*. Kod velikog broja književnih kritičara i proučavalaca, socijalna književnost tj. književnost pokreta socijalne literature je olako i unapred negativno konotirana kao književnost drugog reda i niže umetničke vrednosti, te okvir koji je u umetničkom smislu uzak. Ovakvim razumevanjem književnosti obezvređuju se čitavi književni svetovi i čitavi slojevi čitalačke publike, a tako i njihova emancipacija, kao što se negira i jedna od funkcija književnosti koja podrazumeva osvajanja javnog glasa i izražavanje patnje nevidljivih, odnosno potencijalno razvijanje empatije i solidarnosti kod čitalaca koji pripadaju slojevima povlašćenih.

Ove tvrdnje, pritom, iskazuju se ovde uz (usvojenu) sartrovsku dijalektičnost prilikom određivanja pojma angažovane književnosti, i uz napomenu da angažovanost konkretne ženske proze, ni kod jedne od autorki, nije sama (po) sebi bila jedini cilj pisanja. U tom kontekstu ovde se raspravlja o konceptu vrednosti, odnosno zagovara se sveobuhvatnije značenje ovog pojma u književnosti. Vrednost ove proze može se meriti samo uvažavanjem značaja koji je ona imala za publiku koje se najviše ticala, a estetska vrednost ovde se shvata kao potkategorija pojma vrednosti. Razmatranje dinamike recepcije ili uključivanje čitalačke publike u razmatranje estetske vrednosti ženske angažovane proze priziva, u svakom slučaju, još jedan Sartrov pojam: *pojam odgovornog čitaoca*. Jer, kao što je već delimično pokazano, vrednost ovog korpusa proze ogleda se i u formiranju ne samo novih već i *odgovornih* čitateljki i čitalaca. Drugim rečima, u praksi se između teksta, emancipacije i čitalačke publike uspostavlja upravo onakva neposredna veza kakvu je Sartr teorijski postulirao.

Moguće feminističke dopune i korekcije ovog pojma već su naznačene u novijoj domaćoj feminističkoj eseistici. U članku „Sartrova koncepcija čitanja i čitaoca“, Žarka Svirčev pojam *odgovornog čitaoca*, na kojem je fokus njene analize, povezuje s pojmom *čitateljke koja pruža otpor* Džudit Feterli. Naime, proces *imaskulinizacije*, koji se kroz čitanje književnosti vrši, kako je to utvrdila Džudit Feterli, „kosi se sa Sartrovom idejom o suštini književnosti kao apelu na slobodu drugih ljudi. Ovaj proces odgovara suprotnim mehanizmima, odgovara oduzimanju slobode, u ovom konkretnom slučaju slobode žene, ali matrica obuhvata različite vidove Drugosti“ (Svirčev 2013: 71). Imaskulinizacija je, u najkraćem, proces „narativizacije identiteta“ u kojem se žene, čitajući ono što je dominantno prisutno i propisano kao obavezna lektira u školskim programima, uče muškim vrednostima i obrascima ponašanja odnosno muškom načinu razmišljanja (v. Feterli prema: Svirčev 2013: 71).

U tom svetlu, angažovana ženska proza predstavljala je apel za slobodu potčinjenih, kroz čije su se čitanje ti odnosno *te* potčinjene lako prepoznavale kao subjekti na koje se apeluje i posredno učile kako da (pobunjeno) čitaju preostalu književnost, onu koja ne apeluje na njihovu slobodu; odnosno, te su se čitateljke čitanjem angažovane proze iz pasivnih recipijenata preobražavale u

aktivne društvene subjekte. Takođe, ova je proza i čitaoce iz klase privilegovanih potencijalno preobražavala u odgovorne čitaoce, pa tako i odgovorne društvene subjekte.

Odabrane autorke svojim delom čine ne samo kontinuitet angažovane ženske proze, već i moguće modele delovanja/pisanja u tom kontekstu. Pretpostavka je da bi uporedna istraživanja srodnih korpusa u književnostima drugih govornih područja, uz sve specifičnosti jugoslovenskog slučaja, pokazala da se u ovom istorijskom periodu za aktivističke/revolucionarne biografije autorki i njihovu angažovanu prozu može pronaći najmanji zajednički sadržalac. Mogla bi se izdvojiti četiri osnovna modela angažovanosti. Kriterijum za podelu na četiri modela predstavlja odnos aktivizma i pisanja, odnosno tip aktivizma koji se (ne) udružuje s određenim tipom književnog angažmana. Drugim rečima, angažovanu žensku prozu nemoguće je tumačiti bez stalnog vraćanja na osnovne činjenice biografija njihovih autorki, kao i na njihove autobiografske i srodne zapise u kojima su samosvesno definisale bitne momente svog revolucionarnog angažmana.

A) Prvi model u tom smislu oličava Mitra Mitrović, studentkinja jugoslovenske književnosti, mlada skojevka a zatim i članica KPJ, revolucionarka, skrivena odgovorna urednica *Žene danas*, koja je kroz ovaj časopis, kao što je rečeno, stvarala književni prostor za druge. Na izvestan način, Mitrovićeva je žrtvovala moguću književnu karijeru tokom 30-ih u korist revolucionarnog rada. Svoj književni talenat pokazala je i tada, ali u uglavnom nepotpisanim člancima časopisa, a u potpunosti tek posle rata, u književno-dokumentarnim žanrovima: memoarima *Ratno putovanje* (1953) i biografskom portretu *Veselin Masleša* (1957). Memoari prikazuju lično iskustvo ilegalke u Beogradu neposredno pred rat, u toku okupacije, u zarobljeništvu, tj. logoru, pa, zahvaljujući bekstvu iz logora/bolnice, i iskustvo ratovanja u partizanima. Čitajući ih u kontinuitetu s kompletom časopisa *Žena danas*, dobijamo jasno svedočanstvo emancipacije date generacije žena, koja se odvijala kroz mirnodopski a zatim i ratni *revolucionarni rad*. Za tip delovanja i senzibiliteta Mitrovićeve, najadekvatniji su bili, dakle, granični žanrovi, a uzbudljivost naracije koja podseća na postupke akcionog filma potiče upravo iz fascinacije filmovima koju su, kako pokazuje i sam časopis *Žena danas*, i tek odnedavno

pristupačna autorkina lična arhiva, delili studenti revolucionari. Ovom modelu pripada i delovanje i pisanje Mile Dimić.

B) Drugi model delovanja-pisanja oličava Milka Žicina, književnica, komunistička aktivistkinja, zvanična članica partije tek od 1945. godine. Kao radnica od najmlađih godina, služavka u seoskim pa gradskim kućama, daktilografinja, pomoćna kuhinjska radnica, sobarica, pa i državna službenica, ona je pisala i o svojim ličnim iskustvima. Takođe je bila novinarka, kao i Mitrovićeva. Zapravo, u njenoj prozi se ukrštaju književnost i (reportažno) novinarstvo, što je u međuratnom periodu bila globalna pojava, karakteristična upravo kod levičarski orijentisanih autora. Ovom hibridnom postupku Žicina ostaje verna i neposredno posle rata, dajući svojoj zbirci pripovedaka – najpre i pisanih kao reportaže za časopis *Rad* – naslov *Reportaže* (1950), ali ga napušta posle drastičnog traumatičnog ličnog iskustva s Partijom. Kao žrtva unutarkomunističkog sukoba, tj. posledica Rezolucije Informbiroa (1948) i godina provedenih na robiji, pisala je dela koja su stilski daleko od realizma, a novi lirizovani, fragmentarni i „nedorečeni“ način pisanja proizlazio je iz potrebe da se (ne) saopšti trauma, i da se pronade novi modus književnog angažmana. Dosledan feministički i komunistički angažman bio je prisutan u svakom proznom radu, i svakom članku Žicine u međuratnom periodu. Ona je objavila dva romana – *Kajin put* (1934) i *Devojka za sve* (1940), koji su veoma prisutni u feminističkim istraživanjima, a istovremeno pripadaju bar trima književnim kompleksima: žanrovima ženskog obrazovnog romana, pokretu socijalne literature i proleterskoj književnosti. Ako je Mitrovićeva pre svega revolucionarka, Žicina je, u poređenju s njom, revolucionarna aktivistkinja. Proza i delovanje Jelene Bilbije pak mogli bi se smestiti između drugog i trećeg modela.

C) Treći model delovanja i pisanja predstavlja i oličava Frida Filipović, čiji je angažman daleko više feministički nego levičarski. Ona nije bila politička aktivistkinja tokom 30-ih, niti članica Partije, ali je podržavala revoluciju, pa se njena pozicija 30-ih godina može nazvati saputničkom. O toj poziciji zapravo sama svedoči u autobiografski zasnovanom romanu *Gorke trave* (2000), odnosno u njegovom prvom delu objavljenom ranije kao samostalna pripovetka pod nazivom „Vila Hortenzija“ (u okviru zbirke *Razilaženja*, 1973). Govoreći na jednom mestu o studentskim danima

glavne junakinje Sonje Hirš (Kostić) i smeštajući ih nedvosmisleno u tridesete godine 20. veka u Kraljevini Jugoslaviji, pripovedačica opisuje Sonjino druženje s likom Hane Abinun. Od nje je, naime, junakinja usvojila pojmove o „malograđanštini“ i kroz razgovore s ovom komunistkinjom i Jevrejkom preispitivala sopstveni pogled na svet. Zabrinutu zbog antisemitizma, koji ju je potencijalno lično ugrožavao, Hana je Sonju prekorela rečima: „To tebe muči? A šta misliš o crncima u Americi? O kolonijalizmu? Šta o ratu u Španiji?...“, što je, kako saopštava pripovedački glas, dovelo do sledećeg:

„Pa je i Sonja u svojim brucoškim semestrima naučila da ličnu preosetljivost prikrije iza opštijih osećanja, vezanih za univerzalne ljudske nevolje. Bilo je to vreme uličnih studentskih demonstracija i mitinga u Fizičkoj Sali protiv nacizma i monarho-fašističke diktature, vreme skupljanja priloga za evakuisanu špansku decu. Hana je sa strašću učestvovala u akcijama Omladinske sekcije, u osnivanju analfabetskih tečajeva za radnice i seljanke. Sonja je bila njen *neodlučni i plašljivi trabant*. Hana je sa zanosom govorila o Dolores Ibaruri, o kineskim ženskim bataljonima, vatreno je napadala reakcionarne babe i usedelice koje su se plašile da im studentkinje ne odvuku Ženski pokret u 'komunističke vode'“ (2000: 46, kurziv S. B.).

Na ovom mestu romana evociran je i sadržaj prvih brojeva časopisa *Žena danas* (Dolores Ibaruri, kineski ženski bataljoni), pri čemu se sam časopis ovde ne spominje, već samo Omladinska sekcija „Ženskog pokreta“, njen beogradski ogranak, čije su članice zapravo činile redakciju časopisa (detaljnije: Barać 2015). U liku Hane moglo bi se prepoznati više ličnosti članica sekcije/redakcije/partije, a svakako i Mitra Mitrović, ali pre svega ličnost Hane Levi, na koju nas Frida Filipović odabirom imena eksplicitno upućuje,²⁴ dok se u liku neodlučnog pratioca takođe mogu prepo-

²⁴ Lik Hane Abinun nesumnjivo je, dakle, izgrađen i prema jednoj konkretnoj ličnosti, prema liku to jest ličnosti Hane Levi (1913–2001), koja je, kao i Frida Filipović, iz Sarajeva došla na studije u Beograd 1931. godine. Dok će o biografiji Fride Filipović biti reči u poglavlju posvećenom njenim pripovetkama, o samoj Hani Levi potrebno je odmah izneti osnovne biografske podatke, bar one važne za ovu temu. U Beogradu je diplomirala na Katedri za francuski jezik i književnost, i bila je deo revolucionarnog studentskog pokreta. Pokušala je da se uključi u Narodnooslobodilačku borbu, od čega je morala da odustane zbog pretnji odmazdom njenim najbližima. Godine 1944. odvedena je kao Jevrejka u logor Bergen-Belzen,

znati brojne levo orijentisane studentkinje tog perioda, odnosno one koje su pod uticajem prvih počele tako da se opredeljuju, a među njima svakako i Frida Filipović. Dinamika i pominjana heterogenost levog feminističkog angažmana može se na osnovu ovog svedočanstva dalje tumačiti i pomoću činjenice kako je prva zbirka priča Filipovićeve prikazana u *Ženi danas*: naime, anonimna kritičarka, uprkos uočenim feminističkim i pripovednim kvalitetima, nastupiće u zaključku s pozicija dogmatskog socijalističkog realizma i zameriće autorki *Priča o ženi* što nije prišla „rešavanju svojih tema putem zdravog i krepkog životnog realizma“ (9/1938: 19). Ova kritika otkriva zapravo elemente sukoba na književnoj levisi u okviru ženske angažovane scene, što do sada u istraživanjima nije bilo uočeno.

Ovome modelu angažovanog delovanja pripada i Nadežda Ilić-Tutunović. Njeno pisanje i pozicija, dakle, najbliži su onom Fride Filipović, s tom razlikom što feministički angažman nije ni u jednom trenutku eksplicitan, kao što će to Frida Filipović učiniti makar naslovom zbirke. Kratke priče Nadežde Ilić-Tutunović iz međuratnog perioda, međutim, snažno su obeležene feminističkim značenjima i porukama. Feministički i levičarski senzibilitet sve vreme su prisutni u prozi ove autorke, a neke od njenih pripovedaka sadrže implicitnu marksističku analizu društvenih odnosa. Njen uslovno rečeno revolucionarni angažman eksplicitno je pojačan nakon rata, kada je izgradnju novog društva autorka podržala ne samo kroz angažovanu prozu, već i prihvatajući težak zadatak organizovanja obrazovnih institucija oko nove industrijske zone u Šapcu. Reč je o hemijskoj industriji, zbog čega je autorka ozbiljno narušila zdravlje, pa je bila prinuđena da odustane od dalje književne karijere. Zbirkom iz 1953. godine njen književni rad, ispostaviće se, bio je zaokružen.

D) Četvrti model angažovanog delovanja oličen je u radu Desanke Maksimović. On pokazuje takođe određeni tip saputničke

u kojem je uspjela da piše dnevničke beleške, a preživela je bolesti i glad ovog sabirnog logora, od kojih je, na istom mestu, preminula i globalno najpoznatija žrtva Holokausta, Ana Frank. Po povratku u Jugoslaviju, u kojoj nije bilo raspoloženja za hitno objavljivanje njenih beleški, a uprkos anticionističkim stavovima, odlučila se za emigraciju u Izrael krajem 1948. godine (Amira Hass, „Predgovor“, u: Hana Levi, *Iz Belzena 1944–1945*, Sarajevo–Zagreb: bybook, 2024, 6–27).

pozicije, kao i način na koji se pripadnica starije generacije, koja je nekim od najmlađih revolucionarki (i potencijalnih autorki angažovane ženske proze) bila gimnazijska profesorka književnosti i istorije, mogla uključiti u revolucionarne tokove. S obzirom na specifičnost njene angažovane pozicije, budući da je u isto vreme neminovno morala generacijski ostajati po strani, a da se – može se i tako reći – svojim učenicama pridružila u ključnom momentu antifašističke mobilizacije, kako značenjima svoje proze tako i hrabrim ličnim gestovima u presudnim situacijama, proza Desanke Maksimović obrađena je u izdvojenom ali i pojedinačno najobimnijem segmentu ove monografije.

Kao što je unekoliko ocrtano, angažovanoj ženskoj prozi može se pristupiti i preko poznatih studija o književnosti levice. Tema knjige *Sukob na književnoj ljevici 1928–1952* (1970) Stanka Lasića i vremenski korespondira s periodom koji je tema ove studije. Lasić naglašava da obrađuje temu (revolucija i književnost) koja traje i u kojoj smo „unutra“ i eksplicira ličnu angažovanu poziciju („ulazimo u područje koje nas angažira totalno“ (2)). Slično Sartrovom nastupu u (književnoj) javnosti nakon pobeđe nad fašizmom, Lasić, svojom sintezom nakon pređene određene etape puta jugoslovenskog socijalizma (omogućenog upravo (globalnom) pobedom nad fašizmom), nastupa u akademskoj javnosti i odgovara na pitanja o revoluciji i književnoj autonomiji.

U oba slučaja, angažovana ženska proza predstavlja zanemareni aspekt shvatanja revolucije – feminističku revoluciju, koja se odvijala kako u sklopu ove „opšte“ tako, delimično, i nezavisno od nje. Dok Milka Žicina stvara u okviru pokreta socijalne literature, a u periodu saradnje s Mitrom Mitrović, njen postupak odgovara fazi „novog realizma“. Druge dve autorke, Frida Filipović i Nadežda Ilić-Tutunović, nastupaju tokom 30-ih godina nezavisno od poetike koju zagovara Partija. Pa ipak, njihovo pisanje jeste deo pokreta socijalne literature i danas se ne može razumeti izvan ovog pokreta, niti se pokret socijalne literature može celovito opisati bez doprinosa ove dve autorke. Moglo bi se čak reći da specifičnost angažmana proznih dela dve autorke leži upravo u bliskosti i saputništvu a pritom svojevrsnom nepripadanju, i nezavisnosti od

potencijalnog poetičko-kritičarskog dogmatizma (i to dvostruko: i od onih autora koji su bili opredeljeni za dosledni socijalistički realizam, kao i od onih koji su bili opredeljeni za veću umetničku autonomiju – ali su svakoj feljtonističkoj prozi unapred odricali književnu vrednost). Zbog navedene nepripadnosti je, očito, Nađežda Ilić-Tutunović imala potrebu i da se opravda kada je posle rata davala izjavu koja će se, bez imenovanja izvora, naći citirana u Belešci o piscu njene posleratne zbirke *Prepuna čaša* (1953): „[...] ličnosti mojih priča su moji susedi, mali ljudi sa predgrađa, studenti, starci i deca, psihološki možda uobličeni, ali ne uvek klasno opredeljeni ili ekonomski oštro osvetljeni zbog same uskosti mojih ondašnjih shvatanja“ (nepaginirano).

U trenutku kada je objavljena *Prepuna čaša*, pa tako i ova za-beleška, sukob na književnoj levisi bio je, kako se smatralo i kako se govorilo, upravo „okončan“ u korist liberalnije vizije revolucije i umetničke autonomije. Autorke u toj raspravi i sukobu nisu ni učestvovala, budući da su, posebno do rata, bile marginalizovane kao autorske figure na ukupnoj književnoj sceni, a ne samo kao autorke na levisi. One su pišući svoju prozu zapravo tek osvojile i legitimizovale pravo da je pišu, ali su još uvek bile daleko od pozicija kritičarki, teoretičarki i autoritetâ koji mogu da polemišu o vrednostima napisanog, tj. daleko od pozicija književne moći. Data situacija, koja je važila za celokupno književno polje, na isti je način važila i za angažovanu žensku prozu. Upravo ova činjenica vraća na početak razmatranja o samom uočavanju i imenovanju književnih fenomena. U tom smislu, davanjem naslova uticajnom Sartrovom eseju, Frida Filipović je iz pozicije ograničene moći (prevoditeljke) u kulturnom polju ostavila skrivenu poruku o angažovanoj ženskoj prozi, koju je moguće razumeti tek danas, kada je pređen određen put u feminističkim istraživanjima književnosti i kulture, a koji je podrazumevao prisustvo žena naučnica, univerzitetskih profesorki i časopisnih urednica na pozicijama na kojima ih ranije nije bilo.

Ukoliko bismo pokušali da krajnje sažeto iskažemo osnovne teze ali i prve zaključke o angažovanoj ženskoj prozi koji se nameću iz prethodne analize, to bi moglo biti sledeće: a) posmatran kao, koliko je to moguće, autonomna pojava, dati je korpus

najjednostavnije opisati samom predloženom terminološkom sintagmom *angažovana ženska proza*; b) kao deo ili saputnica pokreta socijalne literature, ova proza proširuje i obogaćuje sam taj pojam; c) kao pojava o kojoj moramo misliti u kategorijama uticajnih Sartrovih ideja, a kojima je nužno priključiti ideje Simon de Bovoar, angažovana ženska proza opet nudi nadopunu i proširenje pojma angažovane književnosti, produžujući mu upotrebu i dajući mu novu aktuelnost; d) kao istorijski fenomen, ova je proza deo procesa globalne i „lokalne“ jugoslovenske emancipacije i ima mesto u revolucionarnoj transformaciji jugoslovenskog društva, i u tom smislu potrebno joj je dodati vremensko-ideološku odrednicu u vidu sintagme *era Narodnog fronta*; e) kao deo kontinuiteta globalnih ženskih pokreta i odgovarajućih feminističkih ideologija koje se u okviru njih formulišu, ova proza preklapa se sa feminizmom Narodnog fronta ili „novim“ a zapravo levim feminizmom, tj. *feminizmom na levisi*; f) kao književnoistorijski fenomen, angažovana ženska proza otkriva kako kvantitativno i kvalitativno jačanje ženskog autorstva, tako i formiranje i uzdizanje novih slojeva (ženske) čitalačke publike.

Upravo činjenica da se angažovana ženska proza obraćala višestruko obespravljenoj ženskoj čitalačkoj publici i aktivno učestvovala u njenoj emancipaciji, danas, kada se tekovine te emancipacije u postsocijalističkim društvima poništavaju, legitimno je preispitati i samu ideju književne vrednosti, to jest shvatanje po kome su pitanja autonomije i artističkog umeća i inovativnosti prvorazredna u njenom konstituisanju. Emancipatorski etos nemoguće je odvojiti od umetničkih osobina ovih proznih dela u kojima su čitateljke pronalazile javni glas, doživljavale radost prepoznavanja sopstvenog iskustva i osećale zadovoljstvo u tekstu. U tome je, u samom trenutku prve recepcije, ležala i književna i društvena vrednost ovih književnih tekstova.

Zato je važno preispitati i sam koncept autonomije umetnosti odnosno književnosti. Za aktore sukoba na književnoj levisi tj. za one njegove predstavnike koji su branili koncept autonomije, on je značio distancu od doslovnih političkih sadržaja i od upadljive utilitarnosti. Iz perspektive ovih istraživanja, pojava angažovane ženske proze vodi ka drugačijem pogledu na razumevanje književne autonomije. Autonomija u tom sagledavanju nije pojava koja je univerzalna, pa tako ni pojam ne može biti univerzalistički.

Angažovana ženska proza rekonceptualizuje pojam književne autonomije jer pokazuje da su na književnoj sceni postojali različiti oblici praktikovanja te autonomije. Feminističko oplemenjivanje socijalne odnosno proletherske proze tokom 30-ih godina, ali i pisanje o ženskim iskustvima uz svesno prihvatanje zvanične državne kulturne politike tokom 50-ih godina 20. veka, zbog toga predstavlja zapravo jedan od oblika književne autonomije. U ovom slučaju, reč je o autonomnosti ženskog stvaralaštva u okviru književno-revolucionarnog pokreta ere Narodnog fronta.

2. POKRET SOCIJALNE LITERATURE U KRALJEVINI JUGOSLAVIJI I FEMINISTIČKO OPLEMENJIVANJE PROLETERSKE PROZE

*„Prvu knjigu Nolitovog izdanja
koju sam takođe dobila u osmom razredu od istog druga najpre sam,
naglo uzevši u ruke iznenadno i za samu sebe pomirisala,
mirisala je jako na svežu štampu.
Bila je to knjiga Andrea Bajona O jednoj Mariji,
koja je uostalom prva i izašla u Nolitu,
a valjda su je i odabrali da mi dadnu takvu,
o ženi, mladoj, kako bi više na mene delovala“*

(Mitrović 2023: 119).

Navedeni autobiografski zapis Mitre Mitrović u velikoj meri ocrtava situaciju brojnih budućih komunistkinja i autorki, kako u konkretnom momentu, tako i u godinama koje će tek doći. U zapisu se ona priseća 1929, poslednje svoje gimnazijske školske godine, kada je imala nepunih osamnaest. Moglo bi se na osnovu toga prisećanja reći da su neke od angažovanih autorki bile uvedene i uključene u određene književne tokove pre nego što su i dospele u velike gradske centre i zauzele pozicije koje će njihovu aktivnost i značaj učiniti zvaničnim i vidljivim. Doturanje nolitovske literature ispod srednjoškolskih klupa bio je jedan od najčešćih metoda ilegalne Komunističke partije Jugoslavije i Saveza komunističke omladine Jugoslavije da se omladini – preko odgovarajuće književnosti – ponudi drugačija životna i društvena perspektiva od one s kojom su se u svojim domovima i porodičnim okruženjima susretali. Ova metoda predstavlja zapravo jednu istorijski opробanu *omladinsku i omladini namenjenu strategiju*.

Zato se u ovom poglavlju nalazi i jedno kratko podsećanje na prošlost delovanja srpske i južnoslovenske omladine, u ovom slučaju usmereno na njeno žensko krilo. Što je, međutim, pri-

marnije, u ovom poglavlju se zato proširuje i usložnjava analiza angažovane ženske proze započeta u prethodnom. Metodološka perspektiva se sada pomera ka književnoistoriografski uticajnom i takoreći „odlučujućem“ fenomenu u kasnijoj kritičkoj i naučnoj literaturi najčešće nazivanom *sukob na književnoj levisi*.

Kao što je to učinila i Tijana Matijević na osnovu istraživanja donekle drugačijeg i vremenski „produženog“ korpusa leve feminističke književnosti (2020), u ovom poglavlju se, na osnovu istražene angažovane ženske proze, polazi od tvrdnje da razumevanje i vrednovanje pokreta socijalne literature ne mora primarno da se temelji na tumačenju „sukoba na književnoj ljevici“ (1928–1952), kako se u jugoslovenskoj književnoj historiografiji najčešće čini(lo). Teza ovog poglavlja, a što je na u završnim pasusima prethodnog već ocrtano, jeste da se usredsređivanjem pažnje na problem umetničke autonomije u kontekstu revolucije objašnjava samo jedan segment i aspekt tekstova književne levice, dok se (upravo zato) čitavo polje stvaralaštva (levih) feminističkih autorki ostavlja kako *izvan* interesovanja tako i *ispod* proklamovane umetničke vrednosti.

Proza i recepcija proze jugoslovenskih angažovanih autorki, dvostruka potlačenost pa tako i dvostruka emancipacija o kojoj žene/autorke govore i koju trpe/sprovođe, otkriva, kao što je u prethodnom poglavlju takođe naznačeno, postojanje još jedne revolucionarne transformacije unutar zajedničke revolucije u jugoslovenskom društvu, i s tim u vezi, postojanje još jednog književnog toka ili žanra jugoslovenske socijalne literature. Pokazaće se, dakle, da je pojmu revolucije u humanistici nedostajao aspekt feminističke revolucije, a da su u polju proučavanja književnosti doslovno previdene autorke kao važan deo književnog nasleđa, i nedostajali pojmovi poput angažovane i revolucionarne ženske proze, proletersko-feminističke kontrajavnosti i levog feminizma.

U ovom poglavlju, nadovezujući se neposredno na analize započete u prethodnom, ukrštanjem naratološke analize s postavkama teorija socijalne reprodukcije, ispitivaće se još detaljnije kako su marksizam i feminizam bili postavljeni u narativnu sliku odnosno viziju sveta datog književnog korpusa. U pogledu književnoistorijskih i književnoteorijskih klasifikacija, te će nas analize voditi i ka novim pitanjima: koliko uočavanje datog

proznog korpusa menja postojeću sliku o književnoj levisi i da li nameće potrebu za daljim proširenjem korpusa uključivanjem leve književnosti za decu?

Svakako, ono nas vraća pitanju na koje je odgovor već delimično dat u prethodnom poglavlju: kako sve to utiče na shvatanje kategorije vrednosti u književnosti?

U ovom poglavlju, drugim rečima, pokazuje se kako su Milka Žicina, Nadežda Ilić-Tutunović, Frida Filipović, Jelena Bilbija, Mila Dimić i Mitra Mitrović doprinele *feminističkom oplemenjivanju socijalne literature* tj. proze i objašnjava zašto je u književnoj istoriografiji, usmerenoj prevashodno na „sukob na književnoj ljevici“, njihov rad ostao zapostavljen i previđen. Kako bi se književnoistoriografska i književnoteorijska problematika i književna građa što preglednije predstavile, poglavlje je podeljeno na potpoglavlja koje izlažu: jednu moguću skicu (pred)istorije ženskih levih pokreta na jugoslovenskom području; paralelnu upotrebu pojmova socijalne literature i angažovane ženske proze, s analizom ilustrativnih proznih odlomaka; moguću primenu teorija socijalne reprodukcije u analizi datih ženskih narativa; i ideju o književnosti za decu kao konstitutivnom segmentu pokreta socijalne literature.

2.1. (Pred)istorija

Zahtev za oslobađanjem žena od društvene potčinjenosti stajao je u osnovi svih socijalističkih pokreta. Na južnoslovenskom području, kao uzorni model novonastajućih emancipatorskih projekata preuzimani su u 19. veku već razvijeni pokreti u Evropi i Rusiji. Socijalistički pokret, koji je s jedne strane delovao kao jedinstven internacionalni pokret, prilagođavao je, kao što je poznato i u literaturi elaborirano, svoje oblike geopolitičkim, kulturnim i ekonomskim specifičnostima zajednica unutar kojih se konkretizovao. Uprkos internacionalnom delovanju, stalnoj razmeni i doslovnom, fizičkom izmeštanju i susretanju socijalističkih i socijaldemokratskih intelektualaca (Ciriš–Moskva–Beč–Berlin itd.) i zajedničkoj teorijskoj osnovi od koje su polazili, nužno je dolazilo do uspostavljanja razlika između emancipatorskih političkih praksi. Za južnoslovenske intelektualne krugove karakteristično je to što su ideje klasnog – pa tako i ženskog – oslobođenja dobrim delom razvijali u kontekstu ideja i pokreta za nacionalno oslo-

bođenje. Autentični feministički bunt postojao je i u Ujedinjenoj omladini srpskoj, antiimperijalnoj i nacionalnoemancipatorskoj organizaciji socijalističkih tendencija, aktivnoj od 1866. do 1871. godine.

Delovanje i pisanje Drage Dejanović, naime, uzorno pokazuje kako su dva diskursa, feministički i romantičarsko-nacionalni, mogla da čine jedinstven kompleks 60-ih i 70-ih godina 19. veka (o čemu rečito svedoče i sami naslovi njenih javnih predavanja/članaka iz 1871: „Emancipacija Srпкиnja“, „Dve-tri reči Srпкиnjama“, „Srpskim majkama“). U okviru istraživanja omladinskog pokreta i idejne pozicije Drage Dejanović u njemu, Jovan Skerlić je još 1906. godine u monografiji *Omladina i njena književnost (1948–1971): izučavanje o nacionalnom i književnom romantizmu kod Srba* jasno istakao da se Draga Dejanović „naročito, više no iko drugi, zalaže za žensko obrazovanje, za prava žena, i ona je prva feministkinja srpska“; a za „njen poklič Srpskim majkama“ tvrdio je da spada u „važnije proizvode omladinskog feminizma“ (Skerlić 1966: 502). Istoričarka Ana Stolić je primetila da je Jovan Skerlić tako na srpskom jeziku „prvi [...] upotrebio termin feminizam (Stolić 2008: 27, videti i: Svirčev, 2018: 19).

Feministički orijentisane prozaistkinje iz kasnijih decenija 19. veka takođe su bile odane ideji nacionalnog oslobođenja, a imale su priliku da se iz različitih izvora upoznaju s komunističkim idejama, pa ih književnica sledeće generacije, učiteljica i prozaistkinja Draga Gavrilović putem *Devojačkog romana* (1889) eksplicitno uvodi u javnu raspravu. Svojim romanom ona sugerise mogućnost povezanosti feminizma i komunizma. Stvaranjem Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, projektovane kao moderne (nad)nacionalne države, situacija se bitno promenila a s njom i pogled na prethodni feministički rad. Zato je Julka Hlapec Đorđević, predstavnik još novije generacije, kao socijalistkinja i feministkinja formirana u Beču pre Prvog svetskog rata, neposredno po osnivanju nove državne zajednice, u eseju „Omladinka Draga Dejanović“, ukazala na protivrečnosti ranijeg feminističkog diskursa. Ona je smatrala da borba za nacionalni opstanak nije mogla biti pravi okvir za „emancipaciju ženskinja“ i da samim tim ni rad Drage Dejanović „nije mogao biti pravi, socijalni feminizam“ (Hlapec Đorđević 1921: 241) mada je u opisu delovanja Dejanovićeve detektovala izvorne feminističke ideje.

U novijim istraživanjima, u monografskoj studiji *Portret prethodnice: Draga Dejanović* (2018), Žarka Svirčev je pokazala kako se u istoj meri u kojoj je bila „u dijalogu sa idejama Ujedinjene omladine srpske, Draga Dejanović i oštro suprotstavljala pojedinim ideološkim strujama unutar UOS-a, te je nedovoljno njen emancipatorski diskurs uklapati u okvire nacionalnih, omladinskih ideja 60-ih godina 19. stoleća, koje ni same nisu u saglasju. Pogotovo je nesmotreno njene ideje tumačiti kao rezultat neposrednog uticaja Svetozara Markovića, pa čak i ideologa UOS-a“ (Svirčev 2018: 21).

U skladu s tim, moglo bi se zaključiti da uvek kada se feministički aktivizam i diskurs određene autorke preciznije ideološki pozicionira, kada se posmatra njena pripadnost određenom pokretu, pa bio to i feministički pokret, u obzir treba uzimati činjenicu da ona po pravilu govori i iz sopstvenog iskustva, i da je to važan izvor formiranja feminističkog znanja koje se zatim hibridizuje s drugim diskursima.

Zato se u daljoj elaboraciji Žarka Svirčev poziva na Vasu Stajića i njegovu knjigu *Ženski pokret u Vojvodini* (1933), u kojoj on ističe da Draga Dejanović „nije čekala da bude odjek ideja Džona St. Mila ili Svetozara Markovića“ (Stajić 1933: 72; prema Svirčev 2018: 21–22, kurziv S. B.). Ovo zapažanje korisno je i za razumevanje kasnijeg omladinskog skojevskog pokreta 30-ih godina 20. veka, i angažovane ženske književnosti koja u njegovom okrilju nastaje.

Ipak, u novonastaloj Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca nakon Prvog svetskog rata, muška politička elita u skupštinskim procedurama sistematski je ignorisala (uz svega nekoliko izuzetaka, kao što je bio Jaša Prodanović) zakonsko usvajanje ženskog prava glasa – uz prava na istraživanje očinstva i abortus, kao i potencijalno ozakonjenje niza drugih ženski prava i sloboda – pa je ono ostalo neostvareno do kraja trajanja Kraljevine. Pored toga, pokušaji ignorisanja levičarskih snaga, a zatim i zvanična zabrana rada Komunističke partije Jugoslavije 1920. i 1921. godine, učinila je da se feministički pokreti koji potiču iz dva odvojena tabora, buržoaskog i komunističkog, u jugoslovenskom slučaju ponekad prepliću i podržavaju: od samog početka 20-ih godina predstavnice građanskog feminizma, okupljene u organizaciji Ženski pokret, pružile su „utočište“ levim feministkinjama na stranicama svog istoimenog časopisa.

Feministički zahtevi su tokom evolucije levičarskih pokreta na jugoslovenskom području bili, dakle, povremeno hibridizovani s drugim ideologijama i diskursima, pa i onima koji su im izgledali suprotstavljeni. Svi ovi procesi imali su svoj izraz i u književnosti, koja je, u zavisnosti od (ne)dostupnosti drugih javnih polja, aktivnije ili pasivnije korišćena kao sredstvo revolucionarne borbe i emancipacije. U drugoj polovini 30-ih godina 20. veka sustiču se ponovo različiti uslovi koji dovode do hibridizovanja feminističkih zahteva s drugim ideologijama, ovoga puta s bliskim i korespondirajućim idejnim okvirom antifašizma. (Mlade) žene koje su se početkom 30-ih politički formirale i usmeravale ka vrednostima komunizma i feminizma, ujedno su u nastupajućem fašizmu prepoznavale zaoštrenu formu patrijarhalne ideologije koja preti da poništi dotadašnje tekovine emancipacije žena. Zbog toga antifašizam postaje osnovni okvir svakog njihovog delovanja i mišljenja, pa tako i okvir unutar kojeg će do kraja formulisati sopstveni feminizam. Zahvaljujući susticaju datih faktora, dolazi, dakle, i do procvata feministički i socijalno angažovane književnosti koju pišu žene.

2.2. *Pokret socijalne literature i angažovana ženska proza: podudaranja i razlike*

Pojam *socijalna literatura* ustalio se u jugoslovenskoj književnoj javnosti s kraja 20-ih i početka 30-ih godina 20. veka, što je delom imalo uzrok u potrebi da se u uslovima zabrane rada KPJ i cenzure komunističke propagande izbegne pojam *proleterske književnosti*, koji bi zapravo odgovarao onome što je socijalna literatura u najužem smislu označavala. Termin se zatim ustalio i u književnoj istoriografiji i teoriji. U najsintetičijem naučnom pogledu na jugoslovensku levu književnost, u monografiji *Sukob na književnoj levljici 1928–1952* (1970) pomenutoj u prvom poglavlju, Stanko Lasić je dao svoju hronološko-tipološku sistematizaciju ove književnosti, u kojoj pojam socijalne literature ima uže značenje. Model od pet etapa u evolutivnom toku leve književnosti Lasić je zasnivao na trajanju sukoba na književnoj levljici, kako ga je on video, i ključnim zaokretima unutar toga sukoba: 1) etapa socijalne literature (1928–1934), 2) etapa novog realizma (1935–1941), 3) etapa socijalističkog realizma (1945–1948), 4) etapa novih orijen-

tacija i 5) slom književne levice (1949–1952). Lasić je, dakle, a s njim i drugi književni historiografi, sukob video kao presudan za samu književnost, pa je u skladu s ključnim datumima rasprave formirao i periodizacijsku shemu leve književnosti.

Zbivanja na jugoslovenskoj književnoj levisi jesu bila uslovljena odgovarajućim događajima na međunarodnoj sceni, o čemu je takođe pisano, a jedno od boljih sintetičkih prikaza i objašnjenja tih zbivanja pružio je Marko Ristić, kao jedan od aktera istih tih zbivanja, u *Predgovoru za nekoliko nenapisanih romana*, objavljenom prvi put 1936. godine, u izvodu, u zagrebačkom *Almanahu savremenih problema*, a u celini 1953. (dopunjen i Dnevnikom), kada se sukob smatrao okončanim među mnogima od njegovih aktera. Neodvojivost društveno-revolucionarne i umetničke prakse postaje globalno izražena od 1910. godine, u raznorodnim avangardnim pokretima (ruski futuristi, italijanski futuristi, jugoslovenski mladobosanci), a u daljem razvoju i kroz konkretne odgovore na društvene događaje akteri datih pokreta razilazili su se i sukobljavali duž ose *levo–desno*, odnosno duž ose *neposredni angažman – umetnička autonomija*.

Ako se dakle može kazati, istina pojednostavljeno, da je u (pred)revolucionarnom periodu postojalo jedinstvo revolucionarne i umetničke prakse, kako u samom središtu ostvarivane Revolucije (Rusija i SSSR) tako i u zapadnim centrima (dadaističkom Cirihi, ekspresionističkom Berlinu i prednerealističkom Parizu), isto se tako može tvrditi da nakon toga, krajem 20-ih, dolazi do stvaranja pukotina između estetskih i revolucionarnih zahteva kod samih levih pisaca. Sve to novi obrt i zamajac dobija s jačanjem fašizma. Sukobi se javljaju i među onima koji ne pripadaju književnoj avangardi, već stvaraju proletersku književnost koja favorizuje realistički stil kao najadekvatniji izraz te književnosti. Niz događaja u centrima – kakvi su Prva međunarodna konferencija revolucionarnih pisaca u Moskvi 1927, čin kolektivnog pristupanja francuskih nadrealista Komunističkoj partiji Francuske iste te godine, Druga međunarodna konferencija revolucionarnih pisaca u Harkovu 1930, isključivanje francuskih nadrealista iz KPF 1933, Prvi kongres Saveza socijalističkih pisaca u Moskvi 1934, Plenum Saveza sovjetskih književnika u Minsku 1936. godine – direktno su uticali na levu jugoslovensku književnu scenu, uz nužne lokalne modifikacije.

Na isti način odluke iz „centara“ nastavile su da se reflektuju na književni život posle svetske pobede nad fašizmom, s tim da nova Jugoslavija nije više predstavljala geopolitičku i kulturnu periferiju. Pored neposrednih sintetičkih tumačenja, kakvo je pomenuto M. Ristića, 60-ih i 70-ih godina 20. veka javljaju se pokušaji distanciranog naučnog sagledavanja ovog fenomena: pored knjige Stanka Lasića, tu su i pominjani zbornici beogradskog Instituta za književnost i umetnost *Književna kritika i marksizam* (1971) i *Marksizam i književna kritika u Jugoslaviji 1918–1941* (1978), i brojne pojedinačne studije. Tema nije izgubila važnost ni u postjugoslovenskom odnosno postsocijalističkom periodu, pa tako u Beogradu 2001. izlazi monografija Velimira Viskovića *Sukob na ljevici – Krležina uloga u sukobu na ljevici*, koja i naslovom vidljivom čini središnju književnu i polemičarsku figuru svih prethodnih naučnih sinteza. Sva navedena istraživanja pouzdano tumače teorijski i filozofski problem sukoba i precizno pozicioniraju učesnike u dugogodišnjoj polemici, i to kroz sve (pro)mene i nijanse njihovih stavova i postupaka.

Kako u toj polemici autorke nisu učestvovala (bar ne na povlašćenim mestima), i kako je i kroz kasnija istraživanja previđeno da u drugim izvorima, izvan „muških“ levičarskih časopisa, postoji levo orijentisana proza književnica, u naučnim je radovima stvorena slika o nepostojanju žena u ovome toku književnosti. Zbog toga, a i po jezičkoj inerciji, kada govori o subjektu sukoba i revolucije (jer ih ni u jednom momentu ne razdvaja), Lasić govori o *čovjeku*, *intelektualcu*, *izgubljenom sinu*. Kroz ova je književna tumačenja, dakle, autorkama umanjeno ne samo učešće u književnom životu, već i u jugoslovenskoj socijalističkoj revoluciji. S druge strane, Lasić je ostavio niz nijansiranih tumačenja, koja teorijski i metodološki onemogućavaju olaka odbacivanja koja je trpela socijalna literatura nakon pobede liberalnijeg modela književnosti i kritičarskog mišljenja, odnosno koja se danas mogu primeniti upravo na ono na šta Lasić u određenom slučaju nije mislio – bilo na aktuelni status socijalne literature u književnoj istoriografiji, bilo na ignorisanje angažovane ženske proze:

„Smisao marksističke interpretacije umjetnosti nije apodiktika hijerarhizacija estetskih orijentacija i doktrina (koja nužno vodi određenju one ispravne orijentacije), već se marksistička inter-

pretacija angažira u nastojanju da iscrpi i osmisli čitav kompleks artistskog kretanja postavljajući svoje valorizacije hipotetički, uvjetno, tjeskobno. Odbacivati čitave struje, eksperimente, pravce, tokove (bogatstvo umjetničkih traganja i življenja) u ime jedne artistske orijentacije koju se proklamiralo klasno progresivnom znači negirati raznovrsnost i kontradiktornost čovjeka i njegovih mogućnosti“ (Lasić 1970: 111).

Ako je 30-ih godina među piscima komunistima na mahove „pobedivala“ utilitaristička koncepcija, ako je ona privremeno prevladala posle rata, zato je posle pobjede „liberalnije vizije umetnosti i revolucije“ došlo do suprotnog procesa: ta je pobjeda ustoličila novu hijerarhiju u kojoj su utilitarni tekstovi tj. oni takvima proglašeni – potiskivani, mada ne i potpuno zaboravljeni. Ono čega nema u potisnutom sloju jer ga ni u svim navedenim tumačenjima nije bilo jesu – imena autorki koje deluju u kontekstu leve književne scene i sukoba koji se na njoj odigrava. Postavlja se pitanje zbog čega u književnoj historiografiji (levice) nedostaje registrovanje, razumevanje i vrednovanje stvaralaštva niza književnica.

Odgovor koji se može ponuditi jeste taj da nešto nedostaje u samim pojmovima koji se koriste u jugoslovenskoj humanistici. U pojmu revolucije nedostaje aspekt feminističke revolucije dok u pojmu i polju (proučavanja) književnosti nedostaju autorke, na najbukvalniji način, kao zanemareni i ignorisani deo književnog nasleđa. U svim navedenim zbornicima i monografijama, i teoretičari i pisci koje autori uzimaju za primer isključivo su muškarci: Kont, Hegel, Marks, Lenjin, Zola, Stendal, Balzak, Tolstoj, Aragon, Nezval, Žid, Pasternak, Breton, Romen Rolan, Gete, Kornej, Šekspir, Servantes, Dante, Homer, Domanović, Krleža, Hegedušić, Risto Ratković, Sava Štedimlja, Vasa Bogdanov, Nazor, Čopić.

Poseban slučaj je autorka Milka Žicina, koja ipak jeste od početka bila visoko vrednovana, pre svega od strane levičarskih izdavača i kritičara koji su stajali na pozicijama „utilitarnosti“ (Bihali, Gligorić). Velibor Gligorić neposredno po objavljivanju romana *Devojka za sve*, piše:

„[...] mimo svih ovih primedaba roman se čita s velikim interesom i sa uzbuđenošću prema istoriji života Kaje iza koga dramatično pulsira život svih onih žena iz njene profesije, sličnih njoj, koje doživljavaju i mračniju i još suroviju sudbinu u stvarnosti.

Imamo prvi put pisca koji kuražno sa umetničkom snagom iznosi njihov osećajni, unutrašnji život, u našoj književnosti nepoznat“ (*Žena danas*, 26/1940: 22).

Negativna kontekstualizacija njene proze od strane Marka Ristića (1935/1953)¹ mogla bi da se shvati kao posledica „pripadanja“ suprotstavljenoj strani sukoba na književnoj levici; međutim, ona bi mogla biti pokazatelj iznete teze da su akterima sukoba nedostajali određeni analitički pojmovi, i to često zato što su previđali postojanje fenomena i iskustava koje ti pojmovi označavaju. U tom smislu, u analizu je nužno uvesti pojmove kao što su *levi feminizam*, *komunistički feminizam*, *feminizam Narodnog fronta*, *proletersko-feministička kontrajavnost*, *angažovana ženska proza* i *revolucionarna ženska proza*. Takvi pojmovi nedostajali su i kasnijim tumačima, kao što su književni istoričari (Jovan Deretić, Slobodan. Ž. Marković), koji jesu visoko vrednovali prozu Milke Žicine.

Kao što postoji niz pomenutih ključnih događaja na međunarodnoj levoj književnoj sceni, koji su imali odgovarajući odjek u jugoslovenskoj sredini, tako postoji i niz događaja ključnih za ženski jugoslovenski književno-revolucionarni angažman od 30-ih do 50-ih godina 20. veka. Ovaj *ženski revolucionarni kalendar* delimično se poklapa s „muškim“, ali se ne može s njim poistovetiti. Njegov početni datum je pomenuto intenziviranje feminističkog

¹ Marko Ristić je tumačio da je uprkos „prividnim suprotnostima“ socijalna literatura zapravo usvojila propise „naše malograđanske beletrističke liturgije“ držeći se konvencionalnog izraza i bežeći od subjektivnosti. Po toj osnovi i proza Žicine (ali samo njena od svih predstavnika socijalne literature) našla se među izrazima malograđanskog duha koje Ristić 1935. odnosno 1953. godine prepoznaje u naizgled raznorodnim pojavama: „Kukanje na groblju, pevanje ‘firuliruli’ po šumama, pozitivizam u filozofiji, slavski kolač, plitki realizam u umetnosti, zanos gledalaca pred hitlerovskim S. A. paradama, filmovi Marlene Ditrih, strah od smrti, strah od života, zadovoljstva u životu od Loboka, Kralj Petrova četiri vola, strah od fantastike, strah od snova, sevdalinke onakve kakve se pevaju po dorčolskim kafanama, zadužnice, zadužbine, parastosi, predavanja o Mariji Baškircsev, kandila, akvareli na svili, Sveti Sava, literatura Milke Žicine, Materinsko Udruženje, sve to spada u istu sferu mentalne ubogosti i afektivne praznine“ (103–104). Ristić je dosledno, a s obzirom na društvenu poziciju, prikazao i samog sebe kao „nehotičnog statistu“ te „provincijalne inscenacije“ tj. malograđanskog društva (105).

aktivizma svih ideoloških orijentacija neposredno nakon Prvog svetskog rata, u sklopu kojeg i levi feminizam nalazi svoje mesto – i zato će ženska leva književnost i kasnije lakše pronalaziti svoje mesto u feminističkim časopisima, ili u popularnom ili dečjem izdavaštvu, nego na „zvaničnim“ levičarskim mestima.

Godine 1935. organizovan je na internacionalnom planu, zvanično, Narodni front, a počelo se s planskim i koordiniranim uključivanjem komunista i antifašista u legalne jugoslovenske organizacije; u sklopu toga, *skojevke*, studentkinje i mlade antifašistkinje ulazile su u postojeće ženske i feminističke organizacije. Međutim, početnom godinom internacionalnog levog feminizma ali i jugoslovenske angažovane ženske proze, ako tragamo za jednom precizno određenom godinom, može se smatrati 1934. godina: godina u kojoj je u Parizu pokrenut časopis *Žene u globalnoj akciji* (*Les femmes dans l'action mondiale: Organe mensuel du Comité Mondial des Femmes*, 1934–1939) i u kojoj je objavljen roman *Kajin put*.

Na jugoslovenskom nivou Omladinske sekcije Ženskog pokreta osnivaju se masovno upravo od 1934. godine, kada je osnovana podružnica u Zagrebu (za šta je ideja postojala još od 1931, i poticala takođe iz redova KPJ) (Kecman 1978: 318–319). Jedna od ključnih godina bila je svakako 1936, kada je u Beogradu osnovan časopis *Žena danas*, pa u periodu dok je izlazio (1936–1940) možemo pratiti pisanje originalnih reportaža, priča i romana angažovanih autorki. Za delovanje članica SKOJ-a, Saveza komunističke omladine Jugoslavije, mogu se upotrebiti iste one reči kojima je Jovan Skerlić opisao omladinsko doba 19. veka: „Književnost i javni, politički život u omladinskom dobu tako su između sebe tesno vezani, u tolikoj se meri prožimaju, da je nemoguće odvojiti ih i proučavati ih svako za sebe“ (Skerlić 1966: 8).

Značajno je da je časopis *Žena danas* uspeo da se obnovi u ratu, kroz tri broja, s uvedenim podnaslovom *Organ Antifašističkog fronta žena Jugoslavije*, i da traje i nakon rata. Na taj način časopis svedoči o kontinuitetu ženske antifašističke delatnosti, a pred istoriografiju postavlja pitanje da li nastajanje AFŽ Jugoslavije treba ipak vezati za 1935/1936. godinu – posmatrajući ga kao kontinuirani *autonomni levofeministički pokret*, a 6. decembar 1942. uvažavati kao datum njegovog zvaničnog osnivanja – kada dobija formalniji vid organizacije.

Pandan beogradskom časopisu *Žena danas*, u Zagrebu je bio časopis *Ženski svijet* (1939–1941), koji se nastavlja kroz osnivanje *Žene u borbi* (1943–1957), u Sloveniji je to *Naša žena*, a na području BiH (*Naša žena*) i u Crnoj Gori (*Naša žena*), časopisi ovog tipa pokreću se tek tokom rata. Period 1941–1945. obeležen je, dakle, nastavkom antifašističke delatnosti, ilegalnim radom i učešćem žena u Narodnooslobodilačkoj borbi, a poratni period od 1945. do 1953. intenzivnim radom AFŽ-a u obnovi i uspostavljanju nove države, pre svega kroz sveobuhvatnu akciju opismenjavanja žena i ozakonjivanja njihovih prava. U jugoslovenskom revolucionarnom kalendaru 1953. pripada godinama pobeđe liberalnije vizije kako revolucije tako i književnosti, dok je u ženskom revolucionarnom kalendaru godina (samo)ukidanja AFŽ Jugoslavije. Pri tome, u istoriografiji se vode rasprave da li je time otpočeo proces repatrijarhalizacije ili je samo jedna revolucionarna organizacija prepustila svoje funkcije mirnodopskim državnim institucijama.²

Zbog svega toga, i polazišta razumevanja političkih, kulturnih i književnih pojava ne mogu se ustanoviti kao jedinstvena i univerzalna. Proletersko-feministička kontrajavnost bila je deo feminističke kontrajavnosti (Barać 2015), koja se kroz delovanje ženskih i feminističkih udruženja i časopisa raspoznaje kao izdvojen diskurzivni prostor u kojem je ženama/autorkama bilo moguće da potpuno slobodno iskažu potrebe svoje društvene grupe, specifičnosti ženskih iskustava i željene subjektivnosti. Unutar nje su se vodile emancipacijske politike, partijska i feministička, koje su se međusobno preplitale. Rad Mitre Mitrović na časopisu *Žena danas*, i ukupan njegov sadržaj, pokazuje kako je postojao autonoman feministički angažman komunistkinja i skojevki unutar rada KPJ, upravo onakav kakav je bio rad Drage Dejanović u okviru Ujedinjene omladine srpske.

Članci *Žene danas* (književni, reportažni, književnokritički, filmskokritički, likovnokritički i drugi) otkrivaju da autorke jesu bile pozicionirane duž polemičkih osa u sukobu na levisi, ali isto tako otkrivaju nove teme, stavove i žanrove, koji su se mogli ostvariti samo u *izdvojenom ženskom prostoru* i zahvaljujući činje-

² Videti: Chiara Bonfiglioli, "Women's Political and Social Activism in the Early Cold War Era. The Case of Yugoslavia", *Aspasia*, 2014, 1–25

nici da autorke *nisu čekale da budu odjek* onoga što rade njihovi partijski, književni i intimni drugovi. U radu Drage Dejanović, saradnice *Žene danas*, i videle su jednu od svojih prethodnica. Pri tome, istoriju žena, koju ispisuju kroz časopis, one ne ograničavaju na levičarsku, već svoje prethodnice prepoznaju u ukupnom toku ženske emancipacije i životima istaknutih žena lokalne i globalne prošlosti (Žorž Sand, Milica Stojadinović Srpkinja, Sonja Kovačljevska, Marija Kiri, Katarina Ivanović itd.).

Žene, dakle, imaju sopstvenu istoriju, pa je tako ima i ženska književnost. Za angažovanu žensku prozu merilo vrednovanja ne može biti samo u tome koliko se ista proza emancipovala od „plitkog realizma“, već i to koliko je nevidljivog ženskog iskustva uspela da učini narativno vidljivim. Dakle, ni „dubina“ datog realizma ne može se meriti samo uplivima poetskog i iracionalnog, kako se u raspravama na književnoj levisi problem postavljao, odnosno ne može se meriti istim merilima kao i proza o kojoj se većinski raspravljalo. To bi značilo da ne postoje univerzalna merila za razumevanje i ocenu a posebno za (dis)kvalifikaciju određenog proznog realizma, što jeste jedna od teza ove monografije.

Autorke, naime, imaju i svoj individualni umetnički razvoj. To je posebno upadljivo kod Milke Žicine koja će upravo tokom ranih 50-ih, nakon sopstvenog drastičnog iskustva u unutarpartijskom sukobu, u logorima za političke osuđenike, kako je već u prvom poglavlju navedeno, početi da piše potpuno drugačiju prozu (nerealističku, lirsku, simbolističku) od one koju je do tada pisala. Kako je primetila Slavica Garonja Radovanac, opus Žicine se „posthumno neprestano dopunjava, bogati i iznenađuje“, jer za života autorke nije čitaocima u celini ni mogao biti poznat. Poslednja nedostajuća kockica mozaika je prozna knjiga *Sama*, koja opisuje iskustvo boravka u samici u zatvoru Glavnjača od trenutka hapšenja (jun 1951). Knjiga polazi „od introspektivnog usmerenja na samo Biće, njegovu egzistencijalnu ugroženost“, pri čemu se razvija „čudesan mehanizam postojavanja u čuvanju svog ljudskog i ličnog integriteta, najzad vaspostavljanja nove, čak umetničke egzistencije, kao onog što je jedino preostalo. Pre svega, to podrazumeva očuđavanje (zadatog) prostora [...] kao i postupak humanizacije i pronalaženja sagovornika – to su zidovi – koji, karakterizovani kao prave ličnosti, dobijaju i svoja lična, simbolična imena [...]“. Na granici jave i halucinacije, kroz snaž-

nu simbolizaciju unutrašnjeg prostora i imaginarne sagovornike – zidove, jedinka započinje ponovno osmišljavanje sopstvenog postojanja“ (Garonja Radovanac 2012: 370–371).

Pored kompleksnijeg razumevanja realizma (koje postavlja Tijana Matijević u našem koautorskom radu iz 2024) i uvažavanja potencijala individualne književne evolucije, mora se voditi računa o tome da su autorke deo društvene grupe koja takođe ima sopstveni razvoj: žena kao klase i žena kao čitalačke publike. Dakle, to što određena autorka prihvata i bira reportažni ili feljtonistički stil ili žanr u jednom trenutku ne može da se tumači kao estetska i estetička slabost. Niti se određenoj autorki može suditi, opet poput Žicine, (samo) iz perspektive elitistički i maskulino zamišljene i napisane književne istorije i univerzalno shvaćene evolucije, pošto ona pripada grupi koja je iz te istorije bila isključena – i kao žena koja nije imala pravo na sticanje pismenosti i kao seljanka-radnica koja nije imala pravo na uslove za čitanje i pisanje.

Drugim rečima, dok su pisci teoretičari u vrhovima udruženja pisaca i u vrhu Partije raspravljali koji metod pisanja je bolji, da li je nešto suviše tendenciozno i narušava li umetničku autonomiju (pri čemu, naravno, treba imati u vidu da je u pozadini teorijskog sukoba stajalo neslaganje oko staljinističkih metoda vlasti), brojne autorke i autori nisu mogli da čekaju na zvanične odluke pominjanih kongresa niti su imali potrebu da ih se pridržavaju. Oni su pričali dotad neispričane priče, pisali na način koji im je za to odgovarao i koji im je išao od ruke, a koji je u datom trenutku mogao da se podudara s poželjno proklamovanim stilom na nekoj od strana sukoba.

Tokom sprovođenja revolucije kroz Narodnooslobodilačku borbu i nakon ostvarene jugoslovenske socijalističke revolucije, domaće angažovane autorke imale su donekle različite lične i stvaralačke puteve, kao što je u prvom poglavlju naznačeno, ali su sve nastojale da i kroz prozu podrže emancipatorske procese i svedoče im, kako „pamteći“ raznoliko žensko iskustvo tokom okupacije i borbe u ratu (memoarska proza Mitre Mitrović), tako i fikcionalizujući neposredno iskustvo obnove i izgradnje i novih rodničkih odnosa (*Reportaže* Milke Žicine, 1950), odnosno sabirajući i jedno i drugo u novim zbirkama priča (*Prepuna čaša* Nadežde Ilić-Tutunović, *Strašna igra* Desanke Maksimović (1954), *Do danas* Fride Filipović (1956).

Ono što je u jugoslovenskom kontekstu angažovana ženska proza, odgovara u dobroj meri onome što je u američkom kontekstu prepoznato kao *ženska revolucionarna proza*. Pola Rabinovic (Paula Rabinowitz) odredila ju je u svojoj monografiji *Labor and Desire: Women's Revolutionary Fiction in Depression America* (1991) uz to čak kao poseban žanr (u odeljku "The Contradictions of Gender and Genre"). Međutim, prema ovoj autorki, „da bismo govorili o ženskoj revolucionarnoj prozi kao žanru, potrebno je povući niz teorijskih poteza“ (Rabinowitz 2016: 274):

„Ženska revolucionarna književnost može se čitati kao žanr unutar žanra, kao sekundarna zona književnog radikalizma, čije granice sadržavaju i prekoračuju pripovijedanje klasne borbe koja je pokretala proleterski realizam. Ona upisuje žudnju u povijest pomoću pripovijedanja o ženi iz radničke klase i radikalnoj intelektualci. Ovim 'dodanim naglaskom' javljaju se obrisi žanra različitoga od proleterske proze te obilježena vlastitim pripovijednim tipovima i subjektivnim pozicijama“ (Rabinowitz 275).

Pola Rabinovic, dakle, ne insistira na strogo fiksiranom žanrovskom određenju. Žensku revolucionarnu prozu možemo da shvatimo kao vid proleterske književnosti ili kao samostalni žanr (Isto 276), ali je važno da prepoznamo njeno postojanje i distinktivne odlike. Rabinovic se pre svega bavila romanom, dok u jugoslovenskom slučaju u ovom domenu dominiraju kratke priče. Ipak, kako su romani Milke Žicine najizrazitiji i najreprezentativniji proizvodi ove proze, može se reći da uočeni idejno-narativni postupci ženskih revolucionarnih romana iz 30-ih godina u SAD u potpunosti odgovaraju romanima i prozi Žicine: „Kako bi prekinule klasne i rodne tišine koje su unutar realizma skrivale ženu iz radničke klase, žene koje su pisale revolucionarnu prozu ustrojile su svoje pripovijedanje na *nekodiranim tijelima i tekstovima*, onima koji se (re)produciraju kroz porođaj i rad“ (Rabinowitz 280, kurziv S. B.).

Prvi roman Žicine *Kajin put* (1934), ujedno je i prvi katalog takvih tela među kojima je ono glavne junakinje središnje ali nikako jedino važno: upravo tela brojnih ženskih likova u romanu, kako važnijih tako i sasvim sporednih, prikazuju nepriznata ženska iskustva koja proizilaze iz patrijarhalnih i kapitalističkih odnosa (domaće nasilje, silovanje, prostitucija, abortus, smrt usled abortusa). Tek celina ovih iskustava razumljivim čini i Kajin „put“,

„razvojnu“ (pri)povest devojčice iz najugroženijih društvenih slojeva. Zato je u romanu podjednako važna i svaka ženska sudbina i situacija kojoj junakinja Kaja svedoči, ili o kojoj sluša, kao i ona koju sama iskusi. Radi ilustracije koliko su radikalno novi i revolucionarni uvidi koje ova književnost posreduje, izdvojicemo dva dijaloška odlomka, o kojima će biti reči u četvrtom poglavlju u sklopu analize romana *Kajin put* tj. njegove adekvatne komparativne analize s romanom američke spisateljke Agnes Smedli.

Kada se čitaju u kontekstu (okončanog) sukoba na jugoslovenskoj levisi, svi ovi književni tekstovi ne mogu se sagledati u onome što je za njih važno.

Kada se pak vratimo čitanjima i tumačenjima samih aktera sukoba na levisi, onih koji jesu prepoznavali značaj ženskih tekstova, vidimo da su oni uviđali činjenicu da dati tekstovi predaju klasne i rodne tišine tj. ruše književne tabue i zasnivaju pripovedanje na subjektivaciji dotad diskurzivno nevidljivih pa u tom smislu i nepostojećih subjekata. S druge strane, ukoliko su kritičari levice, oni poput Velibora Gligorića, obraćali pažnju na dela samih proleterki i deklariranih levičarki, oni nisu mogli da uoče da proza Nadežde Ilić-Tutunović ili Fride Filipović takođe pripada levoj književnosti tj. angažovanoj prozi, niti su u prozi proleterskih književnica mogli da uoče važnost svih prikazanih iskustava „nekodiranih tela“. Ovi aspekti angažovane ženske proze otkrivaju se zapravo tek kroz feminističko čitanje koje vidljivim čini one aspekte klasne eksploatacije koji su isključivo vezani za *žensko iskustvo – iskustvo nevidljivog i nevrednovanog „dodatnog“ ženskog rada*. Taj je rad u početku previdela marksistička teorija, a tek savremenije teorije socijalne reprodukcije dale su naučni okvir za njegovo priznanje i analizu u sklopu koncepta *viška vrednosti* odnosno *eksploatacije*.

2.3. Teorija socijalne reprodukcije i analiza ženskih narativa

Upravo je priča Nadežde Ilić-Tutunović „Jelenino Badnje veče“ (1938), analizirana delom u prvom poglavlju, možda najreprezentativnija u pogledu koncepta eksploatacije i viška vrednosti. Potrebno je da joj se ponovo vratimo, sada uzimajući u obzir sve prethodno rečeno.

Junakinja priče je, dakle, siromašna žena, služavka u kući dobrostojećeg Beograđanina, supruga alkoholičara i nasilnika, majka dvoje dece, dojilja, i domaćica. Radnja priče je smeštena u hronotop praznika, čije naslovno isticanje usmerava horizont čitalačkog očekivanja u pogrešnom smeru: ispostaviće se da žena u svim nabrojanim ulogama nema pravo ni na taj „najsvetiji” praznik. Čitava priča komponovana je kao nizanje sekvenci junakinjinog dana, koje oblikuju celovitu sliku eksploatacije ženskog tela i rada, fizičkog i emotivnog. Upečatljive realističke scene izazivaju i čitalački užitak i čitalačku empatiju, što je dovoljno za spoznaju nepravednosti junakinjinog položaja i bolnosti njenog iskustva, ali je uz sve prisutna i klasna analiza eksploatacije junakinje. Iz priče, kao i iz opusa Nadežde Ilić-Tutunović, ne može se zaključiti u kojoj meri je autorka poznavala marksističku teoriju i da li je imala nameru da je prizove u čitalačkim asocijacijama. Priča u svakom slučaju i razotkriva *usavršene mehanizme eksploatacije žena* u datom položaju, i naznačuje *tok novca* u tome procesu.

Junakinja priče u jednom trenutku, kao što je u prethodnom poglavlju već analizirano, zamoli „gazdu“ da joj zaradu za dogovoreni rad tokom praznika isplati unapred, što ovaj i učini, a muž sav taj novac zatim potroši u kafani. Junakinja se tako našla, kao što je ranije obrazloženo, u većem finansijskom minusu nego što je u početku bila, pa tako i snažnijem dužničkom odnosu prema poslodavcu. Delovanje *internalizovanih patrijarhalnih normi* jeste ono što omogućava da *junakinja sebe razumeva* kao onu koja sve te minuse treba da popuni dodatnim potplaćenim i neplaćenim radom. Autorka je građenjem ovakvih odnosa sugerisala, da ponovimo, da su eksploatacija od strane muža i poslodavca povezane i da se uzajamno galvanizuju. Time je zapravo ukazala na *patrijarhalne osnove kapitalizma* i *kapitalizmom osnaživanog patrijarhata*, o čemu je u 19. veku pisala Elenor Marks.

U ovoj je priči autorka prikazala upravo one aspekte eksploatacije koji su u književnosti i javnosti ostajali nevidljivi i ocrtala svakodnevne „suptilne“ postupke kojima se eksploatacija ženske (radne) snage vrši. Tako je – kao što to čine i teorije socijalne reprodukcije, a kako to sažima teoretičarka Titi Batačarija – u svom narativu privilegovala „proces“ u odnosu na „vidljive činjenice“ (Bhattacharya 2017: 2).

Ispripovedana iz suprotne perspektive, perspektive eksploataora, ali srodna po detektovanju ženske (re)produktivne eksploatacije jeste priča „Šef“ Milke Žicine. Priča govori o zapošljavanju daktilografinja. Autorka u njoj, između ostalog, ocrtava kapitalističku logiku po kojoj će sistem pre delovati i na sopstvenu štetu nego što će pravedno vrednovati ženski rad. Šefu prometnog odeljenja industrije sapuna Ljiljan, kazuje ova priča, nedostaju kvalifikovane daktilografinje, kvalifikovane kućalice teksta, ali i dobre poznavateljke stranih jezika („Stenografiju ne zna! Nemački ne zna! Francuski ne zna! Korespondenciju ne zna! Pa kako onda da radim“, Žicina 2014: 87). Posao uveliko trpi i ne može da bude obavljen, pa šef raspisuje konkurs; kada prijavljene radnice odbiju ponuđenu platu, koja je ispod zahtevanih kvalifikacija (u priči se navodi suma od 1000 dinara, pa su njeni prvi čitaoci, koji su je čitali u *Zadružnoj zastavi* od 1. februara 1938, mogli to i da „potvrde“), šef odbija i mogućnost povećanja plate za dato radno mesto. Pri tome, svoj bes nakon svega istrese na trenutno zaposlenoj daktilografinji monologom u kojem se prepoznaje diskurs „porodičnog“ nasilnika:

„Šta mislite vi? Ženske. Ja danas i muškarca, knjigovođu, dobijem za 800 dinara! Ima vas ko kusih pasa – i tražite platu! Kakvu platu po ovoj besposlici. Besni ste vi! Bezobrazluk! Ima vas ko kusih pasa a ja nemam daktilografinju! Posao stoji! Sve bi vas trebalo...“ (Isto 90).

U ovoj priči se prikazuje ono što se u radnoj praksi često traži od žena a nikada od muškaraca: da na radnom mestu koje zahteva nisku kvalifikaciju (daktilografija) obavljaju poslove radnog mesta visoke kvalifikovanosti (prevodilaštvo). Žicina je i u priči „Šegrt“ prikazala dodatni rad koji se zahteva od devojčica a nikada od dečaka na istoj poziciji. Maloletnici su, naime, u Kraljevini Jugoslaviji kroz instituciju šegrtske obuke bili radno eksploatisani u domenu zanata za koje su se obučavali, a devojčice su na tim pozicijama dodatno eksploatisane kroz ženske poslove koji dečacima nisu zadavani, o čemu je takođe bilo reči u prvom poglavlju. Junakinja, devojčica Savka, koja uči krojački zanat, sanja o danu kada će dobiti radničku knjižicu, pa ovakva eksploatacija zakonski više neće biti moguća: „pre svega neće morati prati užasno masne šerpe u kojima majstorica topi salo i peče kobasice“, čistiti radnju

i gazdaričin stan, brisati podove i održavati gazdaričine sobe za podstanare (*Žena danas*, 3/1936: 19).

Ova priča, kao što je objašnjeno, dobija sanjani epilog u priči „Nisam više šegrt“ (*Žena danas*, 1946), koja opisuje ostvarena dečja prava u socijalističkoj državi, u kojoj su maloletnici smeli biti isključivo učenici u zanatskim školama, a ne, kao nekada, prepušteni neformalnoj šegrtskoj obuci.

U angažovanoj ženskoj prozi prisutno je mnogo ovakvih novih tema, prikazanih situacija i iskustava koji su se javljali ili će se tek naknadno pojaviti u odgovarajućem obliku u teorijskim tekstovima socijalista i socijalistkinja, marksistkinja i feministkinja. Za temeljnije povezivanje književne i teorijske proizvodnje feminističkog znanja od velike koristi su za ovu temu neke od teza sociološkinje Ankice Čakardić. Ona, naime, smatra da pojedine zaključke iz razmatranja odnosa klase i reproduktivnog rada u kapitalizmu, koje Roza Luksemburg, Klara Cetkin, Aleksandra Kolontaj i Nadežda Krupska iznose još pre Prvog svetskog rata, treba tumačiti kao „ranu“ teoriju socijalne reprodukcije (Čakardić 2019b, Čakardić 2019a). Za jugoslovenski književni levi feminizam indikativno je upravo to da su ove autorke (pre svega Luksemburg, Cetkin i Kolontaj, a mnogo manje Krupska) i njihove teorije figurirale u prostoru (proletersko-)feminističke kontrajavnosti u čijem okrilju nastaje i odgovarajuća ženska proza.

Odnosno, teza koja bi se mogla postaviti jeste ta da su dve pojave iz dve sfere, književne i teorijske, nastajale paralelno, i u vezi jedna s drugom, ali i nezavisno jedna od druge, a obe su nastale kao odgovor na žensko iskustvo u kapitalizmu. Dakle, Roza Luksemburg, Aleksandra Kolontaj i Nadežda Krupska započele su ona preispitivanja Marksovih postavki o odnosu produktivnog i reproduktivnog rada, iz kojih će se kasnije, 60-ih i 70-ih godina 20. veka razviti teorije socijalne reprodukcije. Drugim rečima, sve su to zapravo feministička čitanja ovog segmenta marksističke teorije koja, jednostavno, uključuju žensko iskustvo klasnih razlika. Upravo to su u svojoj književnosti, to jest svojom književnošću, radile autorke koje su pisale prozu tokom 30-ih godina 20. veka: one su uključivale i privilegovale žensko iskustvo, odnosno uvodile feminističko tumačenje prikazanih svetova. Pripovedajući žensko iskustvo, i posebno iskustvo eksploataisanih slojeva žena, one su kao na dlanu prikazale ono što je teorija svojim jezikom tek počinjala da definiše.

Ova pojava osporava, recimo to još jednom, jedinstveno evolucionističko shvatanje književne istorije. Ona pritom osporava i shvatanje društvene istorije kao jedinstvenog toka. Svi društveni slojevi i „njihova“ književnost ne mogu se podvesti pod jednu evolucionističku krivu. Iako su mnogo kasnije počele da se obrazuju i organizovano stvaraju, autorke su, poput autorki angažovane i revolucionarne proze, činile svojevrsne evolucione skokove ili ispade tako što su „rano“ i „brzo“ stvarale zasebne književne tokove, oblikujući, kao u ovom slučaju, kompleks potpuno samosvojnih tema i motiva.

Ankica Čakardić začetke teorije socijalne reprodukcije prepoznaje u pojedinim usputnim zapažanjima (npr. u izjavi Klare Cetkin da postoji dvostruka potlačenost žena), kao i u sistematičnijim oblicima: u određenim govorima Roze Luksemburg i, dominantno, u njenoj studiji *Akumulacija kapitala* (1913).

Ankica Čakardić ističe, a to je i za ovu temu ključno, zapažanja Roze Luksemburg o imperijalnom karakteru kapitala, o nužnosti da se on stalno širi na područja koja su do tada bila nezahvaćena kapitalom. Kao što u takve prostore spadaju stalno nova geografska područja, tako u njih spadaju i „neproduktivni radnici“, žene i deca, koja bivaju uvučena u procese proizvodnje. Uz to – ka tom nas zaključku takođe vodi logika argumentacije Roze Luksemburg – kapital osvaja i područja života koja do određenog momenta nisu ili se samo činilo da nisu bila zahvaćena kapitalističkim odnosima: porodični život, sferu privatnosti, domaći „neproduktivni“ rad. Upravo te spoznaje su kroz svoju prozu prenosile jugoslovenske književnice.

Ankica Čakardić detektuje i još jednu bitnu pojavu: povezanost dva momenta u teoriji Roze Luksemburg, njenu kritiku buržoaskog feminizma i novo razumevanje reproduktivnog rada (v. Čakardić 2018, Čakardić 2019a). Roza Luksemburg je, naime, uočila da ciljevi buržoaskog i proleterskog feminizma nikako ne mogu biti isti, jer, smatra ona, žene iz dve klase imaju potpuno drugačije uloge u proizvodnji društvenih odnosa: prve većinom ne učestvuju na tržištu rada i samo troše višak vrednosti koji se dobija eksploatacijom ovih drugih. Ankica Čakardić zato izdvaja i citira odeljak u kome Roza Luksemburg oštro formuliše da su buržoaske žene „paraziti parazita na društvenom tijelu. A supotrošači su obično još fanatičniji i okrutniji u obrani svojih ‘prava’ na para-

zitski život nego direktni agenti klasne vladavine i eksploatacije“ (Luksemburg, prema: Čakardić 2019a, 53). Rozi Luksemburg je u datom trenutku ova spoznaja bila važna za samu feminističku praksu, te kako bi pokazala da buržoaske feministkinje ne mogu biti prave saveznice proleterskim, s obzirom na to da one žele da održe postojeći poredak a ne da ga sruše (up. Čakardić 2019a). Taj zaključak ima značaja za analizu jugoslovenske angažovane ženske proze.

Simptomatično je, naime, da se upravo likovi analogni opisanim buržoaskim feministkinjama, kao likovi licemernih buržujskih gospođa, javljaju u prozi Jelene Bilbije, Nadežde Ilić-Tutunović i Milke Žicine. Zbog toga je nužno ukratko ilustrovati sadržaj i značenja ovih priča. Nadežda Ilić-Tutunović u priči „Na ulici“ iz zbirke *Beogradske priče* opisuje siromašne slojeve gradskog stanovništva, kojima je posebno teško zimi, u najhladnijim danima, i izdvaja sudbinu dečaka koji spada u najniži i najnezaštićeniji sloj – mladih koji borave na ulici tražeći bilo kakav kratkoročni najamni posao kako bi preživeli dan. Narativ, međutim, umesto lika dečaka postupno okupira negativni ženski lik – tip *samilosne gospođe*. U priči, gospođa Ruža prolazi ulicom i posmatra promrzlog dečaka koji stoji na ledenoj zimi: „Gleda ga, gleda onako mladog, zgurenog, pomodrelog, pa joj se savi neka tuga oko srca. Prokle socijalnu nejednakost, i razne bogataše i špekulante... Pa joj onda pade na pamet da u ovakvim slučajevima ni privatna inicijativa nije na odmet“ (Тутуновић 1934: 48). Gospođa unajmi dečaka da joj nešto prenese i postupno spoznaje dubinu njegovog siromaštva („Nesrećniče, pa ti ni čarapa nemaš?...“ (Isto 49)).

Pripovedačica iznosi fragmente gospodinih razmišljanja o siromašnom dečaku, među kojima se nađe i razmišljanje koje zvuči kao polemika s postojećim progresivnim socijalističkim idejama u javnosti: „More, kakva država, kakvi zakoni! Nego, ljudi da su malo duševniji – ja privatnim ovog, onaj onog, daš mu prilike da zaradi... tebi mala vajdica, a njemu velika korist.“ (Isto 49). Gospođa, uputiće nas pripovedačica, uvek angažuje ove „bespravne“, a „gadovi nezahvalni!“ – njena je reakcija kada s njima ne može da se dogovori oko cene rada. Priča se završava scenom u kojoj gospođa kupuje džigericu za svog mačka ljubimca, koja košta dva dinara, tačno onoliko koliko je ponudila i dečaku za posao. Kada se sklope sva razmišljanja lika gospođe Ruže, jasno se ocrtava jedan

celoviti konzervativno-liberalni stav po kojem problem siromaštva ne treba rešavati sistematski, sistemski i institucionalno, već ga treba prepustiti slučaju i „privatnoj inicijativi“, što će reći: ne uzdrnavati klasni sistem i klasnu nejednakost, nego navodnu brigu za potlačene iskazivati samo kroz „institucije“ milosti i milostinje povlašćenih.

Jelena Bilbija par godina kasnije za *Ženu danas* piše reportažnu priču sličnog naslova „Sa naše ulice“ u čijem središtu je opis nasilja muža nad ženom, praljom, koje se odvija javno, na ulici, a poenta priče je u Bilbijinoj eksplicitnoj osudi društvenog tipa ugledne gospođe, u ovom slučaju „javne radnice, poznate iz mnogih društava, inače dobrosituirane ličnosti“, koja svoju ćerku sprečava u pokušaju da pomogne žrtvi (5–6/1937: 12). U isto vreme, kroz priču „Veći dinar od cipele“, objavljenu u zbirci *Kroz ulice u duše* (1938), i Nadežda Ilić-Tutunović nastavlja da razobličava privide dobročinstva privilegovane klase. O potonjoj priči će biti više reči u petom poglavlju, budući da uobličava i šire teme, a karakteristične za po-etiku ove autorke.

Kod Jelene Bilbije i Nadežde Ilić-Tutunović „paraziti parazita“ javljaju se, dakle, kao glavni odnosno epizodni likovi, a Milka Žicina ih u jednoj priči izdvaja kao *društvenu podgrupu* posvećujući im povlašćeni portret, istaknut i samim ironičnim naslovom – „Dobrotvorke“ (*Zadružna zastava*, 1937). Likovi dobrotvorki u njenoj su viziji ocrtni ne samo negativno i s blagim podsmehom, kao što je, na primer, prikazan „šef“ i kako je Žicina inače prikazivala likove eksploatatorâ, već i potpuno karikaturalno. Grupa dokonih građanki, okupljenih u dobrotvorno društvo, shvata da njihova misija nije da prikupljaju i dele materijalna sredstva za život siromašnih, kako su do skoro činile, već da „podizuju“ ljude, da „moralno“ obrazuju beskućnike i nezaposlene, da im „pokažu put“. U obrtu priče ispostaviće se da su sve ove samilosne gospođe „podizale“ jednog istog „štićenika“ odnosno da se pojavio i *parazit parazita parazita*, iz slojeva eksploatisanih, koji manipuliše potrebom gospođa da „pomažu“ nesnađenima. Kako i njegova podvala na kraju bude razotkrivena, gospođe zaključuju da su siromašni nezahvalni i da je ono što one treba da učine – organizovanje predavanja o moralnim vrednostima (Žicina 2014: 82–86).

Data motivska *analogija u teorijskom i književnom diskursu levog feminizma* nije, dakle, sitna slučajnost i ukazuje na to da postoje određene pojave koje mogu da primete samo one koje

imaju razvijen pogled za takve pojave. Ankica Čakardić upućuje na segmente teorije Roze Luksemburg u kojima se ističe da samo žene proleterke mogu da uoče nevrednovanje njihovog rada u domaćinstvu i s decom: u tim uvidima Roze Luksemburg, o radu koji nije plaćen i onima koje su nositeljke te spoznaje, jesu začeci teorije socijalne reprodukcije.

2.4. *Dečja i ženska književnost kao deo pokreta socijalne literature: angažovana proza Jelene Bilbije*

Za žensko autorstvo međuratnog perioda karakteristično je bilo to da su književnice često uporedo pisale za odrasle i za decu (Milica Janković, Jovanka Hrvaćanin, Danica Bandić, Desanka Maksimović, Mila Dimić). Kao predstavnica angažovane ženske proze, Jelena Bilbija (1902–1964) važna je upravo u tom smislu, i njen opus svojom celinom pokazuje da se tokovi pisanja za decu i pisanja za odrasle ne mogu strogo razdvajati kako se to u književnoj istoriografiji takođe pogrešno radi(lo).

Ovakav pristup je, dakle, pored ženske, iz korpusa leve književnosti isključio i dečju književnost. Jelena Bilbija je u svojoj prozi nešto manje povlašćivala ženske likove. Njeni su junaci najviše deca, češće dečaci nego devojčice, pa zatim odrasli. Evolucija njene proze pokazuje kako ta proza jeste nastajala na osnovu iskustva ili, u najmanju ruku, neposrednog posmatranja društvenih nepravdi. Dovoljno je obratiti pažnju na zabeležene godine prvog objavljivanja priča (na kraju svake od njih) sabranih u zbirku *Priče o selu i gradu* (1934), pa videti da se ova proza formira još od 1924. godine. Pre ove, kao celovitu prvu zbirku, Bilbija je 1932. godine kod istog izdavača Gece Kona objavila knjigu jednostavnog naslova – *Priče za decu*.

Za uvodnu pak priču zbirke *Priče o selu i gradu* izabrana je „Priča o mojoj majci“ (izvorno napisana 1925), koja – eksplicitno i doslovno figurirajući kao manifest, jer i sadrži svega jednu stranu – objavljuje tragiku društvene nepravde. Pripovedačica u prvom licu, koja s obzirom na poziciju priče nosi prizvuk glasa same autorke, prenosi se u perspektivu svoje majke – one koja je iz sela svoju nekada zdravu decu ispratila u grad. Kako pripovedni glas saopštava, usamljena majka vodi dijalog sa starim orahom. Kroz lirski ton tog dijaloga saznajemo da je jedan njen

sin zapravo politički zatvorenik („svojim srcem on je upijao pesme tvoje, stari druže, pesme o spasenju svih nas malih, bednih – za to je kažnjenički žig urezan u njegovo mlado telo“, Bilbija 1934: 7), da joj je ćerka primorana na prostituciju („u dalekom gradu prodaje obraze rumene – mladost svoju“, Isto), a da je i najmlađi sin žrtva „klasične“ kapitalističke eksploatacije („na tuđem poslu iskašljava pluća“, Isto).

Kako se može primetiti, sve tri slike potenciraju *narušavanje telesnog integriteta* i zdravlja potčinjenih, a dalje u priči će se trpljenje klasnih razlika i eksplicirati kao *bolest*, tj. kao majčina *duševna patnja* koja jeste bolest (priča se završava slikom majke koja sedeći sama na kućnom pragu „lagano savija jevtini duvan i boluje od nepravda neprebolnih“, Isto: 8).

Sažetost iskaza, lirizam i manifestni karakter teksta zadržava kao poetske odlike i naredna „Priča o mom selu“. Ona prikazuje svojevrsno *kolektivno telo* momaka iz planinskog sela („zagrljene grupe mladića“), koje se svake godine u jesen spušta u gradove ili odlazi u druge države. Može se reći da ulogu majke u ovoj priči igra planina, a ulogu bolesnika šuma koja svake jeseni pri ispraćajima ječi kao da joj trgaju srce. U jednostavnoj kontrastnoj slici kazuje se da s planine „odlaze mrki, koščati muževi, bujni mladići – i dečaci, oni što su im oči duboke kao planinska jezera“, da ih zatim „gutaju gradovi, fabrike, vapori, rudnici“, a po završenim sezonskim poslovima („za majskih mirisnih sutona“) vraćaju se, od onih koji se vrate, neki sasvim drugačiji ljudi, „nekakvi sušičavci, mršavci, bolesnici – starci“ (Isto: 10).

U pričama koje slede opisane su sudbine onih koji odlaze u grad (ali i onih koji ostaju u selu, ili žive između sela i grada). U njima je zapravo jezikom književnosti prikazana ekonomija takvih života, odnosno izvedena svojevrsna analiza (ne)plaćenosti produktivnog i reproduktivnog rada.

U priči „Iz dnevnika Sekulina brata“ glavni junak, pripovedač u prvom licu, naslovni „Sekulin brat“, od prve rečenice zapravo sprovodi analizu materijalne situacije sopstvenu i svoga brata. Naime, ista odela u kojima ih je majka poslala u grad posle nekog vremena više nisu ista: njemu, koji je u grad došao da pohađa gimnaziju, odelo je očuvano, a kod Sekule, koji je tu došao da bude šegrt (za molera), ono je postalo nerazpoznatljivo. U svega nekoliko uvodnih rečenica ocrtana je skica koja podrazumeva složeniju pozadinsku sliku

klasnih odnosa, a prikazuje kako se lako grade klasne razlike među rođenom braćom, što se i eksplicira („Meni je krivo zašto i šegrti nisu čisti kao mi gimnazijalci. Otkuda to, da ja i Sekula nismo i sad tako jednaki kako smo bili pre godinu dana?!“, Isto, 26). Situacija proizilazi iz činjenice da siromašni roditelji iz unutrašnjosti nisu u mogućnosti da plaćaju školovanje za svu svoju decu, i u ovoj priči ta se činjenica prelomila kao nepravda na jednom bratu, dok je u većinskoj praksi u Kraljevini, ali i u periodu posle Drugog svetskog rata, ona značila prestanak školovanja ženske dece.

Amblem ove pripovetke je ćilim, koji ovde igra ulogu emotivne i materijalne (porodične) vrednosti koja će biti žrtvovana kako bi braća vratila porodične dugove i preživela neko vreme. Ispostaviće se da prodaja ćilima ne ide tako lako kako se mislilo. Posedovanje vrednog predmeta ne znači njegovu automatsku prohodnost i vrednost na tržištu. Scene u kojim braća tegle teški ćilim kroz grad, odnoseći ga potencijalnim kupcima, predstavljaju slike nemoći onih koji nisu uključeni u tokove finansijskih obrta i moći, čak i kada se čini da poseduju nešto što bi ih makar privremeno u te tokove uvelo. Uzaludno putovanje dvojice braće po prestoničkim domovima, uz uveliko spuštenu cenu ćilima, kulminira scenom u kući „zainteresovane“ gospođe Zlate, koja susret i pregovore o kupovini koristi da bi omalovažavala braću i pokazivala svoju klasnu nadmoć. Jedina moć koju podređeni imaju, kako Bilbija pripovetkom pokazuje, jeste u pobuni, osećanju ponosa, i rečima pobune.

Jelena Bilbija je u pričama za decu izgradila svet potpuno komplementaran onome u prozi koju je pisala za odrasle. U prvoj priči zbirke *Deca u selu i gradu* (1935), „Tamađojka“, prikazuje klasne razlike koje se u jugoslovenskoj sredini manifestuju dominantno kao razlike između seoskog i gradskog stanovništva. Naslovi Bilbijinih dela ističu upravo tu dihotomiju. Devojčica Radunka je junakinja ove priče. Nad njom otac, šumar koji se tek neznatno izdigao od seoske sirotinje, praktično izvodi eksperiment, a sve u najboljoj nameri da svojoj ćerki priušti i prizove bolju budućnost, da od nje „stvari gospođicu“. Korak ka tome je kupovina lepih haljina koje će je razlikovati od njenog okruženja. U gradu ga u toj nameri u prodavnici prevare i prodaju mu karnevalsku haljinu, koju on obuče svojoj Radunki i za svakodnevnu igru među čobanima. Radunka biva ismejana i zbog toga svuče

haljine, oslobodi se onoga što je zapravo kostim, nakon čega je vršnjaci ponovo radosno prihvataju. Bilbija u ovoj kratkoj priči na jednostavan način pokazuje da klasna pripadnost jeste i *socijalna maska*. Junakinja Radunka posle ovog malog traumatičnog događaja zadržava spoznaju o svojoj klasnoj pripadnosti kao pozitivno iskustvo, jer, kako priča na kraju kaže, „ona je u varoš, kad je pošla u gimnaziju, ponela svoju seljačku odeću a s njom i svu vedrinu širokih vidika – polja i šuma, vedrinu koja daje onu divnu čistotu duši svakog deteta“ (Isto: 12).

Posleratni kontinuitet Bilbijine angažovanosti prepoznaje se ne samo kroz književnost, već i kroz njeno uključivanje u organe revolucionarnih i prelaznih organa nove vlasti. O tome bi se svakako mogla napisati posebna studija. U književnom pak smislu, dovoljno je pomenuti objavljivanje njene zbirke pripovedaka „Briki i druge priče“ (1946), kao i pokretanje dečjeg časopisa *Poletarac* (1947), čija Jelena Bilbija bila prva urednica (o Bilbijinom uredničkom radu videti studiju Jelene Milinković „*Poletarac* (1947–1948) u kontekstu pionirske štampe“, 2019). I dok zbirka „Briki i druge priče“, objavljena u izdanju izdavačkog preduzeća Prosveta, uključujući i neke Bilbijine pripovetke iz prethodnog perioda, jesu te 1946. godine imale, u kontekstu agit-prop politike, ulogu uspostavljanja revolucionarnog kontinuiteta, nisu mogle više imati isto dejstvo na nove (ali i stare) čitaoce. Kako ispravno zaključuje Tijana Tropin, Bilbijine „socijalno angažovane priče i bajke, gotovo revolucionarne za međuratni period po umetnički uspešnom uklapanju različite tematike, nisu bile dovoljno primamljive za posleratnu publiku (Tropin 2016, e-izvor).

Analizirajući zbirku u celini, i iz perspektive potiskivanja i pamćenja/zaboravljanja književnog nasleđa nakon Drugog svet-skog rata, Tijana Tropin razotkrila je jednostavni mehanizam po kojem je književnost za decu u celini funkcionisala kao angažovana i revolucionarna (ženska) proza, tj. uključivala se u pokret socijalne literature u Jugoslaviji, ili pak proletersku književnost globalno. Ona primećuje da:

„izmenjeni uslovi života, novi socijalistički režim i izgradnja novog sistema kulture učinili su pomalo prevaziđenim socijalni angažman predratnih dela, otvarajući prostor za drugačije bavljenje društve-

nim temama. [...] Međutim, iza na prvi pogled rutinski pisanih priča o doživljajima pasa (ciklus o Brikiju), magaraca („Cujin Jedinak“), krava („Priča o Rudovi“), krije se zapravo niz priča o klasnoj nejednakosti, o tegobnom siromaštvu i nepravdi koju u kapitalističkom društvu trpe radnici i seljaci“ (Isto).

Za obnovljenu zbirku u posleratnom periodu važno je zapažanje Tijane Tropin da od nje kao celine odskače priča „Ni Briki nije stao“, „pisana naknadno, za vreme rata, koja sasvim drugačijim tonom, bez ikakvog humora, opisuje ratna zbivanja i drastične prizore (streljanje seljaka koji su prihvatili psa)“ i koja je „svakako zbog toga izostavljena u poznijim izdanjima ove zbirke“ (Isto). Postojao je, dakle, jedan kratki period revolucionarnog preobražaja, kada je književnost koja je u tom periodu nastajala i objavljivana, „pamtila“ pa i „dokumentovala“ drastična traumatska iskustva, kao što su, između ostalog, nezapamćeno okrutni zločini nad civilima u Drugom svetskom ratu (bilo nad starcima u NDH, kao u ovoj priči; bilo nad Jevrejima pa tako i jevrejskom decom u kontekstu Holokausta – o čemu će biti reči u analizi zbirke „Strašna igra“ (1954) Desanke Maksimović, ili đacima i drugim taocima nad kojima je vršena odmazda u okupiranoj Srbiji – o čemu je takođe pisala Desanka Maksimović, ne samo kroz poemu „Krvava Bajka“, već i kroz roman *Ne zaboraviti*, što će takođe biti predočeno u jedanaestom poglavlju ove monografije).

Dosledno razotkrivanje trauma i tabua iz rata, samo je nastavak doslednog proznog razotkrivanja trauma i manje vidljivih i tabuisanih iskustava ovih autorki, vezanih za kapitalistički jugoslovenski period.

Ovakva čitanja – u svakom slučaju, i to je poenta na kojoj insistiram – nameću potrebu za daljim proširenjem tekstualnog korpusa jugoslovenske književne levice uključivanjem u nju i književnosti za decu. Kao što istraživanja Biljane Andonovske pokazuju, od samog početka 20-ih godina, u okviru rada jedne struje socijalista i komunista može se pratiti pojava i razvoj klasno osvešćene dečje književnosti (Андоновска 2019), a kojoj, dodala bih, nesumnjivo pripada i većina romana Mata Lovraka kao jednog od najčitanijih dečjih pisaca u Jugoslaviji. Proleterska dečja književnost, kako su saradnici časopisa *Budućnost* nazivali novu književnost koju su u tom „laboratoriju“ sami stvarali, trebalo je da „malim proleterima“ ponudi „duhovnu i imaginativnu hranu koja bi odgovarala njihovom stvarnom životnom iskustvu, potrebama i idealima“ (Isto 30).

Andonovska će u toj književnosti precizno prepoznati odlike *radikalne književnosti za decu*, koncepta osmišljenog među američkim istraživačima kako bi objedinio i obeležio „jedan značajan korpus literature za decu, koja je bila vezana za progresivne društvene i političke pokrete s kraja 19. i početka 20. veka: abolicionizam, anarhizam, socijalizam, komunizam, feminizam, antirasizam...” (Isto 31). S neskriveno političkim porukama, zaključila je Andonovska, ov(akv)a književnost „detetu prilazi s većim poverenjem u njegove kognitivne i emotivne kapacitete, njegovu autonomnost, sposobnost da misli kritički i ponaša se protivno konvenciji i nalogu za potčinjavanjem“ (Isto 31).

Upravo navedene funkcije ostvarivala je i ženska angažovana proza u odnosu na široku žensku publiku kojoj je pretežno bila namenjena. Uz dečju i žensku angažovanu prozu, književnost leve se istraživačima ali i potencijalnoj novoj čitalačkoj publici ukazuje kao raznovrsnija i plemenitija nego što se doskoro mogla sagledati. Čitanja časopisa u kojima su ova dela izvorno objavljivana i u kojima se o njima pisalo pokazuju da su i ovi autori bili deo sukoba na književnoj levisi, iako marginalno, ali i da su kroz svoje fiktionalne svetove sprovodili originalnu klasnu i marksističku analizu stvarnosti. U slučaju autorki, ta je analiza proizilazila iz ženskog iskustva i iz feminističkog pogleda na svet.

Za žensko autorstvo međuratnog perioda karakteristično je bilo to da su književnice često uporedo pisale za odrasle i za decu (Milica Janković, Jovanka Hrvaćanin, Danica Bandić, Desanka Maksimović). Jelena Bilbija je kao predstavnica angažovane ženske proze važna upravo u tom smislu, i njen opus svojom celinom pokazuje da se tokovi pisanja za decu i pisanja za odrasle ne mogu strogo razdvajati, kako se u književnoj historiografiji takođe pogrešno radi(lo).

3. PROCESI POLITIČKE SUBJEKTIVIZACIJE, ČASOPIS ŽENA DANAS (1936–1940; 1943/44; 1945–1953) I GLOBALNI KONTEKST LEVOG FEMINIZMA

*„Ni okrenula se nisam
a bila sam usred studentskog pokreta.
Išlo je sve zajedno, uporedo,
i knjiga i ljubav i svest i akcija“*

(Mitrović 2023: 95).

Kao što je kroz prethodna poglavlja već delimično ocrtano, u jednoj dekadi, ili malo duže od nje, odvijali su se procesi političke subjektivizacije jedne generacije, pa i onih koji joj nisu u najstrožem kalendarskom smislu pripadali. Ti su se procesi odvijali upravo (i) kroz književnost, i to kako kroz čitanje revolucionarne književnosti, tako i kroz pisanje angažovane proze. U tome su, kao književni medij(um) epohe koji je bio podjednako, ako ne i više, uticajan koliko i sama knjiga, presudnu ulogu odigrali časopisi. Dok su tokom 20-ih godina 20. veka, globalno gledano, časopisi komunističkih partija, koji su želeli da deluju na ovaj način, uglavnom bili oblikovani kao časopisi za književnost i kulturu, od 30-ih godina, a posebno od vremena uspostavljanja ideje Narodnog fronta kao odgovora na imperijalne i ratne pretnje fašističkih država, oni se oblikuju i kao omladinski, esnafski i ženski odnosno feministički časopisi. U njima, zavisno od odabranog koncepta, književnost nekada ima podjednaku ulogu kao i u književnim časopisima, ili pak unekoliko manju, što je u svakom pojedinom slučaju bilo usklađeno s opštom obrazovanošću publike odnosno društvene grupacije kojoj su ovi časopisi želeli da se obraćate.

Indikativno je da su se u međusobno vrlo udaljenim i različitim državama od kraja dvadesetih godina pa nadalje često odvijali

srodni politički procesi, koji će potom naći svoje mesto susretanja u globalnom antifašizmu. U Čileu je, na primer, autoritarni režim Karlosa Ibaneza, izabranog za predsednika države 1927. godine, pokrenuo nove i dodatno podstakao postojeće demokratske i emancipatorske procese (v. Pernet 2000). Antiautoritarni ili čak i antidiktatorski politički refleksi i odgovori različitih društvenih grupa u južnoameričkoj državi po mnogo čemu su uporedivi s emancipatorskim procesima koji će u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca tj. Kraljevini Jugoslaviji dobiti novi zamajac s uspostavljanjem Diktature kralja Aleksandra Karađorđevića 1929. godine. Isto tako, i političke procese u Kini od samog početka 30-ih, koji svakako bivaju dodatno, a nekad i presudno podstaknuti imperijalnim postupanjima Japana, treba sagledavati u najširem mogućem globalnom ekonomsko-političkom kontekstu (v. Wright 2007), koji pokazuje da su primarni podsticaji u pojedinačnim državama nekada mogli biti i unekoliko različiti, ali da jesu bili deo jedinstvenih globalnih procesa društvene emancipacije odnosno jedinstvenih odgovora na unutrašnje antiemancipatorske ili agresorske politike koje su delovale spolja. Zajedničke osnove i jednih i drugih procesa ogledaju se, najpojednostavljenije rečeno, u osnovnoj jednostavnoj podeli sveta koja se u jednom trenutku dogodila: na fašističku i antifašističku alijansu.

Ovde su od interesa ženski i feministički pokreti u tome kontekstu, odnosno činjenica da su data kretanja presudno uticala na oblikovanje angažovane ženske proze. Prelamanje globalnih procesa u tom se smislu može sagledati i kroz posmatranje nacionalno ili ideološki određene književnosti (srpske, jugoslovenske, revolucionarne, levofeminističke), ali i književnosti posmatrane kroz prizmu njenog razvoja u određenom književnom (urbanom) centru. „Između onog Beograda kraljevske diktature i ovog Beograda zasedanja nesvrstanih [1961. godina] zbio se preobražaj cele jedne epohe“, zapisao je Oto Bihalji-Merin u „Skici za portret mog brata Pavla Bihalija“ (1978: 46). Bilhalji-Merin je pri tome usmeravao pogled ka ulozi Nolit u datom procesu („I Nolitove knjige bile su priprema za taj preobražaj“ 46), ali se upravo misao o *preobražaju cele jedne epohe* može istaći povodom društvene transformacije koja se, sa Beogradom kao centrom, odvila u domenu emancipacije jugoslovenskih žena i u (pre)oblikovanju jednog toka književnosti koju su te žene pisale. Odnosno, ona se može

primeniti, u adaptiranom vidu, za veliki broj političkih, kulturnih i književnih centara širom sveta, uključujući i – u svakom od njih u određenom istorijskom trenutku – umanjeње ili čak ukidanje emancipatorskih tekovina koji su doneli globalni društveni procesi, ubrzani i objedinjeni antifašizmom tridesetih godina.

Delovanje odabranih angažovanih prozaistkinja i mesto na kojem se njihov rad najviše približava i udružuje, beogradski časopis *Žena danas* u periodu od osnivanja do zabranjivanja (1936–1940), predstavlja ujedno i privilegovano mesto sa koga se pruža pogled na *internacionalni fenomen levog feminizma* (Yusta 2016; De Haan 2018; Calver 2019), kao jednog od tri ključna konteksta angažovane ženske proze. Drugi kontekst je već obrazložena književnost o novoj ženi, a treći leva književna internacionala, o kojoj će biti reči u sledećem poglavlju.

Tačnije, i časopis *Žena danas* predstavlja jedno od diskurzivnih prostora na kom se levi feminizam oblikovao. Zavisno iz kog ugla ovaj časopis posmatramo, on se različito ukazuje istraživačkom pogledu. Mogući pristupi već su uspostavljeni u istraživanjima tj. sekundarnoj literaturi, a za angažovanu žensku prozu važne su upravo tačke preseka tih pristupa odnosno zajednička istorija različitih pokreta čijim tokovima časopis pripada. U tome takođe postoji srodnost s odgovarajućim pokretima, časopisima i književnim tokovima posmatrano globalno.

Kao prvo, u literaturi je detaljno elaboriran kontinuitet koji mlade feministički orijentisane komunistkinje uspostavljaju s pripadnicama prethodne generacije „građanskih“ feministkinja na jugoslovenskom prostoru. U krajnje određenom i u usko organizacionom smislu, mlade komunistkinje i članice SKOJ-a uspostavljaju vezu s upravom Ženskog pokreta odnosno upravama njegovih podružnica i unutar njih osnivaju Omladinske sekcije Ženskog pokreta kako bi mogle da deluju u okviru zakona tj. kako bi uopšte mogle da deluju javno (Kecman 1978: Božinović 1996: 116–121; Grubački 2024: 162–167). Kako je ustanovila istoričarka Jovanka Kecman, „početkom 1934. godine osnovana je prva Omladinska sekcija Ženskog pokreta u Zagrebu, a narednih godina i u drugim mestima“ (Kecman 1978: 318).

Svakako, ne treba pritom gubiti iz vida da je Komunistička partija Jugoslavije, kao i starije generacije žena u Partiji, sve vreme održavala kontinuitet svog, kako se to uobičajeno nazivalo, „rada

sa ženama“, i da je on imao i dokumentovani vid u partijskim rezolucijama, donošenim čak i neposredno nakon zavođenja Diktature (Kecman 1978: 197–204), kada je Partija bila u najnemoćnijem položaju, ali da taj rad, upravo zbog navedenih uslova, nije mogao da dâ vidljivije rezultate. Isto tako, može se tvrditi da „rad sa ženama“ nije davao rezultate sve dok nije stasala generacija žena koje će umeti da preuzmu inicijativu i da „rade sa ženama“ *kao žene*, što je znači oslanjajući se na sopstvena iskustva, a ne isključivo na partijske odluke i naloge. Naime, „početkom tridesetih godina delatnost Partije se uglavnom svodi na davanje direktiva i uputstava za rad komunista među ženama. Partija insistira na tome da se pokloni posebna pažnja ženama radnicama i da se što veći broj njih uključi u klasne radničke sindikate“ (Isto). Iako su „u tome postignuti delimični rezultati“ (Isto), do novog uspona komunističkog „rada sa ženama“ doći će tek s upornim i dugotrajnim delovanjem studentskog pokreta 30-ih godina i masovnog političkog sazrevanja *studentkinja* unutar njega.

U gradovima u kojima nije bilo zvanično organizovanog Ženskog pokreta, skojevke uspevaju da podstaknu osnivanje njegove podružnice kako bi unutar nje mogle da sprovode svoje aktivnosti (Kecman 1978: 286–287; Božinović 1996: 117–118). Zato sve podružnice Ženskog pokreta osnivane od 1934. godine nadalje treba posmatrati bitno drugačije od onih koje se osnivaju početkom 20-ih godina. Date podružnice, i omladinske sekcije unutar njih, mlade su komunistkinje inicirale, najjednostavnije rečeno, s idejom da se dve generacije feministkinja, bez obzira na ideološke razlike, praktično ujedine. Ono što će njihove ideološke razlike nivelisati bio je uspon fašističke ideologije, odnosno novi zajednički i objedinjujući *ideološki minimum*¹ u obliku antifašizma. Mitra Mitrović je to otvoreno iskazala 1940. godine u spisu *Ženski pokret kroz omladinsku sekciju*, izdatom u vidu *Biltena Omladinske sekcije*:

„Jedne, osetivši borbeni i slobodarski duh na univerzitetu, a sve kao žene pogođene nepravdama već na prvom koraku u životu, čvrsto

¹ Sintagma *ideološki minimum* preuzeta je iz rečnika Studentskog pokreta u Srbiji 2024/2025, i predstavlja adekvatan termin i pojam da se objasne i ranije istorijske pojave udruživanja ideološki raznovrsnih pa i suprotstavljenih pozicija i njihovih nosilaca zarad održavanja pokreta koji je usmeren protiv aktuelno životno ugrožavajućeg društvenog neprijatelja.

vezane za narod pritisnut krizom i oduzimanjem sloboda, shvatile smo da je jedini put izlaska iz tog stanja – put borbe. Fašizmu i reakciji moglo se stati na put samo čvrstom i odlučnom borbom. [...] Zato smo ušle u Ženski pokret, kao u organizaciju u čijem je programu jasno naglašena deviza borbe žena za njihova prava i okupljanje svih žena bez obzira na rasu, veru, narodnost i politička shvatanja. [...] da, okupljene, stanemo u redove boraca za prava žena i naroda, pojačamo tu borbu koja je za vreme diktature samo tinjala i stvorimo od Pokreta *masovnu organizaciju žena*“ (Mitrović 1940, prema Božinović 1996: 118, naglašavanje Mitra Mitrović).

Vrlo je indikativno i sećanje-svedočenje Mitre Mitrović pisano kasnije, 1959. godine, za *Godišnjak grada Beograda*, pod jednostavnim naslovom „Žena danas“, koje takođe opisuje autonomnu inicijativu mladih komunistkinja pri uključivanju u Ženski pokret, kao i važnost praktičnih načina povezivanja dvaju grupacija žena, strategiju i taktiku okupljanja koji će omogućiti i jednima i drugima da zajednički deluju legalno i da niko ne dođe u opasnost od policijske represije. U prvom smislu, nakon što objasni da je časopis *Žena danas* nastao u kontekstu odnosno periodu kada je Komunistička partija Jugoslavije „naročito posle VII kongresa Komunističke internacionale još više razvijala borbu protiv fašizma i tražila uporišta u svim progresivnim krugovima“, pa je u tom pogledu „rad među ženama bio jedan od značajnih sektora partijskog rada“ (Митровић 1959: 413), Mitra Mitrović će odmah dodati i činjenice koje otkrivaju prethodno i relativno autonomno političko organizovanje studentkinja i omladinki bez kojeg ne bi bilo ni (n)ovog narodnofrontovskog organizovanja po nalogu KPJ: „Već je kroz studentski pokret, ponovo, posle Šestojanuarske diktature, izrastao jedan kadar žena aktivistkinja, antifašistkinja i članova Partije. Jedan deo Partijskog rada nosile su intelektualke, studentkinje Beogradskog univerziteta i krug žena antifašistkinja koji se stvarao oko njih“ (Isto, kurziv S. B.). Upravo u svetlu delovanja studentskog pokreta od samog njegovog početka 1930/1931. godine tj. studentkinja u tom pokretu, ali ne samo onih u Beogradu, treba posmatrati i rad na osnivanju omladinskih sekcija. Tada postaje jasno zašto su se takve ideje javljale i mnogo pre Kominterninog usvajanja strategije Narodnog fronta. Kako Jovanka Kecman napominje, „ideja za osnivanje Omladinske sekcije Ženskog pokreta u Za-

grebu postojala je još 1931. godine, ali se to ostvarilo tek kroz tri godine“ (Kecman 1978: 319).

Kada je pak reč o potvrdi teze o autonomnom delovanju komunistkinja u Beogradu – autonomnom u okvirima Partije i u odnosu na svoje drugove na njenom vrhu – za istoričarku Isidoru Grubački ključna je upravo *jezička formulacija* u članku-sećanju Mitre Mitrović koja otkriva da su ona i njene drugarice same imale ideju da se pridruže Ženskom pokretu a zatim je to odobrila i KPJ (“that she and her friends themselves had the idea to join the ŽP, and then the KPJ approved it“, Grubački 2024: 174). Mitra Mitrović se seća:

„Pregovarale smo sa upravom Ženskog pokreta. [...] Pregovarale smo u prvi mah Dobrila Karapandžić i ja. Mi smo to ozbiljno zvale pregovorima, političkim, i davale veliki značaj našem uspehu i našoj taktici. Prethodno je, razume se, ideja bila odobrena od Partije, i mi smo sa velikim zadovoljstvom mogle obavestiti pari[j]sko rukovodstvo da smo uspele u tome da Ženski pokret zasnuje Omladinsku sekciju, čije će rukovođenje poveriti nama“ (Митровић 1959: 414).

Ideja za saradnju kao i stupanje u akciju za njenu realizaciju moralo je, dakle, kao i svaki potez, biti odobreno od strane vrha Partije, ali su pre toga sama ideja i taktički plan njenog sprovođenja bili oblikovani u izvornom i autonomnom dogovoru samih žena.

U prvo vreme beogradske saradnje omladinki i građanki, dok nisu sasvim ozvaničile svoju poziciju u okviru Ženskog pokreta, „nalazili smo tu, u Beogradu“, svedoči Mitra Mitrović, „načina da u raznim oblicima okupljanja, sastanaka po kućama, (razume se u sindikatima i po fabrikama), tumačimo položaj žena, osobito opasnost koja preti od fašiziranja naše zemlje [...]. Međutim, ovi oblici su bili tesni i skupčani sa suviše mnogo opasnosti od policije i kompromitovali bi mnoge žene među njima...“ (Митровић 1959: 413). Zato se našao način da se ilegalna aktivnost sprovodi ne samo u okviru legalne organizacije, već – ni manje ni više – u samom centru prestonice: „Našle smo i nove načine, šire i legalne, da okupimo *skoro svake večeri* mlade devojke i žene, studentkinje, a najviše službenice i radnice, u feminističkom ženskom pokretu, prvo u Knez-Mihajlovoj ulici, potom u zaklonitijoj ulici Cara Lazara broj 11“ (Isto, kurziv S. B.). Jedna od tadašnjih službenica Agrarne banke u Beogradu, Danica Vojvodić Perić (1916–200?),

koja je još kao petnaestogodišnja devojka u Bijelom Polju uvedena u levičarsku književnost,² svedočiće mnogo godina kasnije, u zapisu naslovljenom *Autobiografija*, o plodotvornosti i uspehu ovakve strategije levo-feminističkog delovanja:

„Ali, najvažnije je što u Banci ima mnogo obrazovanih mladih ljudi koji takođe utiču na moj razvoj. Diskusije u sindikatu Botič, a zatim u Omladinskoj sekciji Ženskog pokreta, usmeravaju moju pažnju na društvene odnose, pa i na politiku. Dobijam na čitanje ozbiljnu literaturu, a knjige se stalno razmenjuju, i o njima se raspravlja. Pošto se u Ženskom pokretu *svake nedelje održavaju večeri*, na kojima se govori o položaju žena kod nas i u svetu, reših da napišem i pročitam nešto o Muslimankama u Bijelom Polju. [...] Pročitah na sastanku taj svoj 'referat', a čim završih, Mitra Mitrović, tadašnji glavni urednik *Žene danas* zatraži da to objavi u listu. [...] Bilo je to 1938. godine i saradnju u listu nastavila sam do njegove zabrane pred rat“ (Perić 1993: 72–74, kurziv S. B.).

Na samom početku pak, prve članice Omladinske sekcije Ženskog pokreta u Beogradu, osnovane 1935. godine, a čija je predsednica Mitra Mitrović (Kecman 1978: 326), podudaraju se u potpunosti sa članicama (prve) redakcije časopisa *Žena danas* (Митровић 1959: 417), pri čemu se i članice partijske ćelije odgovorne za rad Sekcije podudaraju sa članicama same sekcije (v. *Žene Srbije u NOB* 1975: 58). Svakako, Omladinskoj sekciji vremenom prilaze sve više i one mlade žene koje su simpatizerke komunističkog pokreta, a koje u tom trenutku nemaju potrebu za učlanjenjem u samu Partiju ili SKOJ, o čemu svedoči upravo citirani odlomak iz *Autobiografije* Danice Perić Vojvodić. Sve ove činjenice postaju vidljive tek posle Drugog svetskog rata tj. kada je postalo moguće o njima otvoreno govoriti, u novoj državi, u kojoj su od partijskih ilegalki ili saputnica revolucije saradnice *Žene danas* postale ne samo „legalni“, već, u pojedinim slučajevima, i privilegovani društveni i politički subjekti.

² „Toga leta sam se malo bolje upoznala sa Milovanom [Đilasom], ali družili se nismo. Sa njim se sretam samo na mostu, kuda svi moramo da prelazimo Lim, a most je tako uzak da smemo neprimećeno i da se rukujemo. Pitao me šta čitam, a ja rekoh da nemam knjiga. [...]. Jednog dana donese mi dve nove knjige i reče da ih od svakog sklanjam. Brzo ih sakrih u nedra. Jedna je nosila naslov 'Sanjin'“ (Perić-Vojvodić 2003: 36–37).

U citiranim odlomcima iz sećanja Mitre Mitrović i Danice Perić Vojvodić kurzivom je obeležen podatak o učestalosti predavanja Omladinske sekcije u prostorijama Ženskog pokreta: dok Mitra Mitrović piše da su aktivnosti održavane skoro svaki dan, Danica Perić Vojvodić navodi da su večernja predavanja održavana svake nedelje, što bi značilo jednom nedeljno. Tačno je i jedno i drugo. Naime, „svake srede održavani su sastanci na koje je isprva dolazilo nekoliko desetina, a kasnije 200 do 300 žena. [...] Iako su skupovi održavani jednom nedeljno, omladinke su svakog dana dolazile u prostorije sekcije u kojima je radila neka podsekcija, ili su se pripremala predavanja i diskusije, što je stvaralo specifičnu radnu atmosferu“ (Kecman 1979: 327).

Iako se može reći da je saradnja mladih komunistkinja sa Ženskim pokretom, tj. preciznije Alijansom ženskih pokreta, bila uslovljena spoljašnjim okolnostima, posmatranje časopisa *Žena danas* u kontekstu sa časopisom prve organizacije *Ženskim pokretom* na jednostavan način svedoči o svojevrsnom „unutrašnjem“ kontinuitetu ženskih pokreta i njihovih feminističkih zahteva, i onome što im je zajedničko nezavisno od ideološkog predznaka, liberalnog i građanskog ili revolucionarnog i komunističkog. Taj ih predznak ne razdvaja onoliko koliko se čini kada se u obzir primarno uzmu česti sukobi pa i konačni raskidi saradnje (već 1937. u Zagrebu, odnosno 1939/1940. godine u Beogradu, v. Kecman 1978: 324, 326; Grubački 2024: 165).

Kao što su feministkinje prethodne generacije, mahom iz viših građanskih slojeva, svoj aktivizam i ideologiju gradile i na ličnim iskustvima, tako su i nove generacije mladih žena do političkog i organizacionog kristalisanja svojih pozicija dolazile kroz svoje lično iskustvo. *Motivisanost ličnim iskustvom* za ulazak u javnu i političku arenu predstavlja, dakle, onu ključnu tačku koja povezuje feministkinje starije i mlađe generacije, uz sve neminovne klasne razlike među njima, pa i razlike u tome ličnom iskustvu. Te različitosti samo pokazuju da je na javnu scenu jedna za drugom stupala ona generacija i ona grupacija žena koja je u određenom periodu za to dobila priliku i osetila potrebu, a da je smenjivanje generacija, organizovanih grupa pa i njihovih primarnih zahteva zapravo omogućilo kontinuitet procesa emancipacije žena u određenom društvu. Upravo pripadnice nove generacije i zastupnice nove ideologije u Jugoslaviji kroz svoja će autobiografska dela i

druge naknadne zapise, a posebno Mitra Mitrović kao pokretačica *Žene danas*, i kroz sećanja potvrditi kako se političko formiranje omladinki odvijalo postupno i podsticano iz više izvora kao što su porodična situacija, lično osećanje nepravdnih odnosa među polovima, klasna pripadnost, iskustvo studiranja u glavnom gradu, državna diktatura, odgovor na diktaturu u vidu studentskih protesta i, konačno, globalna fašistička pretnja svetskom miru (Mitrović 1953; Mitrović 2023).

Pomenuta postupnost i (po)kretanje masa, koji se u autobiografskim zapisima Mitre Mitrović *Otpisana* (2023), zahvaljujući njihovom književnom kvalitetu i plastičnom prikazivanju, mogu čitalački snažno i precizno doživeti, odgovara istraživačkim rezultatima Korine Pernet o čileanskim feministkinjama i međunarodnom ženskom pokretu u periodu od 1915. do 1950. godine (Pernet 2000). Korin Pernet, usredsređujući se i na individualni feministički rad Marte Vergare, iznosi na površinu upravo trenutak u kojem se iz opštijeg antidiktatorskog pokretanja masa počev od 1927. postupno izdvajaju i žene kao posebna grupa, koncentrisanije se udružujući 1934. godine, da bi sve kulminiralo time što su te godine žene izvojevale glasačko pravo na opštinskim izborima u Čileu, a 1935. osnovale levo orijentisanu organizaciju nazvanu Pokret za oslobođenje čileanskih žena. Organizacija je u novembru iste godine osnovala svoj mesečni časopis *La Mujer Nueva*.

Precizan a sažet prikaz sprovođenja politike Narodnog fronta među mladim ženama ali i od strane mladih žena Francuskoj – pored u tu svrhu pokrenutog časopisa *Žene u globalnoj akciji* (1934), kao organa osnovne ženske narodnofrontovske (Kominternine) organizacije Svetskog komiteta žena protiv rata i fašizma, o kojem će kasnije biti reči – pružila je Suzan Vitni u studiji iz 1996. godine (“Embracing the Status Quo: French Communist, Young Women, and the Popular Front”). Njen sažeti pregled preduzetih akcija i njihove hronologije važan je ovde zbog činjenice da se dosledno i doslovno podudara sa ženskom narodnofrontovskom aktivnošću u srpskom i jugoslovenskom kontekstu, a tako pokazuje i internacionalnu prirodu svakog od lokalno sprovedenih levofeminističkih pokreta. Suzan Vitni navodi da je Komunistička partija Francuske u ovim godinama odustala od ranijih, „uvek ambivalentnih“, napa da „mlade žene mobilise u okviru komunističke omladinske organizacije“ i da je zato osnovala „posebnu organizaciju za mlade

žene u 1936. godini“. Naime, „iskusni veterani Komunističke omladine stavljeni su na čelo nove [organizacije]“ (“L Union des Jeunes Filles de Frances”), koja je osnovana kako bi se svojim „aktivnostima i publikacijama obratila masama mladih radnica. U tom cilju, one su osmislile aktivnosti kao što su modne revije i kursevi kuvanja i šivenja, za koje se mislilo da su posebno privlačne mladim ženama, i izdavale su časopis *Mlade devojke Francuske* [*Jeunes filles de Frances*]“ (Whitney 1996: 29). Kako Suzan Vitni to formuliše, „ohrabrena partijskim vođama“, ova organizacija i njen časopis je „znatnu pažnju posvetio ljubavi, modi i filmu“. Dakle, a što je važno za uočavanje autonomije u delovanju ženskih narodnofrontovskih organizacija i časopisa u odnosu na krovne organizacije, na čijem vrhu su bili dominantno muškarci, Suzan Vitni ističe ohrabriranje i podršku koju su žene imale, ali i njihovu samostalnost u delovanju. Tako ona tvrdi da je Danijel Kazanova, kao njena rukovoditeljka, „postavila ton nove organizacije kada je objavila da će ova vezati svoj program za ‘*život* pa čak i *sno*ve mladih žena’“ (Isto, prevod i kurziv S. B.).

U daljem objašnjenju toga programa, ova istoričarka je precizno definisala ono što će postati *differentia specifica* narodnofrontovskog feminizma u odnosu na druge ženske i feminističke pokrete, i to u drugim zemljama kao i internacionalno. Ako je, naime, navedena organizacija predstavljala „politički i strateški napor da mobiliše mlade žene u Francuskoj kroz njihova pretpostavljena interesovanja i želje, takođe je predstavljala i pokušaj da oblikuje nove modele komunističke ženstvenosti i ženskog političkog aktivizma“ (Isto). Tako su unutar ove organizacije komunisti „zamenili ideal mlade komunistkinje kao druga u borbi radničke klase, koji je dominirao tokom 20-ih i ranih 30-ih godina 20. veka, idealom one koja je istovremeno šarmantna, moderna žena i buduća supruga i majka“ (Isto, kurziv S. W.). Na taj način je *nova mlada komunistkinja* bila „manje okarakterisana posvećenošću rodno neutralnom revolucionarnom delovanju“, a više „odanošću braku i majčinstvu, i rodno određenom javnom aktivizmu“ (Isto).

Sva prethodna istraživanja jugoslovenskog konteksta (Kecman 1978, Božinović 1996, Grubački 2020, Grubački 2024) kao i sećanja Mitre Mitrović, pokazuju koliko je specifični evolucionari pa potom i ideološki momenat levog feminizma širom sveta bio sličan ili čak istovetan. Iz studentskih i opštih građanskih pro-

testa u Kraljevini Jugoslaviji, koji su počeli kao protesti protiv kraljeve diktature 1931. godine, studentkinje su se izdvojile kao grupa koja prepoznaje svoju pripadnost drugim grupama (opštoj studentskoj, opštoj ženskoj, feminističkoj, levičarskoj, komunističkoj), ali i koja ima određenu autonomiju unutar svih njih i u ukrštaju nekih od njih. Tako je vremenom i kao što je već naznačeno, a iste godine kao i pomenuti čileanski pokret, 1935. osnovana Omladinska sekcija Ženskog pokreta u Beogradu (da se fokusiramo sada samo na Beograd), a sledeće, 1936. godine, kada i nova ženska narodnofrontovska organizacija u Francuskoj, i časopis ove jugoslovenske grupe žena i omladinki – *Žena danas*. On, međutim, nije mogao biti zvanično zavedeni časopis i tzv. organ ove sekcije, pa ni eventualno drugačije imenovane grupe, jer bi jasnim prepoznavanjem njegovih osnivačica i saradnica kao komunistkinja, časopis u istom trenutku bio zabranjen po Zakonu o zaštiti države kojim je svaka komunistička delatnost u državi još 1921. godine stavljena van zakona. Zato je časopis *Žena danas* imao formu privatnog izdanja, gde su kao vlasnica i glavna urednica potpisivane građanke koje nisu pripadale ni Ženskom pokretu, ni Omladinskoj sekciji, niti su bile u policiji zavedene kao pripadnice ilegalne Komunističke partije Jugoslavije (Митровић 1953: 160; Žene Srbije u NOB 1975: 70).

Zato, dok je čileanski časopis nosio podnaslov *boletín del movimiento pro emancipación de las mujeres de Chile*, i tako izlazio sve do 1941. godine, *Žena danas* nije mogla da istakne svoj podnaslov – očigledno se uredništvo nije slagalo ni sa idejom da on bude uopšten ili mimikrijski. Kad je to učinjeno, posle diskontinuiteta koji je učinila cenzura Kraljevine Jugoslavije zaplenom 30. broja 1940. godine, Mitra Mitrović je u trenucima obnove kontinuiteta časopisa, u toku rata (1943), kada su mnoge članice predratne redakcije već bile ubijene od strane fašističkih okupatora i domaćih kolaboranata (Olga Alkalaj, Dušica Stefanović, Nataša Jeremić, Milica Šuvaković, Fani Politeo Vučković, Mila Dimić), ili četničkih vojnika (Olga Jojić), podnaslovom mogla da iskaže i predratnu orijentaciju časopisa: *organ Antifašističkog fronta žena Jugoslavije*.

U drugim državama kontinuitet ženskog i feminističkog delovanja, koji će se tokom tridesetih ukrstiti s antifašizmom, poprimao je slične oblike, ali treba naglasiti da su upravo akterke

ovog „presudnog“, narodnofrontovskog trenutka, bile svesne koliko je važno opšte i internacionalne ciljeve u samom diskursu uskladiti s lokalnim prilikama. To, na primer, važi za odgovarajuću grupu žena u Španiji. Reč je o grupaciji koja će se kao dovoljno autonomna i prepoznatljiva izdvojiti unutar anarhosindikalističkog pokreta tj. organizacije *Confederación Nacional del Trabajo* osnovane još 1910. godine, a aktivne i danas. Žene unutar ove organizacije uočile su da je važno da imaju sopstveni diskurzivni prostor, i 1936. godine osnovale su svoju podorganizaciju unutar navedene sindikalne, kao i časopis, oboje istog imena, *Mujeres Libres* (1936–1939). To se izdvajanje žena zasnivalo na onda prisutnoj ideji, kako je sažima Marta Akelsberg u članku o ovom pokretu, da revolucionarni pokreti mogu zaista da se razvijaju samo ako se obraćaju *specifičnim realnostima ljudskih života* (Ackersberg 1985: 63). Neki od muških članova krovne sindikalne organizacije su se ovom poduhvatu i stavu protivili, ali je stav španskih anarhistkinja u datom trenutku obezbedio organizacionu autonomiju odnosno osnivanje praktično zasebne proletherske feminističke organizacije. One su smatrale da žene treba da imaju posebne prostore kako bi skrenule pažnju na realnosti sopstvene podređenosti, koja je drugačija od klasne podređenosti muškaraca. U pitanju je, dakle, *trostruka porobljenost* i podređenost žena: *u odnosu na muškarce, zatim u odnosu na neznanje kao posledicu nedostupnosti obrazovanja, i u odnosu na kapital*. (Isto 65). Zato je potrebno i trostruko oslobođenje tj. trostruka emancipacija žena. Oslanjajući se, između ostalog, i na ovu argumentaciju, delovanje žena kao grupe, uredničko kao i političko, koleginica Zorana Simić i ja obrazložile smo već u koautorskom radu „*Žena danas* (1936–40; 1943–44; 1945–53) and Mitra Mitrović: The Policies of (Ghost) Editorship, Feminism, and Antifascism“ (Barać and Simić 2024), koji se može čitati kao nadopuna ovoga poglavlja.

Kao eksplicitna organizaciona i časopisna tj. urednička politika, *ideja o nužnosti vođenja računa o realnom odnosno posebnom iskustvu žena*, i obraćanja čitateljicama kroz obelodanjivanje njihovog konkretnog iskustva, *kao osnove omasovljivanja antifašističkog pokreta*, pojaviće se unutar organizacije Svetskog komiteta žena protiv rata i fašizma (1934) i u člancima časopisa koji je bio njegov organ: *Žene u globalnoj akciji* (*Les Femmes dans l'action mondiale: revue mensuelle éditée par le Comité*

mondial des femmes contre la guerre et la facisme, 1934–1939). To je bio časopis na koji se uredništvo *Žene danas*, kako je kroz svoja istraživanja prva pokazala Isidora Grubački, neposredno ugledalo (Grubački 2020: 59), a na šta ukazuje i najjednostavniji uporedni pogled na brojeve ovih časopisa. Reč je, dakle, o ideji koja polako sazreva unutar levih i ženskih pokreta, a koja će svoj najuticajniji oblik dobiti u sklopu strategije Narodnog fronta kao političke strategije Treće internacionale.

Kada u svojim govorima o Narodnom frontu na kongresima Treće internacionale, održanim tokom nekoliko meseci 1935. godine, Georgi Dimitrov, napuštajući dotadašnju, tzv. sektašku politiku Kominterne, bude formulisao ideju saveza komunističke partije s bliskim partijama, tj. ideju saveza radničke klase s bliskim klasama, a zapravo onima koji su spremni da se bore protiv fašizma, on će reći i da *mase* (koje ne pripadaju u najužem smislu radničkoj klasi) treba da budu *prihvaćene onakvima kakve jesu, a ne onakvima bismo mi želeli da budu* (Dimitrov 1935: e-izvor). To jeste bila strategija Kominterne za pridobijanje (i) tih masa za antifašističku borbu a preko nje i za revoluciju, a značila je zapravo ono što se u praksi i *odozdo* već neminovno odvijalo: iskustvo i kultura različitih grupa nalazile su svog izraza u komunističkim kružocima, časopisima, izdanjima i mimikrijskim organizacijama, i to zato što su se masovno od početka 30-ih godina pripadnici ovih grupa priklanjali komunizmu i uključivali u postojeće komunističke partije, a da istovremeno nisu zanemarivali sopstveno lično iskustvo – koje do tada nije moralo da bude prepoznato u formulacijama partijskih programa.

Studentkinje Beogradskog univerziteta tako nisu ni najmanje zanemarivale svoje specifično žensko iskustvo. Upravo zato su umele da kroz intimni doživljaj prepoznaju fašizam kao ne samo novu klasnu i imperijalnu pretnju, već i kao rehabilitaciju patrijarhata i pojačanu formu patrijarhata. Zato su *reagovale* antifašistički autonomno, kao što su i prigrlile antifašizam formulisani na mestima izvan njihovog konkretnog delovanja. U takvom spoju feminizma i antifašizma oblikovan je levi feminizam, tj. feminizam na levisi, feminizam Narodnog fronta ili „novi feminizam“ kako je nazvan na prvim stranicama *Žene danas*. Podjednako terminološki opravdano on se može zvati komunističkim feminizmom i antifašističkim feminizmom.

Ne treba pri ovim elaboracijama nikako umanjivati značaj i ulogu srednjoškolske ženske omladine u ukupnom delovanju ženskog dela omladinskog studentskog i opštekomunističkog pokreta. Upravo ženske (auto)biografije ostavljaju jasna svedočanstva o tome, uz ostale već poznate i naučno dobro obrađene izvore. Pored već navođenih delova iz autobiografskih zapisa i memoara Mitre Mitrović (1953, 2023), za ovu priliku važno je izdvojiti deo iz autobiografske odnosno memoarske knjige Vere Crvenčanin Kulenović (rođene 1920. godine), koji otkriva i priključivanje sledeće generacije odnosno ponekad i dvostruko mlađe generacije komunističkom pokretu (generacije shvaćene u školskom smislu, ako školovanje, prema trajanju perioda provedenog u višim razredima gimnazija i na fakultetu, sagledavamo u etapama od po četiri ili pet kalendarskih i školskih godina). To bi bila upravo ona generacija učenica, koju će Desanka Maksimović kao profesorka književnosti u Prvoj ženskoj gimnaziji u Beogradu imati priliku da brani od školskih i državnih vlasti (o čemu će biti reči u Jedanaestom poglavlju monografije), tj. generacija za koju, kao i za onu stariju, 1935. godina jeste prelomna u političkom formiranju. U knjizi *Ima tako ljudi* (2012) Vera Crvenčanin ostavlja dragoceno svedočanstvo o tome trenutku. Prikazujući čitav svoj politički formativni period kroz odnos s ocem, oficijom Kraljevske vojske, načelnikom u komandi Vazduhoplovstva, i kroz obraćanje njemu, Vera Crvenčanin se seća kako je prvi put čula oca – koji se od svake politike inače dosledno klonio i odricao po dužnosti pripadnika vojske – da komentariše napad Italije na Abisiniju 1935. godine. Otac je taj napad i rat, naime, pravdao. Reč je o „predstavi da rat nosi *progres*“ – kako ju je mlada devojka na osnovu očevih izlaganja zamislila – toj maloj zemlji (Crvenčanin 2012: 37). Njegove stavove, nemajući još uvek izgrađene svoje, prenela je ona, po svome sećanju, na sastanku literarne sekcije u svojoj gimnaziji. Tek kroz raspravu sa ostalim učenicima, ona će početi da gradi i izgradi svoj stav suprotan očevom. Vera Crvenčanin piše:

„Ja – u petom razredu gimnazije. Na jednom sastanku literarne sekcije u diskusiji je odjednom iskrsla tema rata u Abisiniji. Sasvim sigurno ne slučajno, shvatila sam to kasnije, kad sam i sama koristila literarnu [sekciju] za razvijanje političke teme. Sve što se govorilo bilo je suprotno onome što si ti govorio. U apsolutnoj veri da si ti u pravu, ja uzmem reč i kao papagaj počnem da izlažem tvoje teze. Mili

bože, kako su se na mene obrušila tri mladića iz starijih razreda! U početku sam bila besna, odgovarala, svađala se, ali kako je diskusija tekla, shvatala sam da su oni u pravu, a ne ja. Odnosno da moj pukovnik Jovče nema pojma o politici. Nazvali su me reakcionarom! Valjda sam prvi put i čula tu reč. Užasno me je bilo stid.... Eto, tada u Zemunu počela sam da se odvajam od tebe sopstvenim saznanjima. A to odvajanje ti si uzrokovao i ne sluteći“ (Crvenčanin 2012: 37–38).

Vratimo li se ovom središnjem časopisu antifašističkog narodnofrontovskog feminizma, zbog navedenih zakonskih razloga i cenzure, *Žena danas* nije u svoj naslov mogla da stavi i povezanost sa Svetskim komitetom žena protiv rata i fašizma, iako je povezanost upadljivo istaknuta na drugi način, izborom uvodnog članka časopisa (Barać 2012: 222). Opet, grupa omladinki i starijih žena okupljena oko *Žene danas* nije – bar za to do sada nema pronađenih arhivskih podataka – bila u najdoslovnijem smislu organizovana kao ogranak ili sekcija Svetskog komiteta žena protiv rata i fašizma. Takvi ogranci postojali su u drugim državama, i odgovarajući časopisi su u tim slučajevima (najčešće) nosili i odgovarajuće podnaslove:³ *La voce delle donne: organo Comitato italiano femminile di lotta contro il fascismo e contro la guerra* (1934 [?] – [?]);⁴ *Vrouwen: orgaan van het Wereld Voruwen-Comité tegen Oorlog en Fascisme* (AFD, Nederland) (1935–1937/[9]); *Woman To-day: Organ of British Section of the Women's World Committee against War and Fascism* (1937–1939, Velika Britanija)⁵; *Kvinner og Klær* (1940, Norway). Tome krugu

³ U mojim dosadašnjim istraživanjima, kao i u istraživanjima koleginica istoričarki širom sveta, odnosno i pretragom u bibliotečkim bazama podataka (bilo samo naslova bilo i digitalizovanih časopisa), do sada se uglavnom mogu naći nepotpuni a ponekad i nepouzdan podaci o ukupnom izlaženju ovih časopisa, ali se mnogi od njih – i samo takvi će biti navedeni – mogu pronaći, nekad s dovoljno pouzdanim podacima ili makar s jednim digitalizovanim brojem, a u određenim slučajevima su već bili i predmet proučavanja. Videti: Calver 2019, Grubački 2020; Grubački 2024; Simić and Barać 2024.

⁴ Može se pronaći i sa nešto drugačijim podnaslovom: *La voce delle donne: rivista mensile in lingua italiana del Comitato mondiale delle donne contro la guerra e il fascismo* (1936).

⁵ Džasmin Kalver je kroz analizu sadržaja i diskursa ovog časopisa rekonstruisala politiku i praksu Svetskog komiteta žena protiv rata i fašizma, odnosno njene specifične lokalne varijacije koje su se prilagođavale lokalnim tj. nacionalnim kontekstima (v. Calver 2022).

pripadaju, čak i kada podnaslovom ne iskazuju da su sekcija datog Komiteta, ili to zvanično i nisu, i časopisi: *Jeunes filles de France* (1936–1938, Francuska), *Mujeres Libres* (1936–1938, Španija), *La Mujer Nueva* (1935–1941, Čile) *Die Frau* (1936, nemački časopis objavljivan u Parizu), *Woman Today* (1936–1937, SAD), odnosno i sama beogradska *Žena danas* tokom svoje prve serije izlaženja, kao i zagrebački *Ženski svijet* (1939–1940).

Drugim rečima, u okviru svih navedenih konteksta odvijala se politička subjektivizacija (mladih) žena koje će stvarati i čitati angažovanu žensku prozu, odnosno, upravo ocrtani kontekst okvir je bez koga se ne mogu razumeti i protumačiti sva značenja angažovane ženske proze.

Većina angažovanih autorki, i u obnovljenom književnom i drugom radu posle završetka Drugog svetskog rata (novinarskom, uredničkom, scenarističkom, političkom), nastaviće da piše svoju prozu u skladu s poetikom koju su utvrdile kroz predratno pisanje, ali će se, kod mnogih od njih, u tom pisanju sada jasnije prepoznati nalozi produžene jugoslovenske posleratne forme Narodnog fronta, u službi obnove i izgradnje zemlje. O toj politici u smislu periodičnih izdanja danas najbolje svedoče *bilteni*, autorizovani i neautorizovani, bilo oni vezani za održavanje određenih (parlamentarnih) izbora ili ne, po spoljašnjoj formi najbliži *časopisnom separatu*, a u kojima su prenošeni govori s narodnofrontovskih konferencija te razlašavani ciljevi i zahtevi narodnofrontovskog lokalnog rada, ali i šira, globalna i spoljopolitička opredeljenja novonastajuće države (v. npr. *Predizborni proglas Narodnog fronta Jugoslavije*, 1945; Dušan Timotijević: *Palestina, britanski vojni logor na Bliskom istoku*, 1947; *Drugi kongres Narodnog fronta Srbije*, 1948; Treći kongres Narodnog fronta Srbije, 1950; Rad Narodnog fronta i njegovi zadaci, 1951). Odnosno, o delovanju posleratnog Narodnog fronta Jugoslavije i uže, Srbije, prvorazredno svedočanstvo predstavlja list *20. oktobar*. Njegov prvi broj objavljen je 24. oktobra 1944. List je prestao da izlazi 1952. godine, pri čemu je menjao svoj podnaslov, od „lista u slavu oslobođenja Beograda“ do „nedeljnog lista Narodnog fronta Beograda“. Izdavač lista bio je Glas jedinstvenog narodnooslobodilačkog fronta Srbije, koji je izdavao i u istoj štampariji štampao drugi srodan list – *Glas*.

U tom sistemu periodike posleratnog Narodnog fronta (*Glas* – *20. oktobar* – propratni *bilteni*) učestvovala u ulozi urednica i

novinarki-reporterki upravo mnoge od autorki angažovane ženske proze, i to ne samo one koje su u ovoj monografiji posebno izdvojene i imenovane. Jedna od tih, naizgled, sporednih akterki kontinuiranog levog feminizma, bila je i predratna saradnica *Žene danas*, Danica Vojvodić, koja će nakon rata, kao Danica Perić Vojvodić, nastaviti svoj rad upravo u listu *20. oktobar*, a u jednom trenutku biti premeštena u redakciju posleratne *Žene danas*. Upravo njen slučaj, ali i njena kasna memoarska proza, otkriće odnosno potvrditi do sada uočene načine funkcionisanja samog levog feminizma, zatim jugoslovenske narodnofrontovske štampe, kao i autonomnog delovanja žena u tim okvirima.

U knjizi *Kratki susreti u dugom životu* (2003), Danica Perić Vojvodić (rođena 1916. godine u Andrijevići kod Bijelog Polja), kroz niz proznih crtica koje je žanrovski moguće odrediti kao *memoarske priče* i *memoarske reportaže*, otkriva koliko je za predratnu generaciju omladinki značio ulazak u saradnju sa *Ženom danas* kasnih tridesetih godina, i koliko su tokom života mnoge od njih ostajale verne novinarskom pozivu, reportažnom žanru i projektu emancipacije jugoslovenskih žena. Upravo u ovoj memoarskoj knjizi nalazi se još jedna karakteristika koja kvalifikuje pisanje ove autorkice za uvrštavanje u angažovanu žensku prozu: reč je o tematizaciji društveno najtabuiziranijih ženskih iskustava, koja zapravo i nisu uvek primarno ženska iskustva. Naime, pored svega ostalog, u crtici „Popadija, ja i Rusi“, Danica Vojvodić svedoči o ličnom iskustvu seksualnog nasilja (u ovom slučaju zaustavljenog i ostalog na pokušaju), nasilja koje su brojne žene u tek oslobođenom Beogradu doživele od strane sovjetskih vojnika.

Ova memoarska crtica je važna i zbog toga što svedoči kako se upravo ovaj tabu održavao u složenim uslovima i dalje podeľjenog društva i teško izvojevanog oslobođenja, a ujedno ilustruje koliko je život angažovanih akterki i autorki bio neodvojiv od redakcijskog i časopisnog. Jutro posle pokušaja silovanja od strane ruskih vojnika, Danica Vojvodić odlazi u zajedničku redakciju dva oslobodilačka lista: „Nikoga ne grdimo, a nikome se ni ne žalimo. Jer, može neko reći: 'Eto vam vaših Rusa'. Neispavana i izmučena stižem u Redakciju. Potištena sam, a najviše zbog toga što ne smem nikom da se požalim. U 'Glasu' zatičem Bogdana Pešića. Rešim da njemu sve ispričam. Bojim se da mi može reći kako smem da

se žalim na Ruse. Ali, kad on na kraju reče da ponovim ono što je Rus rekao popadiji, ja se opustih. Nisu znači svi komunisti izgubili pamet. A i ja sam je sada malo više imala...” (2003: 65).

Ovakva svedočenja ipak nisu pretakana u reportaže lista *20. oktobar* u kojem je Danica Vojvodić, uskoro Perić, imala tako aktivnu ulogu. Svaka narodnofrontovska etapa imala je svoju (auto) cenzorsku granicu kada je reč o raportiranju o ženskim iskustvima, pa su se neka od njih našla tek u vrlo poznim autobiografskim i memoarskim knjigama akterki ove ere.

4. ŽENSKA KNJIŽEVNA INTERNACIONALA IZ ROMANESKNE PERSPEKTIVE

„*She was a citizen of the world*“

(Walker 2019 [1987]: xii).

4. 1. *Proleterska književnost i ženske revolucionarne autobiografije*

Žan Pjer Morel u Predgovoru svoje temeljne studije *Nepodnošljivi roman: književna internacionala i Francuska 1920–1932*, na sažet i jednostavan način predstavlja globalnu književno-političku situaciju leve odnosno proleterske književnosti:

„Između 1920. i 1935. godine na obodu Treće internacionale, ali i uz njenu podršku, postojala je Internacionala revolucionarnih književnika. Grupa koja se povremeno okupljala, na kraju se razvila u malu organizaciju, po uzoru na onu veliku. [...] Ta 'Književna internacionala' (bez presedana u istoriji) je od početka verovala da je njen poziv bio da svuda pomogne nastanak 'proleterske' književnosti, ali se nad njenim programom nadvila velika senka dvosmislenosti kad je u SSSR-u 'proleterski' dobilo i značenje 'aktivistički'“ (2013: 7).

Pozivanje na Morela – koji je razvojne procese i polemike na književnoj levisi u zadatom periodu i pretežno kroz odnos njena dva velika centra, Moskve i Pariza, u nekim aspektima sagledavao i iz, moglo bi se tvrditi, konzervativne perspektive – za ovu temu je korisno iz pojmovnih i terminoloških razloga. Upravo na primeru središnjih jugoslovenskih romana angažovane ženske proze, romana Milke Žicine – *Kajin put* (1933) i *Devojka za sve* (1940), u njihovom komparativnom sagledavanju s romanom *Kći zemlje* (*Daughter of Earth*, 1929) Agnes Smedli, može se potvrditi postojanje *književne internacionala*, i to upravo onakve

kako je Morel određuje, kao pojave *bez presedana u istoriji*, a uz to pokazati i da je unutar nje postojala *ženska književna internacionala*, bez obzira na to da li su veze između književnica koje su je činile bile organizacione ili samo epohalno-tipološke. Odnosno, poetičke srodnosti koje se mogu uočiti između romana Agnes Smedli i dva romana Milke Žicine navode na pretpostavku o nužnosti daljeg proučavanja leve odnosno proleterske ženske književnosti inter- i transnacionalno, koje bi zapravo zaista moglo da s potpunom sigurnošću potvrdi postojanje ženske književne (proleterske) internacionalne. Pretpostavka je da bi vreme njenog delovanja bilo vezano za sredinu i kraj 20-ih i ukupne tridesete godine 20. veka.

Pored toga, kao i u slučaju angažovane ženske proze, koja se neminovno nadovezuje na žensku književnu tradiciju tj. ukupnu prethodnu žensku književnost (ne samo onu specifično leve orijentacije), tako i ženski levičarski internacionalizam ima korene u raznovrsnim ženskim „internacionalizmima“, počev od različitih ženskih pokreta koji su se po pravilu povezivali i umrežavali u međunarodne organizacije, pa do konkretnijih praksi i fenomena. Takav je i jedan fenomen koji odgovara upravo životu i delu ove dve autorke. Naime, u savremenim istraživanjima periodike dobro je uočena figura *mlade reporterke koja putuje po svetu* (*the globe-trotting girl reporter*), kao uticajan istorijski fenomen američke kulture poslednjih decenija 19. i početka 20. veka. Pri tome je uočeno da je tada pojava dobila i svoj odgovarajući književni lik, kakva je Henrijeta u romanu *Portret jedne leđi* (1881) Henrija Džejmsa (Lutes 2008: 167–181).

U svakom slučaju, dok je takođe pretpostavka da se ženska književna internacionala formirala *na obodu* „Književne internacionalne“, dotle se može tvrditi da su na sceni jugoslovenske književne levice ovi ženski romani mnogo bliži njenom centru nego periferiji. Takav se zaključak nameće kada se posmatra kontekst prvog prevoda romana *Kći zemlje* na srpskohrvatski jezik i objavljivanja romana *Kajin put*. Kontekst njihovog objavljivanja pokazuje, između ostalog, da ono i jeste bilo motivisano upravo jednim osećanjem levih književno-političkih grupa koje pominje Morel, osećanjem da je njihov *poziv* da svuda *pomognu nastanak proleterske književnosti*. Upravo je jedan od uticajnih članova morelovski shvaćene književne internacionalne, Oto Bihalji-Me-

rin, uz svog brata Pavla Bihalija, prepoznao vrednost i značaj datih romana za taj projekat, zahvaljujući čemu su se oni i našli u ediciji izdavačke kuće Nolit u kojoj su objavljeni. Kao član Komunističke partije Nemačke, Oto Bihalji-Merin je tokom svojih redovnih putovanja i boravaka u Nemačkoj dugo bio i u jednom od kulturno-političkih središta komunističke internacionale – u Berlinu – u kojem se formirala koncepcija proleTERSKE književnosti, a romani iz celog sveta, koji su smatrani proleTERSkim, bili prevodeni na nemački jezik. Iz tog središta i izvora najčešće su i dospevali u Nolitovu redakciju. Romani Agnes Smedli i Milke Žicine dodatno su se vrednosno izdvajali među njima, jer su to bili proleTERSki romani koje su napisale same proleterke. Romani su u punom smislu ispunili na početku naznačenu izdavačku poetiku kuće Nolit, imajući u vidu još i to da su za prvi roman koji su objavili 1929. godine urednici izabrali roman o položaju žena u kapitalizmu: *O jednoj Mariji* Andrea Bajona (*Historie d'une Marie*, 1921). U citatu iz autobiografskih zapisa Mitre Mitrović, koji je uzet za moto Drugog poglavlja ove monografije, sadržano je i svedočanstvo da ovaj roman i jeste uticao na mlade žene (bila je „osmi razred“ kada je dospao u njene ruke, piše ona, dakle u uzrastu od 18 i više godina), i svedoči kako su Nolitove knjige i uređivane i štampane i deljene s dugoročnim planom: „a valjda su je i odabrali da mi dadnu takvu, o ženi, mladoj, kako bi više na mene delovala“ (Mitrović, 2023: 119).

Samu izdavačku kuću Nolit Oto Bihalji i Pavle Bihali osnovali su godinu dana ranije, 1928. godine, kada su pokrenuli i časopis *Nova literatura*, koji će već krajem 1929. godine biti zabranjen, s poslednjim objavljenim brojem 1930. godine. Izdavačka kuća istog a skraćenog imena, nastavila je, međutim, da odoleva državnoj cenzuri.

Romani Agnes Smedli i Milke Žicine su, dakle, ne samo ispunjavali, već su i prevazilazili očekivanja nolitovskih intelektualaca: oni su u odnosu na Bajonov roman bili autentičniji, jer su u njima i kroz njih same žene ispisivale sopstveno, žensko iskustvo. Ne manje važan u kontekstu date ženske internacionale jeste i roman *Virineja* (*Виринея*), sovjetske književnice Lidije Sejfuline, objavljen izvorno na ruskom 1924. godine, a u prevodu Mire Čehove na srpskohrvatski u Nolitovoj (pod)ediciji *Romana o selu i seljaku* štampan 1933. godine. To je zapravo edicija u

okviru koje je sledeće godine objavljen i prvi roman Milke Žicine. Iako ima mnogo razloga da se i roman (ili pak duga pripovetka) *Virineja*, koji govori o borbi za emancipaciju jedne seljanke i o građenju novog sveta, analizira uporedo s dva odnosno tri izdvojen romana, on će ovom prilikom biti namerno ostavljen po strani, budući da se opredeljujemo za fokusiraniju analizu, odnosno za poređenje života i dva romana Žicine s autorkom i romanom s kojom je sličnost manje očekivana i podrazumevana. Naime, i u naučnoj i u opštoj javnosti, kada je reč o socijalističkom realizmu ili proleterskoj književnosti, (naš) pogled se – dobrim delom i opravdano – automatski okreće ka Sovjetskom Savezu; važno je zato za analizu i principijelno izabrati ono što je manje stereotipno i manje proučavano, a što je uz to, kao što će se videti, imalo značajnu recepciju u jugoslovenskom kontekstu.

Milka Žicina i Agnes Smedli pripadale su i jednoj proleterskoj internacionali koja se formirala paralelno i relativno nezavisno u odnosu na književnu internacionalu vođenu intelektualcima, koja je književnu proletersku internacionalu nastojala da stvori *odozgo*. Ta je, naime, proleterska i književna internacionala nastajala *odozdo*, svakako i kao projekat podstican *odozgo*, ali ne čekajući i ne sledeći uvek, posebno u književnom stvaranju, uputstva zvaničnih partijskih i književnih organizacija o tome šta i kako treba pisati, šta tačno prevoditi i šta isključivo čitati. Sâmo pomenuto iskustvo ove dve autorke, pored toga što je bilo žensko, od najranijeg doba bilo je proletersko, a kao proletersko je isto tako od najranijeg doba bilo i internacionalno. Može se slobodno reći da je iskustvo Agnes Smedli bilo internacionalno čak i pre nego što se otisnula u Evropu i Kinu, dok je boravila u okviru granica SAD, jer su radničke i sindikalne organizacije kojima se priključivala bile (i) internacionalne, kao i zato što se paralelno sa njima uključivala u one emancipatorske pokrete u SAD koji su bili nužno internacionalne prirode (za oslobođenje i dekolonizaciju Indije, između ostalih). Milka Žicina se pak već posle prvog zvaničnog zaposlenja 1919. – sa sedamnaest godina u svojstvu daktilografkinje u Beogradu – otisnula u Beč 1920, a potom sve dalje, ka Nemačkoj (Frankfurt), Francuskoj (La Kroat, Mec, Pariz), Belgiji i Luksemburgu (Žicina 2002: 286–291). Idući tim putem ulazila je u krugove radnika koji su se *odozdo* povezivali i uzajamno pomagali: „I svi su mi tada izlazili u susret. Svi su bili

levo orijentisani i pobunjeni“ (Žicina 2002: 286). U Parizu, 1925, Žicina ulazi u pravu internacionalnu proletersku zajednicu:

„Na tom metrou kod Sen Mišela večito ima Jugoslovena. Jedan od njih uputio me je na radnički sindikat. [...] Stanovala sam u početku u hotelu „Bernarden“ u Rue de Bernardin. Tu sam se upoznala sa Vesom Maslešom. Mislim da je tada bio stigao u Pariz iz Nemačke. Bio je mlađi od mene, bili smo dobri drugovi. Kad sam prvi put ušla u Vesinu sobu, čitao je neku knjigu. Bio je to Marksov *Kapital*, na nemačkom“ (Žicina 2002: 291).

Zanimljivo je da je upravo u Parizu Milka Žicina upoznala i Desanku Maksimović, i da „prijateljuje[m] s njom od tada“ (Isto 300).

Povratak Milke Žicine iz pečalbarenja – tokom kojeg je upoznala i svog doživotnog partnera Iliju Šakića i udala se za njega 1928. godine – i relativno smireniji život koji će u jednom trenutku početi da vodi u Beogradu od jeseni 1931. godine, kao sobarica u Zadružnom konačištu (Žicina 2002: 302), doveo je zapravo i do pisanja njenog prvog romana. Žicina svedoči: „Ja sam imala običaj da *pišem kad sam sama, i kad je tišina. To sam morala činiti*. Ali sam redovno to cepala, jer to su bile samo moje stvari“ (Isto, kurziv S. B.). Ono što ju je uverilo da bi mogla da napiše ozbiljnije delo za zvaničnu književnu javnost bilo je čitanje jedne pripovetke tokom istog tog *ukrađenog vremena* na poslu u Zadružnom konačištu. U časopisu *Stožer* pročitala je priču „o jednoj majci koja nosi dete u ambulantu, radnica“, i „odjednom sam videla da se o životnim stvarima može pisati jednostavno, istinito i životno [...] i počnem pisati 'Kajin put', ono što će docnije postati 'Kajin put'“ (Isto 303, kurziv S. B.).

U svedočenju o genezi romana izdvajaju se ovde, dakle, bar tri osobenosti ženskog proleterskog autobiografskog romana: 1) prisvajanje i osvajanje ili pak „krađa vremena“ kojeg proleterka zapravo za pisanje nema, 2) unutarnji poriv, poziv i nužna potreba da se piše i 3) ohrabrenje koje dolazi spolja, iz činjenice da postoje urednici koji objavljuju jednostavne životne priče, slične onima koje autorka u nastajanju u početku piše samo za sebe.

Pored toga, podjednako je važan i četvrti specifičan momenat ovoga žanra koji se očitava iz naknadnog svedočenja Milke Žicine, a to je činjenica da se kroz sam čin pisanja odvija (politička) subjektivizacija one koja piše. Naime, indikativno je to da je Žicina

najpre počela da piše roman o ocu, dajući mu i radni naslov *Pater familias*, ali da se u samom procesu pisanja ta prvobitno zamišljena priča povukla pred snagom unutarnjeg procesa – samoopisivanja i samoanalize – koji je pisanje te priče i pokrenuo. „I umesto priče kakvu sam zamislila, priče o ocu porodice“, svedoči Žicina, a mi joj verujemo, „nova priča *se raspredala*, i tako je nastao ‘Kajin put’“ (Isto 304). Ta nova tj. druga priča koja se, uslovno rečeno, spontano *raspredala* (i Milki Žicinoj se ovaj metonimijski, penelopski pojam ženskog stvaralaštva, tokom razgovora sa Markom Nedićem, nameće se, rekla bih, i spontano i svesno), potiskuje prvobitno koncipiranu priču zato što autorki oni redovi koje piše o junakinji Kaji, autobiografskom liku, donose nešto što joj pisanje o ocu ne donosi. Žicina kaže: „Bilo je lepše, sve je bilo toplije sećati se sebe u detinjstvu, a ne nekog drugog, iskazivati se i govoriti o sebi, i na neki način staviti se, ubrojati se među ljude – jedinka među ljudima“ (Isto).

Drugim rečima, kroz ovakvo pisanje Milka Žicina je potvrđivala sebe kao ličnost i spoznavala vrednost svoje ličnosti u zajednici. U širem pak smislu može se tvrditi da autorke koje dolaze iz privilegovanih društvenih slojeva, i svoju ličnost zato doživljavaju dovoljno vidljivom, potvrđenom i uvaženom, imaju i privilegiju da biraju. Ovakve autorke mogu da pišu i o sebi i o Drugome, tj. o onome što je izvan njih samih, i da se poigravaju temama i žanrovima, kao i odnosom između ličnog i neličnog, dok autorke koje dolaze iz društveno nepriznatih i krajnje marginalizovanih slojeva takoreći moraju, makar u prvim delima, da uspostave sopstvenu ličnost, a ona se uspostavlja upravo kroz pisanje i javnu vidljivost njihovog dotle nepriznatog iskustva.

U toku 1932. godine Žicina je završila pisanje svog prvog romana (Isto: 304) i zahvaljujući svojoj odvažnosti stigla do književnog kritičara Velibora Gligorića, kojem je lično predala rukopis, da bi ga on nakon čitanja preporučio uredništvu Nolit (Isto: 305–306).

Roman *Kći zemlje* (*Daughter of Earth*, 1929) Agnes Smedli objavljen je prvi put u Kraljevini Jugoslaviji iste godine kada je Žicina svoj roman pisala i završila, 1932. godine, pod naslovom *Sama*, u prevodu Bogomira Hermana, u izdavačkoj kući Nolit. Za ovu temu nije bez značaja činjenica da o okolnostima prevoda ovog romana, pa tako i o naizgled neobičnom izboru naslova, sa-

znajemo zahvaljujući (skorašnjem) objavljivanju *Sećanja* Ljiljane Herman. Reč je, naime, o jednoj od onih ženskih autobiografskih i memoarskih knjiga i zapisa, koje su se pojavile zakasnelo ili i posthumno, a iz kojih u potpunosti možemo da rekonstruišemo sve potrebne detalje fenomena angažovane ženske proze.

Takođe, za ovu temu nije bez značaja ni način i kontekst objavljivanja ovih kratkih memoara ili pak, pošto je možemo definisati i tako, ove kratke ženske autobiografije. Memoari su pod punim naslovom *Bogomir Herman Miškec: sećanja* objavljeni u sklopu knjige *Herman Quo vadimus* (2023). Urednici izdanja, Dragan Stojković i dr Stefan Gužvica, knjigu su posvetili delu i ličnosti komuniste Bogomira Hermana, kao što bi se to reklo i za memoarski zapis njegove supruge, barem po naslovu toga zapisa. Urednici su, uz ovaj tekst, u knjigu uključili dokumente koji svedoče o životu Bogomira Hermana, zatim njegove polemičke članke objavljivane u periodici, studiju jednog od urednika, istoričara dr Stefana Gužvice („Bogomir Herman: Kritička misao radničkog intelektualca“) i književne odnosno pesničke tekstove književnice Maje Herman Sekulić, napisane kao *in memoriam* na njenog oca.

Na taj način, jedna je ženska autobiografija ostala pomalo *skrivena* unutar glavnog narativa, ali u isto vreme i prvi put u javnosti *otkrivena* za (feministička) čitanja i tumačenja. Kako glavni narativ autobiografije govori zapravo o sukobu na književnoj levici, s obzirom na to da je Bogomir Herman bio onaj čijim je polemičkim člankom „Quo vadis, Krleža?“ (objavljenim pod pseudonimom A.B.C.), taj sukob u jugoslovenskom kontekstu zvanično započeo, može se reći da zapis Ljiljane Herman i u kompoziciji knjige pridobija onu poziciju i konotaciju koju je angažovana ženska proza imala unutar jugoslovenske leve odnosno socijalne literature – prisutna i živa a samo povremeno dovoljno vrednovana. Iz toga zapisa saznajemo mnogo o kontinuitetu intelektualnog i (van)partijskog delovanja Bogomira Hermana, njegovih bliskih i drugih saboraca, o važnim momentima anti-fašističke jugoslovenske borbe, ali i o činjenicama od značaja za angažovanu žensku prozu.

Saznajemo najpre da je Bogomir Herman počeo da prevodi za Nolit u trenutku kada je ostao bez zaposlenja. Ljiljana Herman podseća i na deo iz knjige *Izdavač Pavle Bihali* (Nolit, 1978), u kojoj Hugo Klajn procenjuje da je Bogomir Herman uticao na

Pavla Bihalijska više nego Velibor Gligorić i Bogdanović [Milan], te da je Bihali posebno cenio Hermanovo poznavanje marksizma (Herman 2023: 21).

Saznajemo i ključne podatke u vezi s prevodom romana Agnes Smedli: „Od Nolita je dobio knjigu Agnes Smedli *Eine Frau Allein* (u prevodu: *Sama*) da je preveo sa nemačkog jezika. I Božo mi je dao da pročitam tu knjigu pre nego što je počeo sa prevodjenjem i da mu kažem svoje mišljenje“ (Isto). Saznajemo, dakle, kako je započela recepcija ovog romana u Jugoslaviji, i ko je bila njegova prva čitateljka i kritičarka. Zahvaljujući objavljenim zapisima Ljiljane Herman, čitamo i prvu, ma kako štur, kritičku ocenu romana (datu po sećanju), a zatim i naknadni, *postfestum* doživljaj, koji je uključio i sav u međuvremenu protekli život prve jugoslovenske recipijentkinje ovog romana:

„Knjiga je bila *vanredno interesantna* (dvaput je i posle rata štampana). Tom knjigom kao da mi je [misli: Bogomir Herman] odredio sudbinu. U životu sam često ostajala sama, sada sam opet sama i stara. Možda je to dobro, da bih obnovila razna lepa i teška sećanja sa Bogomirom Hermanom, koji je sigurno bio najbolji i najpozitivniji čovek u mom životu“ (Isto: 22, kurziv S. B.).

Ovo poistovećivanje Ljiljane Herman sa romanom odnosno sudbinom glavne junakinje romana *Sama* koje je, kroz njen zapis, do javnosti dospelo posthumno i praktično uzgredno i to tek 2023. godine, odnosno u funkciji revalorizacije i rehabilitacije rada njenog supruga, možemo tumačiti kao dovoljan osnov za hipotezu da je roman *Sama* imao široku recepciju i intenzivan odjek među njegovim čitateljicama tokom tridesetih godina. Uz to, i za hipotezu da se u privatnim tj. ličnim arhivama širom Jugoslavije nalaze dnevnici i autobiografski zapisi (ne)poznatih žena koji bi dodatno o tome posvedočili. Posebno je indikativno što se Ljiljana Herman romanu i samoj Agnes Smedli vraća u epilogu zapisa, naslovljenom sa „Umesto epiloga“:

¹ U daljem toku zapisa, Ljiljana Herman će preciznije posvedočiti da je, počev od 1931. godine, kada je ostao bez posla kao solicitor u advokatskoj kancelariji, Herman do marta 1933. godine za Nolita paralelno prevodio tri dela: pored romana *Sama*, to su *Zapiši to*, Kiš Egona Ervina Kiša i *Praistorija* (misli se na delo *Praistorija čoveka prema današnjem stanju nauke* Morica Hernesa, objavljeno 1933) (Isto: 40).

„Iz današnje perspektive čini mi se da je prva knjiga koju je Božo preveo – *Sama* od Agnes Smedli – u nekim najtežim trenucima odlučila moju sudbinu, dok sudbina Bože Hermana, koja gotovo da nema prave paralele na našim prostorima, ima nekih čudnih, simboličnih sličnosti sa sudbinom autorke ove knjige, poznate američke književnice i levičarke. Jednako su doživeli: Herman, dok je bio mladić, Oktobarsku revoluciju, a Agnes Smedli, 1934. Kinesku revoluciju – kao *san o pravednom svetu*. Kao i Herman, Smedlijeva će pokazati *suviše nezavistan, otvoren duh* da bi dugo izdržala dogmu Komunističke partije i politiku Kominterne kasnih dvadesetih i tridesetih godina“ (Isto: 83, kurziv S. B.).

Ljiljana Herman zatim ukratko prikazuje ceo život Agnes Smedli, počev od distanciranja od Staljinove politike, preko odlaska u Kinu u svojstvu dopisnice *Frankfurter cajtunga* (*Frankfurter Zeitung*), proglašenja za trockistu ali i maoistu od strane Komunističke partije SAD, zatim makartističkih progona, pa sve do proglašenja za špijuna u službi SSSR-a. Odnosno, Ljiljana Herman i šire uspostavlja paralele između dve revolucionarne a individualističke biografije (Isto: 84). Ono što je puna istina, međutim, jeste da život i sudbina Agnes Smedli (v. Ruth Pierce, *The Lives of Agnes Smedley*, 2005) podjednako korespondira sa životom i sudbinom Milke Žicine (v. *Razgovor Marka Nedića sa Milkom Žicinom*, Žicina 2002), baš kao što korespondiraju i njihovi romani.

Kao što je još ranije u svojim sećanjima istakao Oto Bihalji-Merin, „Milka Žicina, kućna pomoćnica i proleterka, bila je *duhovna sestra* američke radničke spisateljke Agnese Smedli, čija je hrabra *životna* knjiga *Sama* takođe objavljena u Nolitovom izdanju“ (Bihalji-Merin 1978: 50. kurziv S. B.). Sagledani, dakle, kao fenomeni angažovane ženske proze, u internacionalnom smislu i opsegu, dati se romani ne mogu razumeti bez biografija njihovih autorki i neodvojivi su od njih. To je osnovna teza ovoga poglavlja. Deo tih biografija ispisan je kroz autobiografske diskurse ovih romanopisateljica: ti su autobiografski diskursi, s jedne strane, sadržani u samim njihovim romanima, a s druge, predstavljaju ih tekstovi koji su, bez primarne namere, postali vrsta autobiografskog zapisa.

Takav autobiografski tekst je intervju koji je Marko Nedić vodio s Milkom Žicinom 1973. godine, a objavljen tek 2002, i koji zapravo nije ništa drugo, može se tvrditi, do *stenografisana autobiografija* Milke Žicine. Marko Nedić u zabelešci pred os-

novnim tekstom i piše da taj tekst, s obzirom na to da ga je Milka Žicina pročitala i odobrila, odnosno autorizovala, treba smatrati autorkinim: „Stoga se ova izlaganja mogu smatrati verno prenesenim i, koliko je to moguće u sličnim prilikama, autentičnim tekstom same Milke Žicine“ (Žicina 2002: 282). Pored toga, ključna objašnjenja o jugoslovenskom izdanju romana Agnes Smedli nalazimo u drugoj posthumnoj ženskoj (revolucionarnoj) autobiografiji – onoj Ljiljane Herman.

Druga bitna teza ovoga poglavlja – delimično već objašnjena – jeste da navedeni romani Agnes Smedli i Milke Žicine predstavljaju dovoljan „uzorak“ na osnovu kojeg se može uvoditi i izdvojiti pojam ženske književne internacionale, uz postojeći pojam književne internacionale ili Internationale revolucionarnih književnika. Dovoljnost ovako suženog uzorka nalazi se, kao što je napred nagovešteno, u prirodi jednog od kontekstâ u kojem su se ova dva romana našla jedan blizu drugog: to je izdavačka kuća Nolit, i njena politika objavljivanja proletherskih romana, odnosno samog stvaranja žanra proletherskog romana. Osnivači Nove literature, i istoimenog „časopisa za kulturna pitanja“ (1928–1930) i izdavačke kuće (1928), braća Pavle Bihali i Oto Bihalji-Merin, bili su dosledni akteri opisane književne internacionale. Ovaj potonji čak i doslednije, kao što je takođe naznačeno, u smislu doslovnog stalnog boravka u najvažnijim partijskim centrima Komunističke internacionale, pre svega u Berlinu i Parizu. Indikativno je to da se upravo u pojavi dve autorke i u njihovim romanima, nalazio ideal proletherskog pisca i proletherskog romana o kakvom su internacionalisti poput Ota Bihaljija-Merina i Pavla Bihalija sanjali: pisac je i sam proleter, u velikoj meri samouk, i piše prolethersku književnost čiju autentičnost garantuje sopstvenim životom.

Poput angažovane ženske proze u jugoslovenskom kontekstu, i poput internacionalnog levog feminizma, sledeća je teza ovog poglavlja ženska književna internacionala bila je integralni deo opšteg pokreta (književne internacionale), ali je isto tako unutar njega, ili razvijajući se uz njega, imala i svoju autonomiju. Ta je autonomija proizilazila iz neminovne razlike između ženskih iskustava, do tada nezapisanih, u odnosu na dominantno prisutna i poznata muška iskustva, kako u fikcionalnoj književnosti tako i u onoj dokumentarističkoj. Kao što Alis Voker napominje za roman *Kći zemlje*, a doslovno isti opis važi i za romane Žicine, „to je istinita priča (dodamo li ili

oduzmemo par sitnih promena, brisanja ili ulepšavanja) života jedne žene. Meri Rodžers iz *Kći zemlje* je Agnes Smedli, i kroz njenu priču mi naziremo priče bezbrojnih drugih koje nisu mogle da govore i kojima, u svakom slučaju, nikada nije bilo namenjeno da ih neko čuje“ (Walker xiv, prevod S. B.). Data različitost ženskih iskustava u odnosu na iskustva muškaraca nije značila samo uvođenje različitih i novih motiva i tema, već i književnih postupaka i formi koje su se autorkama nametale u odnosu na one koje su im iz dotadašnje književnosti već bile poznate.

4.2. Agnes Smedli i roman Sama: u Nolitovom izdanju (1932), izdanjima na izvornom jeziku i u kontekstu odgovarajućih recepcija

Prvo izdanje prvog i jedinog romana Agnes Smedli – *Daughter of the Earth* (1929) – imalo je značajnu neposrednu recepciju u SAD (gde je ponovo štampan 1935) i, putem prevoda, internacionalno. Nakon Drugog svetskog rata u SAD je roman praktično pao u kratki zaborav dok ga na svetlost dana ponovo nije izvela izdavačka kuća Feminist press, objavivši ga 1973. godine, a zatim i ponovivši izdanje 1987. i 2019. godine. Svako novo izdanje donosilo je nove predgovore ili pogovore (Hoffman 1987: 312). Grubo sažimajući, moglo bi se reći da dok je prvobitna recepcija romana bila primarno u ključu proleTERSKE književnosti, nakon reizdanja iz 1973, u novom kontekstu, ona postaje primarno feministička. Time su, s jedne strane, bila nadoknađena feministička značenja romana koja su nosioci ideje (međunarodne) proleTERSKE književnosti – uprkos nameri da ih istaknu – neminovno često previdali. S druge strane, na taj način je u novim reizdanjima primarni proleTERSKI i komunistički kontekst romana ipak učinjen manje vidljivim. Među kritičarkama koje su pak i dalje prilazile romanu s marksističkih pozicija i istraživanja proleTERSKE književnosti, dolazilo je do bitnog razmimoilaženja, pa je roman shvatan ili kao „uzoran primer podžanra proleTERSKE fikcionalne autobiografije“, u interpretaciji Barbare Foli (Guttman 2000: 489), ili kao delo koje upravo njegov feministički sadržaj „isključuje iz žanra proleTERSkog romana“, u tumačenju Pole Rabinovic (Isto).

Prvo izdanje romana na srpskohrvatskom jeziku objavljeno je, kao što je pomenuto, u prevodu Bogomira Hermana, u okviru Biblioteke Nolit 1932. godine, pod naslovom *Sama*. Biblioteku je

uređivao odbor koji su u tom trenutku činili Pavle Bihali, Milan Bogdanović, Gustav Krklec i Josip Kulundžić, a grafički je knjigu opremio Pavle Bihali. Po ustaljenom tehničkom rešenju, uvodne, „nulte“ stranice svih primeraka knjiga sadržale su prilepljenu fotografiju autora, u ovom slučaju Agnes Smedli, kao i podatak o „prvobitnom naslovu“: *A Daughter of the Earth*. Knjiga nosi upadljiv pečat likovnog talenta i izdavačke brige Pavla Bihalija: same „meke“ korice knjige su prijatne za držanje u rukama, prelom teksta proizvodi poseban estetski ugođaj, a fotografija i potpis spisateljice simbolički garantuju, kao i kod ostalih dela, i u skladu sa edicijskom politikom, njegovu autentičnost.²

Isti prevod preštampan je 1954. godine u izdanju Novinsko-izdavačko-štamarskog preduzeća „Minerva“ iz Subotice (Beograda), i prema tom izdanju delovi romana će dalje biti citirani. Grafičku opremu tj. nacrt za omot reizdanja načinio je Vladimir Gorbunov. *Upadljiva razlika* između kvaliteta opreme dva izdanja, i nehotice, na upečatljiv način prikazuje, slobodno se može reći, *dramatičnost* onoga što se dogodilo u međuvremenu: na prvom mestu, činjenicu da je onaj koji je umeo da proizvede lepu knjigu, Pavle Bihali, odsutan, tj. da je tokom okupacije streljan u grupi prvih uhapšenih i „kažnjenih“ antifašista i Jevreja, i to upravo i zbog delatnosti u sklopu Nolitovog izdavaštva, pa tako i rada na ovome romanu.

Kako je srpskohrvatski prevod Bogomira Hermana nastao na osnovu nemačkog izdanja romana, to se izdanje može smatrati sadržanim u njemu, odnosno prisutnim kada vršimo komparativnu analizu izvornog engleskog i srpskohrvatskog izdanja. Pretpostavka je (što bi dalje potencijalno obimnije istraživanje o tome na osnovu kojih verzija i prevoda su „nolitovci“ sačinjavali sopstvene prevode) da je nemački prevodilac taj koji je načinio intervencije koje će, verovatno bez ikakvog uvida u original, po automatizmu učiniti i Bogomir Herman. Te su intervencije vrlo upadljive: početno poglavlje originalne verzije na engleskom premešteno je u dva prevoda na kraj romana, a ime glavne junakinje, Meri Rodžers (Marie Rodgers), promenjeno je u Agnes(a) Smedli.

² Primerak romana u Univerzitetskoj biblioteci poklon je iz lične biblioteke poč. dr Milorada Sretenovića, lekara, kako je u ćirilichnoj posveti pisanim slovima na uvodnoj strani napisano. Prvo izdanje nosi redne rimske brojeve uz poglavlja, od jedan do osam, a drugo posleratno izdanje ih nema.

Među prvim prikazima prevedenog romana, 1932. godine, a pripadajući orbiti književne internacionale, izdvaja se prikaz romana „Sama“ Rista Ratkovića [potpisan sa *Ratk.*, pseudonim je razrešio bibliograf Staniša Vojinović] u *Srpskom književnom glasniku* (1932b: 387–388), objavljen u rubrici *Prikazi i beleške*, koja se u strukturi ovog časopisa nalazila na kraju broja, a čiji su članci štampani sitnijim i zgusnutijim fontom. Ratković nije tek slučajni autor ovog prikaza, već je jedan od onih koji su sistematski prikazivali dela proleTERSKE književnosti sa tematikom „prećutno sankcionisanog zloupotrebljavanja ženske radne snage“ (Ратковић 1932a: 153). Samo par brojeva pre toga Ratković je u istom časopisu, takođe pod šifrovanim potpisom, prikazao roman *Devojka za pisaćom mašinom* Rudolfa Brauna, u izdanju Nolitа. Ovde pak prikaz romana *Sama* zasluđuje ekstenzivan citat, jer Ratković ističe, između ostalog, upravo to da je Agnes Smedli prva žena autorka u svim Nolitovim edicijama:

„Autor ovog dela, američka spisateljka Agnes Smedlej, prva je žena u Nolitovim edicijama. Ali ona već može, sa ovim romanom, stati uz najbolje pisce koje je dosada ovo preduzeće izdalo. Ovo što je ona napisala 'nije delo lepote', kako ona sama na kraju knjige kaže, 'stvorenо da bi neko proveo nekoliko slobodnih časova; nije simfonija koja uzdiže duh i oslobađa ga životnog jada.' 'To je istorija jednog života ispričana u očajanju i nesreći'. Ali, u isto vreme, ta je istorija data u sklopu objektivnih i konkretnih činjenica, koje utiču na taj život, tako da ona nije više u znaku jedne individualističke koncepcije, već živ izraz jednog golog života i njegove okoline, njihovog međusobno naizmeničnog delovanja. Stav sa kojeg Agnes Smedlej *rasvetljuje svoj razvoj i njegove uslove, nije napamet naučen: on je uslovljen celokupnošću njenog života*. I zato njene refleksije, i njeni zaključci, nameću se kao *stvarno iskustvo, krvavo otkupljeno*. Taj samotni put, od bedne radničke devojčice do samostalne žene koja ispravno rešava razne društvene probleme, – to je ta istorija koju je o sebi napisala Agnes Smedlej. Hrabra i energična, ona je uporno išla svome najdražem cilju: da se istrgne iz *bede i neznanja*, i da *postane samostalna*. Zato su dugo vremena nju interesovale samo osnovne životne pojave; ona je poznavala samo 'rad i jelo', i znala samo da 'postoje ljudi koji rade samo za svoj hleb, i drugi koji to ne čine'“ (1932b 387–388, kurziv S. B.)

Indikativno je da poslednje naglašene reči iz odabranog citata precizno odgovaraju „formuli“ koju su za oslobođenje žena po-

stavile španske anarho-sindikalistkinje, ujedinjene u organizaciju *Slobodne žene* (*Mujeres Libres*), osnovanu 1936, o kojima je bilo reči u prethodnom poglavlju (v. Acklersberg 1985: 65), budući da podrazumevaju podređenost žena u društvu trima uzrocima koje španske anarhistkinje izdvajaju koju godinu kasnije: *podređenost žena kapitalu* (odatle *beda*), *neznanju* (doslovno tako ovaj uzrok u romanu prepoznaje Ratković) i *muškarcima* (*postati samostal-na*, znači postati ekonomski samostalna u odnosu na oca, muža, brata i sina).

Za Ratkovića je od posebne vrednosti bilo to što su junakinjina tj. autorkina (on ih izjednačava) „intelektualna iskustva“ zapravo „životna“, što su „njena saznanja zasnovana na posmatranju realnih odnosa“. Zbog toga Ratković usvaja kao važna i legitimna autorkina zapažanja o levo orijentisanim intelektualcima sa kojima se u životu/romanu sretala, a koji sami nisu bili u dodiru sa siromaštvom i neznanjem, zapažanja da „većina tih kabinetskih socij[ist]alista i revolucionara“ pripada „onoj grupi interesantnih i privlačnih intelektualca koji radnika iz daleka idealizuju, i imaju romantičnu veru da će narod u pogodnom momentu, sa magičnom snagom koja u njemu počiva, ustati i izmeniti lice zemlje“ (Ратковић 1932: 388).

Ovde treba načiniti jednu digresiju i reći da vreme u kojem Ratković dati prikaz piše i jeste bilo vreme kada socijalisti i komunisti koji nemaju radničko iskustvo, svesno biraju da doslovno odu po njega, da ga steknu, pa tako Sinkler Luis (Sinclair Lewis, 1885–1951) – čiji je roman *Babit* takođe preveden i objavljen u istoj Nolitovoj ediciji 1930. godine – odlazi da radi na izgradnji Panamskog kanala, a u vreme kada se kristališe potreba za Narodnim frontom, komunistkinja Simona Vej (Simone Weil, 1909–1943)³, kao univerzitetska profesorka daje otkaz kako bi 1934. godine počela da radi u fabrici. Njen zaključak, dat u knjizi *Fabrički dnevnik*,⁴ nakon ovog iskustva biće da uslovi života i

³ Interesovanje za njeno delo je obnovljeno u novije vreme kod nas. Videti npr. prevode njenih knjiga *Težina i blagorodnost* (2007, Novi Sad: Adresa, prev. Nina Živančević) i *O ukidanju političkih partija* (2018, Beograd: Službeni glasnik, prev. Nebojša Zdravković).

⁴ Ovaj spis objavljen je na engleskom jeziku kao poglavlje knjige: Simone Weil, *Formative Writings, 1929–1941*, edited and translated by Dorothy Tuck McFarland and Wilhelmina Van Ness, Routledge (Routledge Revivals – first published in 1987), 2009.

rada fabričkih radnika „ne vode do revolucije već do očaja“, i da „ugnjetavnje ne izaziva revolt nego potčinjavanje“ (videti tekst koji prenosi *Peščanik* sa portala *Jacobine*: <https://pescanik.net/simon-vej-svetica-socijalistickog-pokreta/>).

Risto Ratković uočio je i izdvojio i mnoge druge vrednosti romana i stila Agnes Smedlej (kako se tada transkribovalo njeno prezime), kao što je „iskrenost koja prevazilazi i samu iskrenost“, te „pišćeva bezobzirnost kada je u pitanju istina“. Važno je, međutim, da Ratković kao komunista ne ističe samo i isključivo ideološku i gnoseološku vrednost romana, već da upravo pronalazi razliku između postupka Smedlejeve i književnika-ideologa koji se nisu uspešno izborili sa dvostrukošću zahteva koju su sebi postavili, i koje im je postavljala revolucionarna agenda:

„Pri svemu ovome, pak, ne treba misliti da je ovo delo Agnes Smedlej kakva rasprava, lišena umetničkog oživljavanja. Naprotiv, sve do poslednjih stranica, ono je pre svega jedan jedinstveni kompleks dešavanja, snažno izražen, sa puno vanrednih zapažanja i adekvatnih prenošenja. Ima u ovom romanu opisa koji zapljuskuju uzbudljivošću, i koji su neodoljivi po svojoj tačnosti. Bio on tiho dirljiv, kao nevina suza, ili fotografski veran, ili u razmerama široke patetike, njen izraz je skoro uvek na svome mestu. Agnes Smedlej, zatim, ima smisla i za jedva uhvatljive, na oko sićušne a značajne psihološke činjenice: ona primećuje, na pr., da hartiju sa koje je, gladna, pokupila mrve, baca oklevajući. I ako realistički raspoložena, njeno stvaranje nije ona beskonačna, statička i najzad besciljna analiza kakvom se odlikuju i neki moderni, 'napredni' romansi[j]eri. (Isto: 388).

Nekoliko godina kasnije, ovom romanu se – u okviru „ženskog broja“ časopisa *Život i rad*, i inače programski orijentisanom ka ženskom autorstvu (kao temi i kao praksi) i ka levičarskoj ideologiji – vraća Paulina Lebl Albala (potpisana ovom prilikom bez prvog prezimena Lebl) člankom „Savremena žena kao književni stvaralac – Povodom romana *Sama* od Agnese Smedlej“ (*Žusom u pad*, 10, 11/1938: 33–35). Paulina Albala smatra da je priroda romana *Sama* takva da njegovo tumačenje neminovno iziskuje pristup zasnovan na „determinističkoj teoriji, koja svako delo tumači kao proizvod mentaliteta i sredine gde se ono javilo,

kao i vremena kad je ono postalo“ (Албала 1938: 33). Kada tumači roman Agnes Smedli, Paulina Lebl Albala zapravo uspješno razrešava problem preupadljivog i sveprožimajućeg autobiografskog diskursa unutar ženskih proleterskih romana uopšte, pa se njene reči mogu primeniti i na dva romana Milke Žicine: „Roman *Sama*, ma kako da nosi otisak jedne plahe i ustreptale ženske duše, ma kako da izgleda čisto autobiografski, ima u stvari mnogo veći značaj: on je mnogo pre jedna optužnica, jedan uzbudljiv i rečit *j'accuse* protiv današnjeg društvenog uređenja, protiv okrutnosti klasnih razlika“ (Isto 34).

U zaključnom delu članka Paulina Albala je praktično definisala i poseban književni tok, u tom trenutku njegovog formiranja, jer kako kaže, „roman *Sama* tipičan je za *vrstu književnosti koja nastaje*“ (Isto 35, kurziv S. B.). Ona, naime, precizno detektuje da roman pripada korpusu koji se može nazvati *književnost o novoj ženi* (Pykett 1992: 5; Barać 2015: 280–308; 318–320), ali i da ima pojedina distinktivna obeležja – koja će unutar toga toka izdvojiti prozu koja je borbenija i kolektivističkija. Paulina Albala daje čak jednu vrlo široku sliku ženske književnosti, odlazeći daleko u prošlost, kako bi još upečatljivije definisala i trend kojem pripada roman *Sama*:

„Prošla su u nepovrat vremena kada je monahinja Jefimija, daleko od sveta, u tišini i povučenosti manastirskoj, vezla zlatom i svilom bole otmene joj duše. Prošla su u nepovrat vremena kada je opet jedna žena, g-đa Lafajet, u svom gospodskom zamku, s brižljivošću i delikatnošću kojom se kleše najskupoceniji dragi kamen, ispredala u svom uzor-delu Princeza de Klev najutančanije niti psihologije žene. Sada, u *neodoljivom naletu nadiru iz zabačenih izba, iz suterena i mansarda, nedogledne povorke novih žena, prekaljenih u trpljenju i oskudici, bacajući u svet krikove izgladnelog i namučenog tela, kao i izranjavljenog ženskog srca, željnog lepote i sunca, ljubavi i nežnosti*“ (Isto 35, kurziv S. B.).

U pojedinim sintagmama Pauline Albale jasno odjekuje retorika i stil spisa *Nova žena* (1922) Aleksandre Kolontaj, ali sa jednim dodatnim značenjem koje aktuelni kontekst sugerise čitateljka članka 1938. godine: a to je poziv na narodnofrontovsku borbu žena. Uočljivo je – za autorku kao i za mnoge od aktuelnih čitateljki *Života i rada* – da je od vremena kada je Aleksandra Kolontaj pisala svoj esej (izvorno 1913. odnosno 1919. godine), i

u odnosu na književna dela u kojima je ona pronalazila specifični tip/lik nove žene (a značajan deo tih dela govorio je još uvek o tzv. *prelaznom tipu žene* između „stare“ i „nove“, i značajan broj njih pisali su muškarci; v. Barać 2015; Pantelić i Barać 2023), u međuvremenu stasala nova generacija književnica koje su *emancipacijske diskurse* i *zahteve* mogle da podignu na novi i viši nivo. To uočava Paulina Albala kada kaže da su te nove generacije književnica „*bez imalo snebivanja, čak sa izvesnom drastičnošću i brutalnošću*“ pripovedale „svoja iskustva, svoje poglede na svet i svoje *nade u budućnost*“ (Албала 1938: 35, kurziv S. B.).

Oslanjajući se na navedene zaključke i, reklo bi se, istraživačka uputstva Pauline Albale, u daljoj analizi izdvojićemo neke od ključnih momenata u romanu *Sama*, koji se, dakle, kao takvi i ukazuju iz sintetičke perspektive Pauline Albale, i samim tim korespondiraju s određenim aspektima dva romana Milke Žicine u fokusu ovog poglavlja.

Već pri samom početku romana *Sama*, junakinja-pripovedačica opisuje jednu uobičajenu vrstu traumatskog iskustva dece, posebno one iz siromašnih porodica, u kojima su svi članovi stanovali u jednoj i istoj sobi. U poglavlju koje prevodilac naslovljava *Moj otac bi hteo navisoko* (u originalu poglavlja ne nose pisane naslove) opisan je rani doživljaj koji ostavlja, ponekad, i dugoročnu traumu odnosno uticaj na formiranje ličnosti:

„Jedne noći probudio me neki šum, okrenula sam se nemirno. Šum se ponavljao dolazio je iz kreveta roditelja i činilo se da je tamo neka žestoka borba. Ležala sam, napeta od straha koji mi je onemogućavao da pisnem i da otvorim oči; drhtala sam od groze i strave. Smirila sam se tek kad sam čula roditelje gde opet tiho govore“ (Smedli 1954: 12).

Najraniji utisci, koji će kasnije postati (zabeležena) sećanja, formirali su u konačnom, čak i kada naizgled nisu imali neposredne veze s budućim iskustvima, politički svesnu i aktivnu ličnost i revolucionarku, kakva je bila odrasla junakinja Meri Rodžers / Agnesa Smedli odnosno sama Agnes Smedli. Ona/„ona“ će jasno zapamtiti život i običaje u seoskoj sredini gde je isprva živela, koje će pišući roman isto tako jasno odrediti kao patrijarhat, i njegovu hegemoniju

u gramšijevskom smislu: „Na farmama, same sa svojim muževima, bile su žene pokorne i tihe, a i muškarci su tad malo govorili. To su bili ćutljivi ljudi za koje je bilo samo *po sebi razumljivo* da žena se u svemu pokorava mužu“ (Isto 19). I upravo, kao u svakom tlačiteljskom sistemu, postoje ograničeni „ventili“, kratkotrajni karnevalski odušci, koji omogućavaju da se održava *status quo*. Zato autorka opisuje *Dane žetelačkih igara i svečanih gozbi*, kako je nazvano jedno poglavlje, za koje, između ostalog, iz privremene pripovedačke perspektive deteta, kaže: „Ali ovde, pred svima drugima, kako li su žene komandovala svojim muževima! I kako su ovi bili poslušni, iako nisu zaboravljali da onima koji su stajali unaokolo obraćaju pažnju na svoje mučeništvo“ (19). Taj, dakle, vrlo *ograničeni hronotop karnevala*, neće promeniti ništa u stvarnom životu žena, i zato se zaista dobrom intervencijom (nemačkog i srpskohrvatskog prevodioca) može smatrati to što je već sledeće poglavlje romana naslovljeno rečenicom *Mati uništava svoj mladi život glačajući*.

Međutim, nije samo mlada majka ta koja uništava svoj život radeći potplaćene fizičke poslove, poput pranja i peglanja veša za mizernu nadnicu, već se isti proleTERSko-ženski *transgeneracijski obrazac* odmah prenosi na njenu ćerku: kada je i iako je, naime, pošla u školu, junakinja Agnesa morala je i da počne da radi, i to u vremenu posle završetka školskih časova, kao „devojčica u kuhinji“ kod jedne porodice. Verovatno je samo proživljeno iskustvo moglo da proizvede rečenice poput ove: „Bilo mi je vrlo teško da shvatim da nisam dete nego samo služavka“ (56). To iskustvo nije ništa drugo do *traumatsko iskustvo* koje i proizvodi odgovarajuće *posttraumatske stresne reakcije*, koje su danas jednostavno izražene u odgovarajućim sintagmama naučnog diskursa, pa i naslovima popularnog oblikovanog naučnog diskursa (kao, na primer, „kada telo kaže ne“). U romanu je dati fenomen opisan na sledeći način: „*Mnogo sam plakala*: kad bih isprala sudove i starala se o bebi koja se derala. *Najzad sam počela da izgledam bolesna*. Gospođa me je upitala *šta mi je... nisam znala*. Jednom sam slomila ruku, ispričah joj, i sada me opet boli. Gospođa se potužila mojoj materi, i bila sam otpuštena. *Tada nestade i moje bolesti*“ (Isto 57, kurziv S. B.).

Činjenicu da simptomi „bolesti“ prestaju kada nestane i potiskivano nezadovoljstvo, Agnes Smedli naučila je kroz sopstveni psihoterapijski tretman kojem se, u ukupnom periodu 1924. i 1925. godine, u Berlinu, podvrgla, i to kod psihoanalitičarke dr Elizabet

Naef, istaknute članice Berlinskog psihonalitičkog društva (<https://arsfemina.de/agnes-smedley/psychoanalysis-1924-1925>). Ovo je jedno od prvih mesta u romanu na kojem se, više implicitno, ispoljavaju psihoanalitička znanja Smedlijeve, odnosno gde bivaju integrisana u postupak karakterizacije lika i ukupna značenja romana. Kako Nensi Hofman primećuje, „obučena u feminizmu kao i u evropskoj marksističkoj i psihoanalitičkoj praksi, i uočavajući kontradikcije između ovih perspektiva, Smedli je svaku od teorija koristila zbog njihove eksplanatorne i terapijske moći, ali nijednu nije prigrlila kao kredo“ (Hoffman 2019: 312).

Zaista, analiza koja bi pošla linijom uključivanja postojećih studija i samih pisama Agnes Smedli (pisanih pre svega prijateljicama Karin Mihaelis i Florens Lenon), koja svedoče o samospoznajama tokom psihoterapeutskog procesa, otkrila bi mnoge značenjske aspekte romana, ali ne bi bila dovoljna za razumevanje celine. Ipak, upravo ova činjenica je važna za komparativno čitanje romana *Sama* s romanom *Kajin put* Milke Žicine, budući da će pokazati da veza između psihoanalize i žena na levisi nije samo kontaktna i uslovljena isključivo pripadanjem epohi ili određenim intelektualnim krugovima (Olga Timotijević, Stana Đurić Klajn), već i da je zasnovana na ženskom iskustvu koje je, okrenuto, između ostalog, i detinjstvu i deci, vodilo ka pisanju koje je osvešćivalo i u saznavnom smislu povlašćivalo dečju traumu i psihološke mehanizme potiskivanja.

Što se samog (post)traumatskog stresa i njegovih posledica tiče, on je za decu odnosno devojčice obično značio, kako to i ovaj roman potvrđuje, samo privremeno spasavanje od dečjeg rada, takoreći kratko „bolovanje“, a uslovi u porodici zahtevali su da se sa istom praksom eksploatacije (sopstvene) dece nastavi: „Posle škole, naročito subotom i praznikom, ispomagala sam kod raznih porodica u susedstvu, gde sam prala sudove ili rublje, donosila iz dućana poručene stvari, vukla drva za ogrev ili ugalj. Za takve poslove su plaćali mojoj materi. Prekonoć sam smela da budem kod kuće“ (Smedli 1954: 58).

Jedna od ključnih tema romana *Sama*, kao i dva romana Milke Žicine, odnosno svakog ženskog *Bildungsromana*, jeste *brak*. U osnovnom žanrovskom modelu i izvedbi, takav roman se završava

nagoveštajem udaje glavne junakinje odnosno stupanjem u brak ili pak, u feminističkim izvedbama žanra, odbijanjem udaje, tj. u najmanju ruku impliciranjem da brak nije i srećno ispunjenje životnog sazrevanja i ulaska junakinje u „svet“, sve do eksplicitnog narativnog uključivanja *bračnog hronotopa* (Baraš 2015a: 111) i opisa (post)bračne neispunjenosti junakinje (up. Sirković 2011; Baraš 2012, Милинковић 2013, Милинковић 2015, Baraš 2015a, Свирчев 2015).

U sižeu romana *Sama* verovatno najvažniji momenat u tom smislu, jeste onaj vezan za udaju sporedne junakinje, susedke Gledis. Dok joj neki ženski likovi zavide, lik Agnesine sestre Helen javno objavljuje da se neće udati *na takav način*, a što znači da se podrazumeva da posle udaje žena više ne „sme“ da radi i samostalno zarađuje, već da mora da bude isključivo domaćica. Helen će zapravo radije odabrati (uobičajeno definisanu) prostituciju nego brak kao institucionalizovanu prostituciju (o čemu će više reći biti u analizi romana *Kajin put*). Roman prikazuje i scene u kojima čitav komšiluk povremeno sluša Gledis kako se svađa s mužem, što se intenzivnije događa od trenutka kada je junakinja Gledis već u drugom stanju, pa samim tim i nemoćnija da se odupre nasilju. Jednog dana između supružnika će biti razmenjene reči koje se glavnoj junakinji zauvek urezuju u dušu i pamćenje:

„– Vрати ми халјине које сам ти купио! – закевтао је једног дана на њу.

– Та ја те тако волим, драги, – почела је она да мOLI плачући – јер сад више није могла ићи да ради, и да је htела.

[...] U tim rečima bilo je nečeg što mi je tako paralo srce, da ih čak ni kod kuće nisam mogla da ponovim. Samo jednom u životu, posle dugo vremena, kada sam istraživala izvor svoje mržnje prema braku i svoga preziranja prema udatim ženama, bila sam u stanju da ih ponovo izgovorim. *U toj rečenici svodi se za mene stvaran odnos muža i žene u braku*“ (Smedli 1954: 59, kurziv S.B.).

Smedli je, dakle, uspela da prikaže široki okvir patrijarhalnih i eksploatatorskih odnosa u pogledu (proleterskog) braka i svesne odluke da se u njega ne uđe. U tom smislu je ilustrativna i scena svađe između lika junakinjinog oca i lika tetke Helen. Naime, u datoj porodičnoj konstelaciji, otac odnosno muž jeste onaj koji je po ženidbi došao u ženu kuću i živi sa svojom ženom i njenim sestrama. U

porodičnoj svađi, otac-muž sugerije da se junakinjina tetka, Helena, prodaje za poklone i novac, a svoju ženu optužuje za izdaju („Ti si dakle na strani jedne kurve protiv svoga sopstvenoga muža!“ (65). Dok žena/majka/sestra Sara *ćuti* (jer ćutanje jeste iznuđena posledica života u braku), Helenin odgovor, međutim, razotkriva prave motive, mehanizme i uzroke ovakvih „izbora“ bavljenja prostitucijom: „Lice Helenino bilo je belo od mržnje i ogorčenja. – Ti se Čarli Smedli usuđuješ da tako sa mnom govoriš! Sa svojom ženom postupaš kao sa životinjom i trošiš sav svoj novac u krčmi“ (65). Određeni aspekti ovog mehanizma biće prikazani i u romanu *Kajin put*.

U romanu *Sama*, likovi su postavljeni tako da i jedni drugima sasipaju u lice ogoljenu istinu. Lik Helen koji, dakle, jeste zapravo integrisan u izgradnju ličnosti glavne junakinje i utiče na njena buduća opredeljenja, potom izgovara:

„Kad bih i bila kurva, Čarli Smedli, želela bih da znam, ko je kriv da sam postala takva. Ti, Čarli Smedli, ti. Sara nije nikad imala dosta novaca za jelo i odelo, za sebe i za mališe. Ja sam joj svake nedelje davala svoj novac za jelo i odelo, za sebe i za mališe. Da, i ti to znaš sasvim tačno. Inače bi[smo] pomrli od gladi. Ti si uvek u krčmi... Subotom u noći, kad zapiješ i poslednji cent, dolaziš kući, s lažima i pretnjama. Od čega da živi ona, a? Da pere... Ti prostačko prljavo pseto. I ti bi još da mene psuješ, ti? Šta si mislio, otkud ja dobijam novac za svoje haljine? Ja ne idem u ritama [...] Ja neću da se udam ni da dopustim da mi neko zapoveda i da me tuče, a neću ni da krepam od gladi! Ja radim šta hoću. Ako sam kurva... ti si učinio da sam takva, ti, Čarli Smedli... ti... ti!“ (66).

Delovi ovog monologa postaju jedan od lajtmotiva romana. U tom pogledu ilustrativan je odlomak, takođe monolog, iz poglavlja naslovljenog *Idem samo svojim putem*. U njemu se vidi i kako je glavna junakinja svoju ličnost i svoja uverenja, u užem smislu ona o braku, a zapravo o položaju žene i ženskom oslobođenju u najširem smislu, izgradila delimično po ženskom modelu koji je sama odabrala: modelu koji je predstavljala njena tetka, pri tome odbacujući model koji predstavlja njena majka tj. model žrtve. Uz sve to, ključna je i razlika koju junakinja, opet samostalno, svesno i autonomno, čini i bira u odnosu na tetkin model: Meri Rodžers/ Agnesa Smedli ne želi ni takvu nezavisnost i emancipovanost. Junakinja to ovako formuliše:

„Bila sam ponosna njome. Njeno zanimanje bilo je za mene isto tako *časno, kao i zanimanje kakve udate žene*, – ona je zarađivala hleb na sličan način, samo što je njoj bilo bolje i što je *ona imala više prava na svoje telo i svoju dušu*. Nijedan muškarac ne bi se usudio da je zlostavlja, samo Toni ju je jednom istukao kao da mu je žena. Da je kakvom muškarcu palo na um da je pozove, neka mu vrati 'haljine koje joj je kupio', ona bi mogla da ga izbaci napolje – što nije smela sebi dopustiti nijedna udata žena. Da je koji muškarac hteo da je tuče, mogla je pozvati, – što je udanoj ženi takođe bilo nemoguće. Nije bila dužna da sluša nijednog muškarca. *Ta nezavisnost prema muškarcu bila je za mene merilo pristojnosti i samouvažavanja*; život kao njen bio je hiljadu puta bolji od udaje. Ali, što se mene lično tiče, – *nisam želela ni takav život, ni udaju*“ (118).

Pored braka, koji je, kao što se vidi, u ovom slučaju posebno vezan za ekonomsku (ne)zavisnost žene, sledeći važan topos ženskog proleterskog (*Bildungs*) romana je, kao što je već nagovešteno, *potplaćeni rad junakinje*, koja je u ovakvim delima često „zaposlena“ kao služavka. Iz ovog dela romanesknog sižea i aspekta junakinjinog lika, važno je – iz razloga metodološkog okvira ove monografije, zasnovanog i na privilegovanju ženskih revolucionarnih (auto)biografija – izdvojiti odlomak u kojem se opisuje rad junakinje Agnese kao služavke u jednom pansionu. Vlasnica pansiona, gospođa Hempton, optužila je junakinju da otpija od mleka ujutru, i optužba se ispostavlja kao tačna, jer je Agnesa sve vreme *mrtva gladna*.⁵ Ovakve i slične situacije, naime, u svim mogućim varijacijama, predstavljale su opšta mesta života služavke u globalnom smislu, pa tako i opšta mesta njihovih (auto)biografija i *poluautobiografskih* romana.⁶ Milka Žicina je 1973.

⁵ Agnes Smedli odnosno pripovedačica uprkos tome ima jedno šire razumevanje za svoju gazdaricu: „Gospođa Hempton, koja je pri ručku uvek predsedavala, bila je doduše dobrodušna žena, i nije dala da previše osećam da sam za nju samo služavka. No, ona nije pazila da li na stolu ostaje dovoljno jela za mene. Za ženski pol nije uopšte pokazivala mnogo interesovanja.“ (Smedli 1954: 61).

⁶ Ovo je jedan od mogućih preciznih određenja datog tipa romana, to jest termin nastao na tragu toga kako je Paola Mendoza označila junakinju romana *Kći zemlje*: „*semiautobiographical character of Marie Rodgers*“ (Mendoza: vii, kurziv S. B.).

godine, povodom svog prvog posla služavke u Beču, (o svojim gazdama) svedočila:

„Oni su me po običaju i ispitivali, ili su bili zaista dobri; ostavljali su po nekoliko puta novac i hranu na sto, a ja sam stalno to sklanjala. Jednom je gospođa pitala što već jednom ne pojedem tu kobasicu što mi je ona namerno ostavljala, jer zna da sam gladna. Ja sam odgovorila: 'Niste mi rekli! Niste mi rekli!' – Iako sam zaista strašno bila gladna“ (2002: 284).

Sledeći važan topos u romanesknom, ali i (auto)biografskom opisu razvoja junakinje proleterke, jeste njena *politička subjektivizacija* – proces u kojem ona od neobrazovane mlade žene postaje osoba svesna uzroka svoje društvene marginalizacije i eksploatacije, koje u početku samo oseća kroz poniženja, sramotu i čino ve raznovrsnog nasilja. U dva proletrska romana Milke Žicine dati proces političke subjektivizacije nije predstavljen eksplicitno i bukvalno autobiografski, kao što je to učinjeno u romanu Agnes Smedli: Smedlijeva i doslovno narativizuje kako je njena junakinja od čitateljke (domaćičkog) magazina prešla put do saradnice časopisa odnosno do statusa same autorke, te kako je od služavke prepuštene sudbini postala obrazovana žena, sindikalno organizovana radnica i politički organizovana aktivistkinja. Ove dve razvojne putanje, autorska i klasno-politička, deo su istog procesa političke subjektivizacije, jer se ona upravo tako, ukršteno, i odvijala za revolucionarnu generaciju o kojoj je sve vreme u ovoj monografiji reč. Isto tako, kao što je već delimično prikazano kroz topos braka, politička subjektivizacija uključivala je i razvijanje svesti o autonomiji sopstvene ličnosti, često kao, prvenstveno, telesnoj autonomiji.

Zbog toga je u iskazivanju ovih procesa jedno od ključnih toposa i *topos seksualnog nasilja nad ženama* tj. jednostavno *silovanja žena*, koji bukvalno tako treba i nazvati; odnosno, u proletrskoj ženskoj književnosti to je topos koji potiče iz neposrednog iskustva, i to ne nužno iz iskustava različitih žena iz okruženja proletrskih spisateljica, već najčešće i ličnog iskustva same autorke. Kako upravo za roman *Kći zemlje* primećuje Sondra Gatman, „silovanje i pokušaji silovanja dominiraju ovim tekstom“ (Guttman 2000: 489, prevod S. B.), odnosno, „Meri [Rodžers] svedoči seksualnom nasilju ili je njegova žrtva u svim prostorima

u kojima prebiva. Porodica, brak, radno mesto, škola, i čak (ili posebno) levičarske političke grupe kojima se pridružuje, otkrivaju se kao mesta gde se žena tretira kao tek malo više od raspoloživog tela“ (Isto 491, prevod S. B.).

U romanu *Sama*, vratimo li se temi i aspektu autorstva, junakinja, ne slučajno, prelazi put od čitanja jednog magazina namenjenog domaćicama, „u kome su u nastavcima izlazile ljubavne priče, uzorci za krojenje, recepti za kuvanje, uputstva za negovanje lepote i hiljade drugih sitnica“ (Smedli 105). To iskustvo Agnes Smedli, isto tako promišljeno, povezuje se s razvojnim putem junakinjine emancipacije u pogledu muško-ženskih odnosa (nazovimo je praktičnom, u odnosu na „teorijsku“ koju je, usvajajući tetkin model, već izgradila u svojoj svesti). Junakinja je, naime, iz tog časopisa izabrala ime jednog čoveka i počela s njim da se dopisuje. Od trenutka uspostavljanja svojevrstne veze između njih, na kraju se neminovno događa razočarenje, jer, kao i u analiziranoj priči „Jelenino Badnje veče“ Nadežde Ilić-Tutunović, a bez obzira na vrstu partnerske veze, dati se odnos pretvara u manipulaciju i ekonomsku eksploataciju žene „[...] i tako on predloži da taj novac dam njemu, da bi mogao isplatiti račun. Predala sam mu ga preko volje. Otišao je od kuće i vratio se tek drugog dana. Noć je proveo u krčmi i opio se na mrtvo. A od novca nije ostalo više ništa“ (116). Ono što junakinju Agnes Smedli razlikuje od nekih drugih ženskih likova poznate nam ženske proze jeste, dakle, to što ona iz ovakvih manipulatorskih odnosa odmah i po svaku cenu – izlazi.

Agnes Smedli je zatim tako postavila tok romana da se do njegovog kraja, kako se junakinja sve više osamostaljuje, i ide *sama* kroz život, nižu pomenute situacije pokušaja silovanja ili silovanja samog, bilo junakinje ili nekog iz njene blizine. One su vezane upravo i za novinarski tj. autorski rad junakinje. Kada, na primer, fiktionalna autobiografska Agnesa Smedli bude otišla kod tetke Helene u Denver i tamo počela da radi kao *daktilografkinja kod izdavača tj. urednika jednog časopisa*, on će je jednog dana pozvati da *ostane duže, zbog dobro urađenog posla*, a zbog čega se osećala polaskano („zato što je odabrao mene a ne jednu drugu, iskusniju stenotipistkinju“, 121). Ovaj urednik, stariji čovek, pokušao je da je siluje, a Agnesa se instiktivno odbranila, ispostavljujući se da je i fizički snažnija od njega. Za tadašnje čitateljke uzorno je bilo upravo ovakvo ponašanje junakinje: koja pruža

otpor seksualnom nasilju i bez ikakve zadržke i dileme daje otkaz poslodavcu posle takvih situacija. Agnes Smedli je izabrala da siže razvija tako da junakinja zatim počne da radi kod drugog urednika ili *redaktora*, kako prevodilac to prevodi posredno s nemačkog (u originalu je: „brown editor“, v. Smedley 2019: 113) i tako pokaže da postoji mogućnost i drugačijih odnosa: „Moje prijateljstvo sa smeđim redaktorom izmenilo je sve to. On me je podsticao da pišem *kraće stvari za njegov časopis*, onda bi ih on, *izmenjujući ih* tako potpuno da ne bi ostao nijedan redak od onoga što sam ja prvobitno bila napisala, objavljivao *pod mojim imenom*“ (123, kurziv S. B.).

Na ovom mestu treba istaći da je ovakav odnos prema autorstvu bio uobičajen za levičarsku štampu prve polovine 20. veka. Urednici listova i časopisa, kao i iskusniji saradnici, prenosili su nesebično svoja znanja na mlađe saradnike i saradnice, uključujući u rad časopisa sve radnike, bez obzira na njihovo formalno obrazovanje, i tako gradili medijski sistem koji je u krajnjem cilju trebalo da doprinese onom primarnom krajnjem i neizvesnom cilju, svetskoj socijalističkoj revoluciji. Milka Žicina u autobiografskom sećanju, na primer, opisuje rad na prevodu pripovetke Veljka Petrovića s urednikom časopisa koji se navodi kao „Transition“ i „Tranzišen“ (Žicina 2002: 301). Književni časopis *Transition* (1927–1938) inače je bio orijentisan ka modernističkoj poetici, posebno i ka nadrealizmu, ekspresionizmu i dadaizmu, a imao je i jasnu političku pozadinu. Po prisećanju Milke Žicine, jedan od urednika ovog „časopisa naprednih američkih književnika u Parizu“ (Žicina 2000: 294), Pol Eliot (reč je o Eliotu Polu), u vreme dok je ona u tom gradu radila i kao kožarska radnica i pravila sandale, ponudio joj je saradnju u časopisu:

„Pol je ubrzo zavoleo Srbe i Jugoslovene naveliko. Imali smo pogodbu da ja njega učim srpski a on mene engleski. [...] Predložio mi je da za časopis 'Transition' prevedem nešto sa srpskog na engleski. 'Kako ću ja prevoditi kad ne znam ni reči engleski', pitala sam ga u čudu. 'Ništa za to', odgovorio je i odao mi tajnu. – Ja ću sa srpskog prevoditi na francuski, i to, što se kaže, bukvalno, a on će onda to prevoditi na engleski. Ja sam mu i ranije ispričala sadržinu priče Veljka Petrovića 'Sarina Lenka' i njemu se to dopalo, mislio je na tu priču kad mi je predložio prevođenje za 'Transition'. [...] Prevod je objavljen u dva broja časopisa za 1927. godinu... Ispod

priče je stajalo: Preveli sa srpskog Milka Žicina i Pol Eliot. Ja sam se bunila zbog toga, ali mi je on rekao da se ne može potpisati on sam jer ne zna srpski“ (Žicina 2002: 294).

Da je prevod zaista objavljen, i to, precizno, za navedenu 1927. godinu, u brojevima 2 (str. 23–24) i 3 (str. 75–85) ovog časopisa, potvrdila nam je dr Biljana Andonovska, koja je do ovog otkrića došla istražujući određene aspekte del(ovanj)a Džejmsa Džojisa i Marka Ristića.⁷ Zahvaljujući njenim ispisima iz časopisa, saznajemo i kako je precizno zabeleženo prevodilačko koautorstvo u njemu; naime, ispod prvog dela prevoda kao i drugog završnog, stajalo je: Translated from the Serbian and adapted by Milka Gitzina nad Elliot Paul (*Transition*, 2/1927: 40, 3/1927: 85).

Vratimo li se romanu *Sama* i odgovarajućem toposu u njegovom siže, susrešćemo se sa „činjenicom“ da je čak i lik dobronamernog urednika, koji je junakinju počeo da formira kao (časopisnu) autorku, ipak posle svega pokušao da spava sa njom; samo, za razliku od drugih likova romana, bez upotrebe fizičkog nasilja. Junakinja ga je odbila, ali njeno ukupno razočarenje zbog svega nije bilo manje, jer je shvatila da on zapravo od početka u njoj nije video ravnopravnog saradnika i autorku:

„Bez reči smo sišli niz stepenice, ali moje lice je bilo vrelo kao vatra; nisam se usudila da dignem glavu. Nisam ga mrzela, niti sam ga manje volela zbog toga. Pa ipak, zašto je sad njegov glas zvučao tako ravnodušno? *Zar sam odista za njega bila samo žena?* Kako sam mrzela to... mrzela svom ozlojeđenošću svoga srca. Mrzela samu sebe ... jer došla sam ovamo, iako sam u dubini duše znala da će se nešto slično desiti... To su mi govorili zvezde i njegov pogled na onom brdskom putu. Pa ipak sam došla“ (Smedli 125, kurziv S. B.).

Kao što je istaknuto, u romanu se zatim, u različitim varijacijama, ali nezavisno od novinarskog i spisateljskog rada junakinje, ponavljaju slične situacije (pokušaja) silovanja. Posebno je važno što je Agnes Smedli ogolila, kako je napred pomenuto, ovu pojavu unutar naprednih pokreta. Ono što pak, po tumačenju Sondre Gatman, ni sama autorka nije dovoljno osvestila pri samom građenju likova, to su rasni aspekti muško-ženskih odnosa (v.

⁷ Ovom prilikom zahvaljujem se drugarici dr Biljani Andonovskoj što je sa mnom podelila deo svojih još neobjavljenih istraživačkih rezultata i saznanja.

Guttman 2000), iako se Agnes Smedli u tom periodu svog života bavi upravo i rasizmom u SAD, i bori se protiv njega.

Sam pak novinarski i književni tj. *autorski topos*, nazovimo ga tako, sastavljen je od velikog broja manjih motiva odnosno bitnih razvojnih tačaka u procesu psihološkog sazrevanja i političke subjektivizacije junakinje. Zbog toga je čitav taj proces u romanu moguće pratiti i izdvajanjem samo ovog aspekta toga procesa, ostavljajući po strani opise odnosno narativne linije junakinjinog upoznavanja sa socijalistima iz celog sveta i njenog uključivanja u različite zajednice kao i zvaničnog učlanjivanja u političke organizacije. U tom smislu izdvaja se sledeći monolog:

„Vratih se u salu, gde je sedelo nekoliko desetina stenotipistkinja koje nisu imale svoga mišljenja, nisu postavljale pitanja, niti su želele da se mešaju u pravac časopisa. Dugo sam sedela pred svojom mašinom, ne dotičući se dirki. *Mrzela sam svoj posao koji me je primoravao da svoje vreme i svoju snagu tračim pisanjem misli drugih ljudi, dok sam tako silno želela da imam sopstvene misli i da ih izražavam.* Posmatrala sam devojke koje su tamo radile u kloparanju svojih mašina – vredne, očigledno zadovoljne devojke koje kao i ja, zarađuju svojih dvadeset do dvadeset i pet dolara nedeljno, i iz godine u godinu beleže ljudske misli, zatim ih stavljaju na listove hartije. Zašto ja ne mogu da budem srećna i zadovoljna takvim životom? – Zašto odbijam ove devojke koje takav život primaju kao razumljiv sam po sebi – zašto samo želim da se redaktor literarnog dela sruši odjednom mrtav u svom birou?“ (201, kurziv S. B.).

Upravo obrada motiva daktilografisanja odnosno lika daktilografkinje jedan je od momenata koji povezuje poetiku Agnes Smedli s poetikom i ukupnom prozom Milke Žicine. Indikativan je upravo navedeni *višak* znanja i sposobnosti žena zaposlenih kao daktilografkinje (kakav je prikazan u priči „Šef“ Milke Žicine, analiziranoj u Drugom poglavlju ove monografije, i nagovešten u njenoj priči „Volim da radim“, o kojoj će biti reči u Osmom poglavlju), koji ostaje ili neiskorišćen tj. neostvaren kao autorstvo, ili pak iskorišćen za drugog, pretvoren u *višak vrednosti* njegovog proizvodnog sistema (i to bilo kapitalističkog, bilo socijalističkog).

U romanu *Sama* siže se, bar u tom smeru, oblikuje u priču sa srećnim krajem, koja se posebno razvija od trenutka kada je junakinji u listu *Grafic* ponuđeno da piše, rekli bismo, *kratke reportažne priče* („G. Ru me je podstakao da pišem o životu žena koje sam upoznala

u zatvoru. I neke od tih *kratkih priča* plasirala sam u raznim časopisima. Povodom jedne od tih pripovetki posetila me je jednog dana upraviteljica pokreta za zaštitu matera“, Smedli 1954: 274). Nakon toga, zahvaljujući jednoj preporuci, junakinja se zaposlila kao reporterka jednog socijalističkog dnevnika u Njujorku (Isto 275). Dalje se iskazivala i dokazala ne samo samim pisanjem, već i zahvaljujući sopstvenoj hrabrosti da zalazi tamo gde niko drugi nije smeo i samostalnim odlukama u odnosu na uredničke zahteve. Međutim, na vešt pripovedački način predstavljen je kao vrhunac junakinjinog a time i autorkinog autorstva sam roman koji su čitaoci upravo pročitati. Dok je u izvornom engleskom izdanju, ta fiktionalna i biografska činjenica razotkrivena u uvodnim pasusima romana, u vidu eksplicitnih autopoetičkih iskaza, u prevodnim verzijama ona je, kao što je već pomenuto, smeštena na sam njegov kraj. Čitanje romana pritom dobro funkcioniše i u jednom i u drugom slučaju. Može se zato reći da je, i u ovoj analizi posebno izdvojeni topos političke subjektivizacije – a sagledan kroz razvoj autorstva – zapravo ona nit koja, inače povremeno i naizgled suviše fragmentarizovano, drži romanesknu priču čvrstom.

Agnes Smedli takav je svoj poetički odabir i objasnila (za čitaoce na srpskohrvatskom tek na kraju romana):

„Moja mati je, u ono doba kad sam bila mlada, od krpa i starih uzoraka često znala da sastavi ćilim, šaren i obojen. Pravila ga je od ostataka lepih i veselih tkanina. Često sam stajala pred tim šarenim, obojenim ćilimima, čije su šare izgledale kao zamisao kakvog besmislenog slučaja. Za mene su oni bili doživljaj.

Na ovim stranicama sam pokušala da saberem odlomke mog života i da iz njih napravim jedan takav ćilim ili mozaik“ (283).⁸

Dati poetički odabir najneposrednije je povezan odnosno uslovljen političkom svrhom romana. Kao što je već obrazlagano u ranijim

⁸ Prevod ovog segmenta nije doslovan, svakako i zato što nije nastao na osnovu originala. U originalu on glasi: “I recall a crazy-quilt my mother once had. She made it from the remnants of gay and beautiful cotton materials. She also made a quilt of a solid blue. I would stand gazing at the blue quilt for a little time, but the crazy quilt held me for ours. It was an adventure. I shall gather up these fragments of my life and make a crazy quilt of them. Or a mosaic of interesting pattern-unity in diversity. This will be an adventure” (Smedley 2019: 4).

poglavljima monografije, svojim su pisanjem autorke angažovane ženske proze samim tim postupkom gradile sebe kao revolucionarke podjednako kao što je ta proza uticala na političku subjektivizaciju njihovih čitateljki. Roman Agnes Smedli funkcionisao je na isti način, i u tom smislu potvrđuje internacionalnu prirodu ovog fenomena. Zato, i za romane Milke Žicine, kao i za mnoga dela levofeminističke književnosti, važi ono što je Sondra Gatman iznela kao samo jedan od sporednih zaključaka vezan za roman *Kći zemlje*, a to je da upravo forma *proleterske fiktionalne autobiografije*, kao način na koji je Smedlijeva „ujedinila fragmente jednog života u narativ koji će 'proizvesti akciju' – može da se tumači ne samo kao način da se iskaže neophodnost klasne solidarnosti, već i kao sredstvo koje vodi ka oblikovanju revolucionarnog sopstva književnice iz radničke klase“ (Guttman 2000: 494, prevod S. B.).

4.3. *Kajin put (1934) i Devojka za sve (1940)*⁹

Milke Žicine kao proleterski romani, levofeministička književnost i narodnofrontovska avangarda

Romani Milke Žicine prikazuju i obrađuju sve topose proleterske fiktionalne biografije izdvojene povodom romana Agnes Smedli (dečja trauma, brak i prostitucija, potplaćeni i neplaćeni ženski rad, politička subjektivizacija, i to posebno *proces* političke subjektivizacije *kroz pisanje*, ali ih i nijansiraju dodatnim aspektima. Može se reći da im Žicina pridodaje *topos (proleterskog) vremena*, kao i da još upečatljivije potcrtava – kod Smedlijeve takođe upečatljivo prisutnu – crtu junakinjine *moći imaginacije i žudnje za pisanjem*.

U svom vremenu, prvi a zatim i drugi roman Žicine, u prvim recepcijama, pokretali su prvenstveno neka druga pitanja, ona koja su bila aktuelna u kontekstu tadašnjih rasprava o proleterskoj književnosti i u kontekstu sukoba na književnoj levisi. Pavle Bihali, kao glavni urednik romana *Kajin put*, i uz to onaj koji ga je tehnički opremio i podario mu naslovnu koricu, preuzeo je, s pravom, i ulogu njegovog privilegovanog tumača, te svoj

⁹ Ovaj roman će biti citiran prema njegovom kasnijem izdanju: Milka Žicina, *Devojka za sve*, Pogovor Jovan Deretić, Nolit, Beograd, 1982.

nenaslovljeni i nepaginirani predgovor postavio kao svojevrsni integralni deo romana. Pavle Bihali je iskoristio pojavu izvornog proleterskog romana da ocrta nedostatke ukupne leve književne scene i njene mlađe generacije. Rukopisi dela koja su do NOLIT-a do tada pristizali, i ostajali neobjavljeni, bili su u najvećoj meri „ili formalno i sadržajno nezrela, ili nedosledna, ili najčešće i jedno i drugo“ (Bihaly u Žicina 1934: nepaginirano). Iako će se iz daljeg teksta ispostaviti da ni roman *Kajin put* Bihali ne smatra savšenim („usko zahvaćen problem“, „ponešto u njoj još nepotpuno“, „zamah nije dovoljan da bi odmotao čitav film“, Isto), isto tako postaće jasno da je Milka Žicina ostvarila kvalitete koji su u poetici ideologa (internacionalnog) proleterskog romana u tom periodu bili presudniji: „dajte nam ono što stvarno poznajete, što stvarno umete“, „prava borba mora biti prožeta optimizmom“, „iz dubokog doživljaja nikla je i ova knjiga“. Posebno možda treba izdvojiti dve ocene: „Lakim, sigurnim potezima oblikovani su ovde događaji, sa psihološkom ubedljivošću koja zapanjuje“ i „Unutrašnji i spoljni svet stapaju se u stvarnost“ (Isto). Date dve rečenice govore dovoljno o realističkom postupku Milke Žicine, koji, po ovom sudu, jeste i vid klasične realističke poetike, ali i postupak kojim se ona izneverava: stvarnost je ovde legura dva sveta, od kojih je samo jedan onaj objektivni.

Međutim, kada je reč o junakinji romana, Bihali ne zalazi u analizu, već nas ostavlja sa poslednjom rečenicom u kojoj kaže da je knjiga pre nama „ispunjena detinjstvom jedne *nepodmitljive ličnosti*“ (Isto, kurziv S. B.). A među daljim brojnim prikazima koji su dolazili od književnih kritičara, čini se da je jedan od ključeva te ličnosti kao i samog lika Kaje pronašao I. Bosanac, autor prikaza u časopisu *Savremeni pogledi* – objavljivanom u Slavonskom Brodu i posebno zainteresovanom za Žicinu kao zavičajnu autoriku i zavičajne aspekte njene prve velike prozne knjige – tvrdeći da se ova junakinja izdvaja po tome što se „u njenoj duši neće sasvim ukoreniti rezignacija“, već da je junakinja „vođena *živom željom* da nešto *sazna i nauči*“ (Bosanac 1935: 26, kurziv S. B.). Pripovedačko obelodanjanje postojanja i dinamike želje odnosno želja, kao psihološkog i psihoanalitičkog motiva, koje junakinju čine ličnošću, zapravo je jedan od zajedničkih toposa romana i Agnes Smedli i Milke Žicine. Do samooblikovanja i, kasnije, osećaja ostvarenosti ličnosti jedne u početku potpuno podjarmljene

junakinje (koja će se u prozi Žicine u potpunosti realizovati u likovima-naslednicama junakinje Kaje, u autorkinoj posleratnoj prozi) i doći će – prema (pro)življenom iskustvu i odgovarajućoj fikciji dve romansijerke – upravo zahvaljujući želji za učenjem i samoiskazivanjem kroz pisanje/znanje.

Ono što odgovara ranim traumama opisanim u romanu *Sama* (1932), jesu rane traume junakinje Kaje opisane u prvom delu romana *Kajin put* (1934). One se kao traume prepoznaju, svakako, iz naknadne interpretativne perspektive, a u romanu su na samom početku izražene kroz opis igre između glavne junakinje kao predškolske devojčice, u kom uzrastu radnja romana počinje, i njenog još mlađeg brata. Oni se, na njenu inicijativu, igraju muža i žene, odnosno ničeg drugog do *rodnih odnosa moći u braku*, preslikanih iz odnosa (likova) njihovog oca i majke. Opisujući postupno *odigravanje svih uloga* koje njena *majka, seljanka, domaćica i supruga* vrši od samog jutra pa do mraka, Žicina čitaocce efektno dovodi do „finala“. U toj završnici Žicina oblikuje reakciju junakinje na to da njen brat *ne odigrava dobro svoju ulogu*. Junakinja mu, kao savesna rediteljka pozorišnog komada, govori: „Ne valja! Ne valja! To nije tako! Kakav si ti čovek? Ti moraš doći pijan, basrljati, i psovati... boga, sunce... pa odmah navaliti da me biješ... A posle ćemo zajedno spavati...“ (Žicina 1934: 12). Ovo prvo, vizuelno, dramski i spoznajno efektno prikazivanje motiva braka i bračnog nasilja, nasilja koje se, kao što u svega nekoliko redova Žicina vešto prikazuje, prenosi kroz generacije kao praksa koja se danas naziva transgeneracijskim obrascem, u daljem će toku romana biti dopunjen još dubljim spoznajama o odnosu institucije braka, nasilja i odnosa moći.

U daljem toku romana čitaocima se jasno predočava kako se pomenuti obrasci uspostavljaju, i u kakvim se ulogama formira dečji/devojčini osećaj stida, koji kasnije postaje trajni izvor traumatskog osećanja. Pripovedanje, naime, „prati“ devojčicu Kaju koju je majka poslala da iz kafane dovede pijanog oca. Nepriemerena odgovornost koja se svaljuje jednom detetu tj. devojčici, čini da se ona spontano prilagođava situaciji očevog pijanstva i nasilnog ponašanja, i u tome spontano i samouko uči kako da iz date situacije izađe što bezbolnije. Tako junakinja izmišlja da ju je majka u stvari poslala da skuplja granje pa joj je potrebna očeva

pomoć. Otac i polazi da joj to učini, a Kaja je „išla iza njega, gledajući kako korača i ocenjujući da li je jako pijan“ (17). Procena stepena očevoг pijanstva, ispostaviće se, suštinski je važna jer je on na nasilje najspremniji u jednoj preciznoj fazi alkoholisanosti („A otac je bio 'najgori', kako je mati često govorila, ni pijan ni trezan“, 18) pa zato Kaja po povratku kući preuzima odgovornost na sebe i da njegovo stanje sa sigurnošću proceni i da spreči moguće dalje posledice („Kad on nastavi da psuje, mala ponovo utvrdi da je 'najgori', i da bi jedna jedina reč njezine majke bila dovoljna da on nasrne“, 19; u funkciji toga sprečavanja, junakinja čak i sakriva majku u susedno dvorište, Isto). U međuvremenu, na putu do kuće, junakinja se suočava sa i osećajem stida i sramote što se nalazi u nedostojnoj situaciji, pa i tu, zapravo očevu, nedostojnost, pokušava da sama pred seoskom „javnošću“ nekako ublaži i razreši („U prolazu pored ljudi govorila je dobar dan, da odobrovolji sav svet na ulici da ne zagleda u njih“, 18). Svi ovi momenti odrastanja krajnje siromašne devoјčice na (jugoslovenskom) selu, koji su zapravo bili deo iskustva većine njih, tu većinu će, u izvanfiktionalnom svetu, i oblikovati prema majčinskom obrascu tj. modelu izbegavanja i nekonfrontiranja. Međutim, junakinju Kaju Milka Žicina predstavlja kao onu koja se protiv ovakvog modela, razvijajući se dalje, pobunila i sasvim ga odbacila.

Povodom teme institucije braka, kao što je najavljeno u poglavlju o feminističkom oplemenjivanju (pokreta) socijalne literature, a da bi se pokazalo koliko su zaista revolucionarni bili uvidi koje je angažovana a posebno užeproleterska književnost posredovala, ovde će biti izdvojena dva odlomka iz romana *Kajin put*. Oni objašnjavaju shvatanje građanskog braka, odnosno, odnos braka tj. još konkretnije, prostitucije i silovanja i kapitalizma, i pružaju potpuno novu definiciju silovanja koju zapravo narativnim sredstvima oblikuje Milka Žicina – onakvu kakva se može izvesti iz ovog dela romana *Kajin put*.

Prisiljenost na prostituciju radi preživljavanja, i sopstvenog i muževljevoг, sama žrtva takve društvene konstelacije, pokazuje roman, doživljava kao greh koji treba ispovediti. Sve je pervertovano u patrijarhalnom moralu, i zato se u feminističkoј kontraјavnosti od početka dvadesetih godina 20. veka raspravlja o licemerju toga morala. Žicina, po svemu sudeći, odlazi korak dalje od uobičajenih osuda patrijarhata (u slučajevima vanbračne

trudnoće, nemogućnosti legalnog abortusa, nestručnog i nelegalnog abortusa i njegovih smrtnih posledica, položaja samohranih majki), i kroz vešto pripovedno „uzgredno“ skiciranje uvodi motiv koji je daleko veća tabu tema od vanbračne trudnoće i abortusa.

Idući još dalje od toga, Žicina, kao što je rečeno, razotkriva uzajamni odnos patrijarhata, kapitala i prinuđenosti na seksualne odnose. Tako u jednom dijalogu između više likova, razgovoru koji se vodi u trenutku odmora od rada, kada se na okupu nađu seoske gazde i njihovi radnici i posluga, od služavke Ane, najniže u hijerarhiji seoskog domaćinstva, saznajemo:

- „– Svi su muškarci jednaki, da, gazdarice, svi. I pop! Pred Uskrs, odem ja na ispoved. Kapelan mlad, pa ispituje:
- Jeste li muža prevarili?
 - Jesam, kažem ja, ne krijem.
 - A zašto?
 - Za drva!
 - A da li se to dešava često? – pita kapelan.
 - Često, velim ja, kadgod su mi drva i odelo potrebni! Gadna je zima, prečasn.
 - Pa zar vama toliko drva treba?
 - Dosta su meni dvojica kolica preko zime – velim ja i ispovedam se kao Bogu.
 - Pa vi to onda dva puta godišnje prevarite muža?
 - E, velim ja, desi se toga i više, teško je natrpati na pošteni čoveka, koji neće slagati.
 - Za novac?
 - Pa za novac se kupuju drva, odgovaram ja. Ne tražim ja baš drva.
 - A koliko te plate?
 - To, prečasn, ne spada u ispoved, velim ja. I neću više na ispoved. Neka on odrapi očenaša koliko hoće, a cena se prečasnog ne tiče (Žicina 1934: 129).

Ono što je na prvi pogled rasprava o prostituciji, zapravo se u daljem dijalogu pokazuje kao rasprava o silovanju, koju sluša i junakinja/devojčica Kaja:

- A veruješ li ti, Ana – ti si, eto, snažna žena – veruješ li ti da ženu neko može silovati?
- Kako da ne može! Može!
- Daj, ženo, još jednu kafu... a kako ti to misliš? Mora li to biti snažan čovek?

- Ne mora.
- Pa?
- Obeća joj kolica pruća!
- A-a-a-ha-ha! Ama nisu sve žene bez drva!
- Ne mari: gospodi obeća lakovane cipele, majstorici svilenu maramu, Ani – drva!
- Vidiš, ženo. Baš si ti, Ana, otvoreno čeljade!“ (Isto: 130).

Iz perspektive nastavljenog dijaloga, jasno je da je „individualni“ čin *prostituisanja* zapravo *oblik silovanja*, odnosno čin koji proizilazi iz društvene prisile. Žicina nedvosmisleno poručuje da značenje silovanja ne može biti pripisano samo nasilnom fizičkom aktu muškarca, već se ono može pripisati i *prividno dobrovoljnom* činu žene, deprivilegovane na bilo kom nivou. Dakle, Žicina je prostituciju, slobodno se može reći, *definisala* kao oblik silovanja, a prostitucijom je smatrala, kao što je samo jednom rečenicom sugestivno iskazala, različite oblike „dogovornih“ odnosa između muškaraca i žena. Prostitucija jesu brojni odnosi u koje su žene prinuđene da stupe usled potčinjenog položaja koje im društvo namenuje, kojoj god klasi pripadale, i koji god oblik prostitucija uzimala – od one u javnim kućama, preko slučajeva kakvi su ovi u romanu Milke Žicine, do samog građanskog braka, i to i srednjih i viših društvenih slojeva, a svakako i nižih, kao što je prikazano u romanu Agnes Smedli.

Na ovom su mestu, kao što je to slučaj i na mnogim mestima u prozi jugoslovenskih angažovanih autorki, u interpretaciju prizvani stavovi koji će krajem 20. veka postati opšte mesto feminističke teorije, a koje je Elenor Marks formulisala u polemičkom članku „Žensko pitanje“ (pisanom sa partnerom Edvardom Avelingom) još 1886. godine, odgovarajući na jedan Bebelov tekst. Elenor Marks je opisala nejednakost odnosa između muškaraca i žena u kapitalističkom društvu, a brak je u tom kontekstu prepoznala kao oblik prostitucije, čak tvrdeći i da je on „gori nego prostitucija“. Što je još pogubnije, prema ovoj argumentaciji, kapitalističko društvo prostituciju, kroz brak kao „svetu instituciju“, legalizuje.¹⁰

Za razliku od Agnes Smedli, koja je u samo jednom romanu izvela kompletni ženski *Bildungsroman* odnosno kompletni razvojni put junakinje od detinjstva, preko rane mladosti, do

¹⁰ <https://www.marxists.org/archive/eleanor-marx/works/womanq.htm>.

završnog i završenog procesa političkog (samo)osvešćivanja i (samo)obrazovanja, Milka Žicina je taj (sižejni romaneskni) put razdvojila u dva posebna romana. Političko osvešćivanje junakinje Kaje tj. Katarine Matić biće predstavljeno tek u drugom romanu, što je u skladu i sa godinama junakinje, međutim, ni tu ono neće biti predstavljeno na način kako je to učinila Agnes Smedli. Dok je Smedlijeva, naime, odabrala da taj deo junakinjinog puta prikaže što „činjeničnije“, što više se držeći činjenica iz sopstvenog života, dosledno, dakle, gradeći autobiografski lik u romanu, dotle Žicina daje sebi mnogo više slobode u građenju romaneskne fikcije. Najpre, Milka Žicina bira da svoju junakinju „zadrži“ u granicama Kraljevine Jugoslavije, ne prenoseći u njen lik u potpunosti sopstveno bogato internacionalno iskustvo. Žicina prenosi određena radnička iskustva, ali iskustvo sindikalnog organizovanja u gradovima i državama u kojima je boravila, i samo proučavanje marksističke literature, kao i sopstveno rano pisanje i ranu saradnju u časopisima (pre objavljivanja romana *Kajin put*), ona neće uneti doslovno u roman *Devojka za sve*. Bez obzira na to da li je i sama od početka imala takvu ideju, ili je ovaj postupak proizišao iz njenog učešća u krugu levih beogradskih „nolitovskih“ intelektualaca i njihovih eventualnih sugestija, takva odluka – da lik služavke Katarine Matić ostane gotovo netaknut neformalnim političkim (samo)obrazovanjem – čini da sve misli junakinje o mehanizmima društvene nepravde i eksploatacije u kapitalizmu zaista zvuče kao autentične spoznaje i da jesu uspešno, „organski“, integrisane u dati fiktionalni svet. Drugim rečima, političko osvešćivanje junakinje je u oba romana, ali i posebno u romanu *Devojka za sve*, izvedeno umetnički uspelije i fiktionalno ubedljivije i uzbudljivije nego u romanu Agnes Smedli.

Pored toga, dok je silovanje stalni lajtmotiv koji se upadljivo proteže duž čitavog romana *Sama*, dotle je Milka Žicina motiv pokušaja silovanja uvela samo na nekoliko mesta. Iz autobiografskog intervjua, tj. onoga što je ispričala Marku Nediću, saznajemo o pokušaju seksualne iznude jednog gazde, tj. da su odgovarajući delovi romana *Devojka za sve* autobiografski motivisani:

„U mom životu bilo je i takvih scena i događaja kojima sam prisustvovala, da ja ne želim da ih se sećam... To je bilo selo La Croix. Tu sam radila kod jednog bakalina... Jednom, dok sam u dvorištu prala veš,

pride mi bakalin i kaže: 'Noćas ću ja doći u vašu sobu'. Klot! Sluškinja je tu, gazda je tu. Dodao je: 'I vama će biti dobro'. 'A vaša žena?', upitala sam ga, s visine sigurno. 'Ona mora da čuti' – odgovorio je. 'Ali ja ne moram da čutim', rekla sam. 'Ovoga časa dajem vam otkaz na službu'. I tako sam učinila“ (Žicina 2002: 289).

Drugi put, mnogo ozbiljniji pokušaj silovanja dogodio joj se u hotelu, u Mecu, u kom je radila u kuhinji: „Jednom, kad sam išla u podrum po puževe ili po ribu, za mnom je pošao i poslovođa. Bio je lepo obučen, a ja sva uprljana mokra od vode. Napao me je, ali ja sam se junački borila. (Isto 290).

Dati autobiografski momenti dobili su svoj izraz u romanu *Devojka za sve*, i to na način koji danas, zahvaljujući istraživanjima, čitamo i prepoznavamo kao zajedničke strategije svih seksualnih predatora (prostorno izolovanje žrtve i izdavanje posebnih zadataka), koji su, po pravilu, na poziciji moći u odnosu na odabranu ženu-žrtvu, bilo da su seoske gazde, šefovi kuhinja ili profesori univerziteta. Naime, šef hotela u kojem je radila, naredio je tako Kaji da u ode u podrum kako bi probrala posebne krompire za salatu:

„Ona je uzela korpu i sišla u *mračan* podrum, upalila svetlo i čučeći birala sitnije krompire. Nije ni primetila kada je šef ušao i stao nado nj. Sagnuo se, oslanjajući se jednom rukom na njeno rame, a drugu spustio na hrpu krompira.

– Evo, vidiš, ovakve sitnije... vidiš...

Kaja ugnu rame da šefova punačka ruka sklizne, *no iznenada oseti njegovu šaku na svojim nedrima*. Zasipajući je svojim dahom, on je govorio:

– Sitnije... da... Ti mi se najviše dopadaš. Kupiću ti bluzu, novu, svilenu...

Kaja skoči, poduhvati njegovu ruku, i zbacila je sa sebe. Obe njene šake pale su na njegova prsa. Zatim se skupi, napnu, *i istodobno ga udari i šakama i kolenom*. Šef se okliznu na krompir i sede na hrpu.

– *Skote!* – viknu Kaja“ (290, kurziv S. B.)

Ono što Kaju razlikuje od drugih ženskih likova (scena u kojoj se devojka Mara ispoveda Kaji),¹¹ odnosno od mladih žena koje

¹¹ „– Moj prvi gazda – pričala je ona krpeći muževljevo rublje – bio je kazandžija u Petrinji. Krupan, brkat čovek. Trpao mi u usta kolačiće i bombone, a jedanput došao u kućerak gde sam spavala, pa počeo gadno da me gladi...

bi se, kako se to danas precizno definiše, zaledile,¹² ili pružile tek pasivan otpor, jeste da ona po pravilu reaguje i direktnim fizičkim kontranapadom, odnosno, da u datoj situaciji agresije i nasilja koja proizvodi psihološki mehanizam *borba ili bekstvo (fight or flight)*, instiktivno i doslovno reaguje prvom opcijom. Pored toga, Kaja je predstavljena i kao junakinja koja nasilje prijavljuje nadređenom svog nadređenog (291). U tome se detalju ogleda i neposredni pedagoški aspekt ovog romana, i to bez obzira na to što Žicina prikazuje da će u datoj situaciji potencijalni zaštitnik stati na stranu napasnika.

Upadljivo je da oba pokušaja silovanja koja je Milka Žicina doživela ranih dvadesetih godina tj. najkasnije do svoje udaje 1928. godine, a pretočena u romaneskne situacije, odgovaraju i dvema scenama iz romana koji je Agnes Smedli objavila 1929. godine. Dati primeri govore o učestalosti svojevrstnoj univerzalnosti ženskih proleterskih iskustava iz tog perioda, ali specifičnih – pa u tom smislu ne i opšteuniverzalnih – za pobunjene mlade žene, koje su istovremeno jasno osećale i snažan unutarnji otpor muškom nasilju, ali i sopstvenu fizičku snagu, stečenu od detinjstva, kao mogućnost odbrane od pokušaja silovanja.

Svi dati aspekti muškog nasilja nad ženama dobijaju dalje u romanu *Devojka za sve*, međutim, celovitije značenje kada se u čitalačkom doživljaju povežu s drugim odgovarajućim scenama. Od njih za ovu priliku vredi izdvojiti razotkrivanje *pojave muške nemotivisana ljutnje kao oblik muškog nasilja odnosno kontrole i disciplinovanja žena*, a putem *izazivanja osećaja neodređene krivice kod žena*. Junakinja Kaja ima priliku da posmatra ovakve odnose dok boravi kod bedinerke Mare, koja joj je pružila utočište u svom podstanarskom stanu:

„– Idi k vragu! – izderao bi se Mile i ošinio je strogim pogledom ispod spuštenih obrva. – Kog sam vraga onda dolazio?

Ja mislila da i to tako mora biti, jer ja kod njega služim, ali sam se ražalostila nad sobom i počela plakati: „Čuti, čuće te gazdarica!“ A ja sam se jako bojala nje, ali se nisam mogla uzdržati. Onda me on udari po licu, pa ode“ (160).

¹² Zato u daljem razvoju situacije, Žicina ukazuje na tu vrstu reakcija odnosno nereagovanja, kao što nagoveštava i njegove uzroke u osećaju dečje bespomoćnosti: „– Ti si hrabra, šapnula je Sofija. – Druga se možda ne bi usudila. U njenom glasu drhturila je preplašena devojčica. Onaj njen detinji zvonki glas bio se sledio u šapa“ (293, kurziv S. B.).

Zgrabio bi šešir i izašao u mračno dvorište.

– Eto, opet se naljutio – rekla bi Mara snuždeno. Ne smem mu ništa reći. *Uvredljiv je.*

Posle takvog njegovog nabusitog izlaska, Mara bi sela kod stola snuždena, čupkajući kraj kecelje. Terajući neprijatne misli, govorila bi tiho:

– *Nije ni njemu lako...*

– Zašto? – upita jednom Kaja i bez suzdržavanja iskaza svoju misao do kraja: – Šta ti njega žališ? On tebe ne žali“ (158, kurziv S. B.).

Milka Žicina dalje ubedljivo prikazuje kako se početno verbalno i neverbalno nasilje, odnosno psihičko nasilje, vrlo brzo pretvara u fizičko nasilje, pa njena junakinja Kaja prisustvuje sceni u kojoj muž tuče Maru, tačnije, i uključuje se u nju braneći drugu ženu sopstvenim telom. U oba slučaja, i istim rečima žrtva opravdava nasilnika („A nije ni njemu lako“, 163.). Na svega nekoliko stranica, Milka Žicina je prikazala obrazac nasilničkog ponašanja, kao i obrazac ponašanja žene koja postaje žrtva nasilnika i upada u začarani krug datih obrazaca, a koji će u potpunosti biti jasno definisani u humanističkim naukama tek krajem 20. veka, nakon dužeg, internacionalno povezanog, rada ženskih aktivističkih organizacija i feminističkih aktivistkinja i teoretičarki.

Topos potplaćenog, ali i neplaćenog ženskog rada, u romanima Milke Žicine, prikazan u desetinama svojih varijanti, a razvijan tako da odgovara dobu junakinje i njenom postupnom osveščivanju, odnosno kretanjem od najniže i najbespomoćnije početne pozicije do pozicija u kojima junakinja stiže do tačke kada može i da pregovara o visini cene svog najamnog rada. Ono što će je dovesti do boljih pregovaračkih pozicija na tržištu rada služavki jeste, kako to Žicina bira da predstavi, junakinjina gotovo urođena buntovnost koja je vodi ka rizičnim i hrabrim odlukama. I u tome se ogleda pedagoški aspekt oba romana, a posebno *Devojke za sve*, koja je delimično pisana i s takvom namerom.

Primorana da kao siroče – kakva ostaje na kraju prvog romana, a u poziciji iz koje započinje svoju potragu za poslom u cilju golog preživljavanja – izabere prvi „posao“ na koji će biti primljena, junakinja Kaja u jednom momentu shvata da na tome

poslu na siromašnom seoskom gazdinstvu, osim hrane („ona ovde radi samo za žgance i taj kupus“, Žicina 1932: 32), neće dobiti i očekivane opanke i odelo, te će zimu dočekati bosa, pri čemu se o novčanoj nadoknadi ni ne razmišlja. Iako potpuno bespomoćna devojčica, kojoj je fizički opstanak potpuno ugrožen zbog potencijalne trajne gladi, Kaja ima smelosti da u jednom trenutku samo ustane i krene dalje od svojih „gazda“ („Kuda?“, pitaće je oni, na šta će samosvesna mala radnica odgovoriti: „Pa negde ćeću i zarađivati!“; Isto).

Ovde je važna značenjska paralela koja se može uspostaviti sa ranije analiziranim pripovetkom „Veći dinar od cipele“ Nadežde Ilić-Tutunović. Obe su autorke umetnički vešto i efikasno opisale višestruku podmučku eksploataciju najamnog rada najosetljivijih društvenih grupa, siromašnih devojčica, devojaka i dečaka odnosno momaka: njihov *najamni rad se čak ni ne potplaćuje* (neadekvatnom zaradom tj. količinom novca), taj rad se jednostavno – ne plaća, već se kompenzuje *prividom naturalne razmene*: za njega se detetu služavci ili mladom beskućniku daje bedan obrok i „poklanjaju“ *neadekvatni predmeti*, oni s kojima ništa ne mogu da učine. Važna je i razlika između lika Kaje i ostalih srodnih likova angažovane ženske proze: Kaja je ona koja ima hrabrosti da pokuša da nađe za sebe nešto bolje i pravednije.

Ovakav stav Kaju će i odvesti do takve situacije, što je zapravo čin sugestije kojim Milka Žicina želi da dopre do čitalaca koji bi datu sugestiju dalje prenosili do onih koji nemaju uslova i prilike da čitaju roman:

„’Pogodila sam se’, pomisli i udahnu punim plućima svež noćni vazduh. To što se ona pogodila za rad, to što nije pristala na kupovinu odela koja su njoj dobro poznata i zbog kojih ona ide u ritama; to što se svesno oduprla obećanjima koja se daju samo nejačkim slugama, deci, pa im ne daju ni ta odela nego doteruju tuđe dronje – to je to što ju je ohrabrilo i ispunilo voljom da radi da bi zaradila, i naposljetku: da bude plaćena radnica, priznata radnica, iz čijih mišića teče vrednost. ’Ja radim a ti plati’, ta se misao na razne načine preplitala u njenoj glavi“ (36–37).

U svakom slučaju, jedina *razmenska vrednost* koju junakinja ima da ponudi na opštem slobodnom/„slobodnom“ tržištu – jeste njen (najamni) rad. U odnosu na ranije situacije, ova – u kojoj je

u slobodnom pregovaranju za taj rad ponuđena *precizna vrednost, makar i niža od zaslužene* – predstavlja ipak *napredak u odnosu na sve prethodne „radne ugovore“* koje je Kaja u životu sklapala. (kurziv S. B.).

Kako jedan emancipatorski podvig vodi sledećem, sugeriše Milka Žicina u romanu daljim razvojem događaja. I Kaja, nakon prve kupovine željenog materijala (*porhet*) za haljinu od prvog zarađenog novca, upravo kroz ovakva mala a lična udovoljavanja sebi, razvija svoje želje dalje: „bila je to *želja za priznanjem njene ličnosti*, potiskivane i gurane u red ’prostih i prljavih’; u tom teškom mirisu treperila je prkosna pobeda, bilo je to kao izmicanje ramena ispod nečije teške ruke; bila su to odškrinuta vrata na širok, ravan drum, kojim se odlazi nekud... nekud gde je šire, ugodnije, prijateljskije... (58, kurziv S. B.). Upravo će se preko kategorija i pojmova *ličnosti* i *javnog priznanja ličnosti* umnogome oblikovati semantički okvir pisanja o služavkama kod Milke Žicine, ne samo u ovom romanu, već i u posleratnim pisanjima. Kako se još priznaje *ličnost služavke* i kako ona *postaje ličnošću*, pokazala je Milka Žicina, naime, u svojoj kasnijoj prozi koja će nastati posle revolucionarne promene (o čemu će biti reči u Osmom poglavlju knjige), a u ovom romanu i istorijskom trenutku još uvek samo priželjkivane.

Međutim, ono što roman zapravo prikazuje, u kontekstu sa prikazima likova drugih služavki, jeste specifična situacija u kojoj junakinja Kaja uspeva da pokaže da jeste ličnost, čak i ako nije javno priznata. S obzirom na to da zahtevi kapitalističke reprodukcije nalažu da služavka, pored toga što je prisiljena na potplaćeni rad ali i ropski položaj, upravo ne sme da iskazuje svoju ličnost, i to do tačke da biva doslovno nevidljiva, svako Kajino iskazivanje ličnog stava i bunta neminovno vodi isključenju iz datog sistema, odnosno ka otkazu. Ipak, nakon svakog ovakvog čina, junakinja stupa na novo radno mesto i vraća se u sistem kako bi preživela.

Topos *vremena* u dva romana Žicine neposredno je vezan za topos potplaćenog ženskog rada i konkretno zanimanje služavke. On u romanima ima dvostruko značenje. S jedne strane, ovaj topos označava *vreme kojeg služavka nema dovoljno ni da obavi sve redovne poslove tokom radnog dana*, a još ga manje ima za svoj lični život. Radi ocrtavanja konteksta ovog aspekta položaja služavki

koju je Žicina kroz fikciju obznanila 1940. godine, može da posluži upravo jedna rezolucija koju su zagrebačke služavke donele te iste godine. Kako na osnovu izvora iznosi Jovanka Kecman:

„U prostorijama Radničke komore u Zagrebu održan je 14. aprila 1940. sastanak kućnih pomoćnica, koji je organizovala sindikalna podružnica kućne posluge. U prisustvu 500 kućnih pomoćnica raspravljalo se o položaju ovih radnica, a zatim je donesena Rezolucija kojom se traži desetočasovno radno vreme, posebno plaćanje prekovremenog rada, desetodnevni plaćeni godišnji odmor, povišenje plata, higijenski uredene stambene prostorije, ispravnije ponašanje poslodavaca i ukućana“ (Kecman 1978: 214).

S druge strane, topos vremena u romanu *Devojka za sve* označava kategoriju (proleterskog) vremena u smislu određenja Žaka Ransijera: to je upravo ono *vreme* koje deprivilegovani raznih kategorija, pa tako i služavke, u svojoj zajednici i njenim zakonima zapravo nemaju, ali ga ipak, naizgled paradoksalno, uzmu za sebe da bi objavili sopstveni glas i postali vidljivi, tj. učestvovali u politici književnosti i podeli čulnog. Drugim rečima, Ransijerova definicija nam naknadno omogućuje da kategorijama njegove neomarksističke analize književnosti razumemo određene marksističke aspekte proleterske proze Milke Žicine: „Upravo zato politika i počinje kod preispitivanja tog nemogućeg, kada oni koji *nemaju* vremena ni za šta drugo osim za svoj posao iskoriste to vreme koje nemaju da dokažu da su i oni bića koja govore, koja učestvuju u zajedničkom svetu, a ne besne ili nesretne životinje“ (Ransijer 2008: 8, kurziv izvoran).

Milka Žicina je „vodila“ politiku književnosti upravo na dati način. Kao služavka ili pak sobarica „krala“ je vreme kojeg nema kako bi pisala, a ujedno je kroz takvo pisanje tematizovala i datu situaciju. Tako je u proznoj poetici Milke Žicine topos vremena, uz topos potplaćenog ženskog rada, najneposrednije vezan za topos pisanja – koje je pak, kako je već objašnjeno, jedan od ključnih oblika političke subjektivizacije autorki u eri Narodnog fronta.

Topos ili motiv vremena se u romanu *Devojka za sve* isprva javlja u svom, prvonavedenom, bazičnom značenju, kao vreme kojeg služavke nemaju za propisno obavljanje posla i minimalne lične potrebe:

„U ogledalu ispod sata, dok briše širom okvir, Kaja je videla crno-manjasto lice mlade služavke, krupnih crnih očiju, kose stegnute pod maramom; ona je pućila usne na Kaju, hukala u ugao okvira

i trljala mrlje belom krpom. U njenim očima treptalo je uverenje da će ovim pažljivim trljanjem mrlja zaslužiti i platu i pohvalu, *da će brzim radom ugrabiti od šetaljke nekoliko časaka, koje će doveće upotrebiti da opere kosu*“ (Жицина 1982: 66–67, kurziv S. B.)

Dati nalog za ekonomisanjem vremenom služavke su, kao u ovoj sceni, samo naizgled zadavale same sebi. Zapravo je reč o nepisanom nalogu sistema koji počiva na eksploataciji i po čijoj logici se služavke neminovno, nemajući u datom trenutku izbora, upravljaju. Nalog eksploatatorskog sistema za „ekonomisanjem“ vremenom još drastičnije se iskazuje kroz rečenice njegovih privilegovanih korisnica, gazdarica: „– Još nije gotovo? Radiš sporo. *Ne treba trošiti vreme u uzaludnim pokretima*. Spora si“ (Жицина 1982: 72, kurziv S. B.). U ova dva odlomka jasno se ogleda ono nemoguće datoga naloga: vreme se zapravo ne može „ugrabiti“ niti ga se može „potrošiti“ manje: „ekonomisanje“ njime išlo bi ili na štetu kvaliteta rada ili na štetu zdravlja služavke, pri čemu je u praksi uvek išlo na štetu ovog drugog. U odnosu na gorenavedene zahteve organizovanih zagrebačkih služavki, dve slike iz romana *Devojka za sve* plastično ukazuju na bitan aspekt ovog vida eksploatacije: čak i kada bi izdejsťovale zakonsko pravo na ograničeno radno vreme (deset radnih sati delovalo je tadašnjim kućnim pomoćnicama kao veliki uspeh u odnosu na vremenski neograničenu, tačnije, dvadesetčetvoročasovnu dostupnost gazdarici), ono bi podrazumevalo vršenje pritiska da se u tome vremenu uradi više nego što je to moguće.

Pored ovog vida, dati se topos javlja, takođe u bazičnom obliku, i kao *slobodno vreme koje je nenadano zadobijeno*, a koje služavke osvajaju u retkim trenucima, tačnije *međutrenucima*, od momenta kada daju otkaz na jednom poslu do momenta kada sklope „ugovor“ za drugi:

„Eto, sad je tu, u velikom gradu, sedi za stolom, pije belu kafu i – *ne radi ništa*. Žena u beloj kecelji hoda po crnim namazanim daskama, nosi čaše topla mleka, napolju *brzaju* ljudi kao da su izleteli iz košnice – a Kaja *sedi mirno i prvi put u životu oseća da je slobodna*. Eno, skazaljka na satu se miče, klizi niz brojke, a ona još uvek sedi za stolom kao gost, *u ugodnom namaru prema tome satu*. Niko je neće ni zovnuti, ni narediti štogod“ (101, kurziv S. B.).

Zato junakinja Kaja, dok je služavka, zavidi svima onima koji imaju i za nijansu više slobodnog vremena od nje, kao što su

pojedini šegrti (iako su i oni u poziciji roba druge osobe)¹³ ili kao što su fabričke radnice, kojima se radni dan – za razliku od radnog dana služavki – u jednom trenutku ipak završava: „Odjednom, kroz vlažnu studen probi se *rikanje fabričke sirene*. Veće: *završen je radni dan*. Kaja podiže glavu i otvori usta. [...]. Neko sada ostavlja posao, ide ulicama, bukne osvetljeni izlozi, promiču ljudi, vraćajući se sa posla“ (73, kurziv S. B.). Kada se objedini znanje iz svih priča i romana Milke Žicine, jasnije se ocrtava *hijerarhija obespravljenosti*, odozdo na gore: služavka – šegrt – radnica – itd., hijerarhija uspostavljena na osnovu odgovora na pitanje imaju li ove žene/junakinje i časak vremena za sebe.

Postupno, do kraja romana, u junakinji samoj, kao i za čitateljke i čitatelje romana, uobličice se jasna svest o tome šta položaj služavke u kapitalističkom sistemu (re)produkcije predstavlja i *šta* tim povodom *da se radi*. Jedne noći, razmišljajući u krevetu pred spavanje, i to kao da razgovara s likom Koste, druga koga je u međuvremenu stekla, junakinja Kaja formuliše: „*mi radimo, a nismo radnice*. Radnica ode iz fabrike ili radionice kući – i slobodna je... Gledaću ja da bedinujem. Ješću jedanput na dan, ali kad odem s posla niko mi neće zvocati. Ja sam njeno – zvonce. Pritisni – evo me. Molim“ (219). Metonimijska predstava služavke kao gazdaričinog zvonca nije samo pa ni na prvom mestu potreba Žicine da ukaže na objektivizaciju služavke u datom kapitalističkom modelu, već na činjenicu da je ona *nečiji* objekat, da u potpunosti *zavisi od volje tuđe ličnosti*, kako se to u oba romana na mnogo mesta ponavlja, bilo samo prikazivanjem odgovarajućih situacija ili eksplicitnim formulacijama,¹⁴ te da zato sama *ne može biti ličnost*.

Već sutradan, u svetu romana, od Koste, koji predstavlja lik osvešćenog i marksistički obrazovanog radnika, Kaja će dobiti i učeniju potvrdu svojih iskustvenih, nazovimo ih slobodno tako, teoretizacija: „Pa dabome! *Vi ste još u odnosu domaćeg roblja*. Nekada su svi oni koji su radili bili robovi, njih je gospodar tukao i prodavao – kao seljak volove. Život se razvijao i radnici su sebi izvojevali slobodnu prodaju snage i određeno radno vreme. A vi

¹³ Mašući paketićem u ruci, devojčica je trčala za nekim, a Kaja, gledajući za njom, pomisli: „*Ručala je već. Šegrti je*“ (Žicina 1982: 141, kurziv S. B.).

¹⁴ Na primer: „A tu daljinu najteže je podnosila kad se iz sobe vrati izgrđena, kad na nju nagrne ono teško osećanje sluškinje, *kad jasno oseti da je lični sluga jedne ličnosti, i da od te ličnosti zavisi njen opstanak*: ćutati ili reći štogod i naći se bez posla“ (181, kurziv S. B.).

u kuhinjama ostale ste na istom, u srednjem veku“ (Isto 220). Zbog takve vrste odnosa moguće je da služavke nemaju i taj osnovni životni resurs koji je uslov da budu ličnost slobodno vreme, ali je – kako objašnjenje lika Koste sugerise – moguće to promeniti samoorganizovanjem služavki. One, tokom trajanja Kraljevine Jugoslavije, nisu uspele da se organizuju na dovoljno masovan i sistematski način kako bi došlo do zakonskog priznanja njihovih radničkih prava, a inicijativa koju navodi Jovanka Kecman bila je jedan od retkih i sama po sebi nije mogla dati praktične rezultate.

Retke služavke ipak uspevaju da ukradu nešto od nepostojećeg slobodnog vremena. Ono što je izrazita specifičnost kojom junakinja Kaja popunjava ukradeno vreme, za razliku od likova drugih služavki predstavljenih u romanu, jeste – pisanje. Već u romanu *Kajin put*, u kojem je junakinja takvog uzrasta i toliko višestruko potlačena i tlačena da još uvek nije mogla da se prikaže njena potreba za pisanjem, ona je najpre predstavljena kao, nazovimo to za početak tako – imaginatorka. Kako je u našem koautorskom radu o odnosu estetske revolucije i političke subjektivizacije to formulisala Tijana Matijević, „Kaju obeležava nešto *estetsko* (pa dakle prema Ransijeru odmah i političko), nešto što ne pripada svetu jednodimenzionalne književne tendencije. Ona izraženo doživljava čulni svet oko sebe, koji je nedovoljan, nedostatan, a uvek u preseku sa realnim društvenim odnosima“ (Barać i Matijević 2024: 269). Ono što junakinja i u takvom najpotčinjenijem položaju može, i što je moć koja joj se ne može uskratiti niti oduzeti, a što zapravo jeste bilo samo iskustvo Milke Žicine, jeste moć i mogućnost da *po svome* doživljava svet i da imaginira. Već kroz ceo prvi roman, na dobro odabranim mestima, svet viđenog će biti oživljava i specifično tumačen kroz pogled junakinje. Odnosno, kako je Tijana Matijević to formulisala: „Kaja taj svet dopisuje, preoblikuje i kroz svoj estetski doživljaj već se u tom deprivilegovanom položaju približava onom iskustvu koje Ransijer opisuje kao o istovremenosti autonomije i heteronomije“ (Isto).

Među prvim se u tom smislu izdvajaju opisi kuća pored kojih junakinja prolazi u romanu *Kajin put* (v. Žicina 1934: 15), ali je to samo početak nizanja scena u kojima, a dalje i kroz roman *Devojka*

za sve, junakinja nešto *vidi* (što je česta reč koju Žicina u tim „trenucima“ upotrebljava), a što nadilazi realnost viđenog: junakinja Kaja ili vidi predmet drugačije od prikazanog, ili određenu scenu tako što „vidi“ njenu proširenu verziju,¹⁵ ili predistoriju tj. prošlost ili pak njenu budućnost. U pogledu pripovednog postupka to znači da u realističkom pripovedanju Milke Žicine pulsira i jedna mogućnost izvanrealističkog, nečega *nad* datim *realizmom*, što svakako nije i nadrealizam po onome što je bio u istom tom periodu i po svojim teorijskim definicijama, ali što jeste nagoveštaj mogućnosti drugačije i radikalnije poetike ove autorke. Posmatrano iz perspektive građenja lika, a rečima Tijane Matijević, „datosti se u svoj svojoj materijalnosti preobražavaju i postaju deo njenog sveta, u kome je ona subjekt gledanja i pridodavanja *značenja* i *forme* novostvorenim predmetima čulnog sveta“ (Barać i Matijević 2024: 270).

Od oblikovanja junakinje koja postaje subjekt viđenja i stvaranja novih objekata, samo je korak do postajanja književnom autorkom, ali i subjektom istorije i revolucije. Ko ume da imaginirati, drugim rečima, ume i da zamisli (revolucionarnu) promenu, a kako svedoči ukupna angažovana ženska proza i biografije njenih autorki, ume i da je sprovede.

Milka Žicina prikazuje i koliko je dati proces unutarnje motivisan i nezaustavljiv. Ako nema privilegiju da javno govori ili da piše, deprivilegovana devojčica/žena/junakinja stvaraće svoje autorsko delo kako god da je to moguće. Posebno se u tom pogledu izdvaja sledeći opis: „Neizgovorene rečenice topile su se na rubu njenih usana: *bujica reči tekla je nemim potokom*.“ (Жицина 1982: 83, kurziv S. B.). Kada se pak, za jednu služavku ukaže prilika da govori bilo kakvoj *javnosti*, a u romanu *Devojka za sve* biće to u momentu kada *dečak i devojčica* Bergerovih, kod kojih Kaja služi, zamole junakinju da im priča bajku o Snežani, služavka će je ispričati na svoj način:

¹⁵ Na primer, dok druga i sporedna junakinja Manda priča Kaji priču koju su njoj pričali, Kaja sve to odmah i „vidi“: „Pred Kajinim očima je železnička stražarska kućica ukraj pruge, sa bašticom cveća pred prozorom i dvorištem ograđenim crveno obojenim letvama sa kapićem plave boje na vrhu. Takvu 'vaktarnu' poznaje ona iz svog sela. U dvorištu zidani bunar i vanjska krušna peć. I evo, ona *vidi* dve tamne pruge koje tonu u sumraku. Čuvareva žena zaustavlja namernicu sa žutim rupcem, uvodi je u kuću, daje joj gra' za večeru, prostire joj pored peći...“ (Жицина 1982: 93, kurziv S. B.).

„Pa eto: jedna devojčica, siroče, bosa je išla po snijegu. A noge joj zebu, zebu... Pa plače.

– A šta joj je rekla madmoazel? – prekinu dečak.

– To je bila sirota djevojčica, znaš, nije imala šta da jede...“ (Isto 70).

Od početnih, rudimentarnih imaginiranja i priča, u junakinji Kaji će se postupno sve više razvijati moć široke fikcionalizacije i odgovarajuće elaboracije fikcionalizovanog. U jednom od narednih delova romana, kroz usmeno pričanje druge junakinje, Kaja pri-povedano *zamišlja*, ali paralelno *i stvara svoje reči i svoju fikciju*, pri čemu taj drugi glas sada počinje da smeta:

„Tiho kapanje Mandinih reči opet se izgubi, kao da je zašlo za događaje o kojima govori, pa odande, kao iza slike, kuckaju i vode Kaju kroz selo, u kuhinju gde bosonoga devojčica poteže prazne iscepane vreće i pravi sebi ležaj. Onda opet, odjednom, u te slike upadaju reči, tihe i hrapave, i raspršavaju i devojčicu i ležaj od vreća. Te reči činile su se Kaji iznenadne, ravnodušne, hladne i – daleke. I smetale njenim mislima, kao što smeta nečiji hrapav glas kad se uvuče u tihu pesmu. I kao da ta osoba što priča svojim glasom remeti nešto što je uz tih žubor teklo i zanosilo“ (Isto 96).

Kada bi se posebno izdvojili i povezali svi delovi romana *Devojka za sve*, koji opisuju najrazličitije forme imaginiranja, govorenja u sebi, usmenog poetskog ili pak buntovničkog iskazivanja događaja, osećanja i misli među ženskim likovima, kao i pokušaja pisanja, dobio bi se poseban kratki roman o umetniku (*der Künstlerroman*), svakako u ženskoj i proleterskoj varijanti ovoga žanra. Taj proleterski roman o umetnici sadržao bi, odnosno sadrži niz izuzetno originalnih motiva koje samo žensko proletersko iskustvo može da ponudi za dalju fikcionalnu obradu.

Jedan od najoriginalnijih motiva jeste motiv koji bismo mogli nazvati *sećanje kao pisanje koje pišu nepismeni*, iz kojeg proizilazi, moglo bi se tvrditi, i motiv samog *sećanja kao umetnosti*. Taj se motiv oblikuje pri kraju romana *Devojka za sve*, u formi prustovskog motiva madlenice. O Marselu Prustu je u vremenu pisanja romana Milka Žicina eventualno mogla imati određenog znanja, ukoliko je on, na takav način kako ga je književna historiografija i teorija do danas fiksirala, bio predmet razgovora nolitovskog intelektualnog kruga u kom je intenzivno učestvovala,

ali je podjednako verovatno da o njemu nije znala ništa. U jednoj sceni, naime, kada se opisuje kako junakinja, prezauzeta poslom, nije imala vremena ni da napiše pismo ocu, iskazano je kako su, nezaustavljivo, „sadržaji tih pisama navirali i u utišanoj kuhinji pod tihim udarcima časovnika“, ostajući samo u njenim mislima. Kada je pak junakinja morala da makar progovori naglas, ukoliko ne može da piše, posebno ako je tu i druga služavka koja može da je čuje, događalo se i sledeće:

„*Ponekad je Kaja pričala i sudoperskoj pregradi o tim odbijenim udarcima, koji su podsećali na zveket limene zvoncadi koji je bledio udaljujući se kroz šumarke. A jednom, kad se procedivala goveđa supa i miris peršuna prodro kroz zadimljenu zagoretinu, Kaja je rekla:*

- Miris peršuna podseća me na crkveno zvono.
- Gle? – začudila se Jaga, a Kaja, ne prekidajući posao, dodade *celu sliku toga mirisa-zvona:*
- Gazda Mojo sprema se u crkvu, skopčava čistu košulju pod vratom, na šporetu vri govedina...

I da je bilo vremena, Kaja bi dugo pričala o toj nedelji prepodne, kad se njenim rodnim selom talasa svečan dan odmora, i posle svakog udarca u crkvenom tornju sleta brujanje i zasipa krovove i plotove.

Sve te saopštene reči, koje se nisu ticale kuhinje, pirkale su po ceo dan po sudoperskoj pregradi“ (Жицина 1982: 306, kurziv S. B.).

Ništa manje nije originalan ni motiv koji bih, u svrhu neke buduće potencijalne definicije proleterskog romana o umetnici, nazvala *pevanje kao umetnost nepismenih* („*Pesma može sve da kaže*, reče jednom Jaga spuštenih očiju. Posle male stanke, ona zapevuši neku nepoznatu melodiju, prijatnim i tankim glasom“, Isto 307, kurziv S. B.). U svakom slučaju, dati motivi ukazuju na potrebu daljeg širokog istraživanja proleterskih fikcionalnih autobiografija i ženske proleterske internacionale, koje bi tek eventualnim uočavanjem njihove učestalosti i određenih žanrovskih pravilnosti omogućili i pravo razumevanje odnosa toposa (proleterskog) vremena i toposa ženskog osvajanja autorstva kao oblika političke subjektivizacije, onako kako su ocrtani u ovoj analizi.

Svi ovi momenti, sa kojima se susrela najranija čitalačka publika oba romana Milke Žicine, a posebno, u ovom aspektu,

romana *Devojka za sve*, dobili su dodatno rasvetljenje u autobiografskim iskazima Milke Žicine datim u intervjuu Marku Nediću. Među njima se izdvaja jedno, a koje odgovara nekolikim scenama iz romana, a posebno jednoj u kojoj gazdarica traži od Kaje da ugasi svetlo i ode na spavanje. U toj sceni, uvređena junakinja i odlazi na spavanje, uvređena, ispostaviće se, jer nema prava ni da napiše pismo, „a tamo, na onoj hartiji, lepo je počelo da se sliva nešto iz nje, olakšavajuće, utešno...” (219). Ispostaviće se da je zapravo to bilo jedno od inicijalnih služinačkih iskustava Milke Žicine, neodvojivo od ostalih iskustava (ovde nazvanih toposima), a ujedno i, zahvaljujući radu Marka Nedića, zabeleženo iskustvo o potrebi za pisanjem, koja se kod Milke Žicine javila od najranije mladosti. Ona svedoči o tome šta se dogodilo već kod prve „gospođe“ u Beču kod koje je radila: „Ali sa tom gospođom sam se posvađala. Imala sam običaj da posle večere ostajem u kuhinji i da nešto čitam, novine, ili da pišem, da beležim ono što mi se desilo toga dana. Jednom, u pola noći, uhvatila me na delu. *Na kesi od soli opisivala sam svoj dan, osećala sam neverovatnu potrebu da pišem*“ (Žicina 2002: 284, kurziv S. B.). Ukoliko, činjenicu da je Milka Žicina na samom početku niza svojih zvaničnih zaposlenja, pre odlaska u Beč, radila kao daktilografkinja, s analiziranim motivom iz romana Agnes Smedli u kojem junakinja kao daktilografkinja razvija i oseća potrebu da zapisuje sopstvene misli umesto tuđih i da preuzme ulogu urednika časopisa u kom radi, možemo s punim pravom zamisliti i kakve je velike želje i ambicije – s isto tako punim pravom – za sebe mogla imati Milka Žicina već sa svojih sedamnaest godina.

Drugim rečima, samo na osnovu upravo izdvojenog svedočanstva Žicine i ovoga njegovog aspekta, dovoljno je i moguće sagledati čitav kompleks teme služavke, ali i radnice, u ženskom proleterskom romanu koji je nastajao u eri Narodnog fronta. Odnosno, iz te je perspektive osujećenosti i ućutkanosti glasa brojnih junakinja angažovane ženske proze moguće razumeti kako je, uprkos svemu, dolazilo do gotovo neverovatnih prodora klasnih i rodni granica, izazvanih, kako je uočio napred citirani kritičar romana *Kajin put*, živom željom da *ona* nešto *sama* sazna i nauči, a čiji su upečatljivi izraz životi i dela Milke Žicine i Agnes Smedli.

5. NADEŽDA ILIĆ-TUTUNOVIĆ I FRIDA FILIPOVIĆ: ZBIRKE PRIPOVEDAKA IZ TRIDESETIH GODINA 20. VEKA

„Posle kratkog vremena uvidela je da je primila na sebe težak teret, a naročito je jedilo što Bata nije hteo da prizna da se ona žrtvuje za njega:

– *Ti si žensko i starija, tvoje je da šiješ, da kuvaš, da čuvaš kuću*

– govorio je on drsko, dečački jogunasto. –

– *A ja sam vam jedina muška glava i vi morate da čuvate mene, i ti, i stara, da bih ja posle čuvao vas...*“

(Филиповић 1937: 95).

5. 1. Kroz dve zbirke priča Nadežde (Ilić) Tutunović

Neke od autorki angažovane ženske proze ostavljale su autobiografske zapise i memoarska dela koja se u ovom pristupu tretiraju kao samotumačeći dokumenti ili pak fikcije koje čitam(o) s poverenjem, odnosno namerno nekritički. Na taj način se kroz ukupno samora-zumevanje života i dela autorke, uvažavajući upravo subjektivnost njene pozicije, sagledavaju i njihovi književni tekstovi kao deo istih procesa političke subjektivizacije. Nadežda Ilić-Tutunović spada u one koja tekstove memoarskog tipa nije za života ostavila. Postoji mogućnost da će se do takvog memoarskog odnosno autobiografskog zapisa u budućim istraživanjima doći, a dotle je, pored u Prvom poglavlju navedenih činjenica, i pored biografske rekonstrukcije koju je učinila Jelena Milinković (Milinković 2024), korisno izdvojiti pasus iz *Beleške o piscu* na kraju zbirke *Prepuna čaša* (1953), na koji se, pored ostalih izvora, oslanja i J. Milinković, a za koji se čini – po stilu i sposobnosti sažimanja „priče“ – kao da je nastao na osnovu zapisa same Nadežde Ilić-Tutunović, uz prebacivanje iskaza u neutralno treće lice i možda minimalne izmene. On glasi:

„Nadežda Ilić-Tutunović rodila se 1910. godine u Beogradu u porodici maloga činovnika sa mnogo dece. Tu je i odrasla, učila gimnaziju

i završila Filozofski fakultet na grupi za srpski jezik i književnost. Posle je bila suplent u jednoj sarajevskoj gimnaziji, da zatim pređe u rudarsko mesto Homolje, gde joj je muž radio. Okupaciju je provela u Beogradu, a godinu dana po oslobođenju prešla je sa porodicom u Šabac, gde je živo učestvovala u frontovskom i kulturnom životu ovoga grada. 1950. godine, teško bolesna, penzionisana je i vraćena u Beograd gde se leči i bavi književnim radom “ (Илић-Тутуновић 1953: 283).

Iako pripada istoj generacijskoj formaciji kao i Frida (Graf) Filipović – te se zato međuratna proza ove dve autorke analizira u istom poglavlju, a pre svega stoga što između njihovih pripovedaka postoji najveća stilska i tematsko-motivska sličnost – Nadežda Ilić-Tutunović starija je upravo toliko da je mogla, kao „suplent u jednoj sarajevskoj gimnaziji“, biti i profesorka od koje je Frida Graf poslednje godine svog srednjoškolskog obrazovanja učila o književnosti. Uz to, treba imati u vidu da je Desanka Maksimović mogla biti gimnazijska profesorka književnosti ili profesorka istorije Nadeždi Ilić-Tutunović. Ova napomena služi da bi se ukazalo na dalje biografske i arhivske pravce istraživanja angažovane ženske proze, ali, ne ulazeći u samom ovom istraživanju u to polje, zadržavajući se na tumačenju značenja proze datih autorki, služi i da bi se načelno ukazalo na jednu nevidljivu nit književnog formiranja, onu koja potiče od činjenice da su mnoge književnice i književnici, isključivo tako prisutni u javnom sećanju, bili i (gimnazijski) profesori ili profesorke koji su uticali na druge, nešto mlađe buduće književnike, na šta je kroz svoja istraživanja već ukazao Bojan Đorđević (Ђорђевић 2018).

Nadežda Ilić-Tutunović je svoje pripovetke izvorno objavljivala u časopisu *Misao* i u listu *Politika* (Milinković 2024). U potonjem slučaju, činila je to uz svesrdnu podršku Živka Milićevića kao urednika rubrike kratke priče/feljtona dnevnog lista *Politika*, i istovremeno urednika edicije Naša knjiga u sklopu Izdavačkog i knjižarskog preduzeća Gece Kona A. D., kao što je već pomenuto u Prvom poglavlju ove monografije. Takvu podršku su imale i njene koleginice Frida Filipović i Milka Žicina. Žicina je kasnije svedočila: „Pošteno je s moje strane da kažem da je prvu moju priču u ‘Politici’ prihvatio Živko Milićević. I posle nije nijednu drugu odbio, sve što sam donela, štampao je“ (Žicina 2002: 311). I priče iz *Misli*, i one iz *Politike*, Nadežda Ilić-Tutunović sabrala je u dve zbirke u pomenutoj ediciji koju je Milićević uređivao, naslovivši ih *Beogradske priče*

(1934) i *Kroz ulice i duše* (1937). Sa svega dvadeset i četiri godine, dakle, kada je objavila prvu zbirku, Nadežda Tutunović imala je već izgrađen pripovedni stil i proznu poetiku, koji su se mogli predstaviti javnosti u vidu jednog celovitog dela.

U *Beogradskim pričama* dominiraju socijalne, ljubavne i teme iz urbane (periferijske) svakodnevice, a tema klasnih nejednakosti, dubokog ili pak „podnošljivijeg“ siromaštva, i traumâ koje iz njih proizilaze, prisutna je u većini njih, i to je ono što ove priče čini delom korpusa angažovane ženske proze. Dodatni objedinjujući princip priča je – ukoliko bi se morao tražiti jedan takav – ženska (pripovedna) perspektiva. Ovo potonje je po izlasku zbirke, kako pokazuje istraživanje Jelene Milinković, Nadeždi Tutunović i zamerano kao „preterana ženska subjektivnost i nemogućnost izlaska ‘iz okvira opisivanja ženskog sveta’“ (Milinković 2022: 237).¹ Upravo te su poetičke karakteristike, ali kao kvalitete, negovali urednici koji su bili izrazito i dosledno skloni ženskom autorstvu i feminističkim pristupima, odnosno *feminofilni urednici* časopisa *Misao*, Sima Pandurović i Velimir Živojinović (v. Vujnović 2007; i v. Milinković 2016), a podjednako i pominjani Živko Milićević kao urednik kratke priče u *Politici*. Oni su „okvir opisivanja ženskog sveta“ videli kao, slobodno se može tvrditi, proširivanje okvira dominirajuće muške perspektive u (svetskoj) književnosti.

Vrednost *Beogradskih priča*, kao i svih međuratnih pripovedaka autorke, čini i to što im se može pristupiti sa više žanrovskih i poetičkih polazišta, a da se ne dođe do interpretacijskog redukcionizma. Ove su pripovetke, naime, na svoje čitateljke delovale sredstvima iz više stilskih i žanrovskih registara istovremeno.

U kontekstu proučavanja ženske književnosti, a zatim i konkretnije, ženske pripovetke u časopisu *Misao*, Jelena Milinković je pričama Nadežde Ilić-Tutunović pristupila kao *popularnim*, što jeste jedan od njihovih registara (Milinković 2016, 2022, 2024). Kada bude analizirala priče ljubavne tematike odnosno s ljubavnim sižeima (pod podnaslovom „Ljubavni govor u *Misli*“), Jelena Milinković će zaključiti da su „ljubavni sižei važni i za popularnu priču Nadežde Tutunović, koja [...] preko ljubavnih zapleta prikazuje žensko sazrevanje, ali i palanački mentalitet“ (2022: 226).

¹ Autorka posebno ima u vidu prikaz Živomira Mladenovića u *Le-topisu Matice srpske* te godine.

Fokusirajući se na dve priče objavljene u *Misli* („Malo drugačije“, 1932; i „Periferi[j]ska priča“, 1933), ali imajući u vidu celokupan opus Nadežde Ilić-Tutunović kao i gotovo ukupnu srpsku međuratnu žensku prozu, Jelena Milinković je mogla da zaključi da je ova autorka „donela nove ljubavne zaplete i opisala nove ženske uloge, a posebno je važna novina koja se tiče otvorene tematizacije seksa i ženskog tela“ (235). U tom smislu, Nadežda Ilić-Tutunović se u okviru ženske književne međuratne (pripovedačke) scene dodatno izdvaja po tome što je narativno „uhvatila“ i eksplicitno prikazala sam trenutak psihološkog i telesnog preobražaja iz devojčice u ženu (Isto: 241). Zapravo je taj trenutak „uhvatila“ i pripovedno „fiksirala“ i Frida Filipović. Odnosno, u pogledu poetike kratke priče, čitav postupak se odvija onako kako su to ove autorke i kao vrlo mlade krajnje poetički samosvesno birale, a jedna od njih, Frida Filipović, izrazila je u kasnijem dobu to i na teorijski način. Tvrdeći, naime, da se kratka priča „obično“ piše „u jednom dahu“, ova teoretičarka sopstvene prakse dalje razlaže da je za ovaj žanr „pisцу potrebna intenzivna koncentracija, gotovo kao pesniku za pesmu. Kao i pesnik u pesmi, i pripovedač u kratkoj priči nastoji da uhvati (u letu), da fiksira (rečima) jedan delić života, jednu životnu istinu, da ih izdvoji iz širokog, nepreglednog i nezaustavljivog toka stvarnosti“ (Filipović 2002: 161). Taj *izdvojeni delić života* koji je ujedno i *životna istina* zapravo je isto ono što i *situacija* u shvatanju prozne angažovanosti kod Sartra, a verovatno još i više kod Simon de Bovoar, kako je to naznačeno u Prvom poglavlju.

Nadežda Tutunović se izdvaja po još jednoj karakteristici, koja se takođe u istom vidu nalazi kod Fride Filipović, a koju Jelena Milinković naziva *urbanofilijom*:

„Nadežda Tutunović je dala živopisnu sliku međuratnog Beograda. Pored siromašnih periferijskih delova grada u pričama socijalne tematike, ona pokazuje i iznajmljene sobe u kojima žive devojke koje podsećaju na sobe pansionatkinja iz rane proze Milice Janković, prikazuje društveni život Beograda, bioskope, vašare, žureve, piše o Kalemegdanu, Topčideru i savskoj obali, o gradskim ulicama i gradskom prevozu kao mestima sastajanja. U tom smislu jedan od glavnih junaka pripovedaka Nadežde Tutunović je *međuratni Beograd* i to ne isključivo iz ugla siromašnih, već *iz ugla mladih*. Time pripovetke Nadežde Tutunović potvrđuju i učvršćuju svojevrsnu *urbanofiliju ženske pripovetke*“ (243, kurziv S. B.).

Pored isticanja uspelog korišćenja *ljubavnih zapleta*, zatim popularnog kao kvaliteta odnosno žanrovske pripadnosti *popularnoj književnosti*, Jelena Milinković u poslednjem istraživanju akcenat stavlja i na *(po)ratnu tematiku* kao i na klasnu angažovanost priča ove autorke tj. *prikazivanje siromaštva* u njenom pripovedanju, odnosno sačinjava sintezu pristupa iz kojih se prozi Nadežde Ilić-Tutunović može prići i iz kojih se prilazilo, uključujući i pristup Žarke Svirčev iz perspektive *modernističke ženske književnosti* (Milinković 2024). Važno je i zapažanje Jelene Milinković o kompoziciji autorkine prve dve zbirke: da su, sastojeći se od sličnog broja priča osamnaest i dvadeset, obe komponovane tako da „nakon prve ili prve dve koje su duže i razrađenije, date su priče sa socijalnom tematikom, a zatim one koje se tiču ljubavnih tema, sa minimalnim odstupanjima od ovakvog rasporeda“ (Isto 199–200). Opisani pažljivi odabir i samo postojanje „koncepta u rasporedu priča“ (Isto 199) – koji će od početka biti karakterističan i za autorstvo Fride Filipović, Jelene Bilbije i Mile Dimić – govori o visokoj samosvesti odnosno sposobnosti jednog metapristupa sopstvenim pripovetkama kod svih autorki angažovane ženske proze.

Uz sve navedeno, tj. svi navedeni pristupi pričama stvaranim krajem 20-ih i tokom 30-ih godina 20. veka mogu se dodatno (pre) osmisliti korišćenjem badjuovske ideje i terminologije *fascinacije realnim*, uvedene u uvodnom poglavlju ove monografije. Dovoljno je u tom ključu pročitati samo priču „Na ulici“, uvrštenu u prvu autorkinu zbirku, pa izdvojiti – iz naknadne perspektive – neke karakteristične tj. upadljive lekseme i sintagme ili pak mikrotoponime (*debele piljarice, kočijaši, nosači, jorgandžika, pelcana kragna, Sarajevska ulica, Balkanska ulica*), i tako ukazati na fascinaciju realnim ne samo kod ove akterke 20. veka, već i kod drugih autorki anagažovane ženske proze.

Prema autorskoj belešci uz kasniju zbirku iz 1953. godine, mogao bi se steći utisak kao da se Nadežda Ilić-Tutunović pravda zbog prevelikog upliva novinarskog stila u njenim prvim – u novinama objavljivanim i novin(ar)skim okvirima uslovljenim – pričama, pa samim tim i da se pravda zbog leksike i jezika svakodnevice: „Kako je oskudica prostora u dnevnom listu uvek tražila sažimanje i krupne skokove u izlaganju, a motivi su često bili iz najsavremenijeg, tekućeg momenta, to često nisam uspevala da se odbranim od prizvuka

novinarskog stila“ (Илић-Тутуновић 1953: 283–284). Međutim, ove su odlike stila, ma kako uslovljene „spolja“, zapravo i simptom „unutrašnjih“, svesnih odabira da se pripoveda o svakodnevicu i realnom, jer autorki *najsavremeniji, tekući momenat*, i to realistički i reportažno postavljen, kao temu niko nije nametao. Date odlike su, dakle, deo imanentne autorske poetike. Jer, pored odabira da se pripoveda o najsavremenijem i tekućem, postojao je u to vreme, među najmlađim autorkama, i odabir da se piše o istorijski ili geografski udaljenim i poluizmaštanim prostorima, odnosno o knjižskim, šablonskim i stereotipnim, iz sentimentalnih romanesknih i filmskih avanturističkih predložaka preuzetim, ljudskim i ljubavnim kao i klasnim odnosima likova, kakvima je birala da se okrene Ljubica P. Radoičić (v. Перић 2021; Бапаћ 2024).

Uzimajući u obzir sve navedeno, važno je napomenuti da gotovo nijedna priča Nadežde Ilić-Tutunović, bilo da je njen žanr/tema/zaplet primarno ljubavni, bilo da je reč o crticama iz gradskog života mladih, zapravo ne „zaboravlja“ na klasni aspekt teme i zapleta, ili da makar u najsitnijem motivu ne „zaboravlja“ da ostavi trag svesti o tome aspektu. Među tematski i po zapletu (samo dominantno) ljubavnim pripovetkama u tom smislu se izdvaja upravo priča koju Nadežda Tutunović bira da postavi kao prvu u zbirci *Beogradske priče*: „Jedna ljubav u mome gradu“. Pripovetka zapravo sve vreme paralelno prikazuje i zaljubljivanje (mladih) i ekonomsku pozadinu ljubavi. Motivi vezani za zaljubljenost, buđenje i ostvarivanje ženske seksualnosti – iznoseći ova u međuratnoj epohi i dalje tabuizirana iskustva, posebno iskazana iz ženske perspektive, i obuzimajući čitalačku pažnju upravo zbog iskrenog ženskog iskaza i kršenja tabua – i čine da se pripovetka najpre čita kao ljubavna. Međutim, za one koje su u onom vremenu poznavali i druge priče ove autorke, odnosno posle čitanja cele zbirke, odnosno pri potencijalnom drugom čitanju, ili jednostavno, za klasno osetljive čitaoc – ekonomski i klasni aspekti priče izviru kao primarni. U tom smislu, u početnom pasusu u kojem se uvodi lik glavne junakinje Mile, mlade devojkice koja se izdržava pisanjem (pre svega prevođenjem, kako se bar na početku sugerije), odmah se uvodi motiv *siromaštva*:

„Mutilo joj se u glavi kad zatvori očne kapke. Ona lepo potraži u mislima uzrok te malaksalosti. Onda, kao dosetiv se, bezizrazno se zagleda u ostavu za jelo. Da, stvarno bi trebalo... Ali ona bi nešto

slatko, prijatno, nešto bar malo svežije no što je to svakodnevno parčence mesa, što joj ostane od ručka“ (Тутуновић 1934: 5).

Na početnim stranicama priče tematizovano je, moglo bi se tako definisati, „srednjoklasno“ siromaštvo, i to siromaštvo onih viskoobrazovanih koji rade visokokvalifikovane poslove, a zapravo nikad ne dospevaju do kvaliteta života koje po definiciji karakteriše srednju klasu, bilo da je reč o tridesetim godinama dvadesetog ili dvadesetim godinama 21. veka. Kao mlade i ekonomski samostalne osobe, predstavnici ove klase, dati i u liku Mile, prinuđeni su da kalkulišu i oko dnevnih obroka, tj. da se odriču i važnih ličnih potreba ukoliko žele da zadovolje neke druge osnovne potrebe: „Mogla bi (ali njoj je to uvek bilo odvratno), da sa prijateljicom nekom podeli stan; tako bi se za jelo više zaštedelo... Ah, koješta!“ (6).

Iako će u ovoj zbirci pripovedati o mnogo drastičnijim, tačnije, i najdrastičnijim vidovima siromaštva (npr., „Na vetru“), i posledicama ili traumama koje ono zauvek ostavlja odnosno ograničenjima koje u društvenom smislu postavlja kao nepremostiva, čak i ovaj, nazgled „bezazleni“ vid siromaštva u „Jednoj ljubavi u mome gradu“ odrediće zapravo i rasplet ljubavne priče. Drugim rečima, tumačeći priču unazad, od kraja ka početku, postaje jasno da ljubavna priča nikad (u kapitalizmu) nije samo ljubavna, već da početna klasna pozicija – ili jednostavnije: siromaštvo – unapred određuje njen dugoročniji tok, ma koliko zaljubljeni par to nije u stanju da prizna ili (pred)vidi. U središtu razvoja ljubavne pa donekle i erotske priče, Nadežda Tutunović smestiće jedan polu-pasus „upozorenja“, koji će i junaci svesno potisnuti, kao što ćemo to učiniti i mi kao čitaoci:

„Onda bi, dok je još dan, govorili razne stvari: o njegovom nameštenju za koje ima sve manje izgleda otkako on uporno (zbog Mile) traži Beograd; o njenom tavoranju i nemanju novca da izvadi diplomu svoju sa univerziteta; o raznim sitnim poslovima koje obavljaju oboje i koji donose još sitnije honorare. Ali oni nisu voleli te razgovore“ (19).

Nagovešteno značenje iz gornjeg segmenta priče, da su ekonomski okviri takvi da će dvoje likova koji čine ljubavni par Milić i Mila u jednom trenutku morati da odluče da li da žrtvuju svoje partnerstvo i potencijalni brak, s jedne strane, ili svoju individualnost (poslovnu samostalnost, i/ili emancipovanost svoje planirane

nuklearne porodice), s druge, ispostavlja se do kraja kao tačno. Zato odlaskom u drugo mesto i zaposlenjem Milića započinje i završna faza ove na početku obećavajuće ljubavne priče. Što je najupadljivije, u svakom od potencijalnih izbora, ujedinjeni ili rastavljeni par neće izaći iz okvira ekonomske „skučenosti“ odnosno iz manjeg ili većeg siromaštva. Iz ženske perspektive – iz koje mlada Nadežda Tutunović i želi da usmeri naš pogled na problem ljubavi i braka u kapitalističkom patrijarhatu – objašnjenje je sledeće:

„– Neću da te lažem, Miliću – drhtavo se ispovedi Mila, grozničavo mu stežući ruku – često sam želela to [misli se: da se presele u provinciju kod njegovih roditelja i tamo osnuju porodicu i traže zaposlenje]. Naročito kad bi ti otišao, i kad bih, u prvoj, najtežoj usamljenosti, zamišljala da te više neću videti. A posle: pomisao da me tvoji ne mogu primiti lepo, a ja ne budem umela da krijem svoje neraspoloženje zbog toga, da tu mogu nastati porodične netrpeljivosti, pa čak i svađe, to me je užasno plašilo. Živeli bismo strašno skučeno, a o još jednom malom članu (i o njemu u poslednje vreme uopšte nisu govorili) ne bi smelo biti ni pomisli. Ne, meni se ipak tada uvek najviše sviđao naš prvi plan: da mi kao jedan ozbiljan par, koji se svojim trudom hrani i ni od koga materijalne potpore ne traži, izađemo pred tvoje, i samo roditeljski blagoslov zatražimo“ (Тутуновић 1934: 41).

Drugim rečima, jednom osvojeni i postignuti nivo emancipacije, devojke i mlade žene teško će žrtvovati zarad braka, ukoliko su društveno-ekonomski uslovi takvi, a jesu, da od njih zahtevaju da one budu te koje se tim uslovima prilagođavaju i odriču osvojenih sloboda, dok se ista odricanja ne zahtevaju i od njihovih partnera, muškaraca. Svaki od brojnih partnerskih planova u ovoj priči ostao je zato osujećen, i u tom je smislu izveden i (tragičan) rasplet ljubavne priče.

Kao svojevrsni pozadinski i nadopunjujući narativ ove priče može se čitati i tumačiti pripovetka „Usedelica“ Fride Filipović, objavljena u zbirci *Priče o ženama*. Segment te priče, postavljen kao moto ovoga poglavlja, govori, kao i cela priča, o drugim kategorijama mladih žena, o onima koje su se u istoj toj epohi odricale već osvojenih emancipatorskih tekovina, i mogućnosti i prava na obrazovanje, i svake brige o sebi, da bi – po nepisanim društvenim pravilima – brinule o najbližima i sva prava omogućile njima uskraćujući ih sebi. Radeći od najranijih mogućih godina kao šegrtkinja a zatim i krojačica da bi finansirala školovanje svoga brata, junakinja priče, „gospođica Lenka“, omogućila je bratu

uspon na društvenoj lestvici i ulazak u viši klasni status od onog u kojem se rođenjem zatekao, dok je tim istim životnim „izborom“ samoj sebi upravo to isto uskratila (v. Филиповић 1937: 91–101).

Zbirku *Kroz ulice i duše* (1937) Nadežde Ilić-Tutunović čini dvadeset priča numerisanih redom: „Jelenino Banje veče“, „Periferiska priča“, „Veći dinar od cipele“, „Tuda priča“, „Uvek s tatom“, „Čika Ruski“, „Kasni počeci“, „Poderana zavesa“, „Otvorene oči“, „Mama, deda i Ljubomir“, „Tužan praznik“, „Devojka“, „Teška boljka“, „Dobar pazar“, „Ne razume baba-Maca“, „Poraz“, „Njeni jadi“, „Večiti ispitivač“, „Ana“ i „Tajna“. U zbirci *Kroz ulice i duše* iz perspektive u našem smislu definisane angažovanosti može da se izdvoji nekoliko priča. U prvom i Drugom poglavlju analizirana je priča „Jelenino Badnje veče“, koja je u tom smislu najreprezentativnija, tj. kako je već rečeno, manifesna u feminističko-marksističkom pogledu. U ovom poglavlju, kao ilustrativna, izdvojena je priča „Veći dinar od cipele“, kako bi se ukazalo na to da je Nadežda Ilić-Tutunović u svoj fiktionalno-reportažni svet itekako umela da uključi i mušku perspektivu i prikaže „muški svet“, gradeći tako svoj prozni angažman na najobuhvatniji mogući način. O tome je aspektu, uostalom, već bilo reči i povodom pripovetki drugih autorki u prva dva poglavlja ove monografije.

U ovoj pak zbirci dodatno se i na drugačiji način u tom kontekstu izdvaja „Tuda priča“, ispričavana *u prvom licu muškog roda*, iz perspektive mladog urbanog muškarca. Ona spada u rede – ali zato ne manje značajne – priče angažovanih autorki u kojima i najneposrednijim pripovedanjem u muškom rodu, one pokušavaju da ulaze u nešto što bismo mogli nazvati *psihologijom (urbane) muškosti*, a u kojima se klasna tematika i problem siromaštva ostavljaju po strani.

Autorke su, međutim, češće koristile postupak pri kom su se, pripovedajući kroz instancu sveznajućeg naratora, *približavale perspektivi muškog lika i psihologiji klasno potlačenih (mladih) muškaraca*. Takav je slučaj i s odabranom pričom „Veći dinar od cipele“. Donekle je sličan slučaj i s pričom „Uvek sa tatom“, koja, međutim, uvodi retku i u velikoj meri tabuisanu temu *samohranog siromašnog oca*, i obraćajući u tom kontekstu pažnju na (probleme) sredovečnog muškarca – te upućuje na dalja tumačenja i kontekstualizacije u smeru

u humanistici 21. veka sve zastupljenijih studija starenja i starosti (*ageing studies*), odnosno ukazuje na moguća ukrštanja interdisciplinarnih *studija siromaštva* (*poverty stuides*) sa studijama starenja.

Junak priče „Veći dinar od cipele“, kojoj je ovde pak poklonjena naša pažnja, jeste Stjepan, mladić prepušten tržištu rada, „jedan od onih mladih, zdravih, snažnih i vrednih bednika“, „što prvo dugo i uzaludno obilaze radionice gde nude svoje nepotrebno znanje, pa se onda, posle dužeg ustezanja, vraćaju na građevine i drumove, nudeći samo svoju tvrdu i mladu snagu, a na kraju počinju da zalaze u visoke i bogate kuće gde mrgodno ili bolno nasmešeno priznaju svoju glad“ (1938: 40). U ovakvoj situaciji Stjepan se, kako naracija pokazuje, nije našao svojom krivicom, već zbog činjenice da tokom obaveznog odsluženja vojnog roka poslodavac njegovo mesto nije za njega sačuvala.

Nadežda Ilić-Tutunović jasno je, kao i druge autorke, prepoznavala situaciju *neposredno ljudskog a poslodavsko-uslužnog odnosa* kao najreprezentativniju i umetnički najpogodniju za prikazivanje *istine* odnosa eksploatacije uopšte. Drugim rečima, onome što predstavlja pozicija služavke i odnos služavke i „gazdarice“, kada je reč o ženskom iskustvu, odgovara pozicija usputnog najamnog radnika i odnos između njega i neformalnog poslodavca, kada je reč o muškom iskustvu eksploataisanosti.

Kao i slični mladi ljudi koji su ostali bez drugog izbora, i Stjepan kuca redom na vrata bogatih kuća nudeći da cepa drva, trese tepihe ili riba podove, rizikujući pritom da od strane gazdarice bude sumnjičen kao varalica. U svega nekoliko rečenica Nadežda Ilić-Tutunović, dakle, iskazuje koliko je kratka putanja odnosno koliko je brz proces *društvene kriminalizacije siromaštva*. Stjepanu često zalupe vrata pred nosom, a nekad uz objašnjenje da pomoć nije potrebna dobije milostinju: „tanko parče gospodskog hleba, izgrickano unaokolo, ili u šerpici jela, ali ako je zagorelo ili ostalo od juče“ (41). Jedna polurečenica dovoljna je, u majstorstvu ekonomičnog pripovedanja autorke, da pred čitaoca postavi sliku koja precizno govori da u milostinji nema i društvene solidarnosti, kao i da je i sama institucija milosrđa lažna – jer ona, makar u ovom slučaju, ponižava onoga kome bi navodno trebalo da pomogne.

Nadežda Ilić-Tutunović takođe prikazuje koliko je kratka putanja, sa suprotne strane, prihvatanja situacije siromaštva i ulo-

ge siromašnog. Glad čini da posle prvih odbijanja ovih „darova“ Stjepan, „kad mu se creva slepiše“, ipak počne da ih prihvata.

Noseći hronotop priče kojom se iskazuje ova tema, kao i u priči „Jelenino badnje veče“ ili drugim pričama drugih autorki, nužno je vezan za praznično vreme i ambijent *gospod(ar)skog doma*. Taj se hronotop, po pripovedačkoj potrebi, dopunjuje prostorom okolnih gradskih ulica, stanom junaka siromaha, i eventualno još ponekim odabranim hronotopičnim detaljem. U ovoj priči junakova potraga za poslom vezaće se za „jednu kuću u centru“, svakako „velikog grada“. Nadežda Ilić-Tutunović nikada ne propušta da sugeriše, kako je to Tijana Matijević formulisala, kako se „gospodsko vreme“ i „proletersko vreme“ nikako ne poklapaju.² Jer, trenutak u kom se, da nazovemo to tako, *potpisuje nepisani i prećutni ugovor o radu* između gazdarice doma i Stjepana jeste baš „jedne nedelje pre podne“. U pričama angažovanih autorki upravo je nedelja, kao neradni i u tom smislu praznični dan, odnosno određeni praznik, najčešće Božić, izabran kao *hronotop priče* (uz pomenuti hronotop gospodskog doma). Upravo tada, dok je Stjepan „omazivao šerpu sa jučerašnjim paprikašem“, kao milostinju koju mu je gazdarica najpre počela davati i bez ikakvog rada, „dobrodušna starica“ rešava da mu ponudi prvi posao – da u podrumu naseče drva za ogrev. Stjepanov radosni pristanak objavljen je odgovorom: „Oću, bogme, gospodo, i te kako oću. Ništa mi gore nije, no džabe jesti“ (41).

Plastične slike i živi dijalozi ove priče ostaju u čitalačkoj svesti kao samodovoljne i upečatljive slike klasnih odnosa, ali bismo interpretacijski lako mogli da ih prevedemo i u svojevrsnu političko-ekonomsku analizu.

Pomenuti junakov odgovor predstavljao bi u tom smislu zapravo junakov *potpis* na nezvanični i neuobičajeni *radni ugovor* čije su stavke neodređene, nesigurne, mutne i neobavezujuće za poslodavca. Iz te se rečenice, toga potpisa, čita da je junak zapravo spreman da radi za ono (ostaci hrane) što je do tog trenutka predstavljalo proizvoljnu milostinju, pa tako i njegova zarada od sada biti upravo to. Ovaj „ugovorni odnos“ se brzo nastavlja i proširuje jer junak savršeno obavi i posao trešanja tepiha, pa mu gazdarica od tada dodeljuje redom sve poslove za koje postoji kod nje potreba, i počinje uz *hranu-milostinju*

² U koautorskom radu koji smo objavile, dati zaključak formulisala je Tijana Matijević. Videti: Barać i Matijević 2024: 263.

da prilaže i *novčani iznos zarade* („Danas je dobio ručak i tri dinara...“, 43). Međutim, upravo u tom istom momentu priče, pošto *poslodavno telo* (otac, majka, ćerka, sin) uz lagani razgovor za ručkom odlučuje da siromahu udeli i sinove žute cipele (koje ovaj ne nosi jer su mu velike), prethodna računica otpada, stavke ugovora se menjaju tek što su i uspostavljene: gazdarica zaključuje da su cipele veliki poklon pa će zato u subotu i ostale *nadoknade* morati da se koriguju, što je proizvelo i čitav niz posledica:

„A u subotu je Stjepan, umesto šerpe s jelom odmah u ruke dobio ćilime, a onda ključ za podrum. Saginjao se podobro, slažući drva, da sakrije od gospođe užasno krčanje creva, ali mu od groznog čupanja i premetanja po stomaku, iskoči hladan znoj na licu. Sinoć je imao dinar, i njime je mogao jutros kupiti hleba, te izdržati dan, ali mu se drug požali da celog dana nije jeo, a on, računajući sa sigurnim ručkom kod stare gospođe, dade mu. – Supa je vrila i miris provrele govedine lepio se za nosnice i prodirao do trbuha. Gospođa je za to vreme gnječila maslo za tortu. Kad Stjepan sve složi, i kad pažljivo izbrisa pretsoblje, stara svečano iznese žute cipele:

– Probaj ih, Stjepane, pa ako su ti taman, nosi ih, pa ćeš mi već odraditi.
– Oću, bogme, gospodo, i hvala vam, sam Bog zna kako, – skoro se zagrcnu Stjepan, pa, da ne prlja pod koji je maločas izbrisao, izađe na stepenice“ (43).

Ispostaviće se, naravno, da su mu cipele male, ali i da to ne sme da prizna ni samom sebi, a kamoli poslodavki. Ona ga poziva da ponovo dođe da radi u subotu, izjavljujući usput da za jelo tog dana nema ništa da mu dâ, čak ni parče hleba. Stjepan je zbog gladi primoran da traži *unapred* jedan dinar, za koji obećava da će pošteno odraditi bilo koji posao koji bi mu se dodelio. Taj čin potpuno promeni gazdaričin izraz lica: „A ona ga samo pogleda dugo, prekorno, sa istinskim čuđenjem zbog tolike nezahvalnosti, pa samo ovo reče: 'Čudni su ti ljudi današnji!', ipak mu pružajući traženi dinar (44).

Pripovetka se završava dijalogom pa unutrašnjim monologom junaka koji predstavlja nastavak misli neiskazanih u dijalogu. Dok u dijalogu sa poslodavkom Stjepan svesrdno izražava zahvalnost i uporno ponavlja kako će pošteno nadoknaditi taj dinar – koji se po svemu sudeći u ugovornom odnosu preobražava u *dug* – dotle na samom kraju unutrašnjeg monologa junak uspeva da iskaže istinu: „Ali sam ti, stara, preskamukao od gladi, a cipela se ne da jesti!“ (45). Nadežda

Ilić-Tutunović završava, kao i uvek, pripovetku žanrovski zahtevanom poantom i istovremenom otvorenom značenjskom perspektivom.

Na kraju, važno je istaći i jednu poetsku karakteristiku na koju zahvaljujući obuhvatnom sagledavanju međuratne, ali i prethodne ženske proze, ukazuje Žarka Svirčev. Ona primećuje da pripovetka „Tajna“ (iz zbirke *Kroz ulice i duše*), pored ostalih, „sadrži jednu izuzetno važnu temu“ koja se kod drugih autorki nalazi uglavnom „na marginama mnogih pripovedaka“:

„reč je o ženskom prijateljstvu. Etika ženskog prijateljstva, solidarnosti i povezivanja kredo je feminističkog delovanja i stvaralačkog saosećanja autorki i zasigurno je jedan od najznačajnijih lukova koji ispisuje ženska proza prve polovine 20. veka – od proboja solipsizma ženske svesti usled nametnutog ušančavanja ženske subjektivnosti do ženskog zajedništva. Međusobnog razumevanja i podrške kao jedino mogućeg puta ženinog suprotstavljanja i probijanja patrijarhalnih zidova“ (2021: 26–27).

To je, ujedno, jedna od perspektiva iz koje se takođe može iznova preiščitati i angažovana ženska proza u eri Narodnog fronta: kroz pažljiviju potragu za motivima ženske solidarnosti, pored u ovom i Drugom poglavlju istaknutih aspekata ženskog neprijateljstva koje proizilazi iz klasnog neprijateljstva. Angažovana ženska proza, dominantno, pokazuje – drugim rečima – da se patrijarhalni zidovi u celosti nisu mogli ženski solidarno probijati pre nego što se probiju i sruše klasni zidovi između samih žena – koje bi sebe shvatile kao zajednicu i kao posebnu klasu.

5. 2. Potraži Fridu Filipović³

Zbirci *Priče o ženi* (1937) moguće je, i čak poželjno, pristupiti sa naknadnom pameću, i sa znanjem o onome što će doći posle nje, odnosno i kroz ono što će sama Frida Filipović o svojoj stvaralačkoj evoluciji sama objasniti mnogo decenija posle pojave te zbirke. U ovom slučaju, za to će poslužiti jedini postojeći temeljniji biografski odnosno autobiografski izvor o Fridi Filipović, a tu funkciju – u nedostatku drugih – zadobija jedan kasni i specifični intervju koji je s njom vođen.

³ Ovu sintagmu skovao je Jovan Marković, urednik edukativnih i drugih programa u *Jugoslovenskoj kinoteci*, i to nakon što smo već

Frida Filipović je rođena je 1913. godine kao Frida Grajf, u Sarajevu, dakle u poslednjim danima Austrougarske monarhije, u porodici aškenaskih Jevreja. Potonja činjenica dovela je zapravo i do intervjua koji će Frida Filipović mnogo godina kasnije dati za Fondaciju Šoa. Intervju je 1998, na srpskohrvatskom jeziku, u samom domu Fride Filipović vodio Miroslav Ribner, a video-zapis ovog svedočenja čuva se u Memorijalnom muzeju Holokausta u Vašingtonu. Metodologija intervjua takva je da zahvaljujući njoj saznajemo podjednako o ukupnom životu intervjuisane – porodičnom poreklu, detinjstvu, školovanju, svakodnevnici, privatnom i profesionalnom životu, pa tako i o formativnom stvaralačkom periodu, kao i o kasnijoj stvaralačkoj evoluciji – koliko i o njenom iskustvu Holokausta, zbog kojeg se ovi intervjui inicijalno i vode. Iako su uz pojedine zbirke priča izdavači ostavljali podatke o autorki, a uz veliko uvažavanje umetničke vrednosti njene proze o ovoj književnici pisali Predrag Palavestra (Палавестра 1998) i Vasa Pavković (Павковић 2006), celovitiju priču o životu i radu Fride Filipović moguće je rekonstruisati prvenstveno na osnovu njenog sopstvenog usmenog svedočenja. Kako je ovaj intervju u formi video-zapisa danas, posle dužeg niza godina kada to nije bio, dostupan u otvorenom pristupu za sve zainteresovane, bilo naslednike bilo istraživače, podaci iz njega ovde će biti korišćeni kroz sintetički i slobodnije pisan i uobličen književnoistoriografski narativ, i biranjem samo onih činjenica koje su potrebne za temu monografije, a podrazumevajući da je svaku pojedinost moguće proveriti preuzimanjem i slušanjem odnosno gledanjem ovog svedočenja (Filipović 1998).

U tom smislu, možemo istaći da je kao vrlo mlada, još tokom pohađanja Ženske gimnazije u Sarajevu, Frida Grajf poslala svo-

zajednički oblikovali dvodnevni program posvećen scenarističkom radu Fride Filipović, i nakon što je taj program već bio najavljen pod jednostavnim naslovom „Frida Filipović“ u okviru ciklusa „U fokusu“. Stavljanjem date sintagme za naslov ovog potpoglavlja, želim da sačuvam ovaj dobro sročeni potencijalni naslov održanog programa, kojim je Jovan Marković, igrajući se rečima naslova prvog filma scenaristkinje Fride Filipović (*Potrazi Vandu Kos*, 1957), sažeto iskazao ne samo nedovoljno prisustvo njenog imena u istoriji i teoriji filma i kulturnom sećanju, već i potrebu za istraživanjem i boljim poznavanjem njene biografije, nezavisno od toga da li je primarno posmatramo kao književnicu, scenaristkinju ili prevoditeljku.

ju prvu priču na jedan od konkursa za kratke priče dnevnog lista *Politika*. Iako priča nije izabrana za objavljivanje, urednik rubrike kratke priče *Politike* Živko Milićević javio se (možemo pretpostaviti da joj je odgovorio pismom) mladoj autorki i ohrabrio je da nastavi da piše, savetujući joj, međutim, da se okrene urbanim motivima, jer mu se činilo da seoski ambijent koji je za tu priliku odabrala ne odgovara njenom senzibilitetu. Prozaistkinja je prihvatila ovu uredničku sugestiju i na toj osnovi gradila priče koje će potom biti prihvatane za feljton *Politike*, ali je na istim osnovama gradila i svu kasniju prozu i scenariističke tekstove. U pomenutom intervjuu, kada sa punih osamdeset pet godina bude sumirala svoj pripovedački i scenariistički opus, Frida Filipović će i sama reći da je njena *prozna tematika u širem smislu urbana*, a da je *užem smislu to odnos između žene i muškarca* (Filipović 1998).

Ovaj kasni *autopoetički iskaz*, koji otkriva da je autorka od početka jasno postavila – makar tematske – *okvire svog fikcionalnog sveta*, ujedno potvrđuje odakle proističe i recepcijski utisak koherenosti i doslednosti u njenom narativnom svetu tj. opusu (uključujući ovde pod pojam *narativnog sveta* odnosno *narativnih umetnosti* i autorkine filmske scenarije). Isto tako, neki drugi iskazi u intervjuu poznavaoacima rada Fride Filipović mogu samo da potvrde utisak o neminovnom a promišljenom uvođenju autobiografskih elemenata u strukturu fikcije, bar od onog trenutka kada je težina životnog iskustva potisnula apsolutnu slobodu pripovedačke imaginacije, i zahtevala veću integraciju (auto)biografskog.

Tako će se, na primer, ispostaviti da neobični motiv pripovetke „Ruže na porcelanu“, iz 1951. godine, zaista jeste deo porodične istorije Fride Filipović i njenih najintenzivnijih sećanja. Naime, u čitalačkom doživljaju upadljiv ostaje jedan detalj vezan za lik supruga glavne junakinje, starice Jevrejke: činjenica da se njegov uobičajeni kašalj zbog hronične angine pektoris pojačava pri svakom slušanju Hitlerovih govora, prenošenih preko radio-programa, ispostavlja se da je zapravo bila redovna reakcija autorkinog oca Filipa Grajfa, koji je od navedene bolesti i umro 1936. godine. Pripovetka je, međutim, posvećena njenoj majci Gizeli, preminuloj 1942. godine u sabirnom logoru Loborgrad, smeštenom pored Varaždina. Međutim, glavna junakinja priče tek je jednim delom oblikovana po uzoru na majku: fiksijska struktura pripovetke građena je na liku prostodušne malo-građanke koja ne razume u potpunosti šta se zaista oko nje zbiva,

čak i kada u završnici biva ukrcavana u policijski kamion. Ovakva junakinja je autorki očigledno bila potrebna kako bi pojačala tragički efekat zasnovan na neznanju kao dodatnom aspektu nevinosti žrtve. Iz kasnog intervjuja se pak saznaje da Gizela Grajf nikako nije bila ograničena neznanjem, tradicijom ili buržoaskim navikama, već da je čak bila emancipovanija od svog (pobožnijeg) suprug. Ovakva situacija je sigurno uticala na to da ne samo autorkinom bratu bude obezbeđeno željeno školovanje (stomatolog), već i da njena starija sestra Sara, kao izuzetno obrazovana devojka i žena, u životu Fride Filipović odigra ulogu neformalne edukatorke. Frida Grajf se, drugim rečima, i u porodičnom krugu, ali i s obzirom na modernizacijske i sekularizacijske procese koji su zahvatili njenu generaciju u Kraljevini Jugoslaviji, formirala u smeru koji će mnoge mlade ljude dovesti kako do željenih obrazovnih izbora, tako i do pozicija levog internacionalizma.

Jednim delom ostajući zauvek vezana za rodno Sarajevo, uzimajući ga kao hronotop svojih priča i scenarija posle rata, ova autorka se od 1931. godine, tj. od dolaska u Beograd na studije francuskog jezika i književnosti, trajno, – i životno i umetnički – vezala i za prestonicu Kraljevine. Kako su se u *Politici* u to vreme, tridesetih godina 20. veka, u pomenutoj rubrici smenjivale priče domaćih i stranih feljtonista, Frida Grajf je, kada je ju je urednik Milićević pitao kako će se potpisati, a brinući se da ne bude pogrešno prepoznata kao strana autorka, izvela pseudonimno prezime Filipović (od očevoeg imena Filip), što će kasnije, po okončanju Drugog svetskog rata i nakon razvoda 1948. godine (noseći dotle prezime Tasić), zavesti i kao svoje zvanično prezime (Filipović 1998).

Biće to dakle ujedno način da se distancira od prezimena Tasić, koje je u međuvremenu stekla udajom, i koje će je – iako će joj zapravo spasiti život – samo asocirati na, barem po njenom sećanju, kukavičluk suprug koji je on pokazao sa prvim danima okupacije. U tim danima je Frida Tasić jednim od poslednjih dostupnih taksija iz Beograda pobjegla u Vrnjačku Banju, u društvu Marka Ristića, Ševe Ristić i Olge Dobrović. Takođe, tokom vremena skrivanja u ovom gradu smenjivale su se neizvesne situacije i njima uslovljene odluke. Frida Filipović se najpre, dok se – kako se ona seća – nije znalo šta okupacione vlasti nameravaju da učine sa Jevrejima udatim za supruge drugih nacionalnosti, ili pak sa takvim bračnim parovima uopšte, skrivala u kući jednog opančara na periferiji Vr-

njačke Banje. Sa sobom je imala lažnu legitimaciju pod (krštenim) imenom Mirjana Tasić. Frida Grajf se, naime, pre udaje i krstila u pravoslavnoj crkvi, kako bi, po sopstvenom svedočenju, što više odobrovoljila svekrvu koja nije bila srećna zbog sinovljevog izbora. Njen identitet je, prema svedočenju, bio zatim otkriven, te je u Vrnjačkoj Banji dobila legitimaciju pod pravim imenom: Frida Tasić, s oznakom nacionalnosti – Jude. Uz to, kao i svi Jevreji, dobila je žutu traku i Davidovu zvezdu, ali ih – opet, bar kako je posvedočila – jednostavno nije nosila. Može se pretpostaviti da je to bilo ono što je Fridi Filipović spasilo život dok u praksu nije ušla odluka okupatora da se žene jevrejskog porekla udate za Srbe u okupacionoj zoni Srbije – ne smatraju Jevrejima. Preciznija istraživanja istoričara će, nadamo se, potvrditi ili opovrgnuti ovu pretpostavku. Frida Filipović je najkasnije 1943. godine čak mogla da se vrati u Beograd, sudeći po njenom slikarskom portretu urađenom od strane Mihaila S. Petrova, datiranog tom godinom (*Попмему у аџмонопмему* 2023: 10), dok su 1942. godine njeni najmiliji izgubili svoje živote – majka, kao što je opisano, u Loborgradu, a sestra Sara i sestrin maloletni sin – u Aušvicu, u koji su iz Loborgrada otpremljeni iste godine. Njihovim „senima“ je kasnije i posvetila roman *Gorke trave* (2000).

Ipak, dok na red nisu došla neslućena traumatična iskustva, Frida Filipović se tokom druge polovine 30-ih godina u svojim pričama bavila onim traumatskim iskustvima koja su to na drugačiji način, pre svega tabuisanim, i to prvenstveno ženskim, uvek smeštenim u urbano okruženje. Njene kratke priče, od kojih je većina objedinjena u zbirci *Priče o ženi* (1937) objavljenoj u Izdavačkoj knjižarnici Gece Kona, predstavljaju – istovremeno – uspele proizvode odbranoga žanra i feminističko-klasnog angažmana. Taj skladan, reklo bi se organski, spoj žanrovskog znanja i umeća, s jedne strane, i političkog intervenisanja (najčešće u središte određenog društvenog tabua i traume), s druge strane, (p)ostaće najupadljivija odlika posleratnih kratkih priča i scenarijskih tekstova Fride Filipović.

U skladu s tom poetikom Frida Filipović je napisala i scenario za film *Potraži Vandu Kos* (1957), a Žika Mitrović je dosledno usvojio i rediteljski ubedljivo transponovao svaku nijansu scenarijskog predloška. Dok napeto prate ličnu istragu junakinje Olge Bojanić (igra je Olga Spiridonović) u potrazi za bratom koji se nije vratio kući nakon završenog Drugog svetskog rata, u svega sat vremena i desetak minuta, gledaoci se kroz žanr trilera, detek-

tivske priče s elementima žanra misterije, ali i ljubavne drame, i neprimetno suočavaju s nekim od trauma koje su ostale kao nerazrešivo nasleđe novog jugoslovenskog društva, pa u tom smislu jesu i tabu. To nasleđe bili su bliski i isprepleteni životi žrtava i dželata, i pre i nakon rata, nemogućnost osvete (najeksplicitnije postavljanje junakinje u ulogu Antigone), nemogućnost da se dostojno ožale sve žrtve i adekvatno kazne svi vinovnici zločina. Kao i u pojedinim kratkim pričama koje je Frida Filipović pisala tih godina, a objedinjenim u zbirci *Do danas* 1956. godine, složeni i potencijalno krajnje tragički zaplet se razrešava povratkom u jednostavnu svakodnevnicu, i *happyendom*. Film *Potraži Vandu Kos* rađen je u produkciji Avala filma. U ovom velikom i narastajućem državnom preduzeću, Frida Filipović imala je, po sopstvenom sećanju, ne samo zvaničnu funkciju scenariste, već je „kao znalac“ držala predavanja o tome kako se pišu scenariji (Filipović 1998). Ove činjenice važno je napomenuti kako bi se istaklo koliko je autorkina poetika kratke priče, postupno utvrđivana sredinom 30-ih godina, uticala na njenu scenarističku poetiku i umešnost, kao i što je, verovatno, scenaristički rad u Avala filmu, na koji su mnogi književnici bili usmereni narodnofrontovskom politikom države, uticao na konačno uobličenje pojedinih pripovedaka njene zbirke iz 1956. godine. Preciznije, mnogi su književnici i sami izlazili u susret takvoj politici stavljajući joj se na uslugu.

Jedna od mnogobrojnih vrednosti svedočenja Fride Filipović iz 1998. godine jeste i u tome što je u njemu ova nesvakidašnja jugoslovenska intelektualka samosvesno objasnila i svoj oblik javnog angažmana. Frida Filipović je, naime, pri kraju svog života tvrdila da nikad nije bila pravi tip javnog radnika. Svakako, ona ističe da jeste učestvovala u javnom životu, da se odmah po oslobođenju javila da dobrovoljno radi u okviru Antifašističkog fronta žena Jugoslavije. Radila je, prema istom svedočenju, i na izgradnji pruge Šamac – Sarajevo. Isto tako je rado prihvatila prva zvanična novinarska zaposlenja koja je potom dobijala: u listovima *Glas Narodnog fronta*, 20. oktobar i *Borba*, i naposljetku u agenciji Tanjug, sa svim noćnim dežurstvima koje je podrazumevala urednička pozicija u toj medijskoj agenciji (Filipović 1998).

Međutim, ona sebe pre svega smatra *piscem*, i to u smislu književnog pripovedanja (Isto). Kada se ova *samoidentifikacija* Fride Filipović ima u vidu, a uz to se zna da njena ukupna proza

jeste društveno pa i u užem smislu politički angažovana, onda se može dodatno potvrditi da je reč o angažovanoj književnici sartrovskog tipa. Reč je o angažovanoj prozaistkinji koja je želela da bude prvenstveno prozaistkinja. Istorijske i životne okolnosti odvele su je, međutim, i u druge stvaralačke i intelektualne oblasti, u koje je odvedena više nego što je u njih sama ušla. Upravo se bez tih „paralelnih“ sfera njenog delovanja ne može zamisliti jugoslovenska kultura izgrađivana u drugoj jugoslovenskoj, socijalističkoj, državi.

U dugom periodu mira, pored novinarskog rada, između objavljivanja poslednje zbirke priča (1956) i pisanja scenarija, s jedne strane, i objavljivanja prvog i jedinog romana (2000), s druge strane, Frida Filipović se posvetila prevodenju filozofskih i, u najširem smislu tog termina, teorijskih tekstova. To je verovatno i polje intelektualnog delovanja kojem se, iako donekle iznuđeno, najintenzivnije posvetila. Prevodila je sa francuskog, engleskog i nemačkog jezika, i to kako članke tako i monografske studije koje predstavljaju temelje svetske humanistike 20. veka. Prevodeći dela Žan-Pol Sartra, Žan-Fransoa Liotara, Žorža Pulea, Gastona Bašlara, Žana Bodrijara, Mišela Fukoa, Etjena Balibara, Žaka Deride, Pola Rikera, Andre Gorca, Đerđa Lukača, Jirgena Habermasa, i drugih, na srpskohrvatski jezik, Frida Filipović je za široku jugoslovensku publiku zapravo ujedno bila jedna od prvih koja je ova dela tumačila. Generacije koje su se intelektualno formirale 70-ih, 80-ih i 90-ih godina 20. veka učile su da apstraktno misle, jednim dobrim delom, jezikom i mišlju Fride Filipović.

Pitanje koje se postavlja potencijalnim translatolozima zainteresovanim za njen rad – ili za ukupnu jugoslovensku teorijsko-prevodilačku kulturu – jeste da li je svoj izvorni poetički postupak Frida Filipović primenjivala i u prevodenju teorijske literature. Drugim rečima, da li se ispod lakoće čitanja prevedenih teorijskih tekstova, koju je kao privilegiju pružila jugoslovenskoj akademskoj interpretativnoj zajednici, krio prethodni naporni a nevidljivi intelektualni rad Fride Filipović? Bio je to zapravo isti onaj *nevidljivi ženski rad*, poput nevidljivog *emotivnog rada* u *obrađivanju traume* koji je neminovno *prethodio pisanju* njenih *lako čitljivih pripovesti* ili scenarija. Odnosno, bio je sve to deo onog nevidljivog ženskog (emotivnog) rada u sklopu društvene/kapitalističke (re)produkcije i sistemske eksploatacije potčinjenih klasa, koji je Frida Filipović kao

vrlo mlada precizno detektovala i prikazala u svojim pripovetkama, a što su činile i druge autorke angažovane ženske proze.

Frida Filipović je upravo u zbirci *Priče o ženi* (1937) – kao i Nadežda Ilić-Tutunović u svoje dve zbirke – objavila nekoliko priča za koje se može reći da, ne samo temom sistemske eksploatacije, već i njenom specifičnom, nazovimo je tako, teorijsko-ideološki osvešćenom narativizacijom, pripadaju polju *proleterske književnosti*. U ovom poglavlju biće pak analizirane tri pripovetke, od kojih dve jesu usmerene na osnovnu temu ove monografije, tj. različite oblike proleterizacije žena i njihovog proleterskog iskustva, ali i jedna koja je tu da istakne da pisanje Fride Filipović može da se čita i potpuno nezavisno od klasnog i proleterskog tematskog kompleksa. To je prva odabrana priča „Ljubičice“ koja pokazuje pripadanje tradiciji ženske književnosti, i unutar nje, specifičnom podtoku angažovane ženske proze, onom okrenutom temi devojaštva. Druge dve mogu se smatrati i proleterskim u punom smislu tog pojma: priča „Jedna perla“ u kontekstu narativa koji u međuratnoj epohi opisuju iskustva služavki; i pripovetka „Porodica Brekalo“ koja jeste vezana i za služinačku temu, ali koja na kompleksniji i potpuniji način prikazuje eksploatatorski sistem kapitalizma ranog 20. veka.

U jednom širem feminističkom smislu i u smislu zbirke kao značenjske celine, u prvom sistematskom istraživanju zbirke *Priče o ženi*, uzetim zajedno sa zbirkama *Do danas* i *Razilaženja*, Dragana Todosreskov i Kristina Stevanović su zaključile:

„Poetička dominantna u sve tri zbirke jeste tematizovanje (problemizovanje) položaja žene u čvrsto strukturiranom patrijarhalnom društvu i razotkrivanje delovanja mehanizama na kojima počiva patrijarhalni poredak kome je cilj proizvodnja i regulacija poželjnih ženskih identiteta, koji će nadalje biti upotrebljeni u procesu reprodukcije patrijarhalnih uzusa, ali i šire – modela uspostavljanja ne samo terora muškosti, već i sile koja sprovodi represivne sile nad slabim subjektom“ (2015: 108–109).

Odnosno, kako to u jednoj od najnovijih analiza ove zbirke zaključuje Žarka Svirčev, pojedine pripovetke – sagledane istorijski kontekstualno – nude i otvorenija emancipatorska značenja i emancipatorske interpretativne mogućnosti:

„Naslov, naizgled samorazumljiv, u pričama nam se razotkriva u svojoj reprezentacijskoj složenosti i političnosti. Autorka je u ovoj knjizi gotovo programski, imamo li u vidu istorijski kontekst, odnosno borbu za ženska politička i građanska prava koja se tridesetih godina u Jugoslaviji zaoštava, preispitivala šta znači *biti žena*, biti vidljiva i na koji način je to moguće u patrijarhalnom društvu. Time je dovela u pitanje samorazumljivost pozicije žene“ (Svirčev 2024: 256).

Odabrane tri priče se ovde, radi ilustracije teza monografije, praktično „nasilno“ izdvajaju iz zbirke koja samo kao celina daje potpuna značenja i svakoj od pripovedaka ponaosob. Zbirka sadrži devetnaest priča, jednostavno nanizanih, koje, uprkos velikom broju, upravo kao i kod prvih zbirki Nadežde Ilić-Tutunović, nisu dodatno strukturisane u manje celine. To su priče: „Proleće i smrt“, „Konfeti“, „Ljubičice“, „Trafika“, Rešenje zagonetke“, „Aprilska priča“, „Vodeni cvet“, „Ljubav – mržnja“, „Zavet đavolu“, „Bri-ljanti“, „Raspuštenice“, „Usedelica“, „Sestra Gracija“, „Udovice“, „Porodica Brekalo“, „Povratak“, „Jedna perla“, „Gospođa sa dva lica“, i „Sve za deset hiljada“. Princip nizanja priča, koje se smenjuju tako što se jedna do druge postavljaju priče različite po užoj tematici i tonu, komičkom ili tragičkom, odnosno (blago) ironijskom ili (blago) patetičnom, kao da nam je šifrovano predodčen u drugoj priči „Konfeti“ u kojoj se opisuje „neuređenost“ džez melodije, koja je inače prizvana kao muzička pozadina narativa koji se razvija u jednom džez baru (odnosno, kako bi autorka napisala, „džaz“): „Sve češće, iz haosa džaz-sinkopa i pijanog žagora, nicala su pusta ostrva tišine, koja je još tužnijim činio poneki usamljeni akord harmonike i zveket čaša na barskom pultu“ (Филиповић 1937: 14). U takvom živom pa i neujednačenom ritmu, ali sa „ostrvima tišine“ odnosno kratkih narativnih zastoja u vidu kontemplacije, nižu se priče u zbirci, ostavljajući utisak filmsko-reportažnih smenjivanja slika aktuelnog i realnog.

Priča „Ljubičice“ prva je takva sa kojom se čitaoci zbirke susreću, ali i jedna od više sličnih u kojima Frida Filipović uspeva da precizno „uhvati“ i „snimi“ trenutak prelaska odnosno pretvaranja devojčice u devojku.

Indikativno je da je priča sižejno strukturisana po žanrovskom modelu bajke, ili bar onim što se dominantno u nauci o književnosti

percipira kao narodna koliko i umetnička bajka, kao i da tematsko-motivski mnogo duguje tom modelu (susret sa jezovitim, onim spoljašnjim jezovitim, a zapravo onim do tada nepoznatim u sebi). Posle čitavog jednog uvodnog dela u više pasusa, priča kao da počinje ispočetka, i to doslovno jezički kao bajka, ali „zamaskirana“ time što ovaj deo ne stoji na samom početku. Narator(ka) kaže:

„Jednog prolećnog dana pošle su tri male gimnazistkinje u šetnju, da beru ljubičice. Nisu tačno znale gde će i da li će ih naći, ali su znale da ih negde ima“ (Филиповић 1937: 21, kurziv S. B.). One su, kako se u priči dva puta naglašava, „petoškolke“, dakle, devojke od petnaestak-šesnaestak godina. Priča počinje ispočetka praktično dva puta. Dok je prvi, navedeni početak sižea vezan za prvi polazak junakinja, njihovo prvo istraživanje terena, drugi, nazovimo ga tako, pravi sižea počinje rečenicom: „Kada su najzad, jednog zlatnog aprilskog popodneva, zaista pošle u ljubičice, treperile su od unutarnje razdraganosti i jedva su se obuzdavale da ne potrče kroz varoške ulice – kao mlade životinje, puštene na slobodu“ (22, kurziv S. B.).

Frida Filipović tako promišljenom a jednostavnom upotrebom svakodnevne leksike i frazeologije otvara prostor čitaocima za naslućivanje zbivanja i značenja koja će se do kraja priče oblikovati. „Devojčice“, kako narator(ka) pa i sama Frida Filipović svoje junakinje doslovno imenuje, koje će na početku priče imati svoje želje, a pre svega želju da naberu što više što lepših ljubičica, upravo će kroz (postupnu) promenu onoga što je njihova želja, i to u jednom danu, preobraziti u devojke. Dok s jedne strane dodaje detalje u portretisanju likova devojčica i spoljašnje pojavnosti njihovog preobražaja (uz opisanu neobuzdanost, poređenje s „mladim životinjama“ kao znak preovladavanja instiktivnog pa i biološkog, osećaj razuzdanosti i oslobođenja zbog kretanja kroz nepoznati predeo, tu je i istovremeno lirski ali i stereotipan opis: „A onda, sa vetrom u kosi i suncem u očima, krenule su dalje“ Isto: 23), Frida Filipović na način žanra bajke prikazuje taj zalazak u nepoznato i kroz razvoj sižea. Naime, tražeći ljubičice, devojčice zalaze sve dublje u šumu i u jednom trenutku naići će na blato i mulj, a jedna od njih zagaziće u njega celom nogom i umalo stradati. Iako su na put krenule po svojoj želji a ne po (majčinom) nalogu, likovi ovih devojčica neminovno na ovom mestu asociraju na lik Crvenkape, a ukupna slika priziva i poznata psihoanalitička tumačenja čuvene bajke, i to

imajući u vidu više njenih verzija: i one Braće Grim, i Šarla Peroa, kao i drugih (v. zbornik radova *Little Red Riding Hood: A Casebook*, urednika Alana Dandesa (Dundes 1989); v. i Tadić 2020). U duhu psihoanalitičkih tumačenja Bruna Betelhajma, po kojem likovi u bajkama i sama radnja – najpojednostavljenije rečeno – prikazuju (nesvesne) psihičke procese (v. Betelhajm 2021), Frida Filipović je pisala svoju priču „Ljubičice“ o buđenju seksualne želje i seksualnosti kod devojčica odnosno devojaka. Upadljivo je zato kako se izvodi opis prirode u kontekstu takvog značenja, odnosno kako je taj opis prelomljen kroz promenu viđenja stvarnosti kod devojčica koje upravo postaju devojke, a da toga još uvek nisu svesne:

„Devojčicama je čudno padala na dušu ta mirna i sirova lepota. Priroda tako malo liči na ilustracije iz priča za decu. Nigde lepih pastirica, nigde bele jagnjadi. Vetar ne nosi miris cveća, nego vlažan i oštar dah zemlje u hiljadustrukom klijanju. Živice, džbunje, ograde od žica, sve je načičkano oštrim, pakosnim trnjem. Grančica gloga raskrvari ruku koja hoće da je ubere, a ubrana, začas strese svoje cvetne krunice i ostaje gola, crna“ (25).

Ovakvo viđenje prirode ujedno je i prikaz perspektive *urbanog* deteta. Iz te perspektive priroda neminovno izneverava dečja očekivanja. S druge strane, ovaj opis, koji jednim delom korespondira s opisom prirode u priči Milke Žicine (što će biti predstavljeno u Sedmom poglavlju ove monografije) – jeste i opis lepote prirode i lepote sveta, ma kako i surovog, da bi se sugerisala jezovita lepota stvarnosti odraslih. To *postajanje odraslim*, u toku preobražaja i sve dubljeg ulaska u šumu, Frida Filipović izražava jednostavnom rečenicom: „Neprimetno, devojčice je ostavljala veselost“ (26).

Po svim zakonima žanra bajke, tri junakinje će i stići do onog za čim su tragale, tj. one (napokon) dolaze i do livade pune ljubičica. Dolazeći pak do onih najlepših, najželejenijih cvetova, devojčica Kosara pod vrbama „ugleda [...] ljubičice, neobično krupne, lepe i tamne“ (27). I upravo tu se devojčice susreću sa nepoznatim. One najpre čuju „dubok muški glas“ koji izgovara „Draga...“ (27), a onda: „I tamo ugledala nešto što joj je oduzelo dah u ukočilo misao: Jedna žena ležala je u travi... Videlo joj se kroz vrbe samo lice i rasuta kratka kosa. A nad njom nagnut muškarac, ljubio je. Ljubio joj usta, obraze, oči, čelo, vrat...“ (28). Frida Filipović

postavlja zatim scenu u kojoj sve tri devojčice-devojke voajerski posmatraju prizor koji se (ne)očekivano pojavio:

„Muškarac je sada obujmio ženinu glavu obema rukama i, gledajući je pravo u zene, govorio nešto što se nije moglo čuti... A onda opet počeo da je ljubi u usta, dugim, vrlo dugim poljupcima...”

Devojčice su gledale, sa čudnom jezom, i stidele se jedna druge što gledaju“ (28).

Ovo iznenadno iskustvo na devojčice deluje (trans)formativno. Tri junakinje su, s pomenutim osećajem „čudne jeze“ i stida, otrčale s mesta na kojem su se zatekle, pri čemu im do tog trenutka toliko željene, ubrane ljubičice jednostavno poispadaju iz ruku a da one to i ne primete. Frida Filipović i eksplicira da tri junakinje idu kući dugo i polako, „malaksale [su] od umora, a duše im pritiska neka nelagodnost, težina neka, kao da su nešto *zgrešile* ili *izgubile*“ (28–29, kurziv S. B.). Zgrešile su, može se tumačiti, jer su osetile seksualnu želju, a izgubile su – baš kao i nesvesno prosute ljubičice – ništa manje nego detinjstvo, odnosno činjenicu da su i dalje samo devojčice. Junakinje su, drugim rečima, kroz jedno naizgled minorno iskustvo postale devojke. Kako želje proizvode i odgovarajuće fantazije, tako narator(ka) u završnom pasusu priče, fokusirajući se na svest likova devojaka, kazuje da dok su „otvorenih očiju maštale“, pred tim *otvorenim očima* više nisu „cvetale modre ljubičice“, već samo slika „dvoje zagrljenih u travi“. Upravo kroz tu *sliku*, kako autorka takođe eksplicira na samom kraju, „rađala [su] se u njima neka nova, čudna, još nenaslućena osećanja...” (29).

Za „neometano“ prikazivanje ženskog odrastanja i seksualnog buđenja i oslobađanja devojčica-devojaka Fridi Filipović je neminovno bio potreban i slobodan prostor prirode, makar i malo udaljen od grada, u svakom slučaju, prostor izvan nadziranja koje nad odrastanjem vrše roditelji, institucije i celo društvo. Jer, kao što Žarka Svirčev primećuje za prvu priču u zbirci, „Proleće i smrt“ – koja se u celosti odvija u samom gradu i u okviru njegovih različitih institucija, i čija je „radnja“ odlazak učenica jednog školskog odeljenja na sahranu svoje drugarice – a čija je tema takođe „buđenje ženske libidinalne energije“, nad tim se buđenjem „nadvija autoritativni pogled i reč nastavnčkog kolektiva, koji seksualno sazrevanje prevodi u rečnik remećenja reda i mira“ (Svirčev 2024: 259). U skladu s tim, Frida Filipović je i

temu ostavila u granicama nametnutog građansko-patrijarhalnog poretka („Seksualnost i ženska tela potrebno je disciplinovati u ime građanske pristojnosti“, Isto), a posegnula za drugačijim hronotopom i amblemom kako bi ispričovala pripovetku o tome šta će se neminovno dogoditi u trenutku kada devojčice ostanu bez institucionalnog nadzora.

Na drugačiji način oblikujući pripovetku „Ljubičice“ Frida Filipović je – kao i u svakoj od svojih priča – (s)rušila i jedan društveni tabu – tabu buđenja ženske seksualnosti. Ona je to činila kako u samim okvirima fikcije, prikazujući da taj tabu može biti srušen za same likove devojčica, tako – istovremeno – pred čitalačkom publikom i javnošću, pišući o temi koja se u zvaničnim diskursima i medijskim prostorima zaobilazila.

Kao primer oblikovanja priča koje se dosledno mogu svrstati u proletersku književnost – onako kako su je konceptualizovali oni koji su želeli da je iznova „pronađu“ (u već postojećoj književnosti radnika, koja iz prve ruke govori o radničkom iskustvu, može biti i amaterska, pa ne podleže uobičajenoj strogosti suda književnih kritičara), ali i iznova stvore i internacionalno postave (i kao amaterski nastalu i kao rezultat rada priznatih i profesionalnih pisaca) – izdvojićemo dve pripovetke: jednu koja opisuje iskustvo služavke, i drugu koja opisuje iskustvo sobarice ali i čitavog njenog okruženja: „Jedna perla“ i „Porodica Brekalo“. Pri tome, angažovana prozaistkinja po pravilu u zamišljenu proletersku književnost unosi aspekte ženskih iskustava i značenjske nijanse iz domena ženske osećajnosti odnosno čitavih emocionalnih registara kakve njeni inicijatori i teoretičari nisu uvek imali na umu pri samoj konceptualizaciji ove književnosti.

Pored svakako izuzetno oblikovane i efektne, ali klasične je priče koja tematizuje život i iskustvo služavke u ovoj zbirci („Briljanti“), i koliko-toliko ipak ostaje u okvirima čitalačkog horizonta očekivanja i postojećeg znanja o služavkama, izdvaja se priča „Jedna perla“ – koja pripoveda o jednoj *posebnoj kategoriji služavki* (u međuratnom Beogradu). Frida Filipović uvodi čitaoc u priču kao da se o toj kategoriji žena dobro zna: „Perle. Biseri. Ko ih je nazvao 'perlama', te retke žene koje verno služe, te žene

koje dušu i srce, i sve znanje, i svu snagu svoju poklanjaju domu i udobnosti svojih gospodara?“ (138). Zapravo, priča ima svojevrsnu trodelnu strukturu: a) uvodnu u kojoj se iskazuje postojeće javno mnjenje o *perlama*, podrazumevano „znanje“ zajednice o tome da one posao služavke rade iz ljubavi prema *gospodarima*; b) zatim sledi priča data iz perspektive toga gospodara i kroz njegovo prvo lice naracije (o tome kakva je služavka bila njegova Ana: besprekorna, pa je njemu čudno zašto je napustila službu); c) i na kraju, razotkrivanje psihologije same *perle*, u trenutku kada shvati da će se njen *gospodar* ipak oženiti, fokusiranje na njenu perspektivu, a samim tim i prikazivanje naličja te specifične *perline* vernosti ili pak samog njenog pravog lica i emotivnog sveta, onog koje obično ostaje zauvek nevidljivo za javnost.

Neuobičajeno za pripovedni postupak Fride Filipović, ova priča se više nego druge obraća direktno čitaocima (u navedenom uvodnom pasusu). Na samom kraju, uz svu ironijsku distancu, ali ipak saosećajno, naracija iz trećeg prelazi u drugo lice množine, i formu neposrednog obraćanja:

„Mi te razumemo, Ana, izgubljena perlo! Očajna, nemoćna u svom besu, ti si nezahvalniku rekla u oči ono što se nisi usuđivala ni da misliš. I odrekla si se svoga skromnog mesta u njegovom životu. Povukla si se pred jačom silom od vernosti i požrtvovanja, pred najjačom silom – pred ljubavlju. I kao biser bačen u more, potonula si ponovo u neznane dubine ljudskog mora, iz koga si i došla...“ (146).

U međuvremenu, pred čitaoce se zapravo iznosi priča o tome da postoje žene čija je subjektivnost potpuno poništena i da to gotovo svesno poništavanje za njih, paradoksalno, predstavlja način za bar nekakvo samoostvarenje, tj. za kompenzaciju samoostvarenja. One su, možemo reći, ne znajući da čine drugačije, svoje samoostvarenje projektovale u služenje drugome: u ovom slučaju u služenje muškarcu-poslodavcu kome će u svemu ugađati, i van okvira *nepisanog ugovora o radu* jedne služavke, a u kojeg su zaljubljene. U „nenapisanim“ redovima priče, odnosno između tih redova, Frida Filipović implicira da je u slučaju *perli* po pravilu reč o izuzetno inteligentnim i osećajnim ženama, čije bi sposobnosti – da su samo znale ili mogle da znaju da na to imaju pravo – kada bi bile upotrebljene za sopstvene potrebe, vodile njihove živote putem stvarne samorealizacije i ličnog ispunjenja.

„Gospodareva“ ispovest o perli Ani otkriva, naime, koliko je *emotivni rad* (dodatno baziran i na inteligenciji *perle*) uključen u najamni rad ovakve služavke, a da pri tome taj rad od nje nikada nije ni zahtevan. Između ostalih, važne su u tom smislu rečenice: „umela je da posoli i zasлади jelo, tačno po mom ukusu. Papuče su mi uvek bile na dohvāt. Na mom stolu za rad sve čisto, netaknuto, u onom svetom neredu kome samo ja znam zakone i uzroke... Istina, umela da pogodi kad mi se pije kafa, kad mi se jede voće...“ (140). Još su važnije one rečenice koje ukazuju na nijanse unutar ovih nijansi ponašanja koje su se, prema ovoj priči, očekivale od *dobrih služavki i dobrih supruga* („Sve te veštine poznaje svaka dobra domaćica“, Isto). U njima gospodar kazuje: „Ona je pogađala i moja raspoloženja. Znala je kad mi je potrebna tišina i kada ne treba ništa da me pita... [...] I moje odnose sa prijateljima, ženama, rodbinom, shvatila je *ta polupismena žena* savršeno i prilagođavala im se, sa puno takta i pronicljivosti“ (Isto, kurziv S. B.). Nazivajući je polupismenom, umanjujući time njene intelektualne kapacitete pred publikom svojih prijatelja, gospodar zapravo – odnosno Frida Filipović pred svojom čitalačkom publikom – razotkriva kapacitete, sposobnosti i talente jedne žene. Sva podrazumevana znanja ondašnje čitalačke publike, kao i kasnija feministička znanja oblikovana do danas, ili, jednostavno, iskustvena znanja čitateljki ovih priča, upućuju na zaključak da postoji čitavo jedno *more* postupaka *samoeksploatacije* kao i *samoponištenja* kojim različite kategorije žena – ne samo perle, i ne samo služavke – doprinose održanju patrijarhalnih obrazaca, odnosno patrijarhata samog.

Ako je na kraju priče, kroz metaforičnu sliku, perla Ana potonula u ljudsko more iz kog se pomolila, tako je, čini se, podjednako smisljeno upotrebiti metaforu mora i za tumačenje odgovarajuće služinačke situacije, pa i one šire, koja bi obuhvatala brojne odnose između muškaraca i žena (partnerske, bračne, rodbinske i poslovne): nepresušni su, drugim rečima, društveni i psihološki izvori i rezervoari iz kojih žene ulaze u obrasce samoeksploatacije ili pak crpu opravdanja za samoeksploataciju, čak i u epohama njihove intenzivne emancipacije. Frida Filipović bira da prvenstveno govori o samoponištenju, o psihološkom mehanizmu življenja za druge, pounutrenom toliko da se doživljava kao lična *želja*. Autorka je uspela da dati mehanizam upečatljivo prikaže, a da ostavi činjenicu da je zapravo ujedno reč o sistemu (samo)

eksploatacije, koji žene transgeneracijski nasleđuju i jedna drugoj prenose, u implicitnijim značenjima priče. Isto tako, pokazuje se da je pozicija ove specifične kategorije služavke ista ona pozicija koju sve kategorije žena zauzimaju u patrijarhalnom društvu, samo je beda te pozicije za javnost manje vidljiva kada je zamaskirana okvirom zvaničnog braka ili brige o porodici (jer, „ti nisi imala sreće, Ana! Ti nisi imala ni muža, ni decu, ni sestru, ni brata“, Isto 146). Taj, dakle, empatični iako blago ironičan „glas“ kojim se na kraju priče obraća jednoj perli, kaže:

„I jedina nada, jedina želja joj je bila da celoga života može tako da daje, da radi, da se žrtvuje – za to visoko čelo i za te visoke oči. [...] želela je kao senka da živi pored svoga gospodara, da njegov krov, njegova kuća – njeno mesto na svetu.

O, Ana, dobra domaćice, mi te razumemo! Ti si žena, a žena teško živi u samoći. Ti si žena, a žena mora da živi za nekoga, da brine za nekoga, da bude nekome potrebna, da usreći nekoga“ (Isto 145).

Upečatljiva uvodna rečenica priče „Porodica Brekalo“, „Sobarice ne treba da imaju dece“ (118), kojom je mlada spisateljka umela da u svega šest reči izrazi i tragiku jednog ženskog iskustva, jedne od „priča o ženi“, a istovremeno i ironijsku humornu distancu u odnosu na temu, sasvim je sigurno prevazilazilo očekivanja ideologa i teoretičara proleTERSKE književnosti. Pa ipak, iako je priča kao i ostala socijalno angažovana proza Fride Filipović, sadržala sve što se od proleTERSKE književnosti očekivalo, a uz to i jedan semantički i pripovedno-umetnički stepen više, ona je – uz izuzetak urednika Živka Milićevića – od strane (levičarskih) kritičara (Gligorića, Bogdanovića, Hermana, Price i drugih, ali i anonimne kritičarke iz časopisa *Žena danas*) ostala prevedena kao vredno delo tadašnje književne levice odnosno čitana pogrešno.

U pripovesti „Porodica Brekalo“⁴ Frida Filipović čitalačkoj publici pruža tek isečak iz života jedne sobarice i njene porodice, pri čemu na zaista malo tekstualnog prostora uspeva da ubedljivo ocrtka kapitalističko-patrijarhalnu konstelaciju likova i društvenih pojava kao elemenata strukture potčinjavanja i izrabljivanja juna-

⁴ Pripovetku sam delimično analizirala i u koautorskom radu: Barać i Matijević (2024).

kinje. Ta struktura može se u najkraćem predstaviti kroz sledeći niz likova i fenomena: junakinjin poslodavac – muž – komšinica koja joj za novac čuva sina – muževljevi poslodavci – nesigurnost zaposlenja niskokvalifikovanih radnika – ekonomska kriza. Dinamičnim sveznajućim pripovedanjem koje se po potrebi fokalizuje na tačku gledišta pojedinih junaka, živim razgovornim stilom koji istovremeno približava perspektivu lika i pravi ironijsku i humornu distancu od njega, Frida Filipović je, jednu složenu situaciju sistemske eksploatacije, koja će se u priči završiti tragično po junakinju, žanr (novinske) kratke priče odnosno feljtona.

Međutim, ono što autorka iskazuje ili samo implicira u svedenim rečenicama priče sadrži gnoseološke potencijale obimnog socijalnog romana, bilo onih kakvi su se mogli čitati u 19. veku (npr. romani Emila Zole), bilo onakvih, proleterskih, kakvi su se upravo tih godina, najčešće kroz prevode, objavljivali u Nolitovim edicijama romana.

Pri početku pripovetke stoji jedan takav pasus koji implicira ili pak i otvara čitave potencijalne mikronarative jednog obimnog romanesknog narativa:

„I ne bi možda Mika Brekalo ni dospeo na ovaj svet, da mu nije pomogla jedna dosta žalosna okolnost: sobarica Marija nije imala para za lekara, a posle jednog rđavog iskustva nije htela da ode nekoj babi. Tako je rešila da rodi. Venčala se u crkvi sa Jovanom Brekalom, šoferom, da bi dete bilo zakonito. I pošto je Jovan tada radio u velikoj garaži 'Velositi' i imao stalnu platu, Marija je odlučila da ostavi svoj *zanat*“ (Филиповић 1937: 118, kurziv S. B.).

Frida Filipović otvara tako zapravo tri osnovna i nekoliko sporednih narativa. Osnovni su Marijin, Mikin i Jovanov, i može se reći da priča nema jednog glavnog junaka tj. junakinju, već da to jesu svi likovi koji čine „porodicu Brekalo“, s tim da – zadavanjem početne intonacije prvom rečenicom lik Marije jeste najbliži funkciji protagonistkinje. Sporedni narativi su oni koji se odnose na hotelskog vlasnika i „pomoćne“ majke-dadilje malog Mike, „Daru Metlu“ i Julu Rostovcevu.

Reč *zanat*, kao svojevrsni tekstualni signal najavljuje zapravo i kraj priče u kome će se sama reč pokazati kao odlučujući označitelj podrazumevajuće i neizbežne junakinjine sudbine. Filipovićeva u osnovnom toku pripovetke prikazuje kako se razvija

porodični život ispresecan zakonitostima društvene i ekonomske uskraćenosti protagonista. Kao čitaoci pratimo kako se Marija posle muževljevog gubitka posla (na kom je imao *stalnu platu*) vraća poslu sobarice u istom hotelu, kako porodica, po muževljevom novom i lošijem zaposlenju, počinje da živi razdvojeno i teško, te kako je Marija prinuđena da se vrati na stari posao (hotel „Kairo“), a roditelji su prinuđeni da dete ostavljaju kod drugih žena na celonedeljno čuvanje.

U kratkim crtama autorka oslikava položaj sobarica u (beogradskim) hotelima: moleći ponovo za posao, poslodavac, naime, saopštava Mariji da „ima sreće“, jer je jednu sobaricu „odveo žaca. Tužio je gost za krađu“ (119). Time je predstavljena potpuna nesigurnost posla sobarice u međuratnom kapitalizmu, kao i uostalom i svake služavke, te činjenica da ni svakako požrtvovani najamni rad ove kategorije radnica nije bio nikakav garant zadržavanja i na tom *nestalnom poslu* i *nestalnoj plati*, jer je jedna reč optužbe „gosta“/„poslodavca“/„muškarca“ o bilo kakvom prekršaju, a bez ikakvih dokaza da ga je radnica počinila, vodila ka otkazu. Štaviše, ta ista jedna lažna optužba lako je vodila ka kriminalizaciji određene radnice, a ponavljanjem ovakvih postupaka mušterija, poslodavaca i policije – proizvodila atmosferu *kriminalizacije i sumnjivosti samog zanimanja*. To nam Frida Filipović dodatno saopštava još jednom jednostavnom rečenicom („Tako je gospođa Brekalo opet postala Marija koju svaka šuša sme da uštine za obraz“; Isto, 119). Ni bračni status, ni postojanje muža-zaštitnika, nije zapravo nikakva (pravna) zaštita jedne sobarice ili služavke. Nakon zbirke *Priče o ženi*, čitalačka publika će čitav ovaj, nazovimo ga, služinački narativ, imati prilike da u razrađenom vidu čita u romanu Žicine *Devojka za sve*, kao što je pokazano u prethodnom poglavlju, i što ukazuje na to da su – one čitateljke koje su imale priliku da 30-ih godina čitaju redovno žensku prozu – bile saznavno privilegovane u pogledu (elaboracije) položaja služavki, sobarica i srodnih radnica u svome okruženju.

Izmenjena životna situacija junakinje Marije vodi nas ka praćenju sudbine-narativa malog Mike. Upravo to što je toliko mali da još uvek nema razvijenu svest, već samo rudimentarno osećanje (prijatnosti i neprijatnosti; zadovoljstva i nezadovoljstva; sigurnosti i nesigurnosti), prikazivanje reakcija ovog „junaka“ omogućava Filipovićevoj da sugestivnije prikaže emocije žena kojima je okružen. Najpre, majka Marija ostavlja sina Miku jednoj

takođe siromašnoj ženi, komšinici Dari koja već ima svoju decu, i „za sto dinara mesečno, ona mu je vrlo savesno, šest puta na dan, pružala svoju dojkicu, pa bila ona prazna ili puna“ (119). Kako je Mika tokom meseci čuvanja kod Dare i prohodao, te je lako izletao na ulicu, a čuvanje postalo neizvesno, roditelji su bili primorani da ga daju na brigu drugoj ženi: Mika se tako našao kod druge dadilje, udovice Rostovceve: „ona je Miku primila pod svoj krov više iz čiste ljubavi prema čovečanstvu nego za onih tri stotine mesečno“ (120). Sa lakom ironijom u pripovedanju, Filipovićeva zapravo dovodi u vezu ovaj lik s ostalim likovima samilosnih gospođa odnosno likova parazita parazitâ na (ženskom) telu najamnih radnica, likova istaknutih u prva dva poglavlja monografije, a koje su neminovni klasni neprijatelji žena kakva je i služavka Marija.

Konačno, važna je i činjenica da su zbog svih nametnutih uslova rada i života, roditelji Jovan i Marija primorani da se sastanu samo nedeljom u hotelskoj sobi u kojoj junakinja inače boravi. Scena kulminacije priče će se i odviti tokom jednog od koliko-toliko idiličnih nedeljnih dana na čijem kraju će muž istući Mariju posumnjavši da deo njene zarade potiče i od prostitucije: „Odakle ti pare, mrcino ženska! – zagrme ponovo Jovan i jednim udarcem baci je na pod [...] i udario šakama po glavi, po grudima“ (126). Zbog bučne svađe i nasilja koje je uznemirilo goste hotela, gazda otpušta Mariju, a pripovedačica je u daljem toku priče više ne spominje, ostavljajući čitaoce sa podrazumevanim znanjem o junakinjinoj budućoj sudbini, te završavajući priču scenama oca i sina u kafani – takođe s tragičkim sugestijama – a konačno scenom besne komšinice-dadilje („Ne sme čovek da im poveri dete ni na jedan dan, takve su životinje“, 128) i oca koji odlazi posrćući.

Tako, vraćajući se narativno iz jedne nepopravljivo tragičke situacije u situaciju i sliku svakodnevice, Frida Filipović ostavlja čitaoce pred tzv. otvorenim krajem, završetkom bez raspleta, kako i odgovara žanru kratke priče. Iako, iz ispričanog sižea, čitalačka slutnja dalje potencijalne fabule i ostaje u domenu tragičkog, s druge strane, otvorenim krajem autorka ipak vraća čitaoce samom činom čitanja pa tako i njihovoj sopstvenoj svakodnevici, ne dozvoljavajući da svet priče – ma kako tragične i traumatične pojave prikazivao – promeni čitaćevo trenutno raspoloženje i zadovoljstvo u samom tekstu, što takođe jeste odlika odabranog žanra.

6. (NE)DOVRŠENO DELO MILE DIMIĆ:
PRIČE O ZAGI OD PRVOG (1940)
DO POSTHUMNOG IZDANJA (1946)

*„Kao slobodouman pisac učestvovala je
na onim književnim priredbama u Beogradu i unutrašnjosti
koje su rasplamsavale bunt protiv ugnjetačkih režima i protiv fašizma
i koje su odigrale značajnu ulogu
u buđenju revolucionarne svesti kod školske i radničke omladine,
i u stvaranju i širenju Narodnog fronta“*

(Глигорић 1955: 79).

Nevelika zbirka pripovedaka Mile Dimić kroz svoja dva izdanja, izvorno i posthumno, a sagledana kontekstualno, na upečatljiv i vremenski „sabijen“ način predstavlja kontinuitet angažovanosti o kojoj je u ovoj monografiji reč. Upravo biografija Mile Dimić i problem – nazovimo ga tako – (ne)dovršenosti njenog dela, pokazuju izrazitost kontinuiteta levog feminizma i odgovarajuće ženske proze. Oni otkrivaju, naime, kako ni smrt ne narušava kontinuiranost datih procesa, budući da je život mnogih od ovih autorki već unapred bio ostavljen kao zalog značenja i smisla književnog dela koje tim procesima pripada. Ta spremnost na žrtvovanje dolazila je iz same ljubavi prema životu. O tom specifičnom osećanju revolucionarki i revolucionara 20. veka svedoči Neda Božinović govoreći o trenutku kada su, u ovom slučaju, pre svega mlade žene došle u situaciju da provere da li su spremne na krajnje konsekvence svoje angažovanosti. Usredsređujući se na „diplomirane studentkinje i studentkinje učesnice NOP-a“, ona piše:

„Prihvatajući liniju borbe revolucionarnog radničkog pokreta KPJ, zajedno su se nadale i sanjale lepši život, radovala se i verovala u pobedu revolucije, sigurne da će ona uskoro doći. U tome treba tražiti izvore njihove, u ratu iskazane upornosti, moralne čvrstine i stanje spremnosti na žrtve. To potvrđuju i njihove ratne sudbine“ (Božinović 1988b: 120, kurziv S. B.).

I sam izdavač posthumnog izdanja *Priča o Zagi* (1946), tj. nepotpisani autor ili autorka predgovora, ovu zbirku razume kao izraz željenog revolucionarnog kontinuiteta, s tim što se posthumno izdanje pojavljuje u danima u kojima revolucionarni kontinuitet više nije samo željeni. On(a) zaključuje da će čitanjem zbirke posleratna „naša omladina“, neminovnim poređenjem predratne „bede shvatanja“ (izražene, dakle, u prvom izdanju zbirke 1940. godine) i aktuelne situacije, „moći da vidi koliko smo mi danas uspeli da izmenimo ta shvatanja“ (*Priče o Zagi*, 1946: nepaginirano). Zbog svega toga je ovde od podjednakog značaja sama zbirka priča Mile Dimić¹ kao i njena biografija, i to u onom vidu kako se može rekonstruisati iz tekstova koje su ostavile druge revolucionarke i angažovane autorke i autori: *Ratno putovanje* (1953) Mitre Mitrović, „Junaštvo ljudske duše“ Velibora Gligorića (*Portreti*, 1965), nekoliko opisa u leksikonu *Žene Srbije u NOB* (1975), „Mila Dimić“ Nede Božinović u monografiji *Studentkinje beogradskog univerziteta u revolucionarnom pokretu* (1988), i sećanja Ljiljane Herman (posthumno, 2023).

6. 1. Književno delo

Kako su *Priče o Zagi* (1940) pisane stilom koji se nalazi na samoj granici između književnosti za decu i književnosti za odrasle, najadekvatnije bi bilo, na prvi pogled, smestiti ih, ukoliko je preciznije žanrovsko smeštanje u tom smislu nužno, u omladinsku i adolescentsku književnost. U prvom izdanju zbirka je objavljena bez oznake izdavačke kuće (navedeno je samo ime štamparije), a pripadnost omladinskoj književnosti po vantekstualnim oznakama iskazana je kroz izbor ilustratora, Vladimira Žedrinskog, koji je u to vreme ilustrovao najveći broj knjiga za decu i mlade, objavljivanih u Beogradu. Tome treba dodati da je prvo izdanje, pored imena ilustratora i, svakako, autorke, ostavljeno bez beleške o autorki ili ikakvog drugog komentara, ali da je uprkos ovoj, naizgled,

¹ U ovom poglavlju ona će biti navođena prema posthumnom izdanju, koje je iako i sâmo slabije dostupno u bibliotekama u Srbiji, ipak dostupnije od izvornog – pa su tako i citirani delovi lakše proverivi, a celokupna zbirka zapravo preporučena za dalja proučavanja.

skromnosti u pripremi knjige, kvalitet preloma, reprodukovanih ilustracija, i samog papira zapravo visok.

U posthumnom izdanju *Priče o Zagi* su objavljene u Omladinskom izdavačkom preduzeću „Novo pokolenje“, specijalizovanom za omladinsku književnost.

Međutim, proza ove zbirke se isto tako čita i razumeva kao sva ostala književnost za odrasle, što će se videti iz analize koja sledi, a tako ju je po svemu sudeći doživljavala i sama autorka, kao i deo ondašnje levo orijentisane književne scene. Naime, jedna od budućih priča u zbirci, „Baba-Jeca“, objavljena je u socijalistički opredeljenom časopisu *Život i rad*, i to u njegovom „ženskom broju“, ravnopravno s ostalim člancima ženske književnosti i esejistike (10, 11/1938: 44–47).

Zbog toga, ali pre svega zahvaljujući teorijskom promišljanju ovog tipa književnosti tokom poslednje decenije 20. veka i prvih decenija 21. veka, pripovetke Mile Dimić možemo pouzdano svrstati u polje danas internacionalno prepoznate *prekogranične književnosti* (*crossover literature*), ili književnosti za sve uzraste, tj. književnosti koja prevazilazi uzrasne granice, ili pak: književnosti za decu i odrasle. Odnosno, to možemo učiniti najpre zahvaljujući domaćim proučavanjima dela srpskog pisca Vladimira Stojšina (Тропин, 2022; Карановић 2023), čiji su romani za decu prepoznati kao „represntativni primeri književnosti koja prevazilazi čitalačke uzrasne granice, odnosno primeri dela koja su pogodna za dualnu recepciju“ (Карановић 2023: 9). To je dovelo do potrebe da se u domaćim okvirima razmotri područje *crossover* književnosti, i da se postojeće definicije, istorija pojave i terminologija prenesu i prevedu na srpski jezik, što je na najpotpuniji i sintetičan način učinila Mirjana Karanović (Карановић 2023: 9–144). Mirjana Karanović učinila je to uvažavajući doprinose prethodnika u jugoslovenskom kontekstu, koji su i pre ovog univerzalno prepoznatljivog pojma, i nezavisno od njega, različitim povodima definisali isti ili sličan fenomen (među kojima vredi izdvojiti celovitu monografiju Petra Pijanovića *Naivna priča* (2005) i tri monografije Valentine Hamović: *Izazovi granične književnosti* (2014), *Neprekidno detinjstvo* (2015) i *Momenti naivnosti* (2022), odnosno prva određenja prekogranične književnosti na koja Mirjana Karanović upućuje: od Marka Ristića (1934), preko onih Sime Cucića ili Milana Crnkovića, do, između ostalih, odgovarajućih elaboracija Huseina

Tahmišića, Milana Pražića, Bore Ćosića, Milovana Danojlića i Jovana Ljuštanovića) (Карановић, Isto).

U domaćoj kritici nije bilo dovoljno recepcije pripovedne umetnosti Mile Dimić. U prisećanju na ovu autorku, Velibor Gligorić je u tekstu „Junaštvo ljudske duše“ (*Поппему* 1965) za pripovetke iz *Priča o Zagi* dobro primetio da predstavljaju nešto „slično ispovednim reportažama“ (79), a da je Mila Dimić „kao pripovedač bila pisac-žena“ (79).

U nauci o književnosti, zbirkom *Priče o Zagi* i Milom Dimić bavila se Jovana Reba, u kontekstu dečje književnosti, i u komparativnom sagledavanju s odgovarajućom prozom Darinke Ćosić u studiji „Mila Dimić i Darinka Ćosić: (ne)zaboravljene spisateljice za decu“ (2012). Jovana Reba žvota i književna dela ovih autorki sagledava iz jasno određene metodološke perspektive: u skladu sa, kako sama to određuje, „savremenom feminističkom tendencijom razotkrivanja ženskih zaboravljenih, zabranjenih i marginalizovanih književnih tekstova“ (Реба 2012: 75).²

Svakako, ove pripovetke spadaju i u korpus proze namenjene istovremeno dvostrukoj čitalačkoj publici: *dečjoj/omladinskoj* i odrasloj, u smislu *skrivenog odraslog* (Hameršak i Zima 2015: 108–110). Upravo u tome smislu, pripovetke Mile Dimić najbliže su odgovarajućim i već analiziranim pričama Jelene Bilbije. *Priče o Zagi* su, može se pretpostaviti, bile namenjene onim devojkicama kakve ćemo – ako bismo govorili u kategorijama angažovane ženske proze – u pričama Nadežde Ilić-Tutunović (1953) naći u likovima vrlo mladih skojevki i komunistički orijentisanih učenica gimnazija (od 12 do 18 godina) odnosno kakvima je u samom životu, ali kao nešto odraslijim devojkama, Mila Dimić bila okružena kao upravnica Doma studentkinja. Pri tome, ona je bila i njihova svojevrsna „zaštitnica“. Upravo neposredno nakon objavljivanja *Priča o Zagi*, Mila Dimić naći će se u najkonkretnijoj situaciji u kojoj će pokazati da ne stoji samo rečima uz ove devojke.

² Iz nejasnih razloga, Jovana Reba navodi da su *Priče o Zagi* objavljene 1936. godine, i tako i dosledno citira odlomke iz ove zbirke u svom članku. Izdanje iz 1936. treba istaći zbog uklanjanja mogućih zabuna i nedoumica, ne postoji. (U ovoj analizi pripovetke se, kako je napomenuto, citiraju prema reizdanju iz 1946).

Sama zbirka je komponovana tako da hronološki i smisaono, ali ne strogo i po svaku cenu, gradi celovitu povest o odrastanju devojčice Zage, od ranog detinjstva, predškolskog uzrasta, do njenih nepunih trinaest godina, kada je prinuđena da nađe prvo zaposlenje. Ovaj *Bildungs* narativ, obično ostvaren u formi romana, ovde je svakako blizak njegovoj varijanti – ženskom *Bildungs* romanu tj. (pri)povesti, s tim da se bitno razlikuje i od potonjeg. Naime, ženski *Bildungs* romani, ili zbirke priča, orijentisani su na period devojaštva i obično počinju u onim godinama života glavne junakinje kojom se ova zbirka završava. Zbirka, dakle, jeste donekle žanrovski povezana s *devojačkim romanom*, ali predstavlja značenjski bitno drugačiju priču – usmerenu na, ma kako rano, intelektualno sazrevanje i klasno osvešćivanje junakinje.

Pripovedačka instanca u trećem licu kroz sve priče je dosledno fokalizovana na lik glavne junakinje i taj postupak predstavlja jedan od osnovnih zbog kojih zbirku doživljavamo kao celovitu i jedinstvenu pripovest. Ipak, kako je reč o zbirci priča, Mila Dimić nije po svaku cenu čuvala tu jedinstvenost, posebno u „činjeničnom“ smislu, te tako postoji i priča u kojoj junakinjin otac pogine, i sledeća, u kojoj se on opet pojavi kao lik.

Druga objedinjujuća nit pripovesti je ta da čitajući zbirku redom, od prve do poslednje priče, pratimo junakinju kako prelazi razvojni put od devojčice do vrlo mlade devojke (od „jedva trinaest godina“), odnosno od deteta nesvesnog značenja postupaka odraslih pa tako i sopstvenih postupaka (prva priča „Neshvaćena“) do devojčice koja je zbog svoje klasne pripadnosti prinuđena da spozna nepravdu i sazre ranije od svojih privilegovanih vršnjaka (pretposlednja priča „Dosije“ i poslednja „Četvorka“). Da je s namerom prikazala razvoj jedne ženske subjektivnosti od deteta do izgrađene ličnosti, autorka je posredno označila i kroz postupak imenovanja junakinje: od isključivog Zaga u svim pričama do punog imena i prezimena koje čitaocima otkriva tek u poslednjoj priči – Zagorka Danić. Pri tome, sam pripovedački glas dosledno koristi tepajući nadimak Zaga, dok se za zvanično ime saznaje kroz strogo prozivanje likova profesora ženske gimnazije. Prezime, tj. ime oca kao oznaka klasne pripadnosti odigraće, na nivou

zbirke, ulogu pokretača narativne motivacije konačnog klasnog osveščivanja ali i početka spontanog *klasnog otpora* junakinje.

U prvoj pripovesti, tačnije crtici „Neshvaćena“, postupci junakinje odnosno čitava radnja motivisani su nipodaštavajućim komentarom kojim je junakinju povredio neko iz druge, povlašćene klase, na koji junakinja u sebi i kroz formu doživljenog govora odgovara („Nije istina da je ona lenja. Ona otmena gospođa Jovanović sa sprata nema pravo“, 1946: 9). Za junakinju ne bi bio problem da je jedino gospođa Jovanović – kojoj smeta što se devojčica „stalno igra“ a ne radi bar neki koristan posao – ta koja grdi nju i njenu majku, već je problem što i majka *usvaja dati narativ*. U svega nekoliko prvih rečenica priče, Mila Dimić je kroz pozicije likova oslikala celu konstelaciju porodično–komšijsko–klasnih odnosa: *oca* koji Zagi dopušta da se „samo igra“, *gospođu* koja to praktično zabranjuje i zapravo stavlja nepisanu zabranu na slobodno detinjstvo siromašnoj devojčici, i *majku* koja internalizuje ovu čudovišnu zabranu tlačiteljske klase. U tih nekoliko početnih rečenica priče spada i doživljeni govor junakinje, u trenutku kada likovi majke i gospođe odu sa scene, koji pokazuje šta zapravo junakinji pretilo da bude oduzeto: „Hvala bogu, mama i karakondžula otišle su poslom u varoš. Sada Zaga može da sedne na osovinu s točkovima što je preostala od nekadašnjih dečjih kolica i, pomažući se vlastitim nogama, da se vozi, zamišljajući da je u isto vreme i dama u fijakeru, i kočijaš i par prekrasnih vranaca“ (Isto: 9). Ono što pretilo da bude uskraćeno junakinji jesu, dakle, *imaginacija* i *sloboda*, a što je zapravo mehanizam da se i tada i u budućnosti osujeti sposobnost *imaginiranja slobode*, odnosno i samog *utopijskog mišljenja*. Namećući odmalena deprivilegovanoj deci, a posebno devojčicama, osećaj *krivice* kroz ponavljane *scene posramljivanja* („Što se samo igraš, lenštino! Što ne radiš?“, Isto, kurziv S. B.), sistem uspostavlja nad njima kontrolu, a sebi obezbeđuje da se nesmetano održava i reprodukuje.

Iako Zaga, poput junakinje Kaje u prvom romanu Milke Žicine, itekako oseća bunt prema svemu nametnutom (a isto tako ne dozvoljava da joj se uskraćuje imaginiranje), u daljem toku priče će, a u tome je i njen zaplet, ipak pokušati da odgovori na zadati nalog. Junakinja, dakle, kao nemoćno dete, neminovno podleže datom mehanizmu („Šta će reći mama! Pa tek gospođa Jovanović!“, 12). Kako je pletenje, koje je gospođa predložila kao mogući vid

upošljavanja Zaginih besposlenih ruku, junakinja smatrala nečim što i nije pravi rad (i čak „strašno mrzi da plete čarape ili da hekla“, Isto: 10), ona preduzima ozbiljan posao: ručno pranje veša. Indikativno je da otac odobrava ovu Zaginu nameru. Mila Dimić koristi jednostavnu ironiju i humor kako bi prikazala Zaginu akciju („Zaga je uživala, rasla, i čudila se zašto mami kad pere treba po dva dana, a tetka Persi po tri, dok kod nje, evo, kako to brzo ide“ (11–12)), i zbog toga će, kao i zbog junakinjinog osećaja radosti i ponosa koje nam priča prenosi, grubi udar gospođinog zaprepašćenja i majčine besne reakcije, kada se budu vratile i videle rezultate „pranja veša“, imati veći efekat („[...] ubiću te na mestu! Prokletnice! Jesi li poludela!“ (12)). Još veći efekat na čitateljke i čitaoce ostavlja kratak opis Zagine reakcije: „Nije plakala. Samo se sva skupila i grčevito stegla male pesnice“ (13). Uz minimum sintaksičkih sredstava Mila Dimić je predočila i *doživljenu traumu, trenutnu „zaleđenost“*, i *besponiženog bića* koje, međutim, ima potencijal da se jednog dana preobrazi u individualnu ili kolektivnu pobunu.

Jovana Reba ovu istu priču, priču „Neshvaćena“, tumači u ključu teme koju je dobro detektovala kao karakterističnu za celu zbirku („*Sukob sa majkom* je tema nekoliko priča u zbirci“, Peđa 2012: 10, kurziv S. B.). Navodeći da Dimićeva „predstavlja Zagu kao devojčicu koja odlučuje da opere sav veš i na taj način obrađuje oca, doprinese radu u kući i iznenadi majku, koja je neprestano kritikuje. Međutim, umesto očekivane pohvale, dobija batine“ (Isto). Jovana Reba u tumačenju ostaje na psihološkom i, uslovno rečeno, evoluciono-generacijskom aspektu sukoba (specifični odnos između majki i ćerki). On, međutim, u sebi sadrži i sva značenja i internalizacije društvenog klasnog sukoba.

U priči „Strog a nepravedan“ konstelacija gorepomenutih odnosa se ponavlja ali i usložnjava. Na njenom početku, „vidimo“ lik majke kako iz zagonetnih razloga sakriva štof koji je šila, te zahteva od svoje ćerke Zage da o njemu ne govori tati. Dramski zaplet pripovetke počinje pak kada Zaga slomi kućno ogledalo: majka tu činjenicu oda tati, a Zaga onda zauzvrat njemu otkrije mamino skrivanje štofa. Međutim, sve se zatim odvija suprotno od onoga što je junakinja Zaga predviđala: mama prizna da je šila sebi haljinu, a tata je sa nežnošću pita zašto se mučila i nije dala krojačici da to uradi. To navodi Zagu na pitanje: „Zašto tata nije mami izvukao uši? Zašto je ne psuje? Zar on mamu više voli nego nju?“ (17). Kako

bira da likovi odraslih ni ne pokušavaju da objasne svome detetu šta njihovi postupci znače, Mila Dimić semantički dosledno tome čitaocima ostavlja *otvoreni a traumatski* kraj pripovetke: „Šćućurila se [Zaga] kraj najdonje fijeke ormana. Ne, tata nije dobar, zaključi sva žalosna, on nije pravedan, on je gadan, zao. Oni mene ne vole. Ogromne suze kotrljale su se niz obraze“ (17).

U okviru istog tematskog kompleksa odnosa dece prema postojećim autoritetima i zadatim odnosima hijerarhije i moći Mila Dimić je napisala pripovetku „Bog“ i, u tom smislu, logično je postavila kao sledujuću u kompoziciji zbirke. Priča „Bog“, u najkraćem, prikazuje postupno napuštanje autoriteta religije u korist autoriteta nauke. Mila Dimić uspeva da dati društveni proces, koji se već uveliko odvijao u globalnom kontekstu, posebno među pripadnicima internacionalne levice, ali i ne samo među njima, prikaže i kao neminovni istorijski emancipatorski proces, a i da samu pripovetku stavi u službu propagiranja i podržavanja toga procesa. Tema razboljevanja dece od tada smrtonosne bolesti šarlaha, odnos roditelja prema Bogu i prema lekaru koji decu leči i perspektiva deteta, to jest devojčice predškolskog uzrasta, omogućila je Mili Dimić da izgradi psihološki ubedljivu, sugestivnu i humornu priču u okviru ovog širokog tematskog odnosno istorijskog procesa.

Amblem ove kratke priče jesu *klikeri*, koje je Mila Dimić upotrebila kao sredstvo za povezivanje situacija u kojima postoji dečja želja za igrom (između sestre i brata), mogućnosti a onda i nemogućnosti da se sestra i brat „šoraju“ klikerima kada su teško bolesni. Odnosno, u skladu sa sklonošću ka dramskoj strukturi pripovedaka i primarnom, dramskom književnom vokacijom (više nego reportažnom) Mile Dimić, ulogu amblema u jednom momentu priče autorka umesto predmetu, ma koliko nestatičnom, pridaje jednom gestu tj. pokretu – *rukoljubu*. U pripovednim slikama / situacijama, kroz koje se prikazuje kako običaj rukoljuba roditelji sa njegove isključive rezervisanosti za sveštenika prenose na „čika-doktora“, na efekatan se (pozorišni i performativni) način prikazuje željena koliko i praktično delatna promena u postavljanju vrhovnih autoriteta i vrednosti zajednice: promena koja nauku stavlja na mesto religije.

Uz nekoliko dodatnih zapleta i obrta u priči, poput onoga izazvanog time što junakinja, devojčica Zaga, pojede parče kobasice iako joj je to u procesu lečenja lekar strogo zabranio, a svih

zbijenih u zatvoreni prostor jednog stana i praćenih humornim dijalozima, pripovetka „Bog“ bila je (i ostala) pogodan predložak za dramatizaciju teksta i njegovo preoblikovanje za izvođenje na sceni, ili pak za izvođenje u formi radio-drame.

Pripovetka „Lopov“ pred čitaoce postavlja pitanje ko je lopov i šta je to zapravo krađa.

Njeni likovi su gospođa Jovanović, poznata čitaocima iz prve priče, a sada je tu i gospodin Jovanović, advokat. *Kao na sceni*, ponovo su pred čitaocima svi likovi iz jednog dvorišta dovoljno širokog da prikaže čitavu društvenu konstelaciju eksploatatorskih odnosa. I uz to, licemerje zakonodavstva kapitalističke države. Na početku, dominiraju likovi devojčica, drugarica Zage i Bose, i predstavljanje njihovog lopovluka: ukrasti dinar da bi se kupio slatkiš, tačnije alva. Zatim Zaga uveče naleti na poslugu koja koristi to što su gospodin i gospođa Jovanović – zbog kojih su svi tu i okupljeni – otišli u pozorište („Ode čiča s babom u pozorište“, 17). Posluga – koju čine kuvarica Kata, sobarica Mici, spoljni momak i bedinerka Ana – tu priliku koristi da gazdama „krade“ vino i da „krade“ vreme, provodeći ga u zabavljanju.

Pred Zagom se zbog svega otvara mnogo pitanja o tome ko je lopov. Ona se seća i jednog ranijeg slučaja, kada je uhvaćen jedan „lopov“ za koga se ispostavilo da nije ništa uspeo da ukrade iz advokatskog doma. Zaga razmišlja: „Ali on zacelo nije hteo ništa da zdipi, nego *samo da uzme nešto što mu je zaista trebalo*, možda koji kaput, ili pantalone, bez kojih čovek odista ne može da bude“ (40, kurziv). Junakinja Zaga, drugim rečima, razmišlja o svetu i etici po kojoj će svako u društvu dobijati prema svojim potrebama.

Kao i u romanu *Kajin put* (1934) Milke Žicine, mala junakinja se i u ovoj priči neprimetna zatiče pokraj odraslih i htela – ne htela čuje njihove razgovore, koji samo otvaraju nova pitanja o svetu odraslih. U jednom trenutku razvoja radnje, kuvarica Kata je tako rekla bedinerki Ani: „More, nakrao ti se moj gazda toliko para da ne zna ni šta ima. *Lopov* ti je to veliki. A molim te, kad treba nešto bolje da se skuva, računa na svaku paru po pola sata.“ [...] „Ama, odvrati tetka-Ana, kad odeš na pijacu, treba da mu smakneš koliko možeš“ (40, kurziv S. B.). Sve ovo navodi junakinju Zagu da odgovore potraži od svojih odraslih od poverenja, od roditelja. Ona jednostavno pita: „Tata, šta krade čika Jovanović“ (41). Tata mora da odgovori Zagi da je advokat Jovanović plemenit čovek

koji ne krade. Međutim, kada zaspi, Zaga čuje razgovor roditelja u kojem otac kaže: „On bi, da može, i kožu ogulio seljaku. Poznat je po tome koliko je seljačkih imanja [...]“ (41).

Zaga posle svega razmišlja i zaključuje da „treba biti lopov, pravi, vešti lopov, veliki lopov, nakrasti se mnogo dinara, ne samo za alvu, nego i za vino, i kolače, i bombone, i svašta?“ (41). Odnosno, kako pripovedačica kroz dečju perspektivu do kraja ogoljava mehanizam *eksploatacije viška vrednosti*, dodajući mu fenomen *društvenog ugleda*: „Ali ona nije htela da krade onako, kao oni lopovi koje biju ili uhvate, nego kao čika-Jovanović, koji je plemenit i kome se svi klanjaju“ (42, kurziv S. B.).

Nasuprot ovoj *eksploatorskoj logici elite* i uprkos svim njenim posledicama, preživljava *moralni imperativ proletarijata*: junakinja u daljem toku priče nije kod svojih roditelja prošla dobro ni samo zato što je pošla da „ukrade“ parče pite bez pitanja. Podvrgnuta roditeljskoj vaspitnoj kritici, i pod pretnjom fizičkog kažnjavanja, Zaga uzvikuje: „Čekaj samo dok budem velika, da vidiš kakav ću lopov da budem, takav da će mi se svi diviti, i policija, i čika Jovanović, i Bosa, svi!“ (42, kurziv S. B.). Kroz glas male junakinje Mila Dimić sada ne govori više samo o eliti, već i o *savezu elita*.

Kako zbog celokupne poetike Mile Dimić, tako i zbog širine javnosti kojoj je želela da se obrati, treba i vredi zamisliti kako bi ove završne reči pripovetke u tom trenutku – i u današnjem trenutku – odjekivale s pozorišne scene. Sama priča se završava jednom dodatnom slikom, slikom devojčice Zage skrivene pod jorganom, dok praktično i ne oseća majčine vaspitne udarce. Ne samo na ovom mestu, već se kroz celu zbirku suptilno ali nedvosmisleno proteže i kritika vaspitavanja dece fizičkim nasiljem. To korespondira sa, slobodno možemo reći, zvaničnim stavom levog feminizma po tom pitanju, formulisanim na više mesta u časopisu *Žena danas* (1936–1940), a najeksplicitnije u članku iz pedagoške rubrike naslovljenom „Smemo li tući decu?“ (ŽD, 2/1936: 14–15).

Na nivou celine zbirke *Priče o Zagi* tematski se izdvajaju dve *ratne priče*. Velibor Gligorić je kroz portret Branimira Ćosića (1903–1934), nazvanog „Drama pobune svesti“, ocrtao i društvene i psihološke *generacijske* odlike, koje nam pomažu da potpunije razumemo i ove dve priče Mile Dimić, i samu njenu junakinju u

uzrastu u kom prolazi iskustvo rata i okupacije. Odnosno, da se još jednom uverimo u važnost koncepta i fenomena generacije za (književno)istoriografska istraživanja tridesetih godina 20. veka. Gligorić se poziva na Ćosićev zapis iz jednog članka:

„Govoreći o *generaciji*, ja mislim uglavnom na *nas kao grupu* rođenih između dve godine, približno određene, *koji su imali približno isti doživljaj rata i koji su bezmalo živeli i razvijali se pod približno istim životnim uslovima*, sa tek svršenom osnovnom školom ili početom gimnazijom, dakle, još potpuno deca, tek malo okrzuta školskim formiranjem, upečatljiva i radoznala za sve oko nas, *bili smo preko noći bačeni na ulicu*, bežanije, podruma, u *izuzetno i nerazumljivo*, primorani da vidimo pre nego što smo i doznali šta je to život, kako smrt izgleda u svim svojim oblicima [...]“ (Ćosić prema: Gligorić 1965: 74–75, kurziv S. B.).

U Ćosićevom slučaju i Ćosićevom određenju, reč je o generaciji koju čine rođeni oko 1902/1903. godine. Kada je reč o generacijskom aspektu angažovane ženske proze, on je određen, kao što se iz svega prethodnog moglo videti, dvama generacijama: onim rođenim oko 1902. godine (Milka Žicina, Jelena Bilbija, Mila Dimić), i onima rođenim oko 1912. godine (Mitra Mitrović, Frida Filipović, Nadežda Tutunović). Spaja ih istovetno vreme njihovog upadljivog (a objedinjenog) stupanja na književnu i političku scenu, pa u tom smislu i starije autorke postaju deo kretanja koje u političkom smislu vodi studentska generacija mlađih. Unutar Narodnog fronta, kao saveza više interesno povezanih klasa i više udruženih političko-ideoloških stranaka, postoji, dakle, i *savez generacija*. Kada angažovanu žensku prozu posmatramo kao deo tako shvaćenog Narodnog fronta, onda svemu rečenom treba dodati, da su u datom savezu priključivale i predstavnice još starijih generacija, kao što je to slučaj s Desankom Maksimović.

„Tatin povratak“ priča je o iščekivanju očevog povratka iz rata (pri čemu je pomenima Kumanova i drugih momenata sugerisano da je u pitanju konkretan, Prvi balkanski rat). Deca junaci, Zaga i njen brat, međutim, ne dočekaju očev povratak iz rata. Umesto oca, na kraju će biti dopremljene samo stvari preostale posle njegove smrti. Ni ta smrt nije onâ koja je mogla biti očekivana, već je to smrt nastupila od kolere, u danima povratka kući. Priča je građena na kontrastu radosti dečjeg iščekivanja i ukrašavanja kuće za tu

priliku (svetlost lampiona) i, s druge strane, traumatičnog saznanja o očevoj smrti, razočarenja i dečijeg poricanja da se ona dogodila.

„Zaga i rat“ priča je koja opisuje napade, granatiranja i bežaniju građana Beograda na početku Prvog svetskog rata. Do kraja priče, izvedeći zaključak na osnovu svih događaja koje posmatra i preživljava u svom *susedstvu* (koje predstavlja *svet u malom*), junakinja Zaga izvodi sopstvenu dijalektiku: „Zagi odjednom postade jasno zašto ljudi toliko čuvaju stvari. Ko ima mnogo stvari, taj je bogat, ko je bogat, taj ima para, a s parama se može sve. Njemu ni Švabe ne mogu ništa. Bogati neće poginuti u ratu. *Kad bi svi bili bogati, možda uopšte i ne bi bilo rata*“ (kurziv S. B.) Zagin dalekosežni zaključak ipak je, kako nam pojašnjava pripovedačka instanca, još uvek izazivao „ogorčenost i pakost“, i bes na majku koja nije ništa činila kako bi bila bogata. Međutim, iz perspektive pripovedačkog saznanja, čitaocima se sugerise da će Zaga odrastajući prigriliti drugačije razrešenje pomenute dijalektike i prići revolucionarnoj omladini. Kada priču završava rečima da je „dugo trebalo Zagi da se oslobodi te želje [da bude bogata] i da nazre mogućnost drugog izlaza“, Mila Dimić nas zapravo upućuje na to da i sami nazremo mogućnost drugačije formulacije: kada bi svi bili *jednaki*, možda uopšte i ne bi bilo rata.

„Baba-Jeca“ predstavlja remek-delo pripovedne proze namenjene dvostrukoj implicitnoj čitalačkoj figuri adolescenta i skrivenog odraslog. Ona se čita kao delo radikalne dečje književnosti, kao klasična kratka priča i kao predložak za pozorišnu komediju nušićevskog tipa. Osnovni stilski postupak, koji pripovetku i drži kao celinu, jeste ironija. U pitanju je takva ironija koja – i pored predstavljanja drastičnog društvenog diskriminatornog mehanizma, zanemarivanja i istovremene *eksploatacije bližnjih starih ljudi*, uz koje još ide i licemerje diskriminatorâ – ravnomerno tokom priče proizvodi gotovo isključivo humorne efekte. U najkraćem, najvažnija značenjska novina koju u smislu marksističke analize stvarnosti donosi Mila Dimić kroz ovu priču jeste spoznaja *o klasnoj nejednakosti članova iste porodice*, te i klasnoj eksploataciji između samih tih članova.

Mila Dimić, kako bi i humorni efekti bili potpuni, bira da naslovna junakinja bude „toliko stara da i ne pamti koliko ima godina“ (50), a slične će duboke starosti biti i sporedni lik deda-Mar-

ka, koji u priči ima funkciju svojevrsnog *kontrolnog slučaja*, tj. kao potvrda da nije reč o pojedinačnom činjenju nepravde, već o sistemskom mehanizmu. Baba-Jeca radi za svoje kćeri i unuke: „To ja *mojima* perem veš. A moji imaju veliku kuću, na sprat, i eto, veliku baštu. Moja je ćerka *gospa*-Soja, ona je udovica i učiteljica u penziji. A gospa-Sojina ćerka je *gospa*-Marta, to je velika gospođa, majorica. Ne perem ja *tud* veš, nego bogme, majoričin“ (51, kurziv S. B.). U nekoliko je rečenica Mila Dimić sažela svu dramu kapitalističke proizvodne *alijenacije* (prikrivene u formi privatnih odnosa) i njenog poricanja. Mlade čitateljke i čitaoci ove proze mogli su lako da prepoznaju prikazane odnose u svome okruženju, kao što su oni očigledni i danas.

Mila Dimić je ukrštajući ispovedni reportažni manir, koji je istakao Gligorić, dečjom perspektivom svesno birala da značenja priče iskaže što eksplicitnije. Kroz perspektivu Zage, saznaje se:

„Setila se nedavno preminulog deda-Marka iz Palilule. Bio je star, tako kao baba-Jeca. Spavao je u šupi, a za jelo su mu davali samo sir i luk. I još je morao da hrani svinje. Živeo je sam i napušten, a njegovi sinovi i unuci, poznati su kao truli bogataši, kako je to rekao Zagin otac. [...] A kad su ga jednog zimskog jutra našli mrtvog u štali, njegovi su ga lepo obukli, stavili u mrtvački sanduk sa zlatnim vencima, pa ga izložili u velikom salonu, koji je služio samo za svečana primanja“ (53).

Dok s jedne strane razobličava licemerje klasno ustrojenih porodičnih odnosa, ovaj opis poprima i funkciju pripovednog nagoveštaja onoga što će se po smrti dogoditi i s baba-Jecom.

„Dosije“ je pripovetka ispričana iz dvostruke vizure, sveznajućeg pripovedača i junakinje Zage, kao što su to i prethodne, s tim što je u ovoj priči junakinja u svom najstarijem dobu u odnosu na ostale pripovetke, sa svojih „jedva trinaest godina“, pa su i njena zapažanja u manjem kontrastu s pozicijom odraslog (pripovedača kao i čitaoca) – te je tako i *efekat oćudavanja* kroz dati kontrast ovde manjeg stepena. Junakinji je u ovoj priči i dodeljena uloga odraslog: ona sticajem okolnosti privremeno postaje činovnica dobrotvornog društva, koja obavlja mahom daktilografske poslove.³

³ „I sasvim je slučajno postala činovnik. Upravo, ona zamenjuje obolelu dugogodišnju činovnicu toga društva. Činovnica je Zagu češće dovođila u kancelariju, koja se nalazila u istom dvorištu gde i stan Zaginih

Svakako, njeno gledanje na stvarnost ostaje u dobroj meri još uvek dečje („Gospodin direktor predstavlja za Zagu vrhunac svega pametnog i važnog. On ima šezdeset godina, ruka mu dršće starački, i s dva metra daljine dopire od njega mirisna vodica za zube i grlo. Zagi naročito imponira njegovo kašljanje: Huh-hu!“ (70)). Dečja je i junakinjina odluka, na kojoj počiva zaplet priče, da usled osećaja srama zbog neznanja ne pita direktora na šta tačno misli tražeći od nje, pred klijentima, „dosije“. Pripovetka je izgrađena na humornim efektima koji proizilaze iz sukobljenosti dva momenta: junakinjinog osećaja ponosa zbog poverenog joj posla, osećaja bivanja odraslom, i pripovednih detalja koji otkrivaju njenu nedoraslost zadatim poslovima. Ovaj sloj značenja pripovetke komunicira s dečjom i adolescentskom čitalačkom publikom, koja može da se poistoveti s ovakvim svakodnevnim *umerenim* traumama odrastanja. Ipak, tu je i sloj značenja koji prvenstveno komunicira s odraslim čitaocima. Čini ga uvodna društveno-satirična scena u kojoj mlađi činovnik donosi direktoru „radosnu vest“ o smrti oca trgovca Petrovića – u čemu ovaj vidi dobru priliku za njihovo „dobrotvorno društvo“: „da iskoristimo svečano raspoloženje Petrovićevo [...] ne bi li nam poslao oveći prilog“ (68).

U završnoj pripoveci zbirke, „Četvorka“, junakinja je godinu ili dve mlađa od one iz prethodne priče, budući da se u njoj prikazuju školska zbivanja u jednom odeljenju učenica prvog razreda ženske gimnazije. Na krajnje jednostavan pripovedački način Mila Dimić je ovde prikazala mehanizam po kojem državni ideološki aparati služe svojoj svrsi. U ovom slučaju škola, kroz postupke njenih zaposlenih, radi na održavanju i reprodukciji postojeće klasne podele društva odnosno održavanja samog kapitalističkog klasnog sistema.

Naime, priča na početku prikazuje junakinju Zagu kao učenicu koja željno iščekuje prozivku i odgovaranje lekcije na času srpskog jezika. To je zato što je, s razlogom, sigurna u svoje znanje. Prva je prozvana druga učenica, Branka Petrović, koja pokazuje loše znanje i čije znanje profesor naglas ocenjuje kao „slabo“. Nakon Brankinog odgovaranja, profesor je pita čija je

roditelja, i dopuštala joj da kucka po pisačkoj mašini. Gospodin direktor, opet, nije imao nameru da uzme drugu činovnicu, pa je rešio da, dok ova ne ozdravi, pokuša sa Zagom“ (68–70).

ona kći, na šta učenica odgovara: „Radivoja Petrovića, pukovnika“. Zbog toga profesor pred odeljenjem glasno zaključuje da bi „ćerka jednog pukovnika morala malo više da pazi na sebe i da zna lekciju za peticu“ (76). Sledeća je prozvana Zaga, koja odgovara besprekorno izmamljujući profesorove ponavljane ocene „odlično“ i ohrabrujuće ili pak zavidne komentare svojih školskih drugarica. I nakon njenog odgovora sledilo je profesorko pitanje o ocu: „Vi ste industrijalca Danića kći, zar ne?“, na koje je Zaga odgovorila da je kći Ivana Danića, a na profesorovo dalje raspitivanje o očevom zanimanju, odgovara iskreno da on „sada raznosi novine“ (77). Ne sluteći šta ovo raspitivanje znači jer je tek stupila u *sistem*, u prvi razred gimnazije, Zaga će se potpuno razočarati kada se naknadno od razredne nastavnice u odeljenju bude saznalo da je dobila četvorku, i uz to da je četvorku dobila i Branka koja nije znala gotovo ništa. Zaga će se razočarati toliko da je na neko vreme izgubila volju i za učenjem i za igrom.

Ocena je u ovoj priči mnogo više od ocene. *Četvorka* je, zapravo, brojčano iskazana slika klasne diskriminacije u funkciji reprodukcije klasnog *statusa quo*. Ona na vrlo jednostavan način simbolizuje kako znanje deprivilegovanih, kao lični kapital koji ih u datom kapitalističkom sistemu potencijalno može dovesti u bolji društveni položaj, biva od strane školskog sistema, koji to znanje i proizvodi, umanjeno u zvaničnom državnom „knjigovodstvu“, umanjeno za meru njihovog aktuelnog klasnog položaja, i tako obezvređeno i poništeno kao pomenuti lični kapital. Odnosno, iz suprotne klasne pozicije posmatrano, *četvorka* je takođe slika klasne diskriminacije u funkciji održanja postojećeg poretka kapitalističke države, koja brojčano izražava kako se neznanju onih privilegovanih pripisuje lažna vrednost.

Kao što je podrazumevano iskustvo i znanje prvih čitalaca ove priče, onih u Kraljevini Jugoslaviji govorilo, pomenuta „vrednost“, iako lažna, proizvodila je stvarne a povoljne posledice u ekonomskom i društvenom statusu posednika opisanog neznanja. Mila Dimić mogla je u tome kontekstu da mladim čitaocima iz klasnih redova svoje junakinje, kroz njene postupke, ponudi neke od metoda otpora ovakvoj diskriminaciji, odnosno ideju otpora samu. Junakinja Zaga, naime, nakon još nekih iskustava, susrevši se i s primerom pravedne nastavnice koja odbija da „protežira“ (81), drugačije postupa kada se ponovo bude našla u situaciji

sličnoj onoj sa časa srpskog jezika kada je dobila četvorku. Na času veronauke, posle odgovaranja lekcije koju ovoga puta nije najbolje naučila, na profesorovo pitanje da li je ona „industrijalca Danića ćerka“ – bira da odgovori ćutanjem. Junakinja otčuti na svako od još tri puta ponovljeno pitanje profesora. Ispostaviće se da njena *metoda otpora* (pa i *estetika otpora*) donosi dobre rezultate: razljućeni profesor, ostavljen bez ključnog korektivnog merila „vrednosti“ učeničkog znanja – ostavlja učenicu bez ocene: „Profesor ju je, nagnut nad katalogom, gledao ispod oka, u nedoumici, gotovo uplašeno“ (82).

6.2. Sećanja na život i smrt Mile Dimić

Izvori za rekonstrukciju biografije Mile Dimić predstavljaju, kao što je na početku naznačeno, pre svega naknadno zapisana sećanja njenih savremenica i savremenika. Kako svedoči i Neda Božinović, koja je trebalo da sastavi biografski članak o Mili Dimić, po prihvatanju tog zadatka, „utvrđujem da posle njenog drugog hapšenja, iza nje nije ostalo ni jednog njenog dokumenta. Ostaje mi jedino da razgovaram sa njenim kolegama, poznanicima i prijateljima“ (1988: 101). U rekonstrukciji života koju je na taj način ipak uspeła da izvede, „ostaje skriveno njeno detinjstvo i rana mladost“ (Isto).

Iz navedenih dostupnih izvora, može se ispisati sledeća kratka biografija.

Mila Dimić je rođena u Beogradu 1902. godine. Radila je kao bankarska službenica, ali je zahvaljujući ljubavi i interesovanju za glumu uspeła da uđe u beogradski intelektualni krug okupljen oko izdavačke kuće Nolit. Mila Dimić je, naime, 1921. pristupila amaterskom pozorišnom društvu „Otađzbina“ (po sećanju Mate Miloševića, kako navodi Božinović, 102), iz kojeg će se 1923. godine formirati Akademsko pozorište. Tu se nalazila, dakle, zajedno sa Matom Miloševićem, Milanom Dedincem i Branimirom Čosićem, čiji će roman *Pokošeno polje* Mila Dimić i dramatisovati u jednom trenutku. Mila Dimić je takođe započela sa radom na dramatisaciji romana *Seoska učiteljica* Svetolika Rankovića, „čiji je prvi deo bio prikazan na Kolarčevom univerzitetu“ (*Priče o Zagi*, Predgovor 1946: nepaginirano).

U stanovima Mile Dimić okupljao se veliki broj zaljubljenika u pozorište, i to u početku, tokom 20-ih godina, mahom onih

siromašnijih, koji su se amaterski ili profesionalno bavili glumom, ali nisu imali velikog uticaja u kulturi i intelektualnom životu. Stabilniju društvenu poziciju Mila Dimić dobija kada je 1926. godine, najpre privremeno angažovana u Narodnom pozorištu u Beogradu (status „nerazvrstana“, Božinović 102), odnosno 1928. godine, kada je postala stalni član Drame ovog pozorišta. Sve vreme je uporedo radila i u Akademskom pozorištu.

Pozorišni rad uveo ju je u intelektualni krug okupljen oko časopisa *Nova literatura* i izdavačke kuće Nolit. Ljiljana Herman se seća da je „Milu upoznala kod Huga Klajna, ona je bila njegova dugogodišnja prijateljica. Hugo joj je kao dramskoj glumici mnogo pomogao, sa njome je prelazio i prorađivao sve njene uloge“ (Herman 2023: 30). Ljiljana će se s Milom toliko zbližiti da će je izabrati za krsnu i venčanu kumu kada se bude udavala za Bogomira Hermana (v. Herman 2023: 30). Po svemu sudeći, s Milom Dimić nije bilo teško uspostaviti prisne odnose, jer „Mila je bila topla i draga osoba. Mnogo sam je volela. Mi smo često svraćali u njen stan u Kosovskoj ulici dok nije kao upravnica Doma studentkinja prešla u ženski studentski dom“ (Isto: 32).

Profesionalni i društveni život Mile Dimić bili su tokom prve polovine tridesetih godina u stalnom usponu. Njen rad jeste bio podržavan i vrednovan, što je dovelo do toga da je ona dramatižovala drugi deo romana *Pokošeno polje* Branimira Ćosića i da je ta drama, pod naslovom *Sile*, i postavljena na repertoar Narodnog pozorišta 5. marta 1936. godine u režiji Josipa Kulundžića, o čemu britko i sadržajno govore prve pozorišne kritike (Атанасијевић 1936; Глигорић 1936; Крунић 1936). Podaci o drami mogu se naći u kasnijoj literaturi (Milanović 1987: 122). Jovana Reba toj činjenici dodaje da se Mila Dimić „takođe, bavila dramatizacijom svojih proznih tekstova (*Baba-Jeca* i *Četvorka*), kao i *Stradije* Radoja Domanovića i *Seoske učiteljice* Svetolika Rankovića“ (78). Reba se poziva na članak Rosande Popović⁴ koja je tvrdila da je Mila Dimić čak tri godine radila na dramatizaciji *Stradije*, čiji je tekst danas izglubljen (Isto).

Uzgred vredi pomenuti da je takođe 1936. godine u njenom prevodu s nemačkog originala objavljena naučna monografija Kurta

⁴ Rosanda Popović, „Najbolja njena uloga. Sećanje na Milu Dimić“. NIN, 4. 1. 1970, br. 91: str. 19.

Kerstena *Bismarck i njegovo doba*,⁵ u okviru Nolitove edicije „Istorija i ekonomija“ koju je uređivao Pavle Bihali (v. Kersten 1936).⁶ Danas se čitanjem ovog dela tj. prevoda možemo dodatno uveriti u izuzetan i izgrađen književni stil pisanja Mile Dimić, prisutan u svim žanrovima u kojima se ogledala. Ova naučna monografija čita se na srpskom jeziku kao stilski besprekorno književno delo.

Kako na osnovu svojih istraživanja i sagledavanja autor-kinog rada tvrdi Jovana Reba, Mila Dimić je „najveći uspeh postigla dramskom adaptacijom dela romana Branimira Ćosića, pod nazivom *Sile*. Predstava ne samo da je doživela ovacije kod publike, već je prouzrokovala i pobunu studenata koji su ispred pozorišta protestovali zbog mračne socijalno-političke atmosfere u Kraljevini Jugoslaviji“ (Peđa 78). O atmosferi u državi u samim danima oko održavanja premijere predstave *Sile* danas možda najilustrativnije govore stranice dnevnih listova *Vreme*, *Politika* i *Pravda*, u kojima su objavljene i prve značajne pozorišne kritike komada u vidu napred naznačenih članaka Ksenije Atanasijević, Velibora Gligorića i Dušana Krunića. Na tim se stranicama nižu članci i slike dramatičnih događaja u zemlji i svetu: od neuspelog atentata na predsednika Vlade Milana Stojadinovića u Narodnoj skupštini do brojnih postupaka grubog kršenja međunarodnog prava i običaja ratovanja u ratu u Abisiniji. U takvoj atmosferi, dakle, kako Reba navodi oslanjajući se prevashodno na sećanja Velibora Gligorića, Elija Fincija i Rosande Popović iz 60-ih i 70-ih godina i misleći prevashodno na lokalne društveno-političke sukobe, „uprkos sjajnim kritikama, gostovanjima i uspehu kod publike, predstava je skinuta sa repertoara ubrzo posle premijere, a Mila Dimić otpuštena“ (Peđa 78).

Upravo i sudbina ovog komada govori u prilog tezi da život Mile Dimić treba posmatrati kao metonimijski ili sinegdohalni primer svih sličnih života, kod kojih je pisanje bilo oblik revoluci-

⁵ Knjiga je izvorno objavljena 1930. godine u Nemačkoj pod naslovom *Bismarck und seine Zeit*.

⁶ Knjiga se danas, između ostalih biblioteka, može naći u Univerzitetskoj biblioteci „Svetozar Marković“. I njene „nulte stranice“ svedoče o značaju koje je izdavačka politika Nolita pridavala prevodiocima objavljivanih dela, pa je, budući istaknuto na prvoj nepaginiranoj stranici i uz to grafički podebljano, ime Mile Dimić prvo upadljivo ime sa kojim se čitaoci susreću, upadljivije i od imena urednika edicije.

onarnog rada, i nosilo isti rizik sankcionisanja kao i drugi postupci činjeni u ime revolucije. Zato je, nasuprot tome, i izvršenje sanjane revolucije u godinama koje su sledile posle završetka rata značilo obnavljanje i revalorizaciju njenog dela. To se dogodilo i sa zbirkom priča o kojoj je ovde reč, ali i sa dramom *Sile*. Drama je u novom društvu, za koje je Mila Dimić položila život, takođe ostvarila svoj novi život: 1945. postavljena je ponovo u pozorištu (v. Finci 1970), a 1968. godine poslužila je kao scenarijski predložak po kojem je snimljen dvosatni televizijski film Radiotelevizije Beograd istog naslova. Režirao ga je Slavoljub Stefanović Ravasi, a glavne uloge igrali su Miša Janketić, Vladimir Popović i Milutin Butković.

U svom vremenu pak, ubrzo po dobijanju otkaza u Narodnom pozorištu, već 1936. godine, zahvaljujući prijateljici Dragici Srzentić i njenom poznanstvu sa Leposavom Mihailović Opikom (koja je bila predsednica Udruženja studentkinja), Mila Dimić je postavljena za upravnicu upravo otvorenog Doma studentkinja „Kraljica Marija“. O Domu studentkinja u tom se trenutku intenzivno piše u časopisu *Žena danas*, s kojim je i Mila Dimić od početka sarađivala. Milu Dimić su saradnice časopisa koje su preživele Drugi svetski rat, a koje su sa Olgom Timotijević sastavile odrednicu o *Ženi danas* u leksikonu *Žene Srbije u NOB*, uvrstile među „bliske i vrlo aktivne saradnice“ (1975: 70). Autorke ovog leksikona svedoče i sledeće:

„Dom studentkinja je bio samostalan ali po tadašnjim propisima nadzor nad njegovim radom trebalo je da vrši Ministarstvo prosvete. Udruženje [studentkinja] je odbijalo da prihvati takvo rešenje i tražilo je da bude pod nadzorom Univerziteta. Krajem 1940. i početkom 1941. godine ograničava se autonomija Univerziteta i univerzitetske vlasti vrše cenzuru, dozvoljavaju policiji da upada u studentske menze i prostorije studentskih organizacija. Udruženje studentkinja koristi tada svoj naziv „Kraljica Marija“. Upravnica Doma Mila Dimić sprečava pokušaj policije da uđe u Dom radi hapšenja nekih drugarica na taj način što saopštava da je Dom pod pokroviteljstvom kraljice i da će ih pustiti unutra samo kada joj pokažu odobrenje dvora da mogu ući u dom. Još nekoliko pokušaja policije sprečila je na taj način. Tako je početkom 1941. dom zaista bio jedino mesto gde policija nije imala pristupa“ (*Žene Srbije u NOB* 1975: 51).

Kada je počeo rat i u Jugoslaviji, odnosno tokom okupacije Beograda, Mila Dimić je nastavila aktivistički rad za ilegalni

pokret, sve do septembra 1942, kada je započeo niz „provala“ u beogradskoj partijskoj organizaciji, a u jednoj od njih je i uhapšena (Isto 128).

Urednice leksikona *Žene Srbije u NOB* Milu Dimić imenuju najpre kao „pozorišnu umetnicu i pisca“, kako je označavaju u legendi uz ličnu fotografiju (51). Određuju je odnosno sećaju je se, kao što je već napisano, kao „bliske i vrlo aktivne saradnice“ časopisa *Žena danas* (70). Pri kasnijem pominjanju, u formi izdvojenog tekstualno-fotografskog portreta stoji sledeće:

„Mila Dimić, glumica, aktivno je pomagala napredni pokret pre rata. Bavila se i književnim i prevodilačkim radom. Otpuštena je iz Narodnog pozorišta 1935. gde je bila dugogodišnji član, kao politički sumnjiva. *Od 1936. do 1941. bila je upravnica Doma studentkinja, koji je bio baza preko koje je KPJ vršila uticaj na studentkinje. Za takav rad studentkinja u Domu imala je mnogo razumevanja i pružala mu podršku.* Za vreme okupacije nastavila je rad. Bila je član terenske partijske jedinice na Čukarici. Uhapšena je decembra 1942. i umrla pod batinama iste noći u Specijalnoj bolnici“ (172, kurziv S. B.).

Sam način govora o delovanju Mile Dimić u Studentskom domu otkriva prirodu narodnofrontovske prakse kao uspešnog spoja politike vođene *odozgo* i one vođene *odozdo*, na kojoj sve vreme insistiram. Naime, iz prve rečenice obeležene kurzivom, čitaoci mogu zaključiti da je Mila Dimić, s pozicije upravnice delovala na studentkinje u domu, a da je pritom i sama bila vođena politikom i odlukama vrha Komunističke partije Jugoslavije. Iz druge podvučene rečenice pak čita se da je Mila Dimić pružala podršku već postojećem „takvom“ (dakle, komunističkom) delovanju studentkinja. Razrešenje ove značenjske dvosmislenosti povodom toga ko je tačno tu kome podređen i pod čijim je uticajem, delom leži i u činjenici da je Mila Dimić postala upravica doma zahvaljujući prethodno postojećoj *autonomiji* studentkinja u Udruženju studentkinja – koje su zbog toga, dakle zahvaljujući *osvojenoj autonomiji*, mogle da odluče o imenovanju upravnice studentskog doma koji su kroz rad udruženja izgradile. U prilog tome dodatno govori sećanje Nede Božinović, koja svedoči:

„Na Dom se gledalo s podozrenjem i u razgovorima sa univerzitetskim i prosvetnim vlastima se nagoveštavalo nezadovoljstvo što ga vode samo žene, što su i Uprava i Udruženje i upraviteljica

levičarski nastrojeni. To je bio jedan od razloga što merodavni organi nisu pokazivali volje da pravni status Doma studentkinja regulišu. Oduzeti ga studentkinjama nisu mogli, jer su ga generacije studentkinja same podizale, a predati ga i zvanično na upravljanje levičarima nisu želeli“ (Božinović 1988: 100).

U predgovoru ponovljenom izdanju zbirke *Priče o Zagi*, poslednji trenuci Mile Dimić opisani su nešto drugačije nego u leksikonu *Žene Srbije u NOB*. Te razlike posledica su kako nepouzdanosti sećanja na koje se u pisanju ovih beleški oslanjalo, tako i posledica činjenice da su po svemu sudeći „pomešana“ dva hapšenja Mile Dimić: prvo, nakon kog je bila puštena (novembar 1941), i drugo (1942), kada je preminula od posledica batinanja. U predgovoru drugog izdanja zbirke stoji: „Uhapšena od agenata Specijalne policije u decembru 1942. godine, u zatvoru je bila formalno premlaćena. Svojim čvrstim držanjem pred policijom i u zatvoreničkoj ćeliji, gde je među uhapšenima podizala duh borbenosti, ona je zaista zaslužila naziv borca. Slomljenih rebara, krvareći, prenesena je u bolnicu, gde je, boreći se za svaki dah vazduha, umrla posle 15 dana“ (1946: nepaginirana strana).

Mitra Mitrović priziva i lik Mile Dimić u svojim *Ratnim memoarima* (1953), u onom njihovom delu (dnevnički datirani 1943) u kojem se seća svojih drugarica-saradnica časopisa *Žena danas* u trenutku kada u samom ratu obnavlja ovaj časopis, dok one više nisu među živima. Po tumačenju Zorane Simić – u našem koautorskom radu “*Žena danas (Woman Today 1936–40, 1943–44; 1945–53) and Mitra Mitrović: The (policies of (ghost) editorship, feminism and anti-fascism*“, 2024) – Mitra Mitrović je na taj način praktično „uključila“ svoje drugarice u samu „obnovljenu“ redakciju *Žene danas*, u sam čin uređivanja, budući da svedoči kako se trudi da časopis uredi po njihovom sudu i ukusu. Uz kratke opise likova i sudbina Olge Alkalaj i Fani Politeo Vučković, Mila Dimić prizvana je u *Ratnim memoarima* na sledeći način: „Mila Dimić, književnica, lepa, kratko podšišane kose koju svaki čas rukom ili pokretom glave smiče sa očiju, završila je svoje mlado književno delo samo sa dve reči: Ne znam. Januara 1943? tukli su je na podu, onako snažnu i bujnu“ (1953: 210).

Za temu angažovane ženske proze važno je to što Mitra Mitrović apostrofira i *književno* delo Mile Dimić i to kao „mlado“, kao ono koje je tek trebalo da bude napisano i dovršeno, a koje je,

dakle, ostalo nedovršeno. Još je važnije to što Mitra Mitrović „dopisuje“ završetak tog dela, odnosno što daje sebi za pravo da napiše njegove poslednje reči („Ne znam“). Time je izjednačila pisano delo Mile Dimić, od kojeg su bile objavljene samo *Priče o Zagi* i njen (nepisani) revolucionarni rad. Pisano i nepisano revolucionarno i antifašističko delo Mile Dimić za Mitru Mitrović sustiču se u potencijalno poslednjim (usmenim) *rečima otpora*. U *Ratnom putovanju* te reči funkcionišu kao oznaka ukupnog antifašističkog otpora čija je krajnja konsekvencija svesno rizikovanje i žrtvovanje života.

Međutim, upravo povodom delovanja Mile Dimić i svedočenja njenih savremenika o njoj, a uz paralelna čitanja autobiografskih i memoarskih zapisa drugih akterki, otkriva se specifično generacijski određeno osećanje koje je vladalo među revolucionarkama i njihovim saputnicama: u svakom činu koji je nosio mogućnost gubitka života, one su pre svega težile samom tome *životu* i svim *njegovima radostima i lepotama*. Neda Božinović svedoči, u tom smislu, kako uprkos očiglednim namerama i postupcima okupatora, Mila Dimić nije gubila veru da može sačuvati ono u šta je celu sebe ugradila i pritom mnogo rizikovala:

„Posetila sam je u njenoj sobici na mansardi sredinom maja 1941. godine. Pričala mi je uzbuđeno o tim svojim posetama Domu, grcajući od plača. Sa nevericom je pitala kako su Nemci mogli uzeti naš Dom za kasarnu, strahovala je da će ga 'nemačke vojničine upropastiti'“ i ubeđivala me da ga moraju vratiti, kao da do njene svesti nije dopirala tragična činjenica da je zemlja okupirana. Savetovala sam je da sa tim posetama prekine jer može da nastrada, mogu da je uhapsu, a Dom ionako ne može spasti. Odgovorila mi je odlučno: 'I sutra opet idem tamo da se svađam'“ (103).

Neugasiva želja za životom, o kojoj – u krajnjoj liniji – najjasnije svedoči *Ratno putovanje* Mitre Mitrović, odnosno Mitra Mitrović svedoči o toj ljubavi prema životu u ime svih onih kojima je u ratu i okupaciji život oduzet, pulsirala je kod svih ovih akterki i u zatvorskim ćelijama. Zato je ovde važno navesti i dva sećanja na dva boravka u zatvoru Mile Dimić; ne, dakle, samo zbog toga da bi se biografski ispravno utvrdila razlika između njena dva hapšenja i utamničenja, ne, dakle, samo zato da bi se biografski korektno označilo koje je od njih bilo poslednje, već da bi se utvrdio važan *osećajni* momenat ove književno-revolucionarne

generacije, pomenut na početku ove knjige kao i ovog poglavlja: one su volele život i u ime lepšeg života *za sve* nisu se plašile smrti. Neda Božinović pisala je poglavlje „Mila Dimić“ u knjizi *Studentkinje beogradskog univerziteta u revolucionarnom pokretu* prvenstveno u formi ličnog sećanja na Milu Dimić, dodajući tome i sećanja drugih nekadašnjih a preživelih studentkinja koje je po svemu sudeći usmeno intervjuisala za potrebe pisanja ove knjige.

Mila Dimić bila je, dakle, prvi put uhapšena 1. novembra 1941. godine. Ruža Mamula svedočila je Nedi Božinović o Milinom ponašanju u ćeliji. Pošto je preko jednog stražara bila obaveštena o zbivanjima napolju, u Beogradu i na frontovima, Mila Dimić je o svemu pričala, a „način na koji im je postepeno i sa uživanjem saopštavala svoja saznanja izazivao je buru oduševljenja i rešenosti da i one, zatvorenice, *na svom frontu izdrže*“ (Božinović 104, kurziv S. B.). Kako se svedočenje dalje prenosi, Mila Dimić

„delila [je] zatvorenicama uloge koje će u društvu imati posle pobe-
bede. Čas su bile mali ili veliki komesari i odgovorni rukovodioci,
čas ličnosti iz *Uzorane ledine*. Održavala ih je *u svom svetu borbe,*
vedrine i vere u pobedu. Duh ohrabrenja i optimizma, koji je svojim
ponašanjem nametnula čitavoj sobi, bio je duševna hrana i pomagao
im da podnesu policijske torture“ (Božinović 104, kurziv S. B.).

Drugo hapšenje Mile Dimić odnosno boravak u zatvoru, ujed-
no i poslednji, vezan je za decembar 1942. godine: „Danka Karišić
se seća da su, kada je Mila dovedena na saslušanje, agenti došli sa
nekoj veselja. Bili su pijani i besni. Milu su tukli čime su stigli i ne
gledajući kuda udaraju“ (105). Danka Karišić svedoči da nije videla
tako pretučenu zatvorenicu i „pod snažnim dojmom doživljenog, na
islednikovo pitanje promucala je: 'Ona Mila tamo umire'“ (105). Neda
Božinović tome dodaje da je Mila Dimić u besvesnom stanju preneti
u zatvorsku bolnicu, gde je umrla je 16. decembra 1942. godine.

Velibor Gligorić je kroz književni slučaj Mile Dimić ispravno
opisao metodologiju domaće policije u Kraljevini Jugoslaviji i
kontinuitet mržnje prema antifašistima koji je, u potonjoj kola-
boraciji sa okupatorom, dao svoje rezultate: „Dramatizacija *Sile*
izazvala je demonstracije omladine u pozorištu i bila zabranjena.
Policija je dobro zapamtila njenog tvorca Milu Dimić, i spremala
protiv nje zločinačku odmazdu“ (1965: 79). Dodatno, Gligorić
potcrtava: „Policija joj je, pored dramatizacije *Sile* i ono učešće

u antirežimskim i antifašističkim književnim priredbama, i ovo upravnikovanje studentskim domom upisala u svoju crnu knjigu. Jer, kad se dokopala njenog života decembra 1942. pod okupacijom, kao divlja zver ustremila se na nju. Motkom joj razbila grudni koš, takoreći, živu je rastrgla.“ (Gligorić 1965: 80). Drugim rečima, posebna okrutnost prema pojedinim zatvorenicama u Đušinoj ulici, na Obilićevom vencu ili u logoru Banjica, nije bila posledica izmenjenog stanja svesti policajaca usled konzumiranja alkohola, već je alkoholom izazvano samoopravljanje doprinosilo da se s njima obračuna po modelu *femicida* (što je posebna tema koja zaslužuje i posebnu i po mogućnosti multidisciplinarnu studiju).

Na istom je tragu i Neda Božinović u jednom drugom poglavlju knjige iz 1988. U poglavlju⁷ koje takođe predstavlja spoj dokumentovanih podataka s ličnim sećanjima i ličnim stavovima i zaključcima (ličnim – u smislu i generacijskim), Neda Božinović ističe kako „studentkinje Beogradskog univerziteta, kao i upravnice njihovog doma, Milu Dimić, možemo pratiti još na jednom planu, *planu stradanja* u toku neprijateljskih ofanziva, kao i po zatvorima i logorima širom zemlje i van nje“ (1988: 113, kurziv S. B.). U svome diskursu, u jednoj zaključnoj rečenici, Neda Božinović detektuje i mizogine izvore dodatnog telesnog mučenja antifašistkinja pri policijskim isleđivanjima: „*Kao žene, posebno kao studentkinje, mnoge su bile izložene najbestijalnijim, nezamislivim mrcvarenjima*“ (114, kurziv S. B.).

Smisao života i dela Mile Dimić njenim preživelim drugaricama i idejnim naslednicama nije dozvoljavao niti i dalje dozvoljava da se pisanje o njemu završi načinom na koji se stvarno završilo, na planu stradanja, kako bi se izrazila Neda Božinović. Zato je ovoj biografiji i delu Mitra Mitrović dopisala završne reči otpora, a ja ću poglavlje o Mili Dimić završiti rečima sećanja Elija Fincija: „U Mili Dimić, koketnoj, šarmantnoj, duhovitoj, postojalo je, u nevidljivim dubinama, ljudskom smernošću skriveno, jedno istinsko vrelo čovečnosti i lepote, jedna vera da se ipak, i uprkos svemu, uprkos i ličnom iskustvu sa ljudima i životom, često gorom, mora ostati veran samom sebi: biti čovek“ (Finci 1970: 14).

⁷ „Studentkinje i diplomirane studentkinje Beogradskog univerziteta u Narodnooslobodilačkom ratu i revoluciji“, *Studentkinje beogradskog univerziteta u revolucionarnom pokretu*, 1988b, 106–201.

7. POSTAJANJE SKOJEVKOM – POSTAJANJE PARTIZANKOM: PRIPOVETKE MILKE ŽICINE I NADEŽDE ILIĆ-TUTUNOVIĆ KAO MESTA SEĆANJA

*„Ona samo krajičkom oka pazi na svoje kretanje,
samo krajičkom svesti kontroliše svoju opreznost;
inače, ona već korača po slobodnim šumama, sa puškom o ramenu,
a svud oko nje bruji, ječi,
nosi je skladna borbena pesma iz stotina, iz hiljada mladih grla“*

(Илић-Тутуновић 1953: 99).

U ovom poglavlju se kao poseban predmet analize izdvaja nekoliko pripovedaka Nadežde Ilić-Tutunović i Milke Žicine, pisanih od 1946. do 1953. godine. Nosioци izdvojenih kratkih priča su likovi devojčica i devojaka od četrnaest do šesnaest godina, koje se pridružuju skojevskom i antifašističkom pokretu, a prikazano je njihovo delovanje u predratnom periodu („Devojke iz Končareva kraja“) odnosno u toku okupacije („Sa prvim snegom“ i „Čarobna Jela“), kao vremenu političke aktivacije. Vreme ili, bolje bi bilo reći, hronotop političke aktivacije podrazumeva u ovim pripovetkama emancipaciju u odnosu na roditelje, vršnjačko povezivanje, učešće u ilegalnim akcijama Komunističke partije Jugoslavije, hapšenja, i utamničenja. Ovaj pripovedni hronotop neposredno prethodi trenutku stupanja ovih likova u samu partizansku borbu. U ovom poglavlju polazim od teze da date pripovetke, upravo kao i proza navedenih autorki pisana 30-ih godina, nastoje da učestvuju u društvenim procesima koje kroz konkretizovane likove samostalnih, svesnih, hrabrih i spretnih devojčica prikazuju, a to je politička subjektivizacija omladinki Jugoslavije.

7.1. Angažovana ženska proza i tema ilegalnog antifašističkog rada

Odabrane pripovetke Milke Žicine i Nadežde Ilić-Tutunović izdvajaju se unutar toka angažovane ženske proze na nekoliko načina. Pre svega tematski, opisujući uključivanje devojčica u pokret antifašističkog otpora kako pre početka Drugog svetskog rata, tako i u toku same okupacije rasparčane Kraljevine Jugoslavije. Za razliku od nekih priča istih autorki, pre svega onih iz 30-ih godina, koje su imale potencijal da politički aktiviraju svoje čitateljke u levofeminističkom pravcu (razotkrivajući mehanizme dvostruke eksploatacije žena i devojčica u kapitalističkom patrijarhatu), tri date priče, napisane neposredno posle rata, u političkom smislu čine nešto drugo. One, naime, prikazuju već započeti proces političke subjektivizacije devojčica i devojaka, koji u ovim slučajevima dobija ne samo antikapitalističku već i jasnu antifašističku formu. Budući da su pisane posle rata i da opisuju junakinje koje će se uključiti u Narodnooslobodilačku borbu, ove priče povezuju se sa fenomenom *partizanske umetnosti*, kojem po nekim aspektima jesu bliske, ali se ne mogu podvesti pod taj koncept. Ovim pripovetkama dve autorke su, po svemu sudeći, želele pre svega da sačuvaju sećanje na *ilegalsko* delovanje devojčica i devojaka unutar Saveza komunističke omladine Jugoslavije, kako pred sam početak rata, tako i u okupiranom Beogradu, drugim rečima, da posebno *istaknu vrednost delovanja komunističkih ilegalaca* pre rata i u okupaciji, i to posebno: vrednost ilegalnog delovanja (vrlo) mladih devojaka u okviru ukupnog antifašističkog i Narodnooslobodilačkog pokreta.

Na ovom mestu treba istaći da je indikativno da jedno od prvih posleratnih obrazloženih shvatanja ilegalnog delovanja kao punovrednog boračkog delovanja nalazimo u zapisu vezanom za Milu Dimić, o čijoj je prozi bilo reči u prethodnom poglavlju. Naime, autor/ka nepotpisanog predgovora njenih reizdanih *Priča o Zagi*, a iste godine kada nastaje i reportažna priča Milke Žicine koja je ovde u fokusu, dakle 1946, piše: „Svojim čvrstim držanjem pred policijom i u *zatvoreničkoj ćeliji*, gde je među uhapšenima podizala duh borbenosti, ona je *zaista zaslužila naziv borca*“ (Dimić 1946: nepaginirano). Isto tako, za razumevanje date rečenice, tj. potrebe da se ističe da su i tokom rata uhapšeni

antifašisti *zaista* zasluživali status borca, važna je činjenica da se u tom trenutku pripremalo uspostavljanje zvanične državne boračke organizacije, koja će biti osnovana već sledeće godine, 1947, pod nazivom Savez udruženja boraca Narodnooslobodilačkog rata Jugoslavije (SUBNOR). U datom je trenutku, drugim rečima, postalo važno kojim će se sve grupacijama i pojedincima zvanično, kroz forme nove države, priznati doprinos Narodnooslobodilačkoj borbi, i to kako njihovo delovanje tako i njihova (boračka) žrtva. Uprkos tome što je Komunistička partija Jugoslavije, kao nosilac Narodnooslobodilačkog pokreta, još u toku samog rata dovoljno široko i inkluzivno definisala pojedinačne organizacije i pojedince kao deo NOP-a, uključujući u njega svakako i ilegalce, ipak je od ponovnog i zvaničnog uspostavljanja boračkih i drugih organizacija u novoj državi zavisio konkretan (društveni i ekonomski) status svakog od učesnika Pokreta. Ova činjenica predstavlja zapravo i kontekst za puno razumevanje potrebe pisanja samih odabranih pripovedaka.

Isto tako, izjednačavanje ilegalki s pripadnicama samih partizanskih oružanih jedinica, izvršile su – takođe implicitno, ali jednim sveobuhvatnim svedočanstvom – urednice i autorke leksikona *Žene Srbije u NOB* objavljenom 1975, leksikona osmišljenog mnogo ranije, još 1956. godine. Leksikon je na naslovnoj korici, iznad naslova, prikazivao sliku partizanke sa puškom o ramenu, čime se – kao prva vidljiva poruka ovog izdanja – isticala primarnost partizanki u javnoj vrednosnoj hijerarhiji učesnica i žrtava u Narodnooslobodilačkoj borbi. Međutim, unutar samih korica, urednice i autorke leksikona učinile su nešto drugo. Urednice su najpre, uvodnom rečenicom jasno naznačile kontinuitet predratne i ratne borbe: „Inicijativa da se sačuva od zaborava i prikaže značaj i obim učešća žena Srbije u revolucionarnom radničkom pokretu i narodnooslobodilačkoj borbi potekla je 1956. godine od grupe drugarica-učesnica predratnog revolucionarnog radničkog pokreta i NOB“ (*Žene Srbije u NOB* 1967: [6], nepaginirano). Pod dati naslov tj. sintagmu urednice su podvele, dakle, i sve one ilegalke koje nisu dospele i do samih partizanskih jedinica. Urednice su kako uvodnom rečenicom tako i celim leksikonom učinile i mnogo više od toga: uspostavile su kontinuitet između ilegalnog komunističkog antikapitalističkog delovanja u radničkom pokretu pre rata i samog partizanskog delovanja. Taj gest zapravo potvrđuje

i samopercepciju ilegalki, budući da su mnoge od njih – kao preživjele – osmislile, uredile i napisale dati leksikon.

Ubrzo nakon trenutka kada je navedeni leksikon osmišljen (1956), i nakon kojeg su Milka Žicina i Nadežda Ilić-Tutunović pisale svoje pripovetke, komunistički ilegalski koji su delovali u okupiranim gradovima u periodu 1941–1945 zvanično su 1958. godine priznati odnosno uvršćeni u članove SUBNOR-a.

Što je posebno važno, vrednosna neodvojivost kategorija ilegalnog rada u okupaciji i neposrednog oružanog delovanja na frontu važila je kao postulat u živoj percepciji aktera samih događaja. Jer, kako se seća Neda Božinović: „U diverzantskim grupama u okupiranim gradovima, a naročito u Beogradu bio je i jedan broj studentkinja. One su bile organizovane u mešovitim grupama, desetinama, a nazivali su ih borcima i partizanima“ (1988b: 109). Neda Božinović dodatno naglašava praktičnu i pojmovnu neodvojivost dva vida antifašističkog otpora i borbe, jer je i sama isključivo iz razloga sistematičnijeg prikazivanja aktivnosti studentkinja u ratu morala da načini podelu na „one koje su pretežno radile na zadacima narodnooslobodilačke borbe na terenu okupiranih gradova i sela i oslobođenih teritorija“ i „one koje su pretežno bile u formacijskom sastavu NOV i POJ“ (1988b: 110). Dakle, „podela je uslovna, jer se između ove dve grupe ne može povući određenija granica. Osim toga, mnoge od njih su povremeno bile i u jednoj i u drugoj grupi“ (Isto).

Iz same činjenice da je dugo postojala potreba da se istakne podjednaka vrednost i jednih i drugih u Narodnooslobodilačkom pokretu i borbi, kao što Neda Božinović čini 80-ih godina, moglo bi se zaključiti da sami ilegalski akteri i, verovatno posebno, *akterke* nisu uvek osećali da su dovoljno zvanično ili javno vidljivi i vrednovani. To je očigledno bio slučaj uprkos poduhvatima kakva je i izuzetno gledana televizijska serija *Otpisani* (nastajala 1974/75, i redovno reprizirana), kojom se kroz popularnu kulturu i među najširim publikom dodatno legitimizovala borba ilegalaca, a koja je na početku stvaranja nove države (krajem 40-ih i tokom 50-ih godina) bila zvanično manje vrednovana. Zato se opravdano može pretpostaviti da su u tranzicionim godinama obnove i izgradnje, kada su statusi mnogih aktera i akterki rata još uvek bili nestabilni, pojedine angažovane autorke, „oduvek“ posebno osetljive za društveno najmarginalizovanija i najtabuisanija iskustva, osetile potrebu

da takva nepriznata iskustva zabeleže upravo u periodu kada je to bilo najvažnije, tj. onda kada se o statusu onih sa ilegalskim (ali ne i partizanskim) iskustvom i odlučivalo na zvaničnom državnom nivou. U svom već ustanovljenom po-etičkom opredeljenju i maniru, Milka Žicina i Nadežda Ilić-Tutunović izabrale su da u javnost iznesu iskustva onih najosetljivijih u okviru date, bar u tome momentu, osetljive grupe. Na taj način se dato marginalizovano iskustvo, makar najpre u književnom smislu, legitimizuje, a njegova izuzetnost postaje svojevrsni zalog za dalju, mirnodopsku, političku subjektivizaciju jugoslovenskih omladinki, onih koje će u osvojenom miru i u socijalističkoj državi biti aktivni politički činiooci na način kakav odgovara novim uslovima života.

*7.2. Hrabre, spretne i nezavisne:
„Devojke iz Končareva kraja“ Milke Žicine*

Moglo bi se tvrditi da je osnovna tema priče „Devojke iz Končareva kraja“ uloga jugoslovenske revolucionarne omladine u buđenju klasne svesti tokom 30-ih godina 20. veka. Specifičnost priče leži u tome što su za predstavnike ove omladine odabrane devojčice, odnosno vrlo mlade devojke, koje su na samoj granici između detinjstva i adolescencije. Protagonistkinje pripovetke su Danica i Narandža, uzrasta četrnaest i šesnaest godina. Mesto radnje je još preciznije određeno: to je Babin Potok, ličko seoce koje se nalazi na putu ka Plitvičkim jezerima. Ove devojke s apsolutne margine, geografske i socijalne, prikazane su u ovoj priči kao vanredno hrabre i samosvesne. Naime, crvenu komunističku zastavu, koju su one postavile na vrh najvišeg drveta (jele) u kraju, a u povodu proslave Prvog maja, niko iz okruženja neće smeti ni da pokuša da skine, iako je tako nalagala zvanična policijska naredba.

Milka Žicina je u oblikovanju ovakvih karaktera, kako će se iz njenog kasnijeg prisećanja saznati, bila inspirisana ličnostima stvarnih devojaka „iz Končareva kraja“, s kojima je – iako se nisu lično upoznale – zapravo bila tesno povezana:

„Imam iz tog vremena i jedno pismo neke nepoznate devojke, Drage Bogdanović i Naranče Končar, ćerke onog Petra Končara, brata od strica Rade Končara, iz Like, Vrhovine. Petra Končara upoznali smo još u Luksemburgu. Ta Naranča je kasnije bila kome-

sar čuvene Devojačke čete, u kojoj je borac bila i Jovanka Broz a komandant Mićun Šakić. U tom pismu devojke traže moju adresu, ako sam ja ista ličnost koja je bila 1930. u Luksemburgu. Pominju da sam im ja pomogla člancima u 'Ženi danas' da započnu borbu da se oslobode i da promene društvene odnose. To pismo poslato je 1939. godine redakciji 'Žene danas'" (Žicina 2002: 311).

Amblem ove priče predstavlja pomenuta svileni crvena zastava, ona na kojoj su dve junakinje žutim koncem postupno izvezle *srp i čekić*. Kako narativno vreme bude odmicalo, ovaj simbol solidarnosti između radnika i seljaka, tj. još preciznije između industrijskih i poljoprivrednih radnika, postaje sve vidljiviji. U 1939. godini, u koju je radnja priče smeštena i na koju se precizno referiše, ovaj simbol nije značio samo – kao do 1935 – solidarnost, već i *savez* između ove dve potklase. Ovom pričom, Milka Žicina uključuje novu *posebnu grupu* u ovaj savez – *revolucionarnu omladinu*, koja inače potiče iz redova obe navedene potklase.

Uz to, *motiv veza* tj. *ručnog rada*, koji u ženskoj književnosti inače funkcioniše kao metonimija ženskog specifičnog i autonomnog stvaralačkog rada, i nikad ne predstavlja samo proizvodnu ili dokoličarsku aktivnost, ovde konotira *žensku autonomiju* unutar organizovanog revolucionarnog rada.

Junakinje, kada je potrebno, lako zaklone i prikriju svoj vez tj. ilegalni zadatak i rad, a lako mu se i vrate i nastave s vezom kad opasnost od tuđih pogleda prođe. One uspevaju da nastave rad i zato što, kako pripovedačka instanca opisuje, muški članovi zajednice jednostavno ne poklanjaju dovoljno pažnje ženskom radu.¹ Upravo zahvaljujući takvim okolnostima, u realnosti revolucionarnog rada i ilegalske prakse druge polovine 30-ih godina, kada su pojedini partijski drugovi bili nedovoljno zainteresovani za ženske teme i rad svojih drugarica, mlade skojevke i komunistkinje su uspevale da „izvezu“ odnosno osmisle i uređuju svoje antifašističke časopise prilično au-

¹ Npr. „– Ništa, radi ti, niti djed dobro vidi, niti ga interesuju vezovi – reče mlađa i potrča da presretne pridošle jaganjce“ (7); „A sada starac sedi mirno na svom haljincu i ne primećuje kako Danica daje znak Narandži da raširi vez žutim koncem: ona nestrpljivo želi da vidi šta je ispalo iz onog njihovog jučerašnjeg crteža kad su iza kuće, krijući se od mladih sestara i braće, na rašireno parče usnova prislonile najmanji srp i olovkom povukle njegov oblik po platnu“ (9).

tonomno. Reč je o časopisima *Žena danas* (1936–1940) u Beogradu, *Ženski svijet* (1939–1941) u Zagrebu i *Naša žena* (1941) u Ljubljani.

Pripovetka „Devojke iz Končareva kraja“ počinje dugim opisom prirode, odnosno *uvođenjem čitalaca u lepotu sveta*, što je u tom trenutku već ustaljeni i zaštitni znak pripovedne poetike Milke Žicine. U ovom slučaju, Žicina ju je učinila neodvojivom od lepote devojaka, tj. njihove mladosti:

„Kao beli bokor cveća koje je rano prolećno sunce toplim milovanjima izmamilo iz zimske povučenosti, belela su se poprsja dveju devojaka u tek ozeleneloj prastaraj krčevini. Pored glogovog grmića beleli su se široki rukavi njihovih košulja i cicane marama. Sedele su na zemlji, na svom kraškom, kamenom tlu. Oštra trava i mladice drveća izbijale su, sočno zelene, ispod svakog kamena, ugibale se oko njega hraneći se oskudno pod njegovim teretom, ali su izbijale uporno, svake godine sve snažnije, strpljivo rastočavajući naizgled večno vezani masiv stene“ (5).

Pomenuta lepota sveta (prirode) ovde je, kao što se vidi, ujedno i nagoveštaj lepote, snage i neminovnosti društvene promene – nezaustavljive kao što je nezaustavljivo probijanje sveže trave i mladog drveća ispod tvrdoće stena.

Visoka jela, koja takođe ima amblematsko značenje u priči, služi da bi motivski i simbolički povezala istoriju oslobodilačkih pokreta u ovom kraju: „ogromna jela, čiji vrh štrči visoko nad celim krajem“ (5) svedok je i drugim oslobodilačkim tj. emancipatorskim kretanjima i obrtima koji su dolazili *odozdo*: oslobođenje od kmetstva, nacionalno oslobođenje i sada – klasno. Zajedno s jelom, njima je svedok i deda dveju junakinja, mlađi od drveta tek jednu deceniju.

U ovoj priči Žicina je jasno ocrtala kako se feudalno ropstvo odnosno navodno oslobođenje od njega lako pretočilo u klasnu potčinjenost, tj. kako je takoreći spontano došlo do preusmeravanja potlačenih slojeva u iste takve slojeve iz jednog sistema u drugi. Žicina u jednostavnim pripovedačkim potezima, kroz kazivanje i prikazivanje, predočava čitaocima da je posle povlačenja Osmanskog carstva iz Bosne i Hercegovine ostalo otvoreno pitanje šta činiti sa Vojnom krajinom koja u tom trenutku za Habsburšku monarhiju gubi svoju odbrambenu funkciju. Ispostavlja se da je to pitanje tada značilo: šta činiti sa svim tim ljudima kao sa *radnom*

snagom? Austrougarska kao odgovor na novonastalu situaciju među ovaj deo svojih podanika pušta iseljeničke agente, koji ih vrbuju za rad – pretežno u rudnicima – u SAD, Belgiji i drugim državama.²

Dok se lik dede priseća da „kada je ta jela bila mladica, onda su težaci prestali biti kmetovi...” (10), junakinje se podsećaju kako su o tome „krišom saznavale u omladinskim grupicama“ (Isto). Milka Žicina u tom delu priče, dakle, predočava zapravo kako su se kod revolucionarne omladine na selu ukrštale dve vrste neformalnog obrazovanja: *marksističko (ilegalno) obrazovanje*, sticano u skojevskim kružocima i kroz čitanje ilegalno deljene literature, sa *znanjem iz usmene istorije*, koje dobijaju spontano, „intervjuišući“ svoje ukućane odnosno, jednostavno, živeći svoje živote, koji podrazumevaju svakodnevno spontano generacijsko prenošenje iskustva deprivilegovanih: svojih roditelja, baba i deda.

Ono što će za junakinje kroz navedeni *oral history* metod biti važno saznanje, to je fenomen *omladinskog avangardizma* (v. Lalatović 2023) i njegov kontinuitet, kojem i same Danica i Narandža sada pripadaju:

„– A omladina, djede, je l' mirovala?

– Mladež? E-eh! Baš pred samim carem Vranjom kad je doša' u Zagreb zapalila je Madžarsku zastavu pred Jelačićevim spomenikom! Naterali su Kuena da se digne sa hrvatske banske stolice! Eto kako je mirovala!“ (15).

Ono što pak priču čini feministički angažovanom, ali i u tom smislu specifičnom za propovednu poetiku Žicine, jeste upadljivost opisivanja *hrabrosti*, *samostalnosti*, sposobnosti pa i *spretnosti* devojčica i devojaka – junakinja. Kada se svi ti opisi saberu, oblikuje se slika devojaka koje su po ovim osobinama u saglasju s prirodom koja ih okružuje, a u nesaglasju s nalogima patrijarhata koji ih podjednako okružuje i određuje. Treba primetiti da u svakom slučaju u ovoj i još nekim pričama Milke Žicine fizička spretnost i spremnost imaju

² Uživajući u pripovedanju deda-Marka o svim tim događajima, budući da Žicina vešto koristi lokalni govor u tim deonicama priče, čitaoci se u isto vreme snabdevaju i preciznim, reportažnim podacima: „I tako se za deset godina, od 1903. do 1913. iseli iz 'Rvatske u Ameriku oko trista hiljada zdravih ljudi“ (14–15).

istu važnost kao psihološka i politička osvešćenost. Opisi spretnosti i fizičke snage junakinja su važni, kao što pokazuju sledeći primeri: „Danica doskakuta, laka kao ptica, sede na svoj zgužvani kaputić i oprezno pogleda dedu“ (7); ili: „No kad su se sasvim priljubili uz njeno staro, čvornovato stablo, ona ih prijateljski prekri dubokom crninom i stade svojim ispupčenjima na kori prihvatati gipke tabane Daničine i njene mišićave ruke koje su vešto i lako grabile uvis, u crnu krošnju, prema vrhu“ (17).

Kao konačni rezultat, kazuje priča, Prvog maja, od zore pa nadalje, svi iz kraja su mogli da vide crveni barjak sa zlatno-žutim srpom i čekićem. Iako, kao što je napred pomenuto, policija nalaže da on bude skinut, niko se neće usuditi da to učini, a jedan momak, posmatrač, čak izjavljuje da on ne može do njega ni da se popne. Sutra ujutru barjaka jednostavno više nije bilo.

Sve ovde prikazane osobine junakinja, koje su predstavljene kao lične karakteristike, bilo da se odnose na njihovu psihologiju ili telesna iskustva, u istorijskoj su realnosti igrale važnu ulogu za hiljade mladih žena koje su se pridružile Narodnooslobodilačkoj borbi na jugoslovenskom prostoru. One joj se i jesu pridruživale jer su bile samosvesne i hrabre, a bile su sposobne da sprovedu konkretne zadatke te borbe zato što su, pored toga, bile i fizički spretno i jake.

7.3. Devojčice i Savez komunističke omladine Jugoslavije u okupiranom Beogradu: priče Nadežde Ilić-Tutunović

Književna analiza u ovom bi slučaju mogla da započne pomoću istoriografske analize i statističkih podataka koji ukazuju da su *učenice* činile 32,14% svih žena u komunističkom pokretu otpora u Beogradu. To ih čini čak dvostruko brojnijim od studentkinja u istoj statistici. Istoričari veruju da je dato stanje očekivano s obzirom na to da je broj studentkinja u opštoj populaciji i inače bio mali, ali i zato što se, pošto je Beogradski univerzitet tokom okupacije praktično bio zatvoren, većina studentkinja vratila svojim roditeljima, van Beograda (Pantelić i Ristanović 2022: 79). S druge strane, kao što je dobro poznato, mnoge studentkinje komunistkinje je već tokom 1941. godine uhapsio Gestapo odnosno Specijalna policija koja je delovala na tzv. Teritoriji vojne komande u Srbiji. To je u mnogim slučajevima vodilo egzekuciji streljanjem ili smrti nastupeloj kao posledici batinanja ovih mladih žena tokom

istrage. Tek neke od njih uspele su da izbegnu hapšenja i pridruže se partizanskim jedinicama.

Moja hipoteza je zato, a priče angažovanih autorki to potvrđuju, da se i *osećanje dužnosti u izražavanju i sprovođenju otpora* u Beogradu u generacijskom smislu nužno spustilo naniže.

Naravno, ilegalni rad najmlađih nije se začinjao samo zahvaljujući njihovom osećanju dužnosti, niti je to uvek bio prvi podsticaj za usmerenje ka ilegalnim aktivnostima. Kako precizno obrazlažu istoričari:

„Organizaciona struktura SKOJ-a u Beogradu bila je uspostavljena po istom principu kao i partijska. Jedina razlika bila je u rukovođenju srednjoškolskom omladinom. Aktivni unutar beogradskih škola bili su pod ingerencijom srednjoškolskog aktiva, koji je bio direktno povezan sa MK SKOJ-a za Beograd. Izdvajanje srednjoškolaca iz teritorijalne podele imalo je svoje opravdanje u činjenici da su škole u većini obnovile svoj rad, što je omogućavalo skojevcima da na dnevnom nivou utiču na svoje školske drugove“ (Pantelić i Ristanović 83).

U pripovetkama „Sa prvim snegom“ i „Čarobna jela“, Nadežda Ilić-Tutunović prikazuje upravo ilegalni rad najmlađe ženske populacije u beogradskom pokretu otpora, delovanje devojčica i devojaka od 14. do 18. godine. U svom istraživanju, Pantelić i Ristanović pod kategorijom učenica podvodili su uzrast od 14 do čak 21 godine. Kako su naglasili da o ovom fenomenu zapravo nema dovoljno podataka pa posledično ni naučnih studija u smislu sekundarne literature, usudila bih se da tvrdim da u ovom slučaju sama književnost može da odigra ulogu izvora za, u najmanju ruku, kulturu sećanja. Odnosno, pojedina književna dela predstavljaju sam oblik kulture sećanja. U skladu s tim, iako književnost ne može biti doslovni istorijski izvor, niti ona to treba da bude, sadržaji i značenja koja danas zatičemo u određenim književnim delima ipak mogu da popune praznine u naučnom znanju i kolektivnom sećanju.

To je mogući razlog zbog kojeg je Nadežda Ilić-Tutunović 1953. godine započela svoju pripovetku „Sa prvim snegom“ narativnim tokom koji se odnosi na društveno tabuisanu grupu u tom trenutku na kolaboracioniste lokalnog značaja, i to na one koji su među njima smatrani najmanje važnim. Pripovetka počinje pričom o majci zabrinutoj za svog sina Stoleta, koji se stavio u službu okupatora i postao agent nacističkog policijskog

aparata.³ Nadežda Ilić-Tutunović s podjednakom psihološkom nijansiranošću i ubedljivošću gradi sve likove u pripoveci. Tako čitaoci podjednako mogu da se, u smislu prenošenja u pripovedni svet, psihološki približe i liku Stoleta, koji brižljivo prikuplja imena svojih mladih komšija znajući da ih tim činom šalje na mučenja i likvidacije. Ipak, time što u jednom trenutku prekida narativnu nit koja prati sudbinu likova Stoleta i njegove majke (nakon što beogradski ilegalci ubiju Stoleta), a pripovetku u potpunosti pretvara u priču o devoјčici Veri, i – na drugom mestu – o njenim roditeljima, Nadežda Ilić-Tutunović čini da se čitalačka vrednosna identifikacija prenese sasvim i isključivo na ove likove.

Slično pripovednom postupku Milke Žicine, Nadežda Ilić-Tutunović je odlučila da lik svoje junakinje Vere uvede uokvirujući ga slikom lepote sveta, a, kao i kod Žicine, ta junakinja očevito pripada siromašnijim slojevima društva:

„U to rano prvo belo jutro, klopali su drveni đonovi na cipelama veselih đaka u tome udaljenom kraju grada [...]. Njihovo klijtanje kao da je rasterivalo snenu lepotu ovoga belog jutra, ali je zato unosilo život i radosnu notu u ukočenost, u mrtvilo jednog okupacionog dana. Stojeći kraj prozora u svojoj tankoj, na mnogo mesta zakrpljenoj spavaćici, još bosa i neraščešljane kose, Vera je svetlim pogledom upijala u sebe čarobnu sliku svoje male bašte i jednog dela tihe ulice. Ustreptala od onog slatkog mladalačkog uzbuđenja što ga donosi prvi sneg, hvatala je sve zvuke, glasove i usklike, koji su dopirali spolja“ (Илић-Тутуновић 1953: 60).

Još jedna sličnost s postupcima Milke Žicine u predstavljanju skojevki ogleda se u tome što Nadežda Ilić-Tutunović problematizuje formalno i neformalno istoriografsko znanje, i to isto, kao kod Žicine, u kontekstu okupacije i oslobodilačkih pokreta. Junakinja Vera, naime, kroz doživljeni govor, razmatra *istoriju* koju uči u školi u sklopu obrazovnog programa osmišljenog od strane okupatora i domaćih kolaboracionista, zatim se seća šta je o srpskoj prošlosti do skoro učila u kapitalističkoj monarhiji, i

³ O majkama i njihovom odnosu prema deci, bilo da se ona nalaze u četničkom ili partizanskom pokretu, pisala je Ljubinka Škodrić u radu iz 2014, u kojem nije uspela da obuhvati i majke čija su deca delovala u okupiranom Beogradu.

konačno poredi obe te interpretacije s marksističkim tumačenjem istorije s kojim se upoznaje na ilegalnim sastancima SKOJ-a. Autorka tako kroz junakinjinu perspektivu iznosi tri verzije prošlosti kao predmeta proučavanja i tri verzije istorije kao humanističke discipline, prikazujući Veru kao sposobnu da metakritički sagleda i oceni znanje koje joj se nudi sa nekoliko različitih strana.

Najvredniji aspekt priče predstavlja, međutim, postupni opis postajanja skojevkom, i kroz taj proces, postajanja partizankom. Nadežda Ilić-Tutunović uspeva da proširi i produbi sliku ovog fenomena, kakvu dokumentarni istorijski izvori, a često ni memoari i autobiografije uzeti sami sa sebe ne mogu da pruže. Ova duga pripovetka vodi čitaoce kroz sve faze kroz koje su prolazile učenice uključujući se u partizanski pokret: najpre, one su obično počinjale s ilegalnim radom u takvoj tajnosti da čak ni njihovi roditelji nisu to primećivali; zatim, one bi razvijale taj svoj rad kroz uobičajene svakodnevne aktivnosti (zajedničko učenje sa školskim drugovima, pozajmljivanje školskih svezaka, svakodnevne šetnje iza kojih se skrivalo prenošenje ilegalskog materijala); i konačno, kada bi okolnosti to dozvolile – devojčice i devojke su napuštale roditeljske domove i odlazile na slobodnu teritoriju, u same partizanske vojne jedinice.

Dok okvirna radnja počinje kolaboracionističkom temom i vezana je za lik jedne majke, dotle unutrašnji i glavni zaplet počinje time što druga majka, majka jedne učenice i skojevke, otkrije u svojoj kući skrivenu medicinsku opremu. Ona odmah shvata da je tu opremu donela njena kći, kao što dobro zna i šta to sve znači. Sam odnos majke i ćerke igra važnu ulogu u pripovednoj poruci: kroz dijalog između zabrinute majke i njene ćerke, pune ljubavi prema roditeljima ali ipak odlučne u nameri da ih napusti, autorka je iskazala visoku samosvest devojčica i devojaka o tome zašto su uopšte pristupile pokretu otpora i SKOJ-u. Štaviše, kroz sukcesivne dijaloge između ćerke i majke, i oca koji se povremeno u njih uključuje, Nadežda Ilić-Tutunović je istakla još jedno značenje: da majke u ovakvim slučajevima nisu uvek bile samo zabrinute majke. Kći Vera, svojim pitanjima i izrečenim poentama, osvestila je kod svojih roditelja činjenicu da su upravo oni nju učinili takvom kakva je sada, ukupnim prethodnim vaspitanjem i prenošenim humanističkim vrednostima. Njihov sistem vrednosti, naime, naučio ju je da se u datim okolnostima opredeli za antifašizam i

aktivno učešće u otporu okupatoru („Mama, – reče najzad čvrsto, tražeći uzalud njen pogled, – Zašto si me onda uvek učila svemu što je lepo i plemenito. Zašto ste mi uvek davali da čitam knjige u kojima su junaci plemeniti borci za slobodu i pravdu? Da li ste se vi to samo 'sigrali kume', ili ste odgajali čoveka?!“ (Isto: 89)).

Ova značenja priče, shvaćena kao element kulture sećanja, danas mogu da posluže da se u izvesnoj meri interpretativno prošire i nijansiraju istraživački zaključci zasnovani na obimnoj dokumentarnoj građi, kao što su oni Ljubinke Škodrić. Ova istoričarka tvrdi da su majke „uglavnom štitile decu koja su iskazivala naklonost ili pristupala pokretima otpora, čak i po cenu svoje službe, bezbednosti i života“ te da se „zaštitnički odnos majki prema sinovima ogledao i u njihovom nastojanju da intervenišu za njihovu zaštitu, posećuju ih u vojnim odredima, prate i čak nastoje da spreče njihovu mobilizaciju“ (Шкодрић 2014, 358). Ljubinka Škodrić dalje ističe *naviku da se živi „kroz druge“ i da se za njih žrtvuje* kao glavnu motivaciju majčinskog delovanja (Isto, kurziv S. B.) U ovoj pak pripovesti, majka u istovetnoj situaciji prikazana je kao obrazovana i svesna članica zajednice. Ona se, neminovno podležući majčinskim osećanjima, samo na trenutak primarno ponaša kao sentimentalni pa i besni roditelj („Našli su pomagače – žutokljunce! [...] Ja mogu da razumem i šta je ilegalni rad, i zašto se ljudi odaju tome. Ljudi, naravno, a ne dečurlija! Ne znam samo ko *vama* može da poverava tako važne i tako opasne poslove, to ne znam“, Isto: 66, kurziv N. I. – Tutunović).⁴ Lik

⁴ Kao što se zna, srednjoškolke su u istorijskoj stvarnosti sprovodile i mnogo opasnije zadatke, i ovde je na njih potrebno podsetiti s obzirom na to da priče Nadežde Ilić-Tutunović funkcionišu kao deo svojevrsnog sistema kulture sećanja na ilegalski rad učenica. Zato je važno ukrstiti ih sa dokumentarnim izvorima i historiografskim tumačenjima. Pantelić i Ristanović u svojoj studiji podsećaju na sledeći konkretan slučaj: „Jedan od pokušaja paljenja motornih vozila izvršile su članice SKOJ-a Zorka Božović, učenica muzičke škole, i Nada Atanasijević, učenica petog razreda gimnazije. One su se po dogovoru našle 26. jula, u 16 časova, u Ulici kraljice Natalije. Flašicu od 100 grama benzina za potrebe paljenja automobila obezbedila je Božovićeva. Tragale su za pogodnom metom ulicama Devojačkom i Kralja Milana, da bi u Siminoj, ispred broja 23, u 17 časova primetile jedno vozilo nemačke poštanske službe. Zorka Božović o tome govori: „Prišle smo tom automobilu, isti sam ja polila benzinom, zatim bacila flašicu, a Nada je odmah posle toga sa šibicom ovaj auto zapalila“. Sve je ovo sa prozora

majke se, međutim prikazuje kao *društveni uzor* svojoj kćeri, koji je majka bila tokom čitavog ćerkinog odrastanja, a na šta je kći – u trenutku neizbežne roditeljske slabosti – primorana da je podseti (Илић-Тутуновић 1953: 70, kurziv S. B.).

Pripovedno značenje zapravo je složenije i od upravo opisanog: Nadežda Tutunović dodaje svemu tome jednu socio-psihološku činjenicu, kroz reči visoko inteligentne i samosvesne mlade devojke: „Ali si zaboravila jednu staru istinu, mama, i ja ću ti je opet reći: roditelji veoma često ne poznaju svoju decu“ (70). Opisujući u svojoj autobiografiji *Ima tako ljudi*, navođenoj u prethodnim poglavljima ove monografije, upravo takav trenutak sopstvene revolucionarne evolucije, Vera Crvenčanin je zapisala: „Eh, dragi moj tata, jesi li ikad razmišljao o tome koliko skrivenoga postoji između roditelja i dece?“ (Crvenčanin 2012: 59). Date rečenice ukazuju na specifični trenutak u procesu emancipacije revolucionarne omladine u odnosu na svoje roditelje, koji se delom preklapa s određenim evolucionim zakonitostima ljudske vrste. U slučaju Vere Crvenčanin, ovaj odnos je imao dodatnu otežavajuću okolnost: otac je bio general kraljevske vojske, koji će i u toku rata i posle njega ostati veran politici Draže Mihailovića, a do rata veran državnoj politici Kraljevine Jugoslavije, zbog čega će se i javno odreći svoje kćeri beskompromisno opredeljene za revoluciju (Crvenčanin 2012: 65).

obližnje zgrade posmatrao nemački radio-telegrafista Fric Vajdeman. Nakon što je pozvao ostale vojnike da gase požar, Vajdeman je krenuo u poteru za počiniteljima. Izgubio je iz vidokruga Nadu Atanasijević, ali je uočio da je Zorka Božović ušla u jednu od obližnjih kuća i krenuo za njom. Uzalud je pokušala da ga obmane tako što je promenila deo odeće i legla u krevet, on je prepoznao i priveo feldžandarmeriji“ (92). Važno je i podsećanje naših istoričara na neumitne stvarne posledice ovakvih dela, koje pak bolje mogu da objasne ponašanje majke u priči Tutunovićeve (u kojoj je inače poseban emotivni odnos između likova ćerke i roditelja prikazan na mnogo razvijeniji način nego što se u ovoj analizi ilustrovalo): „Ni to što je imala samo 16 godina, ni njeno priznanje da je pogrešila i ponuda njenih najbližih vlastima da uzmu njih kao taoce u zamenu za nju, nisu urodili plodom, okupator je bio neumoljiv, Zorka Božović je streljana 16. septembra 1941. u Beogradu. [IAB, Fond Zapovednik policijske bezbednosti i službe bezbednosti, B–91; Ranka Božović-Kavčić, „Podaci o porodici Božović“, *NOP Beograda 1941–1944: U sećanjima učesnika*, 266–268; *Logor Banjica*, I, 74)]“ (Isto: 92).

Nadežda Ilić-Tutunović, treba istaći na kraju, ne posvećuje bez razloga toliko pripovednog prostora odnosu roditelja i dece (biraajući, naravno, da predstavi i oblikuje jednu od mogućih varijanti tih odnosa). Sama revolucionarno-ratna politika KPJ unosila je još jedan momenat u ovu problematiku: kako piše Neda Božinović, jedan od zadataka koje je SKOJ u prvim okupacionim mesecima postavljao pred omladince i studente bio je i „pridobijanje roditelja za narodnooslobodilački pokret“ (1988b: 108).

Posle opisa više faza ilegalnog delovanja jedne omladinke, s porodičnim odnosima i ambivalentnim emocijama koje on nosi, pripovedanje postupno vodi do završnog trenutka. Ono kazuje kako je bilo moguće da jedno dete, više ili manje prosečna učenica u okupiranom Beogradu, posle određenog perioda ilegalnog rada, nekada i vrlo kratkog, postane partizanka. U ovoj priči, Verina veza sa SKOJ-em bila je Slavka, devojka tek nešto malo starija od nje. Iako nije izgledalo da Slavkino kao ni Verino vreme odlaska u partizane dolazi, nakon policijske „provale“ i otkrivanja jedne beogradske skojevske grupe, Slavka i drugovi primorani su da pobegnu iz Beograda jer znaju da bi oni bili sledeći. Oni takođe znaju da ih je neko izdao, tj. da su među sobom imali „provokatora“. Kako je u skojevskoj hijerarhiji, koja do tog trenutka priče nije bila predočena čitaocima, Vera predstavljala Slavkinu desnu ruku, to znači, sada se narativno otkriva, da je i njihov sanitarni materijal izložen opasnosti, kao i da je Vera sledeća na redu posle Slavke da napusti Beograd – što je značilo pridruživanje partizanskim jedinicama.

Dijalozi između datih ženskih likova ujedno pokazuju čitaocima da su svi detalji ilegalnog rada, i umreženost ilegalaca s Narodnooslobodilačkom vojskom, bili krajnje pažljivo organizovani. U skladu s tim, u priči Vera dobija vrlo precizne instrukcije od Slavke. Međutim, neke stvari su bivale prepuštane samoj ilegalki odnosno junakinji: na Veri je da osmisli kako će se, ili kako se neće, oprostiti od roditelja, na njoj je da ponese emocionalni teret ove traumatične separacije, na njoj lično su mnoga samopreispitivanja, kao i odluke o praktičnim rešenjima u vezi s prvim danima koje u najvećoj tajnosti treba provesti negde van svog doma. Tek nakon pripovednog uobličjenja date složene situacije, dovršava se – kroz entuzijastični doživljeni govor junakinje – proces postajanja partizankom:

„I pošto je već ostavila za sobom najopasnija mesta, i izmešala se sa desetinama nepoznatih žena, i dece, koji žure na svoj posao ili u beskrajne redove za namirnice, Vera već diše ujednačeno i skoro radosno. Njeni obrazi se rumene a njene misli dovijaju krila. O, ona ne zaboravlja na prepreke. Ona ih predviđa u velikome broju, ona po malo strepi, jer svakako će naići takve, i tada, kako se nije stiglo da pretpostavi. Pa ipak, ona veruje! I korača lako i bodro, kao po taktu muzike koja dolazi sve sve bliže. Ona samo krajičkom oka pazi na svoje kretanje, samo krajičkom svesti kontroliše svoju opreznost; inače, ona već korača po slobodnim šumama, sa puškom o ramenu, a svud oko nje bruji, ječi, nosi je skladna borbena pesma iz stotina, iz hiljada mladih grla“ (Илић-Тутуновић 1953: 99).

Šta je značio odlazak na slobodnu teritoriju, u partizansku borbu, i koliko je opisana raspevanost u duši književne junakinje Vere u takvom trenutku odgovarala *istini* ilegalske borbe, potvrđuju svedočenja dve antifašistkinje koje su najpre bile ilegalke a zatim partizanke. U priči Nadežde Ilić-Tutunović akcenat je pre svega na želji mlade ilegalke da postane deo neposredne oružane borbe, dok svedočenja nekadašnjih akterki oba vida borbe otkrivaju i druge aspekte datog tranzicionog trenutka, one koji su važni za koncepte od kojih sam i pošla u ovoj analizi. Ida Sabo u intervjuu datom Ivani Pantelić zaključuje: „moram da kažem da je bilo daleko teže biti u gradovima nego u partizanskim jedinicama. Iskusi sam i jedno i drugo i odahnula sam kada sam otišla u partizanske jedinice“ (u: Pantelić i Ristanović 94). Za Veru Crvenčanin – takođe predratnu srednjoškolsku ilegalku i ilegalnu studentkinju u Beogradu tokom okupacije, a zatim partizanku koja je dospela do čina u vojnoj hijerarhiji – priključivanje partizanskom odredu značilo je „san koji te spasava od stalno vrebajućeg pakla“ (Crveničanin 2012: 122). Ona se, nakon pripovedanja o sopstvenoj ilegalskoj neizvesnosti retorički pita: „Zar je onda čudilo neprekidno priželjkivanje odlaska u partizane?“ (Isto) i svedoči o neuporedivosti iskustva trenutka saznanja o odlasku i samog odlaska: „Ta reč [misli se na: *izlaziš*], koju stalno upotrebljavamo, imala je u onom vremenu sasvim osoben sadržaj. Bila je to sloboda. Ovde si progonjena zver. Tamo, *napolju*, u šumi, ti si slobodan čovek! Postaješ ponovo *čovek*!“ (Isto: 123, kurziv autorkin).

Na ovom mestu treba napraviti digresiju i istaći da je vrednovanje ilegalskog iskustva u okupiranim gradovima kroz sećanja,

književna i filmska i televizijska dela u pedesetim i šezdesetim godinama 20. veka, a za akterke tog iskustva i kasnije, značilo jedno, a da u današnjem trenutku preplavljenom revizionističkim diskursima ono može da odjekne kao nešto potpuno suprotno. Naime, u vremenu kada su Žicina i Nadežda Ilić-Tutunović pisale svoje priče, to vrednovanje značilo je doslovno to: vrednovanje jednog nedovoljno priznatog iskustva i njegove specifične okrutnosti i težine. Danas, u kontekstu javnog medijskog i naučnog osporavanja smisla, herojstva pa i opravdanosti partizanske borbe, vrednovanje ženskih ilegalskih iskustava moglo bi da se pogrešno svrsta u taj kontekstu, što nikako nije cilj ove analize i interpretacije.

U leksikonu *Žene Srbije u NOB*, da sa pružanjem celovite slike prelaznog ilegalsko-partizanskog delovanja i završimo, na jednom se mestu svedoči o situaciji i atmosferi o kojoj je mnogo toga ispričano u priči „Sa prvim snegom“. U pitanju je odeljak koji govori o radu skojevki i partijki u okupiranom Beogradu:

„Nije moguće utvrditi ni tačan broj ni imena onih drugarica članova Partije i SKOJ-a u Beogradu (bilo ih je preko 100, od ukupno 500 članova KPJ, a od 1.500 članova SKOJ-a i 2.000 omladinaca aktivista, polovinu su činile omladinke) koje su u danima ustanka pod najtežim okolnostima izvršavale zadatke koje je Partija postavljala. One su učestvovala u organizovanju i izvođenju diverzantskih akcija, radile su u partijskoj tehnici i održavale su veze sa odredima, bile su kuriri i obaveštajci, obezbeđivale su stanove i skrovišta za tehniku i partijske radnike, organizovale su prikupljanje priloga za NOF, sanitetskog i drugo materijala za odrede, smeštale u bolnicu ilegalce kojima je bila potrebna lekarska pomoć i sl. Na tim zadacima radile bi sve dok im policija ne bi ušla u trag, a tek onda im je Partija dozvoljavala da odu u odred, gde su nastavljale svoj mnogostruki rad na terenu kojim se odred kretao, a uz to bile borci i bolničarke. Međutim, mnoge nisu uspele da umaknu Gestapou i Specijalnoj policiji, hapšene su, mučene i odvođene u logore smrti, iz kojih se veliki broj nije vratio“ (1975: 111–112).

U godinama obnove i izgradnje nove države, i u duhu tog zanosa, Nadežda Ilić-Tutunović izabrala je da piše upravo o navedenim situacijama, a da *ne piše* o onome što se odvijalo u samim policijskim i logorskim *sobama*, čak i kada ih je postavljala kao važan motiv, kako je to slučaj u pripoveci „Čarobna jela“.

„Čarobna jela“ (1953) predstavlja još jedno mesto sećanja i vrstu književnog spomenika učenicama koje su se (samo)organizovale tokom okupacijskih dana Beograda. U ovom slučaju, Nadežda Ilić-Tutunović je izabrala da oslika ne samo „porodični“ kontekst otpora ženske omladine i šireg neprijateljskog okruženja, već i specifični kontekst škole i školskog okruženja koje je pak u isto vreme bilo i prijateljski i neprijateljski orijentisano – budući da su profesori bili ideološki ravnomerno podeljeni duž obe ratne strane, fašističke i antifašističke. Junakinja priče, Stanka, u ideološkom je i aktivističkom smislu pozicioniranja između likova Danice i Narandže iz priče Milke Žicine, i Vere iz autorkine sopstvene priče. Stanka, naime, nije pripadala Savezu komunističke omladine Jugoslavije pre rata, ali je po svemu što priča sugerise težila tome, dok će je tek okupacija napokon opredeliti da se posveti komunizmu i ilegalnom delovanju. Nadežda Ilić-Tutunović detektuje i ubedljivo prikazuje sve ove osetljive momente u jednoj antifašističkoj i potencijalnoj revolucionarnoj biografiji.

Na samom početku priče, Stanka je prikazana kao učenica koja je pod sumnjom školskih organa da je povezana sa SKOJ-em. Ona naime, u svom školskom odeljenju, sedi u klupi s Velinkom, koja je već uhapšena kao članica SKOJ-a. Škole su u okupiranom Beogradu odnosno u sistemu okupatorsko-kvinsliške uprave u Srbiji dobile ulogu produžene ruke Gestapoa i Specijalne policije, a nastavnici i profesori su bili, u skladu s važećim nacističkim zakonom, obavezni da direktoru škole i policiji prijavljuju i samo ideološki sumnjive učenike, a kamoli tek one za koje su pretpostavljali da su i organizovani u pokret otpora. Nadežda Ilić-Tutunović ubedljivo i sa svim mogućim nijansama opisuje jednu ovakvu situaciju. U početnoj sceni priče pred čitaocima je „kolegijum“, tj. nastavničko veće koje u zbornici raspravlja o učenicama koje sarađuju s komunistima i skojevcima: dok je direktorka škole ta koja ih optužuje, profesorka književnosti, ujedno i razredna, njih brani („To je bilo bledo i milo lice profesorke književnosti; ono je sada bilo bleđe nego inače, ali su oči neustrašivo i skoro preteći upile svoj pogled u direktorku“, Илић-Тутуновић 1953: 100):

„– Vi vrlo dobro znate da druženje nije isto što i saradnja, – čula je Stanka tih i nezadrživi žubor reči drage razredne. – Stanka Jović,“

po mome mišljenju, ni zbog čega ne bi imala doći u obzir. Sami vi ste do nedavno tvrdili da je to naša najsmernija devojka. A to što se ona družila sa Velinkom, to je, najzad, jasno: one su sedele zajedno u klupi, one su iz istoga kraja...” (Isto: 100–101).

Kao što će se videti iz analize angažovanih pripovedaka Desanke Maksimović u Jedanaestom poglavlju ove monografije, ovakva isleđivanja učenika i rasprave u zbornici bili su česta pojava još u vreme pre okupacije, kada je profašistička vlada Kraljevine Jugoslavije sistematski proganjala učenike skojevce i komuniste. Međutim, dok je rizik profesora koji ih brane tada bio nešto manji i kao najveću potencijalnu sankciju imao otpuštanje sa radnog mesta, dotle je pod novom nacističkom okupacionom vlašću bio mnogo ekstremniji. Zato Nadežda Ilić-Tutunović ne propušta da to i obrazloži, da zatraži čak svojevrsno *pomilovanje* za one koji su dosledno sprovodili okupatorski zakon. Lik direktorke škole prebacuje liku profesorke književnosti ono što, kao što pokazuje i studija Ivane Pantelić i Radeta Ristanovića, jeste bila realna opasnost: „Vama, kao potpuno samostalnoj i samoj ženi, možda je i svejedno šta će da vam se desi [...] Ali mi, koji imamo porodicu, pa još odraslu decu [...] mi nikako ne možemo, ne smemo dopustiti da nas i okrzne sumnja, a kamoli da otvoreno zaštićujemo one koji su već sumnjivi“ (Isto: 101).

Sve ovo pripovedač(ica) jednim jednostavnim retoričkim potezom predstavi čitaocima kao nešto što je Stanka zapravo samo zamišljala dok je „ležala potpuno zgrčena u svojoj postelji“, a „njena misao, koja je celoga dana lutala oko te tamne zgrade, vila se oko zaključanih vrata i zatvorenih prozora, iza kojih se održavao sastanak nastavnčkog saveta, njena misao je, najzad prekinuta snom, zatupela, rasplinula se, nestala nekud“ (Isto: 105–106). Potom ta misao nastavlja i u snu da je progoni u vidu košmara, dok je konačno ne probudi majka.

U Stankinom slučaju, za razliku od junakinje Vere iz prethodne pripovetke, autorka ne ukazuje da bi njeno neposredno porodično okruženje moglo biti jedan od izvora Stankine etike otpora, antifašističke orijentacije i pristupanja SKOJ-u. Priča takođe ne ostavlja znake ni da je Stankina školska drugarica Velinka presudno uticala na nju. Ukupno pripovedanje zapravo uverava čitaoce da je junakinjina odluka bila rezultat njene visoke samosvesti u

neposrednom dodiru s brojnim aspektima okupacije. Na umetnički delikatan i bravurozan način, središnja transformacija junakinje – od obične devojčice i učenice do skojevske, organizovane komunistkinje – predstavljena je tako kao da se odigrala i dovršila u toku jednoga (aristotelovskog) dana.

Kao čitaoci saznajemo da je posle Velinkinog hapšenja i zatočenja, i pored „istrage“ u školi i uprkos njoj, Stanka često šetala oko logora (nedvosmisleno se pripovednim detaljima upućuje na logor Banjica), bilo s drugim školskim drugovima ili sama, u nadi da će ugledati Velinku iza prozorskih rešetaka i mahnuti joj. Stanka tamo odlazi „u želji da koji sat provede pod zidinama logora, na dometu *njihovih* pogleda“ (Илић-Тутуновић 1953: 110). Ovim malim grafičkim signalom (kurzivom), autorka sugeriše čitaocima da junakinja zapravo već podržava članove SKOJ-a koji su zarobljeni u logoru, tj. da već dobro zna ko su *oni*. Ipak, to u svetu priče, kao što nije bilo ni u istorijskoj praksi, još uvek nije činilo Stanku aktivistkinjom i ilegalkom: povezivanje s drugovima bilo je, kao što priča sugeriše, preduslov i *pretkorak* u postajanju skojevkom. Ključni korak će se pak odigrati u danu kada okupator bude oglasio poziv Beograđanima da pakupe grane koje je ostalo od dela (Banjičke) šume koju su okupatorske jedinice upravo posekle.⁵

Iako je, kako kaže sveznajući pripovedač, „bilo mnogo toga što je smetalo poštenom i pametnom čoveku da se koristi 'darežljivošću' okupatora“, jer „on ti je 'poklanjao' tvoje sopstveno drveće i ukrasno šiblje, koje si uživao da gledaš i da mu udišeš miris“ (Isto: 111), najveći deo naracije govori o, ipak, masovnom odzivu građana da skupljaju grane i grančice. Naime, uprkos osećanju poniženja, junakinja je prinuđena da to čini iz dva razloga: jedan je što njenim roditeljima (kao i mnogim Beograđanima) nedostaje ovaj deficitarni materijal kako bi zagrejali svoje domove, a drugi je taj što ovaj poziv predstavlja još jednu potencijalnu priliku – i to sada kada nema šume koja ju je inače skrivala prilikom „poseta“

⁵ Nadežda Ilić-Tutunović, pored sećanja na devojke i devojčice skojevke, u svojim pričama ostavlja sećanje i na topografiju odnosno detalje topografije (ne)razrušenog Beograda: „[...] sve do onoga jutra, taj put, kraj logora beše divna, leti senovita i mirisna, staza između dva reda plemenitog lipovog drveta; a širok polukružni prostor duž zgrade i zemljišta oko nje, prošarivale su mlade jele i jaseni i ukrasno šiblje“ (Илић-Тутуновић 1953: 110).

logoru – da vidi Velinku i drugove koji su iza rešetaka. Tokom ove prisilne akcije (okupator „te s puškom u ruci tera da radiš što brže“, Isto), Stanka će upoznati dotad njoj potpuno nepoznatu ženu, majku čiji je sin zatočen u istom logoru. Ta će žena i spasiti Stanku od policijske intervencije. Pored toga, Stanka ovde susreće i svog školskog druga Peru. U jednom momentu narativnog toka, njih dvoje polemišu o tome da li je Velinka zaista ovde ili u zatvoru Gestapoa u centru grada (u Đušinoj ulici, kako se eksplicitno navodi). Dok Pera tvrdi da je Velinka još uvek u „Đušinoj“, ispostavlja se da Stanka ima svežije informacije o Velinkinom premeštaju u logor.

Sve ove okolnosti, kao što priča sugerise, stvaraju *otpor* u junakinji, pa ona u to ime samoinicijativno čini nekoliko poteza. Učinivši joj se, naime, u jednom trenutku da je videla Velinku u mraku logorske sobe, junakinja skida svoje *ružičasto šalče*, i maše njime u smeru prozora sobe, pri čemu joj se čini da vidi zatočenu devojkicu kako joj odmahuje. Ovaj motiv podseća čitaoca na *crvenu svilenu zastavu* iz priče Žicine. I to nije jedina sličnost u vezi s datim motivom u kontekstu tri izabrane pripovetke. Nadežda Ilić-Tutunović odlučila je da jedino drvo koje će ostati na pustom polju posle seče šume bude upravo – jela. Kako se siže razvija, tj. pripovedanje odmiče, ovo drvo sve više zauzima središnju amblematsku poziciju u priči. Naime, druga Stankina rizična odluka biće da se nekako izdvoji iz mase građana, sama dospe do jele i obmota je svojim šalom: „Stanka oprezno priđe maloj jeli, ali ne smeđe da je zaobiđe. Ona laganim, svečanim pokretom razveza svoje ružičasto šalče i brzo ga obavi oko vrha divne jele, i veza ga čvrstim čvorom. I odmah priđe staroj, polako gazeći pod teškim teretom“ (Isto: 129).

Poslednji korak junakinjine inicijacije u komunistički pokret odvija se, međutim, na putu ka kući, sa drugom Perom. Pri povratku, Pera pita Stanku zna li uopšte kakve je to znake ona devojkica davala, „koja je slova pisala kroz vazduh“ (135):

„– Ne, izusti Stanka uzdrhtalo, i zastade, gledajući ga široko i molbeno. – Ono su bila slova – tiho nastavi Pera, obazrevši se pa, videći da su sami, izreče razgovetno: – SKOJ!“ (Isto: 135).

Dati dijalog predstavlja zapravo Perino ispitivanje o tome da li je Stanka upoznata s ovom skraćenicom, dok njene reakcije, koje on čita iz samog pogleda, otkrivaju da je za nju i njeno zna-

čenje znala, a da se samo u prvi mah pretvarala da ne zna. Ova vrsta kontakta očima i sporazumevanje pogledima, posle kojih bi tek mogao da usledi otvoreni razgovor, predstavljali su jedan od načina koje su učenici koristili prilikom ulaženja u ilegalni rad i stupanja u samu skojevsku organizaciju.

Pripovetka, moglo bi se tvrditi, ima dva završetka, jer se oba odeljka doživljavaju kao završna reč. Prvi završetak priče predstavlja Stankino razmatranje o tome kako će se ona i Pera organizovati ubuduće: „Oni će zajedno, ili na smenu, u određene dane da obilaze tananu jelu i da na njen tanani vrh stavljaju kakav znak. Neka svi oni tamo iza debelih zidina i gvozdених rešetaka, znaju da ima puno mladih ljudi koji se odazivaju na ovaj veliki znak“ (137). Ovom slikom skraćeniце SKOJ u čitalačkoj svesti pripovetka se u jednom smislu – može se reći političkom – završava.

Međutim, da je izabrala da sasvim okonča priču na ovaj način, Nadežda Ilić-Tutunović učinila bi je suviše bliskom propagandom tekstu, što je ona po pravilu nastojala da izbegne, čak i kada je želela da pripovest ima i eksplicitno političko značenje. Zbog toga je tu još jedan završni pasus koji izmešta i vraća junakinju, pa tako i čitaocu, u svakodnevni život, u ovom slučaju u junakinjin dom („tonući u slatki, duboki san“, Isto: 137) i ka amblemu priče, slici čarobne male jele u njenoj svesti. Ovo posebno drvo sada, međutim, ne nosi samo značenje ilegalskog mesta i medijuma, već ponovo postaje deo jednostavnog pejzažnog opisa drveta na livadi, deo lepote sveta.

Uvodnim i zaključnim opisima lepote sveta ove su autorke u svojim pripovetkama implicitno i za određene vrednosti osetljivu publiku prenosile istu onu poruku koju je Đorđe Andrejević Kun 1936. godine, kroz reči španskog pesnika Rafaela Albertija, postavio kao moto svoje grafičke mape *Krvavo zlato*: „Za život, protivu smrti!“. Naizgled jednostavnim, pa i klišetiranim pripovednim sredstvima, kao što je uokvirivanje radnje opisom prirode, one su, u sklopu ukupnih značenja svog književnog i životnog dela, dodatno ostavljale sećanje na jedno osećanje svoje revolucionarne generacije koje se iz perspektive zadobijenog i naknadnog konfora teško može razumeti: u susret smrti nije se išlo iz fanatizma i revolucionarne zaslepljenosti, već iz ljubavi prema životu koji će biti podjednako dobar za sve.

8. IZGRADITI PORUŠENO: REPORTAŽE (1950) MILKE ŽICINE

„Vlastodršci stare Jugoslavije prodavali su sve:
i sirovo bogatstvo i lepotu naše zemlje.
Trgovali su svačim:
i našim rudnicima – i na parče i đuture, i našom pšenicom,
i našom radnom snagom, i prirodnim lepotama,
pa su čak, potpuno bestidno, trgovali i zaostalošću svojih 'podanika'“
(Жицина 1950: 53).

„Zeleni kolonijalizam je tihi, ali sve prisutnji oblik eksploatacije,
gde razvijene zemlje nameću zelene projekte u ime održivosti,
a zapravo eksploatišu prirodne resurse slabije razvijenih zemalja“
(Berbić 2024: 33).

Priponetke sabrane u zbirci *Reportaže* predstavljaju doslovni *kontinuitet* u poetičkom, tematskom, ideološkom i (auto)biografskom smislu u odnosu na predratnu odnosno revolucionarnu prozu Milke Žicine. One, svakako, opisuju *novu* pomaljavuće socijalističko društvo upoređeno sa na *starim*, zasnovanom na nepravdi i eksploataciji, i u toj bi karakteristici nedovoljno obavešteni tumač mogao da vidi i crtu diskontinuiteta. Međutim, iz interpretativne pozicije koja potiče iznutra, iz pozicije znanja o brojnosti revolucionarnih subjekata u „staroj Jugoslaviji“, njihovoj internacionalnoj povezanosti koja je proizvodila i odgovarajući horizont očekivanja u pogledu društvenih promena, tj. o njihovoj uverenosti u pobjedu antifašizma kao i spremnosti na apsolutnu žrtvu, revolucionarna promena ne sagledava se kao neočekivani istorijski rez i diskontinuitet. Milka Žicina s istom uverenošću zato piše o prvim rezultatima socijalističke izgradnje i novih društvenih i međuljudskih odnosa, te zbirku treba shvatiti kao jedno od svedočanstava o *zanosu* revolucionarne omladine, kao i onih nešto starijih. Na tom se zanosu temeljila izgradnja novog društva, i to je onaj aspekt uspeha izgradnje novih

odnosa, institucija i infrastrukture koji je dolazio *odozdo*. Isto tako, činjenica da je Agitprop uputio Žicinu iz Dolova u Beograd kako bi pisala reportaže, taj nalog *odozgo*, takođe – kao i u slučaju cele ove generacije – ne oduzima ništa od lične opredeljenosti i motivacije za ovakav rad, odnosno ne isključuje mogućnost da bi ona dodelila samoj sebi doslovno isti zadatak da je bila na odgovarajućoj funkciji. Kao što u intervjuu vođenom nakon autorkine smrti (mart 1993) svedoči njen suprug Ilija Šakić:

„– U posleratnim prilikama tražene su one karakteristike: kako se ko ponašao za vreme okupacije – priča Šakić. – Mesni odbor u Dolovu dao je takve papire o Milki i meni. Lepo su nas ocenili, s pohvalama, da smo pomagali ljudima. Tek tada su u Dolovu saznali za Milkino ime – da je ona književnica Žicina, autorka romana *Kajin put* i *Devojka za sve*. Onda su je pozvali u srez u Pančevu, da pomogne u obnovi škola i kulturnog života. Kako smo se vratili u Beograd, odmah smo počeli da radimo. Milku je Agitprop uputio u redakciju lista 'Rad', da piše reportaže, a meni je pomoglo znanje jezika – francuskog, engleskog, nemačkog i mađarskog. Pozvali su me u Ministarstvo inostranih poslova, ubrzo sam postao načelnik odeljenja za odnose sa Agencijom za pomoć i obnovu – Unrom. Bio sam tu do Milkinog hapšenja, 1951, kada sam i ja odveden u Glavnjaču“ (prema: Вукмановић 2005: 270).

Priče su, dakle, kao reportaže pisane za list *Rad*, i nastajale su u periodu od 1946. do 1949. godine, a njihovo datiranje sačuvano je u zbirci, u vidu podatka u zagradi na kraju svake od njih. Zbirka je objavljena u Izdavačkom preduzeću „Rad“, u čijoj je redakciji Žicina inače „prvi put radila u svojstvu *profesionalne književnice*“ (Garonja Radovanac 2015: web, kurziv S. B.).

List *Rad*, kao *organ Jedinstvenih sindikata i nameštenika Jugoslavije*, pokrenut je 1945. godine. List je izlazio u „klasičnom“, najvećem formatu dnevnih novina, jednom nedeljno, i imao je paralelno, ćirilčno i latinično izdanje. U skladu s tom politikom, i *Reportaže* Milke Žicine su štampane u dva tiraža, latiničnom i ćirilčnom, u po 5.000 primeraka.

U prvim godinama izlaženja, tokom kojih su u njemu objavljene i reportaže Milke Žicine, cilj lista je bilo podsticanje na samopregoran rad – kroz tzv. *međusobno radničko takmičenje* – u funkciji obnove i izgradnje države. Reč *takmičenje* u prvim godinama izlaženja lista i jeste jedna od najfrekventnijih u naslovima članaka. U listu su se u tom smislu objavljivale i grafički

istaknute parole (npr. „Učinimo sve da 1946. godina bude godina velikih pobjeda u obnovi naše zemlje“, 10/1946: 3, ponavljana u više brojeva), kao i duži članci u toj funkciji (npr., na istoj stranici: „Sindikalna podružnica organizator i rukovodilac takmičenja u poduzeću“ Josipa Cazija ili, pre toga: „Sindikati će se takmičiti za bolji uspeh prolećne setve“, 8/1946: 1).

Pored preciznih uputstava o tome kako se u kojoj oblasti rada takmičenje sprovodi odnosno izveštaja o njegovim rezultatima, *Rad* je od jednog trenutka počeo da izveštava i o problemima koji su se pojavili zbog suviše bukvalno shvaćenih naloga koji su dolazili odozgo. Odgovor na tu problematiku stizao je s istih pozicija, pa je tako *Rad* objavio pismo samog Đura Salaja, predsednika Centralnog odbora Jedinstvenih sindikata i nameštenika Jugoslavije, svim sindikalnim udruženjima, pod naslovom „O greškama u takmičenju“ (27/1946: 8). Salaj apeluje na to da se plan o radničkom takmičenju ne sprovodi mehanički, opisujući koje sve kontraefekte takvo postupanje proizvodi. Između ostalog, on piše:

„U mnogim preduzećima i ustanovama takmičenje se usmerilo uglavnom na *produženje radnog vremena*, odnosno u *dobrovoljni rad* u korist Fonda za obnovu zemlje, dok se ostale obaveze i zadaci zapostavljaju. Svođenje čitavog takmičenja na *produžavanje radnog vremena* jeste štetno zastranjivanje kojem se mora najhitnije učiniti kraj. On je koristan ukoliko ne poskupljuje proizvodnju i ukoliko *produžavanje radnog vremena* ne umanjuje intenzitet rada u *normalnom radnom vremenu*. *Prekovremeni dobrovoljni rad*, na račun intenzivnosti rada u *normalnom radnom vremenu*, ugrožava interese proizvodnje koji su istovetni sa interesima učesnika u takmičenju“ (27/1946: 8, kurziv S. B.).

Ovaj odlomak naveden je ovde kao višestruko ilustrativan za predratnu prozu Milke Žicine, kao i drugih angažovanih prozaistkinja: one su još tada kroz sredstva pripovedne fikcije identifikovale – kako je u prethodnim poglavljima pokazano – upravo *vreme* (radno i privatno) i njegov odnos prema radu (plaćenom i neplaćenom, zakonski ograničenom i „dobrovoljnom“ neograničenom) kao jedan od osnovnih problema kapitalističke proizvodnje tj. kapitalističkih društvenih odnosa. Kako su autorke svojom prozom tada pokazale, prevedeno na poslerevolucionarni rečnik Đura Salaja, prekovremeni „dobrovoljni“ rad neminovno ide na račun intenzivnosti rada u normalnom radnom vremenu. Ako je u kapitalističkoj državi to vodilo

dodatnoj eksploataciji i ugrožavanju (života i zdravlja) učesnica u nepriznatoj društvenoj reprodukciji kapitala, dotle sličan model u ranom socijalizmu, koji kroz intenzivnu industrijsku proizvodnju pokušava da premosti jaz između siromašnih i bogatih država, iz perspektive sindikalnog vođe Salaja, ugrožava samu tu proizvodnju. Iz toga proizilazi još jedan zaključak: *interesi proizvodnje* i *interesi učesnika u proizvodnji* (ili „takmičenju“ u ranom socijalizmu) zapravo nikada *nisu istovetni*. Iako je želeo da veruje da jesu, i iako je eksplicitno poručivao da jesu, sam Salaj implicitno zapravo ovim obrazloženjem kazuje da to u praksi nije slučaj. Ovaj implicitni zaključak i aspekt Salajevog obrazloženja Žicina je svesno prenebregnula u porukama svojih reportaža.

Pored osnovnih sindikalnih vesti, izveštaja i analiza, izvornih i prevedenih iz inostrane štampe, list *Rad* je ustanovio i redovnu rubriku *Kulturni prilog*. Rubrika, obično postavljena na petoj strani lista, donosila je vrlo raznovrsne članke, od izveštaja o radu radničkih kulturnih društava odnosno izložbi, književnih konkursa i brojnih kurseva koje su priređivali sindikati ili druge organizacije, do samih književnih tekstova, originalnih domaćih ili prevedenih. Iz vesti i izveštaja sticao se jasan utisak o obimu kulturnog rada koji se preduzima među radnicima: za njih se osnivaju biblioteke i čitalačke grupe, raspisuju se konkursi za objavljivanje priča, čime se podstiču da i oni koji nikada nisu pisali – to pokušaju. Poziv Žicinoj da piše reportaže za *Rad* odnosno stalni radni odnos u redakciji značio je u praksi izveštavanje sa svih (radničkih) kulturnih manifestacija i zapravo pisanje u svim novinskim i književnim žanrovima. Žicina je u *Radu* pisala i pozorišnu kritiku (/Premijera u beogradskom pozorištu/ Tolstojev „Živi leš“, 14/ 1946: 5), izveštavala je „Sa izložbe o ratovanju Crvene armije“, pisala članak „Izložba o zločinstvima okupatora u našoj zemlji“ (26/1946: 6) itd.

U okviru ove rubrike objavljena je, između ostalog, reportaža „Zidne novine“ (8/1946), uz objašnjenje uredništva: „Mesno sindikalno veće u Beogradu priredilo je povodom godišnjice osnivanja Jedinstvenih sindikata izložbu zidnih novina sindikalnih podružnica. Sa te izložbe objavljujemo reportažu Milke Žicine“. Reportaža je pisana kao crtica, sa vrlo živim dijalozima i, neočekivano s obzirom na najavljenju temu, razmatra i novoizbornu ustavom zagarantovanu ravnopravnost žena, a ne samo fenomen zidnih novina odnosno izložbe koja mu je posvećena. Uopšte,

čitanjem reportaža Milke Žicine, stiče se utisak o njenoj slobodi i autonomnosti u odnosu na zadata uredničku politiku lista.

U ovakvom istorijskom, društvenom i časopisnom kontekstu nastale su, dakle, reportaže od kojih će samo nekoliko njih biti izabrano za objavljivanje u istoimenoj zbirci priča. Pretpostavka je da ih je izabrala i po svojoj logici kompoziciono nanizala sama autorka. Nacrt za korice knjige uradio je Ljubomir Ristiović, a originalne ilustrativne crteže za pripovetke Anton Hutner, koji je u tom trenutku bio profesor na Fakultetu primenjene umetnosti u Beogradu i, između ostalih, držao i predmet Oprema knjige. Ime ovoga likovnog umetnika posebno je znakovito te i samo ilustruje kontinuitet leve i narodnofrontovske angažovanosti o kojem, fokusirajući se na njegov feministički aspekt, govori ova monografija. Anton Hutner, naime, bio je jedan od slikara koji je 1934. godine postao član ilegalne umetničke grupe „Život“, a 1936. potpisnik *Rezolucije tridesetorice*, odnosno dokumenta „Motivi bojkota Cvijete Zuzorić – zahtevi umetnika“, odnosno jedan od *bojkotaša* Devete jesenje izložbe „Paviljona Cvijeta Zuzorić“ (Knežević 2023: 237–250). Hutner je takođe bio jedan od onih umetnika koji su, pored toga što su pripadali komunističkom pokretu, umeli i hteli da manifestno obznane svoju klasnu poziciju kao radnika, a prirodu sopstvenog stvaralaštva – kao (potplaćenog, neplaćenog ili eksploatisanog) rada, i da sve to učine i zvaničnim pisanim dokumentima podjednako koliko i sredstvima svoje, u ovom slučaju, likovne umetnosti. Poput Milke Žicine, on je mogao da vidi kako se nekadašnji „zahtevi umetnika“ i sindikalnih organizacija ostvaruju u novoj državi, i svakako je predstavljao adekvatan izbor autora koji će ilustrovati priče koje opisuju socijalističku tranziciju. Njegove ilustracije odabranih delova priča, precizno uklopljenih u grafički prelom teksta – „Devojke iz Končareva kraja“ (videti str. 18), „Rušenje starih Terazija“ (v. str. 49); „Stari turist u novoj Bosni“, (v. str. 57) – pokazuju da ih je Hutner pažljivo pročitao i prostudirao, i samo se može zažaliti što je zbirka objavljena kao jeftino džepno izdanje u kojem nije bilo mogućnosti za više ilustracija.

U daljem toku ovog poglavlja sledi pomna analiza pripovetki zbirke *Reportaže*, počev od druge po redu, budući da je prva obrađena u okviru problematike prethodnog poglavlja.

Naslovom zbirke, Žicina nas kao tumače usmerava i na to da se u tumačenju opredeljujemo i izjašnjavamo o podvrsti priče,

odnosno o stepenu i odnosu njenog fikcionalnog, dokumentarističkog i reportažnog (novinskog) karaktera. Priča „Devojke iz Končareva kraja“ (avgust, 1949), koja je analizirana u prethodnom poglavlju, čita se, na primer, kao klasična fikcionalna pripovetka.

Sličan je slučaj i s pripovetkom „Tereza“ (avgust, 1947), koja, međutim, sadrži za nijansu više reportažnih i propagandnih elemenata. Glavna i naslovna junakinja priče je žena od četrdeset godina, sluškinja, koja je došla u radničko odmaralište na Fruškoj gori na svoj prvi godišnji odmor u životu. Junakinja je svojevrsna naslednica i „produženi“ lik junakinje Kaje iz dva autorkina romana. U isto vreme, Tereza je i drugačiji lik. Ovoj junakinji, koja u nastajućem socijalizmu napokon ima prava koja za služavke nisu postojala u prethodnoj državi, Žicina je dodelila nešto bojažljivosti i straha koje buntovna Kaja iz ranijih romana nije ni u naznakama imala. Lik Kaje iz predratnih romana se doslednije preslikava na sporedni lik Katice, servirke u odmarališnoj menzi – na šta nas i sama Žicina upućuje odabirom imena lika – koja slobodno i žustro reaguje na svakodnevne i gotovo banalne situacije s kojima se ne slaže. Naime, u ovoj priči, odnosno i u ovom socijalizmu u povelju, za Žicinu nema više velikih nepravdi i izazova na koje bi isto tako reagovala junakinja *Kajinog puta*.

Junakinja Tereza se tokom priče seća svoje predratne služinačke prošlosti, a služila je od desete godine, tako da čitaoci koji poznaju prozu Milke Žicine prepoznaju i doslovne ili labave reference na njena ranija dela. U tom pogledu lik Tereze jeste produženi lik Kaje tj. Katarine Matić kako glasi njeno puno ime. Tereza ostaje služavka, ali nakon Drugog svetskog rata i revolucionarnih promena i služavke su dobile efektivnu sindikalnu organizaciju („Savez kućno-pomoćnički“, 1950: 30). Dok je u romanu *Devojka za sve* junakinja Kaja uporno i protestujući ponavljala da su i služavke – radnice, te da ih kao takve treba priznati, u ovoj priči služavka Tereza oseća nelagodnost što je među „pravim“ radnicima. Naime, iz njene perspektive, pravi radnici su oni koji u fabrikama postižu i prestižu norme i čine slične podvige, zbog čega se junakinja pita da li je i njen posao dovoljno vredan i ima li samim tim i služavka podjednako pravo da se odmara tj. da bude na godišnjem odmoru.

Na ovom mestu treba pomenuti da je Žicina likove drugih radnika opisala upravo onako kako je zahtevala agitaciona „fron-

tovska“ politika obnove i izgradnje: oni su dosledno, bez ikakvog izuzetka, prikazani kao ljudi koji bezrezervno prihvataju politiku radničkog takmičenja i prevazilaženja proizvodnih normi.¹ Iako je, dakle, i sam list *Rad*, u kojem je objavljena reportaža, otkrivao nedostatke i pukotine u ovoj politici, Žicina je oduševljeno – kao predratna sindikalistkinja koja je znala za najgore uslove rada i sindikalne borbe – semantikom svoje priče bezupitno podržala aktuelne zvanične zahteve propagandnog pisanja.

Kao jednu od ključnih treba pak izdvojiti scenu u kojoj se opisuje kako se junakinja oseća kada polazi na odmor, u samom trenutku kada séda u voz, i oseća da je taj trenutak samo njeno, *lično vreme*. U doba obespravljenosti, ona je to *vreme* imala isključivo u jednom specifičnom *hronotopu*, od trenutka kada dâ otkaz kod jednog gazde pa do trenutka dok ne nađe novi posao kod novog gazde ili gazdarice. Do kraja pripovetke „Tereza“, uz pomoć drugih likova radnika i radnica, a posebno jednog druga, junakinja će oterati sumnje u svoje pravo na odmor, odnosno status „prave“ radnice, i zaplet će se završiti u znaku smirenja i prihvatanja novih društvenih odnosa.

Kako je napomenuto, pripovetka je po dominaciji fikcionalizacije i literarnosti najbliža pripoveci „Devojke iz Končareva kraja“. Upravo kao i u toj priči, Žicina i ovde postupcima opisa prirode i slikanja pejzaža, često propuštenih kroz psihološku perspektivu lika glavne junakinje, oblikuje sveobuhvatan fikcionalni svet, potreban da bi se u datoj fikciji i samom pripovednom stilu, između ostalog, čitalački uživalo. Zahvaljujući, pored ostalog, i tim delovima, teorijska tj. marksistička pozadina prikazivanja likova, kao i agitpropovska motivacija i pozadina, čitalački se percipira kao integralni deo prikazanog sveta, dovoljno uočljiv za u tom smislu usmerenog čitaoca, ali i dovoljno „obmotan“ ostalim elementima fikcionalne naracije da bi bio prijemčiv i prihvatljiv za one čitaoce pa i akademske tumače

¹ Lik radnika šećerane ponosno izjavljuje: „Sve smo spremili za kampanju!“ (1950: 34), dok lik hemijske tehničarke, s kojom Tereza kao cimerka deli odmarališnu sobu, na primer, dodaje: „Radim na pakovanju gotovih hemijskih preparata... vinobran... solfatan.... Norma: pedeset kilograma, a mi pakujemo šezdeset“ (1950: 34). Lik dečaka od šesnaest godina pak izjavljuje, odgovarajući prethodnoj radnici: „Kakva je to norma? Ja imam sto dvadeset dasaka na sat! Samo sam jedanput dve-tri više propustio. Mašina je stoprocentno iskorišćena, ne može više! [...] Ja bih još i mogao, ali mašina ne može!“ (Isto: 34–35).

kojima „smeta“ ideologičnost književnost teksta i sveta. Slično, dakle, kao u prvoj pripovesti, i u ovoj nas Milka Žicina na samom početku uvodi najpre u sliku prirode, mada ovoga puta posredovanu pogledom i stanjem junakinje, i uokvirenu prozorskim ramom:

„Okrenuta licem prema prozoru gleda kako se lagano osjajuje zaleđe brda obraslog retkim drvećem. Na njegovoj blagoj kosini, odmah ispod vrha, leži livada uokvirena drvećem, kao da je s nje snažan nalet vetra ščistio sve drveće i grmlje i savio ih gusto u živu ogradu. Ta zelena kosina na blago-kosoj ravni bolno je podseća na nešto davno prošlo, na njeno selo, skoro već zaboravljeno“ (1950: 23).

Sliku jutarnje prirode, koju junakinja „vidi“ na početku priče, Milka Žicina je upotrebila kao narativni „okidač“ junakinjinog sećanja na brojna prethodna jutra u njenom životu, od desete godine pa nadalje, odnosno na njen život služavke: u sopstvenom domu, zatim u kući prvih gradskih gazdâ kod kojih je kao vrlo mlada radila, pa do jutara kada je kao odrasla „devojka za sve“ radila u velikim gradovima, da bi se u svesti vratila „sadašnjem“ trenutku, slici bezbrižnog jutra kojim je pripovetka i počela („Leži, bez ikakvih obaveza, ona koja je sva jutra od desete godine dočekivala na nogama, u službi raznih gazdarica i milostivih gospoda“, 1950: 24). Koristeći upravo opise jutra kao lajtmotiv i vezivni postupak daljeg pripovedanja,² Milka Žicina je u prvom delu priče estetski efikasno pridobila čitalačku pažnju, a potom uspešno tj. pripovedački ekonomično i drugim sredstvima, pre svega postupkom *flash-backa* tj. sećanja na prošlost izazvanog određenom situacijom između likova u sadašnjem trenutku, oblikovala i ukupnu kratku priču.

Pridobijanje posebne pažnje čitateljki ogleda se pak u dodatnim momentima opisa intimnih doživljaja junakinje: opisujući kako u rano jutro, dok još svi spavaju, Tereza ulazi u jezero. Postavljajući, dakle, junakinju da biva potpuno sama u čitavom okruženju, Milka Žicina uspeva da učini gotovo opipljivim telesni pa zatim i duševni doživljaj blaženstva koje junakinja tada oseća. U tom smislu se jasno izdvajaju dva opisa: „Jezero se pušilo, beličasta para dizala se

² Npr.: „Zbog te lepote jutra, zbog neobične tišine u kojoj je plovio cvrkut ptica, zbog toga što sve to blistanje jutra u kapljicama rose na travi i u grmlju, sva ta raskoš leži tu pred njom, njoj se oči zamaglišu od neshvatljivih i uzdržanih suza“ (Isto: 25).

u gorsku svežinu. Kroz tu maglicu iznad jezera, kao kroz čarobnu zavesu, videla se putanja, ugažena u travi, koja kroz dolinicu vodi u blistavu raskoš zelenila. Tereza zagazi u vodu i stade kao očarana“ (1950: 25); i: „Stojeći sada u jezeru, usred zelenih brežuljaka, osećala je da se u njenim grudima nešto razređuje kao što se razdanjuje oko nje, uvukla je duboko vazduh i razdragana, za časak ispružila ruke kao da bi da dohvati tu čar koja zanosi“ (Isto: 26). Dok nakon prvog ulaska u jezero i prvog doživljaja očaranosti junakinja *u sebi* izgovara „Kako ti je lepo!“ (25), nakon drugog opisa i doživljaja ona izgovara *naglas* „– Kako mi je lepo!“ (26).

Milka Žicina je na taj način pripovedački ekonomično prikazala situaciju izlaska junakinje iz obrasca (samo)otuđenja, odnosno ukazala na mogući put izlaska iz otuđujućih (proizvodnih) odnosa. Za postizanje ili povratak osećaja sopstvene ličnosti tj. subjektivnosti dovoljan je, implicira ova priča, za početak, jedan pravi godišnji odmor. Opisani intimni doživljaj i intimni preobražaj, dakle, predstavlja zapravo i svojevrtni politički preobražaj junakinje, a pripovedačka sposobnost Milke Žicine da ih ovako sugestivno a jednostavno poveže i prikaže – nosio je preobražajnu, subjektivizujuću moć i za čitateljke njenih priča. Poistovećivanje s junakinjom odnosno sâmo *zadovoljstvo poistovećivanja s junakinjom* koja spoznaje vrednost svoje ličnosti, polazeći od prikazivanja najintimnijeg doživljaja, jeste onaj *estetski efekat* pripovedačkog umeća Žicine koji ova autorka postiže još od ranih pripovedaka i svog prvog romana – a koji ima i neposredan *društveni emancipatorski efekat* na čitateljke datog teksta.

U opisani *ugođajni* čitalački okvir smeštena su, drugim rečima, i sva napred izdvojena marksistička značenja priče.

Kroz zbirku se postupno iz svih perspektiva opisuje stvaranje novog doba i novih ljudi. „Rušenje starih Terazija“ (maj, 1947) treća je priča u nizu i ispričana je iz perspektive gubitnika revolucionarne tranzicije. Njen glavni lik je Petar Janković, trgovac galanterijskom robom, koji je u Kraljevini Jugoslaviji posedovao radnju na Terazijama. Žicina bira da prikaže junaka koji je zapravo višestruki tranzicijski gubitnik jer nije reč o trgovcu koji je svoju više(srednjo)klasnu poziciju nasledio i dobio bez truda, već o nekadašnjem siromašnom dečaku koji se kao vredan šegrt, pa zatim kalfa i tek na kraju majstor i trgovac-vlasnik najpre male („Bilo je to memljivo podrumče, bez prozora, do ulice, pred kojom su kao

barjak trgovačkog početništva visile razapete košulje i gaće od žutca“ (1950: 45), pa velike radnje (na Terazijama), mukotrпно uspinjao društvenom lestvicom, tj. svoju klasnu poziciju osvojio isključivo sopstvenim radom i, kako Žicina ističe, „veštinom“. Reč je, dakle, o junaku koji je samo po izuzetku pobedio klasnu nepropustljivost društva, i napokon zauzevši udobno mesto u njemu, prihvatio i njegove vrednosti („Ulice su, zapravo, i podignute radi izloga: jer trgovački izlozi su ogledalo života, u njima su svi izumi, sva nauka i lepota – sve se to stavlja u izloge i prodaje: jednom rečju, izlozi su cilj života“, Isto: 44). Tek što je ustalio svoju poziciju, upadljivo vidljivu zahvaljujući specifičnoj javnosti svoga posla, a koju je takoreći performativno potvrđivao običajem da „pred ‘Moskvom’ popije crnu kafu“ (Isto: 45), dogodila se revolucionarna promena koja poništava sve njegovo mukotrпно društveno uspinjanje.

Kroz priču se postupno, kao i u ranijoj prozi Žicine, prikazuje i dekonstruiše kapitalistički sistem, s tim da se sada eksplicitnije prikazuje novi sistem koji se upravo stvara i još uvek utopijski – želi. U ovom slučaju, novi društveni sistem donosi i prekopavanje i ponovnu izgradnju glavne trgovačke ulice, Terazija, što za junaka neminovno znači da gleda i „rušenje svojih uspomena“ (Isto: 43). U te uspomene smeštena je i jedna trauma – prerana smrt njegove kćeri Smilje. U vrlo kratku reportažnu priču smestila je Žicina, dakle, vrlo nijansiranu i složenu sliku tj. kockicu u mozaiku tranzicijskog perioda. Iz perspektive upravo ovako specifičnog tranzicijskog (anti)junaka, i moguća je buntovnička misao – iako izrečena u besu, i u tajnosti doma, upućena samo sopstvenoj ženi kao „publici“: „– Zašto oni, ti tamo komunisti, naše Terazije kopaju i riju? Preuređuju, kao da će vekovati! Razumeš?“ (Isto: 46).

Dok junak nikako ne može da prihvati radikalne urbanističko-arhitektonske promene, u uočavanju *promene društvenih odnosa* koju doslovno *gleda* šetajući raskopanim Terazijama – pomalja se i momenat prihvatanja onog boljeg koje promene nose. Naime, u rušenju starih tj. izgradnji novih Terazija učestvuju dobrovoljno studenti različitih fakulteta, pa junak zaključuje: „Ne, to neće biti kao školovana gospoda njegovog doba“ (Isto: 49). Uz to, u radosti fizičkog rada jedne studentkinje prepoznaće svoju umrlu ćerku: „Starom Jankoviću se učini da je to devojka saopštila baš njemu. Nasmejano, radosno, nestašno. Tako radosno utrčala je nekada njegova ćerka Smilja u radnju: – Tata, položila sam. Da je živa,

i njegova ćerka bi sada bila student. [...]. I ona ni ovako nevešto lupala po cementnom komadu“ (Isto: 50).

Na ovom mestu treba primetiti da Milka Žicina u svojim reportažnim kratkim pričama po potrebi koristi iste postupke i kada gradi likove obespravljenih i društveno-pravno nevidljivih u kapitalizmu, kao i kada gradi likove njihovih klasnih neprijatelja. U ovom slučaju Žicina to i čini zato što je reč o liku koji kroz proces tranzicije postaje društveno nevidljiviji. Kako taj postupak ispravno i precizno određuje Žarka Svirčev, „u reportažnom pripovednom maniru, Žicina daje *izvanredne psihološke portrete* ovih likova, *koncentrišući naraciju* u nekoliko *odsečnih scena*, u koje se *slivaju sav njihov očaj i obezglavašeni bunt*. [...] Žicina ga oblikuje beskompromisnim naturalizmom i *empatijom*“ (Svirčev 2021: 24, kurziv S. B.). Upravo zahvaljujući pomenutoj koncentrisanoj naraciji udruženoj s beskompromisnom ne samo naturalističkom ili realističkom skicom već i *beskompromisnom empatijom*, Milka Žicina oblikuje priče čiji se smisao ne iscrpljuje u agitacionom nalogu i reportažnoj svrsi, iz kojih su ponikle, i tako pruža složeniju sliku tranzicije od one koja je *odozgo* očekivana.

Priča „Stari turist u novoj Bosni“ (juli, 1947) manje je lična i zato, moglo bi se reći, uklopljenija u zvaničnu agitacionu kulturnu politiku. Iako je najbliže novinskoj reportaži od svih ostalih priča u zbirci, i ona izmiče preciznoj žanrovskoj klasifikaciji. Za razliku od prethodnih, a i potonjih, koje su pisane iz perspektive svojevrsnog sveznajućeg pripovedača tj. tzv. trećeg lica, ova priča počinje perspektivom prvog lica množine, jednim *mi*, koje označava građane (stare i nove) Jugoslavije, a koje se zatim preoblikuje (opet) u formu bližu trećem licu. Postupkom *in medias res* Žicina ukratko objašnjava šta je značila kolonijalna eksploatacija u međuratnoj Jugoslaviji, odnosno gde je bila Kraljevina Jugoslavija na mapi globalnog kapitalizma:

„Nekada, pre rata, slušali smo mnogo o tome kako je naša zemlja lepa i bogata. Slušali smo priče kako je lepo provoditi proleće na moru, leto na Bledu i zimu u skijanju po slovenačkim i bosanskim planinama. Radni ljudi hladno su slušali priče o tim njima nepristupačnim prirodnim lepotama isto tako kao što su slušali o bogatstvu zemlje u kojoj siromašno žive. Od prirodnih lepota radnik u gradu mogao je videti samo reklamne fotografije po putničkim biroima, a od priča o bogatstvu nije imao nikakve koristi: ništa od toga nije bilo njegovo. Vlastodršci stare Jugoslavije prodavali su

sve: i sirovo bogatstvo i lepotu naše zemlje. Trgovali su svačim: i našim rudnicima – i na parče i đuture, i našom pšenicom, i našom radnom snagom, i prirodnim lepotama, pa su čak, potpuno bestidno, trgovali i zaostalošću svojih 'podanika'“ (1950: 53).

Ovakvi delovi reportaže, kao i srodni momenti u drugim pričama, mnogo duguju znanjima koje je Milka Žicina sticala neposredno od Veselina Masleše, ne samo čitajući njegove članke i knjige, već i slušajući ga u usmenim razgovorima. U ovoj reportaži Milka Žicina ostavlja i trag o tome, uvodeći samu formu citata u kazivanje, što u drugim reportažama nije činila:

„Pod sličnom prosvetnom metodom [misli se na versko i etno-nacionalno zavađanje naroda u Bosni i Hercegovini od strane Austro-Ugarske radi lakšeg vladanja njima] nastavili su da vladaju i gazdaši jugoslovenske monarhije. Dok je pod turskim ropstvom 'domaća buržoazija na petu paru učestvovala u eksploataciji svog sopstvenog naroda' (Masleša), domaća buržoazija kraljevske Jugoslavije biće da je za veći bakšiš učestvovala u eksploataciji svog sopstvenog naroda“ (1950: 62).

Priča, u kontekstu eksplicirane kontinuirane opšte eksploatacije u celoj Jugoslaviji, tematizuje *turizam* kao jedan od resursa kapitalističke Kraljevine koji je za Bosnu i Hercegovinu imao specifičnu formu: stranim kupcima država je nudila i prodavala navodnu zaostalost Bosne i Hercegovine, njenu orijentalnost, egzotičnost i drugost usred civilizovane Evrope. Da bi ispričala priču o tom ekonomskom modelu, ali pre svega o tome kako je on revolucionarnom promenom zamenjen novim i doslovno izvrnut naglavačke, Milka Žicina odabrala je „zaplet“ sažet u naslovu: „stari turist“. On je u Bosnu i Hercegovinu dolazio i pre rata, ali se vraća 1947. kako bi proverio da li je istina da se promene događaju, nadajući se pritom da sve ipak jeste ostalo isto kao i u turističkom prospektu iz 1938. godine. Kroz odabrane gradove (Bosanski Brod, Sarajevo, Mostar, Jajce, ali i manja mesta) vodi ga turistički vodič koji pokušava da zadovolji putnikova očekivanja i prikrije „novu Bosnu“.³ Za dominantni postupak pričanja ovakve priče Žicina je odabrala najjednostavniju ironiju:

³ Ovu priču treba čitati paralelno sa savremenim romanom *Uhvati zeca* književnice Lane Bastašić. U romanu (u jednom delu romana, tačnije)

„Bosna? To je – izvolite to zabeležiti u svoju putnu beležnicu pod datumom 1938. godine – to je patrijarhalni Orijent i ja vam, u svojstvu zvaničnog vodiča, pokazujem samo fragmente bosanske egzotike, kao karakteristike, po kojoj je ovaj brdoviti kraj, tako smo evo naveli u prospektu, prvoklasna atrakcija za strance. Orijent, takoreći u centru Evrope!“ (55).

„Kolonijalna egzotika i kolorit kolonije odmah tu, na domet i dohvat hipermodernih kapitalističkih država... Zašto ima toliko nepismenih? Oprostite, ali to ne spada u prospekt! Drvena ralica? No, pa i to je ta egzotična svojstvenost!“ (54).

Na početku putovanja kroz novu Bosnu, tako, čobanica u polju drži u ruci knjigu, a pošto se to ne uklapa u vizije i pretpostavljena očekivanja starog turiste, vodič mu objašnjava da je to sanovnik sa slikama. Međutim, pri kraju priče, posle svega viđenog, turista će zaključiti da je ono ipak bila knjiga. Isto tako, u njegovu viziju nije se uklapalo ni to da mlade muslimanske devojke u dimijama učestvuju u građevinskim radovima, jer on očekuje da one pokrivenog lica sede u kućama. Svaki od prizora na ovom turističkom putovanju i svaka stanica tj. turističko razgledanje oblikovani su kao mesta izneverenih očekivanja turiste odnosno toposi rane socijalističke emancipacije i modernizacije. Svako od tih pripovednih mesta Milka Žicina oblikovala je tako da bi u datom mikrohronotopu postavila određeno eksplicitno pitanje i na njega zatim dala slikoviti narativni odgovor.

Žicina u ovoj priči tako postavlja i pitanje kome pripadaju rude Bosne i Hercegovine, kao i sâm rad radnika i rudara. Kome, drugim rečima, pripadaju javna dobra i najamni rad većine? Odnosno, koja je razlika između privreda koje počivaju na privatnoj ili pak državnoj i društvenoj svojini. U „kraljevskom“ kapitalizmu oni su pripadali, objašnjava Žicina na reporterski i širokoj publici prijemčiv način, stranom kapitalisti i njegovoj privatnoj firmi, dok u novom vremenu oni pripadaju „firmi“ koja se zove FNRJ, dakle samoj državi, odnosno svim njenim građanima:

junakinja Lejla metonimijski predstavlja Mostar i, takođe u jednom od aspekata značenja romana, alegorijski – Bosnu. Na početku romana Lane Bastašić, kostimirana, junakinja Lejla predstavlja Mostar kakav turisti žele da vide. Posle brisanja tekovina socijalističke Jugoslavije, možemo zaključiti kroz uporedno čitanje Žicine i Lane Bastašić, sve se tačno vratilo na stanje u kom je bilo pre socijalističke revolucije i tranzicije.

„Hidrocentrala na Neretvi? – podsećao se stari turist. – Za nju je nekada bilo zainteresovano jedno francusko društvo.

[...]

- Ko gradi [hidrocentralu]? Mi gradimo!
- Znam, ali čije su akcije?
- Naše, – odgovorio je Hercegovac....
- Čiji je kapital, to ja pitam, razumete li?
- Ma razumem, kako ne bih razumeo! Kapital je naš. Naš novac, dabome!
- Dobro, a kako se zove taj što gradi? Koja ste vi firma?
- Hercegovac se nasmeja:
- A, tako! E mi smo FNRJ“ (68).

Predragoceno bi bilo čitati ovu priču na školskim časovima istorije i književnosti u Republici Srbiji odnosno Federaciji Bosne i Hercegovine 20-ih godina 21. veka. Iz njih bi se na vrlo očigledan način videlo kako se danas prodaju javna dobra, i kako se države naslednice socijalističke Jugoslavije, poništavajući njene tekovine, vraćaju na stanje kolonijalne zavisnosti u kakvom su bile pre tačno jednog veka.

Dok se turista u priči pita gde je nestala stara Bosna, dotle se današnji čitaoci pitaju zašto su se dobrovoljno vratili staroj hijerarhiji, odnosno stanju kapitalističke polukolonijalne monarhije, te zašto su se odrekli sopstvenog političkog subjektiviteta a vratili poziciji podanika:

„Stranac se stao ogledati oko sebe: a gde je Bosna? Ona stara, nepismena Bosna, čija je neprosvećenost bila toliko ugodna eksploatorima ugljenokopa i šuma; ona Bosna čija je nazadnost reklamirana kao turistička atrakcija za strance, i njeni stanovnici s fesovima i feredžama, s gunjevima i likovim opancima kao pitomi stanovnici u predelima, kojima po prirodnim lepotama nema nadaleko ravnih. Ovo nisu oni ljudi sa starih prospekata [...]. Ovaj mladić što otrča od njega i što mu je, zastajući za časak, govorio šta je sve planom predviđeno da se uradi u njegovoj republici, nije onaj nezainteresovani radnik, kakav je prisiljen da bude najamnik u kapitalističkim zemljama. Ovo je nova ličnost na radu, politički subjekt, državnik“ (61).

U narednoj priči zbirke, „Došli su nam iz grada“ (maj, 1946), prikazana je radna ekipa iz Beograda od oko sedamdeset ljudi, koja odlazi u selo da popravi ratna oštećenja. Priča tematizuje naizgled potpuno sporednu situaciju, odnosno praksu iz datog perioda obno-

ve i izgradnje: grupa stručnih i veštih majstora popravlja najsitnije stvari, bilo predmete uništene u ratu, bilo rešavajući tekuće banalne probleme: učvršćuje kvake, popravlja polupane prozore škole, čak vrši i šišanje seljana. U kontekstu zbirke, ovom pričom Žicina jednostavno poručuje da obnovu i izgradnju zemlje ne predstavljaju samo izgradnja puteva i pruga, industrijalizacija i elektrifikacija, već i sitne zanatske intervencije, a organizovane po istom principu po kojem se kroz (omladinske) radne akcije sprovode krupni poduhvati. Ovde je takođe upadljivo pitanje (najamnog) rada, iako ga Žicina eksplicitno ne postavlja, niti bi joj to bila namera. Poruka priče je nedvosmislena: kada se radi za socijalističku državu u njenim prvim danima, radi se zapravo za sebe, i radi se, svakako, bez nadoknade.

U pretposlednjoj priči „Pozvali su me da dođem“ (oktobar, 1946), pomoćnog rudara u Aleksinačkom rudniku Ministarstvo je pozvalo u Beograd na izložbu o rudarskom blagu zemlje – *Izložbu rudarstva i metalurgije*. Posetivši je, rudar je spoznao sledeće: „Bogati smo!“ Pored ove propagandističke poruke, druga propagandistička poruka date *crstice* jeste da je sve ono što je bilo nemoguće u starom režimu – moguće u novom: da vlast običnog radnika određenim povodom pozove u prestonicu, a da njegova radna i sindikalna organizacija omogućući da on kao njen predstavnik tamo i ode.

Junakinja poslednje priče, „Volim da radim“ (oktobar, 1946), jeste daktilografkinja Jelena koja je iskusila šta znači raditi daktilografski posao u predratnom kapitalizmu i „sada“, u prvim danima novog režima. Pažnja Milke Žicine i ovde je, ponovo, usmerena na sâm *rad*: njegov sadržaj i proces, kao i na odnos samog radnog subjekta prema sopstvenom radu. Tačnije, ona priču s namerom gradi tako da bi istovremeno oblikovala lik radnika kao subjekta rada, a ne samo kao eksploatisanog najamnika svoje snage i znanja, otuđenog i od procesa rada i njegovih rezultata. Zato je ovde izgrađen lik daktilografkinje, pažljivim čitaocima poznat iz autorkine predratne pripovedačke proze („Šef“), u novim uslovima oslobođen praktično svih nekadašnjih pritisaka. Ipak, unutar sebe junakinja još vodi bitku između stare i nove *psihologije rada*. Žicina nas odmah na početku priče uvodi u junakinjin najintimniji doživljaj svog rada, izražen uopštenije naslovom priče, a konkretnije prvim opisima, u kojima „posmatramo“ kako junakinja uživa u samom kucanju diktiranog, kakav ritam voli i priželjkuje (kontinuiran, bez većih zastoja), i kako slobodno utiče na to čak

opominjući šefa („Molim, brže!“). Jasno i detaljno se i kaže: „To treba da teče tako da ona ne zastane ni za jedan momenat – onda je to ugodan rad, brz, koji aktivira i misli i telo, neprestano, bez zastajkivanja“ (1950: 93). Sve to kao posledicu ima da se „daktilografinja oseća aktivnim gospodarem svoje mašine“ (Isto).

Ispostavlja se zatim, u pripoveci, da se tog (radnog) dana na njegovom kraju održava svečanost na kojoj će biti pohva-
ljeni najbolji službenici ustanove. Pohvala mladoj radnici koja radi tek nepunu godinu dana, povod je junakinji priče (odnosno Žicinoj) da se sećanjem vrati u prošlost, u 1919. godinu, kada je bila prinuđena da, ostavši bez roditelja, izdržava mlađeg brata i obezbeđuje njegovo školovanje. Junakinja je tada uspela da se zaposli kao daktilografinja, s osnovnom školom, pri čemu – i tu razliku Žicina i ovde kao i uvek ističe – smatra da „glavno je da mali brat ide u gimnaziju“ (Isto: 96), a podrazumeva da sama ona ne treba dalje da se školuje. Tako se oblikuje i određen ženski psihološki (radni) profil:

„Proticale su godine, slagale neodređenu mržnju i ubijale mladost. Daktilografinja? Pa šta je to? Osoba? Ne, to je prilično okretan dodatak mašini. Pored te sprave stavi se rukopis, i on je prepisan. Nad tu spravu se stane, govori – i ona sve otkucava.

- Misliš da je meni bolje u knjigovodstvu? – govorila joj je druga-rica. Varaš se, draga. Ja sam sva u strogo izliniranim rubrikama. I beležim tuđe račune za tuđ račun. I mrzim svoj posao isto kao i ti svoj. Šef se izdire kao da smo lično njegove služe.
- Da se žališ? A kome? Pa ti si i niko i ništa, kao i ja. Ne traži se naše mišljenje, nego naše znanje. I to da ga vrlo pokorno ulažeš“ (96).

Kako je Žicina već na početku opisala *novu daktilografinju*, priča je već ovim kontrastiranjem sa starim stanjem praktično ispu-
nila svoj propagandni i gnoseološki cilj, ali se čitalačka pažnja drži i u njenim preostalim redovima, gde se dalje razrađuje odnos *staro* – *novo* („Kada je došlo oslobođenje Jelena nije ni primetila kako se to desilo – prestala je biti dodatak uz mašinu“, Isto: 97) i očekivano završava time što i junakinja dobija pohvalu, poklon i aplauz.

U priči, međutim, ostaje nekoliko mesta koja se iz naknadne perspektive mogu čitati drugačije nego što ih je Žicina projekto-
vala i nego što su odgovarala ondašnjem osećaju optimizma u narodnofrontovskoj politici obnove zemlje. To je svedočanstvo o

prekovremenom radu, koje se crpi iz zanosa subjekata ove politike, ali neminovno, ipak, predstavlja prekovremeni rad, i proizvodi višak vrednosti. Taj višak vrednosti u upravo građenom socijalizmu odlazi državi pa na taj način i svima njenim građanima, ali se pitanje eksploatacije i iskorišćavanja zanosa pojedinaca ne može ne postaviti, kao ni pitanje specifične eksploatacije osećaja odgovornosti kod žena. U pohvali koja se izriče junakinji Jeleni, naime, stoji: „Od stare činovnice postala je nova... Obavlja skoro ceo administrativni posao svog otseka, sa mnogo inicijative, ne gledajući na radno vreme, interesujući se za sve...” (Isto: 97).

Kada se zbirka *Reportaže* sagleda kao celina, postavljaju se i dva poetička pitanja: zbog čega je Milka Žicina date tekstove objedinila pod ovom žanrovskom odrednicom (i potpitanje: da li je treba shvatiti bukvalno)? i: kako bi (pod)žanrovski trebalo preciznije odrediti svaki od tekstova? Poznavanje prethodnog opusa Žicine ukazuje na to da ona nije imala nameru da čitaocima nametne žanrovski interpretacijski okvir (novinske) reportaže kao obavezni kôd za čitanje i razumevanje ovih tekstova. Njene ranije reportažne kratke priče, objavljivane npr. u *Ženi danas*, po pravilu su više u celini oblikovane kao fikcija tj. pripovetke (imajući u vidu psihologiju likova, smenu njihovih perspektiva, ekonomičnost pripovedanja radnje/„radnje“, deskripciju i stil) nego kao žurnalističke reportaže. Čitalački doživljaj takođe je mnogo bliži doživljaju koji ostaje posle čitanja kratke priče, ili je čak u potpunosti takav. Zbog toga se može tvrditi da je žanrovskom oznakom Žicina jednostavno saopštavala čitalačkoj publici da ona želi da zabeleži aktuelni trenutak i ono što u njemu vidi (čemu najviše odgovaraju dve od priča, „Došli su nam iz grada“ i „Pozvali su me da dodem“). Međutim, po plastičnosti likova a i naraciji, ili pružanju šire društvene odnosno istorijske perspektive, Žicina je u svakoj od sedam priča prevazišla reportažni okvir, bez obzira na suženost tekstualnog prostora koji je sama sebi ostavila. Prve tri reportaže jesu *priče* u strožem smislu tog pojma („Devojke iz Končareva kraja“, „Tereza“, „Rušenje starih Terazija“) zahvaljujući jednim delom i većoj dužini koja dopušta da se likovi ili ideje više razviju; „Stari turist u novoj Bosni“ jeste svojevrsna *reportaža*; dve pomenute „trenutne“ reportaže se najpreciznije mogu označiti kao *crtime*, dok je završna „Volim da radim“ na granici

između kratke priče i crtice. Sama Žicina je 1972. godine u intervjuu koji je s njom vodio Marko Nedić povodom svog pisanja u tom periodu izjavila:

„Radila sam u 'Radu', uspešno. Ali pisanje za novine i pisanje proze – to su dve potpuno oprečne stvari. Bunila sam se i rekli su mi da moram sama naći zamenu. Našla sam ih, dovela sam nekoliko dobrih novinara. Dobila sam u 'Radu' status slobodnog reportera. Onda mi je Šane jednom rekao: 'Budi ti jedno godinu dana kod kuće, a primaćeš platu. „A može li tako“, pitala sam. 'Može', a moći ćeš posle samo da pišeš““ (Nedić, Žicina 2000: 320).

Po rezultatima koje vidimo u *Reportažama* možemo da zaključimo da je Žicina pisala umetničku prozu i onda kada je ispunjavala radni zadatak koji nije zahtevao ništa više od pisanja u okvirima novinskih žanrova. Odnosno, za mnoge od priča može se reći da predstavljaju benjaminovske misaone slike i amblematske minijature.

Ukoliko je potrebno odrediti se književnokritički preciznije prema pričama iz ove zbirke, mogao bi se usvojiti sud Slavice Garonje Radovanac da se „izdvajaju dve priče koje su po temi dijametralno suprotne, ali identične po posebno uspeloj stilskoj obradi: 'Rušenje starih Terazija' i 'Devojke iz Končareva kraja'“ (Garonja Radovanac 2015). Isti nivo umetničke uspelosti pripisala bih i priči „Tereza“. Što je mnogo važnije, kada se pažljivo čita navedeno autobiografsko svedočanstvo, postaje jasno da je Milka Žicina bila potpuno određena po pitanju činjenice šta je njen pravi poziv i jedina prava vokacija. Za nju je to bio književnički poziv.

Takođe, ostaje jasan utisak da Milka Žicina nikada nije pristajala na manje od toga, uprkos predistoriji samoukosti koja ju je dotle dovela, odnosno upravo zbog tako teškog pređenog puta *osvajanja* autorstva. Uz to, ovo svedočanstvo upućuje na to da je za Milku Žicinu među nadležnima u Partiji i državi bio predviđen status profesionalne književnice. Međutim, upravo u trenutku kada se taj plan ostvarivao, optužba i osuda za saradnju sa Informbiroom odvela ju je daleko ne samo od toga statusa već, privremeno, i od samog života. Prekid njene životne i književne putanje, njen boravak u logoru u Stocu i književni rad koji je iz tog traumatičnog iskustva proizišao opisan je u literaturi (Гароња Радованац 2012, Таџинска 2015), i zasluhuje dalje pomne istoriografske i poetske analize.

9. OBRADITI TRAUMU I IZGRADITI NOVI SVET: *PREPUNA ČAŠA* (1953) NADEŽDE ILIĆ-TUTUNOVIĆ

„Ali se naglo oporavljaју.
Samo, ili se meni čini, kao da im je stalno neka tuga u očima“

(Илић-Тутуновић 1953: 170).

Karakteristično mesto u srpskoj posleratnoj književnosti zauzima zbirka pripovedaka *Prepuna čaša* Nadežde Ilić-Tutunović, zajedno sa zbirkama drugih autorki objavljenih u rasponu od nekoliko godina u istoj izdavačkoj kući. *Prepuna čaša* objavljena je u Izdavačkom preduzeću Srbije „Prosveta“, koje je nakon Drugog svetskog rata osnovano kao naslednica Izdavačke knjižarnice Gece Kona – u kojoj je autorka objavila svoje prethodne dve zbirke – a čije je knjižarsko preduzeće stradalo kao žrtva Holokausta i fašizma, kao i sâm Geca Kon sa porodicom. „Prosveta“ je u tom smislu imala i simboličko značenje (ograničenog) prevazilaženja traume kroz izgradnju novog (društva, institucija, „novog čoveka“ – „nove žene“), a zbirka *Prepuna čaša* je počivala upravo na tim vrednostima. U prvoj i naslovnoj pripovesti „Prepuna čaša“, pripovedna instanca u trećem licu – u tom trenutku kao i gotovo celim tokom priče fokalizovana na glavni lik majke Marije – u završnici i saopštava čitaocima: „Duša je čeznula za nečim novim, što će je lečiti, što će rasplamsati životni plamičak. Patnje i žuči više nije moglo stati: čaša je bila prepuna!“ (1953: 18).

Kao odgovor na traumu okupacije i neposrednih posleratnih zbivanja nastala je i zbirka priča *Strašna igra* (1954) Desanke Maksimović, objavljena u istoj ediciji, o kojoj će biti reči u Jedanaestom poglavlju ove monografije. Uz zbirku pripovedaka *Do danas* (1956), objavljenu u istom nizu, Frida Filipović je, zajedno s ovim pripovedačicama, praktično zaokružila, recimo to tako, prvu fazu „kratkopripovednog“ ženskog obrađivanja trauma izazvanih ratom, na šta će pokušati da ukaže naredno, deseto poglavlje. Iako jednim delom imaju i tu funkciju, memoari Mitre Mitrović,

Ratno putovanje (1953), objavljeni u istoj izdavačkoj kući, zbog pripadanja drugom žanru, ne mogu se smatrati delom ovog kruga u strogom smislu reči.

Zbirku *Prepuna čaša* sama autorka je, tematski i kompoziciono, podelila u dva dela. Kao što je već isticano, i kao što će biti istaknuto u sledećem poglavlju povodom zbirke *Do danas* Fride Filipović, a povodom samostalnog, autorskog komponovanja zbirki angažovanih autorki, tako je i ovde još jednom važno potcrtati *autorstvo kompozicije zbirki*. Jelena Milinković je, kao što je navedeno u Petom poglavlju, povodom prve dve zbirke Nadežde Ilić-Tutunović istakla upravo postojanje *koncepta* u rasporedu priča, a slično naglašava i za zbirku *Prepuna čaša*, videći je „kao vrlo promišljeno koncipiranu“ (Milinković 2024: 204).

U osnovnoj dvodelnoj strukturi zbirke, prvi deo čine četiri priče koje tematizuju period okupacije, a drugi deo pet priča iz neposrednog postokupacijskog i doslovno narodnofrontovskog (obnoviteljskog) perioda. Značenjski, priče iz dva strukturna dela nekad korespondiraju među sobom po određenim motivima i postupcima više nego što je to slučaj sa pričama unutar istog bloka. Isto tako, neke od priča upadljivo korespondiraju sa pričama drugih autorki angažovane proze. Zato su u Sedmom poglavlju ove monografije povezane i zajedno analizirane dve priče iz prvog dela ove zbirke Nadežde Ilić-Tutunović sa pripovetkom Milke Žicine iz njenih *Reportaža*. U svakom slučaju, za zbirku *Prepuna čaša* se može reći da podjednako ispoljava dve suprotne recepcijske tendencije: s jedne strane, zbirka upućuje i stalno kroz nova i nova čitanja „vraća“ na samu sebe, sopstvenu kompoziciju i sopstvenu intertekstualnost i ponavljane postupke; s druge, usmerava čitalački pogled i doživljaj ka spolja, ka neposrednoj realnosti koju pokušava da „uhvati“ i „snimi“, i ka (post)okupacijskim traumama koje je nameravala da „izleči“. U potonjem smislu, terapijski uspeh zbirke mogao je imati tek ograničeno dejstvo, i to zbog same prirode ratnih trauma. Takvu prirodu trauma izrazila je i sama autorka kroz iskazivanje jedne *značenjske ambivalencije*, posebno vidljive iz odlomka pripovetke „Otvorene oči“, izabranog za moto ovog poglavlja. Dati odlomak, drugim rečima, i jeste zato postavljen na povlašćeno mesto, jer u dve kratke rečenice sažima jednu od glavnih odlika neposrednog posleratnog kolektivnog jugoslovenskog iskustva: *osećajnu am-*

bivalenciju koju su proizvodili, s jedne strane, osećaji olakšanja i radosti zbog oslobođenja, i, s druge, osećanja tuge zbog ličnih gubitaka kao i potiskivani osećaji teskobe zbog iskustava o kojima se još uvek, najčešće, nije ni želelo govoriti.

U ovom poglavlju ću analizirati nekoliko odabranih pripovedaka (pripovetke „Sa prvim snegom“ i „Čarobna jela“ analizirane su već u Sedmom poglavlju), ukazujući na smer kojim se može tumačiti cela zbirka, a druge aspekte priča i sve druge priče ostavljajući za neki kolektivni poduhvat – u vidu konferencije i naučnog zbornika radova ili kolektivne naučne monografije sa autorskim poglavljima – budući da naučna interpretativna zajednica posvećena istoriji srpske i jugoslovenske književnosti to duguje prozi Nadežde Ilić-Tutunović.

9.1. „Prepuna čaša“: *Od dnevnika do jevanđelja*

Iako prva pripovetka zbirke *Prepuna čaša* govori o psihološkim stanjima i preživljavanjima likova tokom prvog leta okupacije Beograda – i čak, jedina u celom opusu Nadežde Ilić-Tutunović, na početku sadrži paratekstualni signal, datum *17. avgust 1941*, sugerišući ne samo o kojem tačno danu priča govori, već i tome da se može čitati kao zamaskirani dnevnički zapis – ona predstavlja i direktno obraćanje čitaocima u konkretnom trenutku njenog objavljivanja, razgovor ili čak i agitacioni tekst u kontekstu rasprave o tome na kojim vrednostima će se graditi budućnost.¹

Do trenutka kada čaša postaje prepuna, odnosno do preliivanja „čaše žuči“, stiglo se – kako pripovetka kazuje – svakodnevnim i svakonoćnom ispunjenošću traumatičnim doživljajima, koji se pripovedački uspešno i sugestivno gradiraju. Pripovetka se otvara iskazom o tome kako su „bile strašne te neprolazno duge, sparne i mučno tajanstvene prestoničke noći toga prvoga leta ratnoga“, i nizom detalja tj. motiva koji upečatljivo dočaravaju atmosferu okupiranog grada noću: „znojna isparenja“, „uzdasi“, „škrguti zuba“, „jecaji“, pa zatim vodi čitaoce kroz kontrastirane slike praktično istovremenih senzacija „mukle, jezive tišine“, s

¹ U drugom delu zbirke još dve priče sadrže isti paratekstualni signal, ali na svom završetku („Građanin putuje“ i „Govorancije“), tako da označeni datumi (septembar 1945; oktobar 1947) ne kodiraju unapred čitalačko razumevanje datih pripovedaka.

jedne strane i „vriska lađe na Dunavu“, „stravičnog zujanja patrolnih aviona“ i „iznenadnih pucnjeva“, s druge (Илић-Тутуновић 1953: 7–8). U tu atmosferu autorka je uz minimum pripovedačkih sredstava a vrlo efektno smestila teme antisemitizma/Holokausta, masovnih hapšenja, kao i delovanja komunističkog pokreta otpora, kroz svega nekoliko rečenica i polurečenica: „noći u kojima su Jevreji stiskali na grudi svoju decu i, sleđeni strahom proganjane rase, očajnički zurili u ozvezdane provalije do skora svoga a sada opet tuđeg neba, osećajući sa užasom kako se bliži čas kada će sa svojim porodom pasti na očigled celog sveta, bez presude i bez krivice“ (7); „pa su kroz muklu tišinu, između kuća sa tamnim prozorima i čvrsto zatvorenih vratnica, bez škrife klizila velika slepa kola, vukući svoj živi, plameni teret prema logorima i zatvorima“ (8); „A ipak su hitre, preteće senke pretrčavale smrtno opasne prostore, ostavljajući za sobom plamen i lomljavu srušenoga objekta“ (8).

U takvoj jednoj noći Marija, čiji je stan takođe pun izbeglica, a dvoje male dece, dečak i devojčica (što uz zapisani datum predstavlja signal o autobiografskom izvoristu priče) bukvalno plaću od gladi, odlučuje da sutradan ode po mleko u Balkansku ulicu. Svi u tome domu, i „mnogobrojni rođaci, izbeglice iz Srema i Bosne“, čuju kroz prozor zvuke iskakanja iz kamiona, cokula, tupih udaraca „po nečem mekom i podatnom“ koji znače samo jedno: „Svakako su doveli nove Jevreje u mali prihvatni logor, tu odmah ispod njihove zgrade“ (9). Potonji detalj je jedna od onih pripovednih poruka – a kojih će biti i u drugim pričama Nadežde Ilić-Tutunović – da su u okupaciji svi znali šta se u gradu događa i da neznanje o zločinima okupatora nije bilo moguće.

U kontekstu ovih velikih tema koje su došle na red nakon njenih predratnih zbirki, Nadežda Ilić-Tutunović, pripovedajući iz perspektive junakinje i povlašćujući žensko iskustvo, ne zaboravlja svoju opsesivnu temu, (samo)eksploataciju žena. Ako je ona u ranijim pripovetkama bila sistemski deo patrijarhalne ekonomije resursima i mehanizam kapitalističkog patrijarhata, ovde je to opet patrijarhat – koji ne „pauzira“ ni u vanrednim ratnim okolnostima niti vanrednim okolnostima kakvo je faza dojenja u životu žene. Priča u jednom momentu apostrofira situaciju u kojoj ćerka plače, a „Marija plače zajedno s njom jer zna da je

dete gladno, a da su njene grudi prazne“ (10). Pored svega što sve prisutne u kući muči, junakinju muči još i „prekorno ćutanje onih oko nje, jer ne znaju svi da ona ne može utišati dete“ (11). Kroz doživljeni govor junakinje otkriva se zatim da je eksploatacija ženâ bila na delu i u ovako drastičnim okolnostima: junakinja se, naime, zariče sebi „da će sutra biti pametnija, beskrupulozna; od sutra će ona za stolom paziti da pojede svoj deo, i neće joj zato niko zameriti, kad zna da njen zalogaj hrani dvoje“ (11). Time se iskazuje i ono podrazumevano: da je junakinja uskraćivala sebi obim obroka, i da se to uskraćivanje od nje, takođe kao podrazumevano, očekivalo.

Pripovetka čiji glavni događaj, pa i tema, tek treba da bude ispričana i iskazan, ovim segmentom je dobila na svojoj neplošnosti i punoći, uz još niz sugestivnih detalja, zbog čega ono što sledi – a što će imati i agitacionu funkciju – u čitalačkom doživljaju neće odjeknuti na agitacioni način. Priča se nastavlja jutarnjim odlaskom junakinje Marije u centar grada. Za one čitaoce koji su i pre čitanja pripovetke znali šta se dogodilo 17. avgusta 1941, i možda, kao i junakinja, bili svedoci datog događaja, naslov pripovetke „Prepuna čaša“ od početka nije zvučao ni najmanje metaforično. Naime, 17. avgusta 1941. okupacione vlasti u Srbiji tj. Beogradu obesile su na stubovima duž tada najprometnije ulice, Terazija, tela pet prethodno zarobljenih pa ubijenih komunista antifašista. „Vešanje petorice komunista... izvedeno je u cilju zastrašivanja stanovnika glavnog grada, zarad manifestovanja svemoći okupatora i njegovih pomagača, ali i zbog međusobnog ohrabriranja nacističkog okupatora i domaćih fašista usled sve učestalijih atentata, diverzija i sabotaža koje su preduzimali komunisti u Beogradu“ (Lajbenšperger et al. 2016: 60). Pripovetka Nadežde Ilić-Tutunović, koja je zapravo posvećena ovom događaju, pridružuje se umetničkim delima – svedočanstvima koja su takođe bila i svojevrsni dnevnički zapisi drugih umetnika koji su određenom događaju svedočili.

Zahvaljujući analizi i argumentaciji istoričarke Sanje Petrović Todosijević, koja je, upravo (i) povodom ovog događaja, ukazala na to da umetnička dela mogu da posluže kao legitimna svedočanstva i specifični istorijski izvori, nadopunjujući istorijske izvore u strogo naučnom smislu tog pojma, priču „Prepuna čaša“ možemo posmatrati kao književno delo koje odgovara jednom

likovnom delu Aleksandra Deroka. Naime, Deroko je, kao prisutan toga jutra, načinio crtež odnosno skicu okupatorskog zločina na Terazijama. Taj crtež, poznat kao „Skica vešanja na Terazijama 17. avgusta 1941“, prema tumačenju Sanje Petrović Todosijević, predstavlja jedno od neposrednih umetničkih svedočanstva o ratnim događajima i ratnim zločinima, a Aleksandra Deroka, uz još neke umetnike, čini jednim od *prvih dokumentalista* takvih istorijskih događaja (Petrović Todosijević 2022: 252). Uz Deroka, ova istoričarka u datu grupu, u kontekstu konkretne analize o *identitetu otpora*, svrstava i dva slikara: Pikasa s njegovom slikom „Gernika“ (1937), kao i slikara Miloša Bajića sa serijom slika i crteža koji dokumentuju njegov boravak u beogradskom logoru Banjica a zatim i logoru Mauthausen (Isto).

Uz sve druge vrste svedočanstava, u odgovarajućem trenutku su načinjene i do danas svakako sačuvane fotografije koje prikazuju obešene na Terazijama 17. avgusta 1941. i reakcije Beograđana koji su se tog jutra zatekli na tome mestu (v. Rādl i Pisarri 2016: 59). Iako se fraza da fotografija govori hiljadu reči dobrim delom može smatrati tačnom, ipak, ono što fotografije kao i zapisani iskazi nekih svedoka nisu kao mediji i medijumi bili u stanju da prenesu – a to su pre svega unutarnji doživljaji svedoka ovakvih događaja – učinjeno je upravo kroz likovna i književna dela stvarana u toku samog Drugog svetskog rata i okupacije, ili stvarana neposredno nakon oslobođenja.

Vratimo li se analizi pripovetke „Prepuna čaša“, možemo primetiti da opis junakinjinog *uspona* Pašićevom ulicom ka Terazijama predstavlja, kao i opis okupacijske noći, pripovedački uspeo primer postizanja čitalačkog doživljaja „suspensa“ tj. izazivanja osećaja napetosti i iščekivanja, u ovom slučaju, po signalima na koje junakinja nailazi („smrtno bledilo prolaznika“, „oči pune užasa ili tuge“), napetosti u iščekivanju jezivog otkrića. Junakinja na osnovu svih znakova (tu je i okupljanje ljudi u grupicama, njihovo ćutanje, osećaj da oni znaju više nego ona) iščekuje „novu opasnost“, tj. neki novi i nepoznati postupak u odnosu na do tada iskazane postupke represije u repertoaru okupacijske metodologije. Pažljivo vodeći čitaoca, zajedno sa junakinjom, do širokog prostora Terazija, autorka (nas) dovodi i do otkrića: „I tada je zaustavi to novo“ (12). Opažajući „jezivo ćutanje“ ostalih građana, i prateći njihove poglede usmerene ka gore, junakinja napokon na

električnim stubovima ugleda „dugačak niz lutaka, velikih lutaka veličine čoveka“ (12). Nadežda Ilić-Tutunović psihološki precizno opisuje trenutak šoka i traumatskog doživljaja u kojem se ljudsko biće „zaleđuje“ i odbija da prihvati stvarno značenje viđenog. Ona isto tako precizno „hvata“ prvu traumatsku reakciju: nevoljne reakcije tela („Marijine ruke padaju niz telo; bočice [za mleko] su lupile jedna o drugu i zvecnule praznim zvukom, ali majčino srce je zamrlo pred dotle neviđenim prizorom“; „Zaboravljajući gde je i kud je pošla, ne osećajući sebe, Marija stoji i gleda gore“ (13), „[...] ali se njene noge ne miču“ (14).

U postupnom osvešćivanju svega što vidi, kroz doživljaj junakinje se, na iskustveno potvrđeni a uz to i suptilniji način, iskazuje parola („bolje grob nego rob“) koju su mnogi uzvikivali pre same okupacije. Kada junakinja stiže prvi utisak da „oni lebde u setnoj svetlosti ovoga mrtvog jutra, i svojim *nadzemaljskim mirom* kazuju ljudima da je smrt laka i utešna prema užasima, poniženjima i mučnim travicama toga ropskoga života“ (13–14, kurziv S. B.), autorka je zapravo pripovednim sredstvima prevela *antipaktovsku parolu* u *antiokupatorsko osećanje* jednog dela građana. Ona je zatim preko amblema pripovetke, *čase*, učvrstila svoj narativ i proširila ga na saradnike okupatora. Naime, nasuprot onih kojima je „iščupan život“ i koje Tutunovićeva proglašava rodoljubima (život koji je „do ovog jutra još plamsav i rumen od ljubavi za ovom zemljom, za ovim gradom“, 14), autorka je u neposrednom nastavku priče postavila one koji pronalaze (ekonomski) interes u saradnji sa okupatorom („dok se *srebrni novci* kotrljaju preko bogate trpeze, dok se izdajničkom rukom trpaju banknote“, kurziv S. B.), i njihovu nemoralnost oslikala prizivajući i sliku nazdravljanja šampanjcem („dok se čaše penušava pića kucaju jedna o drugu“, 14–15). Dakle, *čaša* kao amblem pripovetke nije jednoznačan motiv: ona može biti i prazna (kao boce za mleko) i sasvim dovoljno napunjena (kao šampanjske čaše na prestoničkim ceremonijama okupatorske vlasti), ali i prepuna, kao ne više metonimijski već metaforični izraz trpljenja koje proizvodi otpor i pobunu.

Pored toga, upadljivo je da u ovom delu priče Nadežda Ilić-Tutunović koristi biblijske aluzije kako bi okarakterisala saradnike okupatora, kao što je već biblijskim aluzijama započela karakterizaciju pogubljenih – ekspliciraće se u daljem toku

priče – mladića antifašista. Dok su domaći izdajnici povezani sa likom Jude, dotle su mladići obešeni o stubove na Terazijama koji *nadzemaljskim mirom* kazuju nešto građanima upoređeni sa Isusom (v. „Jevanđelje po Jovanu“ 1992: 14. 27 i 16. 33).² Oni će sa Hristovim likom biti suptilno poređeni i kroz dalje pojedinačne opise („pravo *nevino* dete“, Илић-Тутуновић 1953: 15), ali i kroz ukupni doživljaj junakinje koja ih „nije osećala kao mrtve“ (Isto 16), a čitav prizor se „pretvorio u sveto, žrtveno mesto“ ka kojem se uputio ceo grad „u pobožnom i pretećem ćutanju“ (Isto 18). Štaviše, zatim se prikazuje junakinja koja, posle traumatskog doživljaja ali po svemu sudeći i preobražaja, spuštajući se *niz* Balkansku ulicu, kako bi zaista otišla po mleko, dakle silazeći sa, u aluzivnom smislu, Golgote, govori naglas „šta su sve ljudi o njima kazali“ (Isto 16), ili je „u mislima pratila čitav njihov život dok nisu dospeli tamo gore“ (16).

Junakinja, drugim rečima, naglas pripoveda ili u sebi izgovara *jevanđelja mladića koji su se žrtvovali u ime buduće zajednice*. S jedne strane, krajnje suptilno, jer u ovakvoj priči čitalačka publika to ne očekuje, a s druge strane krajnje upadljivo, Nadežda Ilić-Tutunović postojećim biblijskim jevanđeljima dodaje i jedno *jevanđelje po Mariji*, posvećeno ne više Isusu već novim stradalnicima jedne nove epohe. Autorka ovu svoju intervenciju potcrtava i drugim, razvijenijim aluzijama, saopštavajući, fokusiranjem na perspektivu junakinje, da su obešeni rodoljubi „samo simbol“ (16), i da iako te „trošne ostatke“ jeste napustio jedan „plameni duh“, između njih „lebde vizije hiljada i hiljada onih koji pristižu“ (17).

Kako bi, kao i uvek, ostala verna zakonitostima žanra kratke priče sa reportažnim elementima, autorka se na kraju priče vraća *ovozemaljskim* osećanjima junakinje, koja priznaje sebi da se sve što je pritiska poslednjih meseci pretvara u mržnju, „pravu

² Sam izraz nadzemaljski mir je aluzija na Isusove reči apostolima u „Jevanđelju po Jovanu“, one reči koje izgovara u trenutku kada zna da će uskoro stradati tj. biti razapet na krst, tj. tokom same Poslednje večere, a koje u prevodu Vuka Stefanovića Karadžića glase: „Mir vam ostavljam, mir svoj dajem vam; ne dajem vam ga kao što svijet daje, da se ne plaši srce vaše, i da se ne boji“ (*Hovu zajedem* 1992: 96). Odnosno, dalje u istom Jevanđelju: „Ovo vam kazah da u meni mir imate. U svijetu ćete imati nevolju, ali, ne bojte se, jer ja nadvladah svijet“ (Isto: 98).

ljudsku mržnju punu prezira i nadmoći“ (Isto 17). Autorka svojoj ovozemaljskoj Mariji ostavlja ipak i dovoljno zdravorazumske distance u odnosu na tek doživljenu traumu, da bi mogla da predvidi da će doći i vreme bez mržnje, ali da će ono zaista nastupiti tek sa dolaskom novih generacija: „Druge će generacije doći koje će drukčije razvijati i drukčije duše imati u jednom drukčijem svetu“ (Isto 17). Uz to, takođe dosledno poštujući žanr, autorka se u poslednjoj rečenici vraća amblematskom i naslovom predmetu – „čaša je bila prepuna!“ (Isto 18) – pri čemu, opet dosledno žanru, ta rečenica odjekuje kao početak nove priče tj. percipira se u čitalačkom doživljaju kao tzv. otvoreni kraj.

9. 2. „Dečaci“ i „Dragiša“: *Drama bliskosti u pogledu oka*

Sledeća pripovetka u kompoziciji zbirke „Dečaci“ bez obzira na važnost lika dečaka Duška, opet ističe perspektivu jedne majke. U njoj je, zapravo, odnos među likovima i prostor posvećen njima, pripovedački uspostavljen tako da se jedan jedini lik ne može izdvojiti kao glavni, odnosno da kvalitet priče proizilazi upravo iz složenih a suptilnih porodičnih odnosa tj. tako predstavljenih odnosa među likovima: majke – ujedno supruge – snajke; (odsutnog) oca – ujedno muža i brata; sina – ujedno bratanca; i strica – ujedno devera – brata. Majstorski građena priča postupno otkriva lične pozicije likova u situaciji okupacije, njihove razvojne putanje, usložnjavanje emocionalnih stanja koja su prouzrokovana različitim ideološkim pozicijama i posledičnim odlukama i sudbinama, kao i prethodnim mirnodopskim porodičnim odnosima.

Nadežda Ilić-Tutunović obradila je u ovoj pripovetci, drugim rečima, *traumu porodičnih ideoloških podela*, i to u uslovima okupacije i rata, a uz to i dodatno u konkretnim uslovima jugoslovenskog (anti)fašističkog opredeljivanja nakon okupacije. U ovoj priči iz složene jednačine je svesno izostavljena jedna strana: ona komunistička i partizanska. Drama se odigrava usled razmimoilaženja između dva brata: tačnije, na jednoj strani će se naći jedan brat i njegova supruga, a na drugoj drugi brat, koji nije izgradio svoju porodicu. Obojica braće do rata su bili mornarički oficiri, pripadnici vojske Kraljevine Jugoslavije, a okupacija ih, dok su još u svojim domovima u Beogradu, stavlja pred odluku

da li da se pridruže Nedićevoj vojsci, u koju su pozvani, ili da taj poziv odbiju i tako rizikuju odlazak u zarobljeništvo u Nemačkoj.

Dok jedan ni po koju cenu ne bi sarađivao sa okupatorom i spreman je na sve posledice tog stava, kao i njegova supruga, tj. „majka“, kako se od početka junakinja naziva u ovoj priči, dotle se drugi prijavljuje u Nedićevoj vojsci. Dok se do tačke sećanja na trenutke ovih odluka kao ni do daljeg dramatičnog razvoja radnje ne dođe, autorka čitalačku pažnju osvaja i fiksira opisom svakodnevice i svakodnevnih muka: novembarske kiše koja probija kroz zidove kuće, bolesne majke koju to budi iz sna (a te je noći trpela „jedan od najstrašnijih svojih žučnih napada“, 20), i opisa sina koji je ružno sanjao. Tek iz dečakovog sna otkriva se da je tema priče okupacijska: on sanja kako je sa drugom Stevicom po običaju krao koks iz nemačkih vagona, a stražar ih je ovog puta uhvatio i pucnjem oborio Stevicu dok je sam Duško nastavio da beži. Živim realističkim prikazom sna autorka još jače vezuje čitalačku empatiju za likove priče. Na taj način ona čitaocu dobro priprema za scene u kojima je empatsko povezivanje najpotrebnije da bi se spoznala drama i trauma ideološkog tj. vrednosnog razlaza između bliskih osoba.

To u pravom smislu i jesu scene, budući da se imitacijom filmskog postupka naracija u ključnim momentima fokusira na opise očiju i pogleda likova. Reč je o momentima u kojima majka/snaha odbija pomoć devera jer ta pomoć u datom kontekstu zapravo dolazi od okupatorske strane; zatim o momentima u kojima dever spušta pogled pred snahom jer je njegova ponuda odbijena („Ona je opet gledala u kockasti zastirač na stolu. A on ne pogleda u nju, već prošara pogledom po sobi da dohvati desnom rukom prazan kofer a levom opet napipa Duškovu ruku“, 35); kada dečak s bolom ispraća strica iz kuće u kojoj ovaj više nije poželjan („Ali on naglo ode, ne pogledavši ga više, i Duško je zamagljenim pogledom pratio njegovu stasitu figuru sve dok ne zamače za ugao“, 36); te napokon, kada majka prećutkuje sinu vest o stričevoj pogibiji („Njen pogled je uopšte stalno lutao oko njegovog lica, ali ga nijednom ne pogleda u oči“, 41).

U autobiografiji Vere Crvenčanin situacija i tema ideološkog razlaza između najbližih, između oca kraljevskog generala i kćeri koja postaje revolucionarka još pre početka rata, ima mnogo radikalniji ishod. U specifičnoj formi *ti-pripovedanja*, autobiografsko *ja-ti* ispisuje:

„sa osećanjem odgovornosti za porodicu koju je ona, ta kći, svojevremeno napustila: ti je se odričeš. To je bio prvi i drastičan tvoj odgovor mome postupku. Znam kako je išlo: otišao si u Đeneralštab i podneo pismenu izjavu, kojom si se odrekao svoje kćeri, te tako ne snosiš odgovornost za bilo kakve njene postupke. Ipak, vođen roditeljskom brigom, a prinuđen, znala sam, postojećim zakonima po kojima sam ja još bila maloletna, ti mi za staratelja određuješ maminog brata Milana, moga uja-Batu“ (Crvenčanin 2012: 65).

Opisana *ekonomija pogleda* u pripoveci „Dečaci“, kada se upoređi sa ovakvim direktnim iskazivanjem bolnog ideološkog razlaza između najbližih, kakvo nalazimo kod Vere Crvenčanin, ukazuje na nekoliko iskustvenih i sa njima povezanih književnih činjenica vezanih za Drugi svetski rat: pred sam rat, u toku rata i neposredno nakon rata ideološka razilaženja između roditelja i dece, braće i sestara, ili najbližih komšija predstavljala su traumatsko iskustvo o kojem se u samom akutnom trenutku nije moglo uopšte ili bar nije moglo direktno govoriti. Zato se o njemu govorilo kroz fikciju, a i u okviru te fikcije kroz ćutanje odnosno sve ono neizgovorivo što se u domenu pripovedne umetnosti može iskazati usmeravanjem na oči pripovednih likova, dakle na onaj organ koji preuzima ulogu govora kada je sam organ govora zakočen dejstvom traume. Ako se pak o tom bolnom iskustvu ipak progovorilo, bilo je to decenijama kasnije, kada onaj najbliži, kojem su reči upućene, više nije među živima, i kada nikoga od aktera ideološkog razdora izgovaranje i zapisivanje odnosno objavljivanje direktnih iskaza i svedočenja više ne može da retraumatizuje.

Data ekonomija pogleda ujedno predstavlja, smatram, jedan od umetnički najuspešijih pripovednih postupaka Nadežde Ilić-Tutunović, koji će još veću kulminaciju ostvariti u pripoveci „Dragiša“, u drugom delu zbirke.

Zato se pripovetka „Dragiša“, povezivanjem po osnovi autorkinog originalnog ili bar originalno izvedenog pripovednog postupka – a ne tematskog tj. postokupacijskog – u ovoj analizi stavlja u kontekst sa pričama prvog dela zbirke. Iako upravo priča „Dragiša“ precizno, takoreći dokumentarno, beleži odabrane aspekte neposredne postokupacijske odnosno oslobodilačko-slavljeničke atmosfere u Beogradu. I to upravo ne samo one, kako pripovedna figura naglašava, „bučne i bleštave svečanosti oslobođenja i pobeda“, već onaj aspekt odnosno one građanske i

građane za koje se rat još uvek nije završio, koje je morila „briga za decomp u zarobljeništvu, za muževima i braćom“, a koja je „prigušivala pobeđne usklike“ (Илић-Тутуновић 210). Za dokumentaristički aspekt priče važno je, između ostalog, to da je njen naslovni junak Dragiša, uhapšeni vojnik kraljevske vojske koji je „sačekao oslobođenje u Osnabriku“ (214), a za njeno ukupno značenje priče važna su upravo *osećanja* neizvesnosti i iščekivanja druga dva lika, njegovog oca i majke, dok danima na savskoj obali ili na Slaviji *žudno posmatraju* lica oslobođenika koji pristižu iz različitih logora Trećeg Rajha, odnosno emocije koja će morati da osećte i izdrže posle toga. S jedne strane, Dragišina je majka, kao i mnogi koji čekaju, „*samo gledala* njihova lica, tronuta lica ljudi koji posle mnogo vremena opet *gledaju* rodni kraj i dugo *neviđene* fizionomije sugrađana“ (212, kurziv S. B.). S druge strane, i oni koji se vraćaju, prikazani su kroz postupak koji sam nazvala ekonomijom pogleda: „A bilo ih je koji su prolazili sasvim sami – neki *grozničavo pretražujući pogledom* redove, neki već sa senkom na licu“ (213, kurziv S. B.).³

Lik Simića, najbližeg komšije starog para, tu je da bi panoramu ideoloških posleratnih pozicija – koje autorka besprekorno precizno ocrtava – učinio što složenijom. On na početku pokušava da unese sumnju kod roditelja, smatrajući da će njihov sin, pošto se nije vratio među prvima, biti među onim ubeđenim antikomunistima koji su rešili da ostanu u Nemačkoj i da se nikad ne vrate u svoju zemlju, što roditelji odbijaju da prihvate. I to s ubedljivim razlogom „Ja znam da će moje dete da dođe! Šta vi tu presuđujete šta vi uopšte znate dalje od vaše sablje i kokarde! Ja i moj muž smo bili učitelji, mi se nikada nismo ograđivali od naroda, kao vi... Mi smo Dragišu uvek učili da voli svoju zemlju istinski, da ne bude gord, da se ne tuđi od mladih“ (217). Nadežda Ilić-Tutunović kroz ovu situaciju ujedno prikazuje i većinski odnos prema ženama, a opet pomoću mehanizma pogleda: „No *najčešće je ne bi ni pogledao*. Žene, naročito ako bi protivrečile, nije ni smatrao za sagovornike“ (216).

Uspevajući da prikaže čitav opseg osećanja i (pri)misli koje se kod roditelja, kao i kod onih sa kojima se susreću, pojavljuje

³ Iako je ovog puta akcenat na uhapšenim pripadnicima u Aprilskom ratu poražene kraljevske vojske, Nadežda Ilić-Tutunović ne propušta da pomene da „bilo je i Jevreja“ (213).

i smenjuje u periodu tokom iščekivanja sinovljevog povratka, autorka na pojedinim mestima raščlanjuje bitne razlike između očinske i majčinske figure odnosno uloge. Na jednom od takvih mesta, u delu sižea u kom je majka ta koja odustaje od odlazaka na dočeke povratnika sa fronta i iz zarobljeništva, jer više ne može da podnese težinu izneverenog očekivanja (sin nikako da se pojavi u masi pristiglih), pripovedanje se fokusira na perspektivu starog oca, na to kako on sve sagledava:

„A onda će opet, kad se sve to svrši, kad ništa ne bude imalo da se kaže, njena seda glava početi da se njiše levo-desno, desno-levo, a suze – dva topla, gorka, nepresušna niza da se krune u njeno prazno krilo, na njene klonule ruke. I on uvek mora tada, neizbežno uvek mora da se seti njene, tada mlade glave sa bujnom crnom kosom, kako se isto tako neprekidno i neutešno njihala kad im smrt ugrabi prvenca“ (224). Kao kontrast toj slici majčinske tuge zbog gubitka deteta, koja, sugerise se, nužno zadobija teskobniju spoljašnju formu od tuge oca, postavljena je nekoliko stranica potom slika majčinske radosti zbog povratka sina – jer Dragiša će napokon stići kući – koja opet ima upadljiviju spoljašnju formu od ne manje očinske radosti: „Na sobnim vratima stoji stara. *Uspravila se* u svoj svojoj visini, *seda joj kosa svetli kao kruna*, a *oči blistaju*, blistaju kao nekad kad bi se on vraćao sa dalekog puta“ (227, kurziv S. B.). Slično je i kod samog Dragiše, i njegov pogled govori dovoljno sam po sebi: „Njegove crne, krupne *oči blistaju*“ (228).

Nadežda Ilić-Tutunović je scenu zatim postavila tako da prvi period Dragišinog boravka kod kuće protiče u nizu poseta prijatelja, rodbine i poznanika, sa kojima Dragiša mora strpljivo da razgovara, a među njima i onih koji svoju decu još uvek iščekuju ili odobravaju njihovu odluku da se ne vrate u domovinu pod novom, komunističkom vlašću, a što je sve pripovedno vešto postavljen okvir da se prikažu različiti stavovi Beograđana, prethodno nekomunistički orijentisanih, u tranzicijskom periodu. I taj period se završava upućivanjem čitalaca na *pogled*: „Majka ga posle *dugo gleda* kako, zavaljen u stolici, nešto duboko razmišlja, *uporno gledajući* u svoje duge, ispružene noge. I nova, čudna zebnja joj se uvlači u dušu“ (235).

Zebnja majke imala je čime biti motivisana jer, kako naredni deo priče prikazuje, sudbina zarobljenika iz redova kraljevske voj-

ske i svih onih koji nisu bili na samom frontu, niti komunisti, bila je zaista neizvesna i raznolika. Autorka kao da se ovom pričom i ovom zbirkom obraća najneposrednije upravo svojim beogradskim čitaocima, beležeći ono što oni i sami već znaju, čemu su prethodnih godina svedočili ili što su osetili na sopstvenoj koži. Izbor junaka koji pripadaju građanskom svetu nesklonom komunizmu, a koji posle rata prihvataju novu komunističku vladavinu jer je vide kao patriotsku, kao vlast onih koji su doneli oslobođenje – prikazuje jedan specifičan sloj Beograđana tranzicijske epohe; i jedan od različitih slojeva koji će kroz zbirku kao celinu i predstaviti celinu društva u tom periodu. Likovi su tako psihološki ubedljivo izgrađeni da im se veruje i kada prihvataju nove društvene odnose o kojima ranije nisu ni razmišljali, kada osuđuju *izdaju* onih sa kojima su do skoro bili na istoj strani („zar ne bi Marinković, koga ste tu juče ožalili što su ga komunisti streljali, zar ne bi on, da nekim čudom komunisti nisu pobedili, blistao danas u svem sjaju i bio jedan od prvaka“?, 232), ali i kada osuđuju pojave prekomerne i nepravedne odmazde koju nova vlast takođe čini („Ali nam i pored svega toga mrtvaci nisu potrebni, kao onima nekada. E, u takvoj raboti, vidiš, ne bi u meni našli ortaka“, 248; ili: „Ja kažem maločas: ne trebaju nam mrtvaci“).

Kako ova priča, s jedne strane, prikazuje postokupacijsko stanje stvari, preoblikovano kroz autorkinu viziju i fikcionalizaciju, uz intenciju da što više *prikazuje* a što manje *kazuje*, ali, s druge strane, i deo posleratne narodnofrontovske kulturne politike Komunističke partije Jugoslavije, ona, nužno, teži obradi i ublažavanju postojeće traume i sugerisanju da je, traumi uprkos, moguće izgraditi novi svet. Priča se zbog toga završava u pozitivnom razrešenju ljudskih situacija i izmirenju svih strana. Naslovni lik, Dragiša, na kraju jednog u početku neizvesnog procesa, dobija posao u drugom gradu, u Čupriji, kao nastavnik artiljerijske škole. Kao čitaoci, pri kraju „gledamo“ kako se lik majke smešta u stolicu pod sijalicom i *suznim očima bulji* u neki stari džemper koji je počela da para“ (251–252). Sin se u tim trenucima oprašta od oca „milujući ga svojim *nasmejanim pogledom*“ (253).

Drugim rečima, Nadežda Ilić-Tutunović u ovoj priči, kao i u celini svog proznog opusa, iznosi na videlo, najpre ih identifikujući, nijanse do tada u javnosti pa i nauci takoreći neprepoznatih emocija. Indikativno je, po mom uverenju, prozno prikazivanje

onoga kako se majka nosi sa tugom rastanka sa odraslim detetom, i to, moglo bi se tvrditi, zdravom tugom, odnosno čineći tugu zdravom, budući da je i odlazak odraslog deteta u drugi grad radi posla (bez obzira na specifične prethodne okolnosti), zdrava faza u životu i odnosu roditelja i dece (o čemu je već delimično pisano u Sedmom poglavlju povodom priča iste autorke). Nadežda Ilić-Tutunović prikazuje majčino „opraštanje“ od odraslog sina kroz perspektivu lika starog oca koji primećuje za nju: „Sad para taj džemper, pa će posle da ispravlja konce, pa da ga plete...“ (255), da bi zatim pripovedačica sumirala: „Pa i to samo za časak [misli se: stari otac upada u san]. Toliko kratko da čak ni stara nije zapazila, zabavljena svojim zamršenim poslom, uz koji se nekako najbolje spleću i razvijaju materinske misli i planovi“ (255). Na ovaj način je, uz iskazivanje načina na koji majke (privremeno) prevazilaze traumatične situacije i emocije, Nadežda Ilić-Tutunović dodala još jedan sloj značenja danas već izuzetno razgranatom motivskom kompleksu vezanom za lik Penelope u okvirima ženske književnosti globalno. O tome je pisala Lada Stevanović u potpoglavlju „Ženske priče: niti i konopci Penelope i njenih sluškinja“ monografije *Antika i mi(t)* (Stevanović 2020: 89–102).

Kako bi priča dosledno odigrala svoju ulogu – na šta naslov ovog poglavlja upućuje – obrađivanja (ratnih i okupacijskih) trauma i propagiranja izgradnje novog sveta, a i dosledno se u tu svrhu služeći postupkom ekonomije pogleda, i njen završetak je višestruko kodiran u tom smislu. Pored već opasnog očevog pogleda na majku koja je pronašla svoj način za to (tkanja – paranja – tkanja), tu je lik komšije antikomuniste, koji upravo preko emocija, uspeva da prevaziđe ideološke razlike koje su se pojavile između, do rata, vrednosno usaglašenih komšija: na samom kraju čitaoci ga zatiču kako se trudi „da ne oseti kako mu tuga za tuđim sinom stiska uzdrhtalo grlo i rosom mu vlaži *tamno i umorno oko*“ (Илић-Тутуновић 1953: 254, kurziv S. B.). Sam završetak priče autorka je odabrala da posveti odnosu oca i sina, i potpunoj harmoniji koja je zavladała između njih, a na taj način, moglo bi se tvrditi, i u zajednici koja leči svoje traume. Pripovetka se, naime, završava rečenicom: „I on [otac] mladalačkim koracima prođe kroz malo pretsooblje i zakorači dvorištem žurno i lako, noseći u duši Dragišino nasmevano lice i njegov *pogled* pun sinovljeve ljubavi i razumevanja“ (257, kurziv. S. B.)

9.3. „Otvorene oči“: Narodnofrontovska agitacija kao tema i kao pripovedni postupak

U drugom delu zbirke, uz priču „Dragiša“, književnim kvalitetima izdvaja se priča „Otvorene oči“, po kojoj je taj deo i naslovljen. Priča ima glavnu junakinju Zoru, ženu koja u savezničkom bombardovanju Beograda ostaje bez *jedinog krova nad glavom*, bez svoje kućice u predgrađu. I dok njena odrasla deca odlaze svako na svoju stranu, ona u oslobođenom Beogradu, „silom prilika i zakona“, dobija sobu u stanu antikomunistički orijentisane porodice Popović, a oni – neželjenog sustanara.

Kao i mnoge kratke priče korpusa angažovane ženske proze, i ova, bar po ovom tumačenju, ima svoj amblem, i taj amblem ovoga puta nije predmet, već je to nešto za ovu pripovednu funkciju manje očekivano, a to su – *oči*. Kada se iz perspektive takvog razumevanja amblema unazad sagleda prethodno analizirana priča, može se tvrditi da je njen amblem bio nešto još neočekivanije i, nazovimo to tako, duhovnije – *pogled*.

Zanimljivo je kako se u priči „Otvorene oči“ gradi semantika odabranog amblema: ona, naime, nije jednoznačna, upravo kao i motiv-amblem pogleda u priči „Dragiša“. Naime, na početku priče „Otvorene oči“ predstavljen je sloj (beo)građanske klase koji je čvrsto antikomunistički opredeljen. Iz perspektive junakinje Zore: „oni su *zatvorili svoje oči* za sve što se oko njih dešava, *zažmurili su*“ (185). U daljem toku priče, amblem ubrzo zadobija i drugo značenje, kad Zora upravo u tim mislima i od takvih misli želi da se odmori, pa pomisli: „Slatko je *opet zatvoriti oči*, smiriti se, *odmoriti malo zamorenu misao*“ (186).

Zatim, Nadežda Ilić-Tutunović prilagođava amblem očiju daljem razvijanju odnosa između dva suprotstavljena ženska lika, pohranjujući ujedno na mikronivou ove pripovetke u kulturu sećanja i deo postokupacijskog urbanog folklora, deo glasina i instant-mitova koji su nastajali i nestajali u datim tranzicijskim danima. Jedan od onih koji je kružio među pripadnicima građanske klase koja se opirala izglednoj činjenici da će u Jugoslaviji biti uspostavljena nova vlast i da stvari neće biti vraćene na staro, bio je i taj da britanski saveznici neće dozvoliti uspostavljanje komunističke odnosno socijalističke države. Lik Popovićke, naime, saopštava Zori da su navodno stigli engleski tenkovi do Beograda:

„Ona pogleda Zoru sažaljivo a mali *zli osmeh joj zasvetli u očima* – Nije ni čudo! Vas tamo na sastancima samo kljukaju parolama“ (160–161). To što Zora ili bilo ko drugi za tako nešto nije čuo, nije razlog da Popovićka ne podiže svoj odbrambeni mehanizam, verujući u ono u šta želi da veruje („Čuli biste, svakako, onoga jutra kad osvanu u Beogradu“, 161).

Ovako izgrađen lik Popovićke ima funkciju da prikaže netrpeljivost žena viših klasa prema samoj ideji da žene, a posebno žene iz nižih klasa, mogu da postanu društveni subjekti odnosno politički relevantni subjekti. Popovićka će sa svoje zamišljene visine pogleda na istorijsku stvarnost jednog takvog, subjektom postajućoj ženi – izreći istorijsku presudu: „Nikada još udovice nisu rešavale državne stvari, verujte mi, a najmanje ljušteći krompir i trebeći pasulj“ (161).

Pripovetka dalje funkcioniše tako što se korišćenje amblema očiju i poigravanje njim napušta, a dalji siže i oblikovanje psihologije likova razvija se drugim postupcima. Jedan od tih postupaka jeste produbljavanje psiholoških aspekata prikazanih odnosa, a drugi je sama narodnofrontovska agitacija (njene parole, iskazi i njena retorika), vrlo uspešno integrisana u fiktionalni svet priče, toliko da parolaški odnosno propagandni aspekt ne narušava čitalačko zadovoljstvo u doživljavanju prikazivanog sveta.

U tome daljem toku prepoznaju se karakteristike pripovedne poetike Nadežde Ilić-Tutunović utvrđene još od njenih (ranih) pripovedaka iz 30-ih godina, kao što su sklonost ka likovima mladih devojaka i žena i, u vezi sa njima, izražena – kako ju je Jelena Milinković nazvala – *urbanofilija*. Ovde se te dve karakteristike lako mogu ilustrovati samo jednom rečenicom, onom kojom se uvodi lik Danice, Zorine kćeri, koja „*kao dete* kad se dočepa slobode posle duge stege, tako je ona prolazila ulicama *voljenoga grada*, žudno gledajući svaku promenu koja menja njegovo *podmlađeno lice*“ (162, kurziv S. B.).

Nadežda Ilić-Tutunović ne propušta, kao i uvek kada prikazuje odnose roditelja i dece, i majke i ćerke, makar i započne, ocrtu dublju problematiku datih odnosa, a za čije razvijanje na nivou jedne (reportažne) pripovetke nema prostora: „U sumrak već Danica stiže majci. Misao na nju joj celo popodne povremeno nailazila, a sada se osećala čisto zbunjena i nekako *kriva* pred njom. Sve joj se čini da majka, onako mirna i ljubazna, *krije u*

sebi neku uvredu; uvredu što ona, Danica živi sa svekrvom a ne sa njom, rođenom majkom, nego je *ostavlja tako usamljenu i tužnu*“ (163, kurziv S. B.).

Autorka je, naime, u ovoj i drugim pričama ostavila čitav svet značenja i znanja koja su se tih godina pojavljivala u psihoanalitičkoj teoriji i praksi, i koju su razvijale psihoanalitičarke, a koja će tek postupno, i slobodno se može reći tek danas, postati deo šire prihvaćenih i poznatih znanja vezanih za tzv. transgeneracijske obrasce koji, između ostalog, predstavljaju i ozbiljnu prepreku u društvenoj emancipaciji žena, delujući naizgled samo na ličnom i pojedinačnom psihološkom nivou.

Na ovom mestu vredi načiniti digresiju i pomenuti da je istraživanje prve serije časopisa *Žena danas*, koje se kroz različite individualne i kolektivne poduhvate sprovodilo u Institutu za književnost i umetnost, bilo prilika da se kroz rubriku posvećenu pedagogiji istraživačice i istraživači upoznaju sa znanjima koje su autorke i feministkinje različitih vokacija i provenijencija (književnice, naučnice, prevoditeljke, urednice) imale odnosno upravo tih međuratnih godina sticale o psihoanalizi, i posebno onim njenim aspektima koje su razvijale psihoanalitičarke. Kako će, između ostalog, uvid u ličnu arhivu Olge (Pops) Timotijević, koji je Žaneta Đukić Perišić imala prilike da učini povodom konferencije o časopisu *Žena danas*, ova, druga po redu, njegova urednica, redovno je čitala časopis *Zeitschrift für Psychoanalytische Pädagogik*, koji je počeo da izlazi od 1926. godine, i izlazio, najmanje do 1938. godine (na osnovu dokumenata iz ličnog arhiva, osnovano pretpostavljam da je to časopis na koji Olga Timotijević misli kada pominje *Psihoanalitičku pedagogiju* (v. Ђукић Перишић 2022: 222), budući da drugih sličnih u datom periodu nema). Što je još važnije, istraživanje Isidore Grubački o redovnoj saradnji i priložima Vere Štajn Erlih u *Ženi danas* pokazuje kako su se psihoanalitičke ideje neposredno prenosile među jugoslovenskim čitateljicama, i to na primeru ove „jugoslovenske psihološkinje, pedagoškinje i feministkinje“ koja je bila najpre studentkinja u Beču, „gde je između ostalog pohađala predavanja Alfreda Adlera, pionira individualne psihologije“ (Грубачки 2022: 253). Ovo su samo neke od indicija koje, dakle, pokazuju koliko je psihoanalitičkog znanja, različitim putevima, moglo stizati i do Nadežde Ilić-Tutunović.

Kroz dijaloge između likova majke i ćerke, i njihove svojevrsne unutrašnje monologe, identifikovan je specifičan osećaj krivice koji se u tom odnosu, sa obe strane, javlja. Ćerka Danica u jednom trenutku tako kaže majci „– Ne znaš ti, ne možeš ti da zamisliš, koliko je meni teško što si tako sama i *što ja ne mogu svaki čas da ti dotrčim*“ (168. kurziv S. B.). Nadežda Ilić-Tutunović prikazuje jedan izrazito topao i zdrav odnos između majke i ćerke („ali Danica već ulazi i skoro je obara na postelju svojim silovitim zagrljajem“, 166). Majka sa svoje strane prevladava potencijalni nezdravi odnos, i svesno gradi i zdrav odnos između sebe kao majke i svoje ćerke, što se reflektuje u sledećim rečenicama: „Da, a šta bi bilo da joj se zdravlje sasvim poljulja; *ne bi, valjda, bila toliko surova da zahteva od Danice da se raskida između dece i nje*. Ona duboko u sebi potisnu taj pokret malodušnosti i pomilova kćer po kosi“ (167, kurziv S. B.).

S druge strane, odnos glavne junakinje prema trenutno odsutnom sinu suptilno je prikazan i tek nagovešten, budući da je posebnu traumu vezanu za njega najadekvatnije pripovedno izraziti upravo nedorečenošću i posredovanim „informacijama“. Naime, kroz samo nekoliko reči ćerke Danice upućene majci, ćerke koja je u ovom slučaju i sestra, tadašnjim i današnjim čitaocima dovoljno je saopšteno o stanju majke koja živi u oslobođenom Beogradu dok se rat na drugim frontovima i dalje vodi, pa tako i na Sremskom frontu na kojem joj se nalazi sin: „A sve mislim na tebe, iako ti je teško samoj. Pa još u tuđoj kući. Pa i za Batu brineš“ (168). Jedna od junakinjinih novih drugarica, uključena u datu scenu i dati dijalog, nadopunjuje ono što treba da znamo o Zorinoj majčinskoj traumi. Aktivistkinja Simićka na to se nadovezuje: „Tako i ja: radim, govorim, smejem se i šalim, a sve mi moj Milan na pameti. Pa još ova prokleta zima“ (169).

S druge strane, ili, zapravo, upravo zbog date situacije i da bi se borila sa nepodnošljivom brigom, junakinja Zora postaje sve agilnija aktivistkinja u pomoći onima u Beogradu, ali i dobra agitatorica među ženama: „Udružuju se žene, smišljaju kako da pomognu ovu jadnu zemlju, zajednički rade, još kako je to dobro i veselo, dete moje. Kakva tuga!“ (169). Međutim, jedno je ono što Zora drugima govori, a drugo je ono što njoj samoj samo njeno telo o njenom stanju govori, jer je tih dana „neku *neobjašnjivu nelagodnost osećala u čitavome telu [...]*“ (163, kurziv S. B.). Od-

nosno u tom se kontekstu, koji sačinjavaju posleratna dobrovoljna aktivnost žena i odnosi majke i ćerke, kristališe u priči i rečenica koja je postavljena kao moto ovoga poglavlja. Naime, dok se ćerka Danica divi majci koja učestvuje svakodnevno u brojnim akcijama saniranja ratnih posledica, njen lik, lik ćerke, iskazuje utisak sa jedne od retkih akcija u kojima je sama učestvovala, a to je zbrinjavanje „mališana iz Bosne“: „sve ti je to siročad, pa izgladovano, izbolovano. Ali se naglo popravljaju. Samo, ili se meni čini, kao da im je stalno *neka tuga u očima*“ (170, kurziv S. B.). Lik ćerke Danice, dakle, ne zatvara svoje oči pred tugom odnosno traumom dece za koju nam je sugerisano da se neće tek tako izlečiti, kao što i deca iskrenošću svojih pogleda čine da istina traume stoji pred očima onih koji ne žele da ih zatvore, i koji su, poput Nadežde Ilić-Tutunović, bili u stanju da je snime, fotografišu i zabeleže u formi kratke reportažne pripovetke.

A pomenuta majčina tj. junakinjina se nelagodnost, dakle, prevladava upravo akcijama koje u prvim danima oslobođenja organizuju podružnice Antifašističkog fronta žena Jugoslavije, i posledičnom agitacijom. U priču kroz govor likova i jesu direktno unete parole Narodnog fronta, i to tako da Nadežda Ilić-Tutunović nalazi način da ih umetne u govor njegovih protivnica. Naime, kada Zorina kći Danica iskreno i prostosrdačno pozove Popovićku na konferenciju žena, ova je odbija rečima: „Briga njih mnogo za našu decu! Oni samo jedno znaju: *Front – obnova!* A mi? A naša deca? Njima su dobri samo takvi da džaba dirindže, kao vaša majka“ (172–173, kurziv S. B.).

Dalje kroz priču Nadežda Ilić-Tutunović doslovno imitira a možda i uz male izmene prenosi govore sa sastanka žena na kojima junakinja učestvuje, sastanaka i mitinga u čijem opisu jasno prepoznamo manje skupove ili velike mitinge AFŽ-a, s tim da se u pripoveci nigde doslovno ne spominje AFŽ. Na primer, navodi se, bez velikog uvoda, deo govora mlade žene: „Mi imamo još veoma *mnogo drugoga posla*, osim fizičkoga rada, za koji je svima nama *teško odvojiti toliko vremena*, – govorila je *mlada žena*, već poznata i simpatična Zori zbog čistih i plamenih govora koji su uvek pokretali žene na još usrdniji rad. – Nije ništa manje važan zadatak za nas, *svesne žene*, da u svakome trenutku budemo spremne da govorimo u prilog našoj borbi [...]“ (174). Pored ovakvih pripadnica Partije, koje su tu da prenesu vrednosni,

ideološki smisao izgradnje novog društva i projektovanih društvenih odnosa, ženski skupovi su u priči predstavljeni kao oni na kojima su i nepismene i polupismene žene mogle da ispovedaju sopstvena iskustva.

Junakinja Zora je opisana kao jedna od onih koje se dugo ne usuđuju da i same javno progovore, dok, s druge strane – i u tome je bila i osnovna vrednost ovih mitinga – postoje one, i Tutunovićeva ih prikazuje kroz različite uzgredne i neimenovane likove žena i njihove govore, spontano ustaju jedna za drugom i slobodno, među drugim ženama, dele svoja ratna, i ona najtraumatičnija, iskustva. U navođenje tih govora, autorka integriše narodnofrontovske parole: „Ne dajte nikome da se baca blatom na vas, nego *uvećavajte svoje redove!*“ završne su, na primer, reči govora jedne Crnogorke koja je učestvovala u radu ženskog skupa. Može se osnovano pretpostaviti kako su ove reči odjekivale u recepciji prvih čitateljki ove priče: one su zvučale i kao začinjanje kulture sećanja na nešto što je tek prošlo, budući da se prva i najintenzivnija etapa narodnofrontovske obnove 1953. godine za mnoge stanovnike Jugoslavije praktično već završavala, iako su organi Narodnog fronta i dalje radili, ali su ove reči mogle odzvanjati kao i dalje aktuelna parola, opet zato što organi Narodnog Fronta još uvek vrše brojne funkcije u obnovi i izgradnji privrede, školskog sistema i drugih vitalnih institucija. Priče su pisane u prethodnim godinama, a štampanje zbirke je završeno tačno „5. maja 1953. godine, u Jugoslovenskom štamparskom preduzeću u Beogradu“, kako saznajemo na završnoj nepaginiranoj stranici knjige. Kako je na prve čitateljke ove priče (ali i cele zbirke) uticala činjenica da je pod imenom i formom Antifašističkog fronta žena Jugoslavije ta organizacija kasnije iste godine bila (samo)ukinuta na 4. kongresu AFŽ Jugoslavije, i pretvorena u drugačiju organizaciju odnosno više odvojenih organizacija (v. Pantelić 2012), mogla bi biti tema posebnog istraživanja.

S druge strane, Nadežda Ilić-Tutunović dalje kroz priču ubedljivo razvija psihološki profil Popovićke, a time i svih onih građanki koje sve to vreme nisu smatrale da AFŽ može bilo šta korisno i važno da im ponudi. Možda bi njegova uloga i trajanje bili drugačiji da su i ti slojevi žena osvestili svoje rodno uslovljene pozicije u samo naizgled klasnoj privilegovanosti. Drugim rečima, autorka nastavlja da nam predočava ko uporno zatvora svoje oči, i to kako

za svoju raniju naizgled privilegovanu poziciju, tako i za neminovnu društvenu tranziciju koja emancipaciju donosi „drugim“ ženama.

Lik Popovićka u ovome periodu, naime, počinje da osvešćuje šta znači klasna potčinjenost žena, ali svesno bira da se na tome zadrži samo do granice lične situacije odnosno da svesno zatvori oči za sve druge žene. Ona razmišlja o tome da je „pre imala stalnu služavku i devojčicu oko dece, i još se žalila kako jedva stiže da održi stan u redu. A sad sve mora da nabavi, i da skuva: jedino rublje što joj drugi pere. Valjda još i to! Taman posla! Pa ona i onako ne može izdržati“ (Илић-Тутуновић 187–188). Pripovedanje se odvija u tom smislu i kroz tehniku doživljenog govora lika Popovićke: „Ti si sad kao ona tvoja predratna bedinerka, koja je imala muža i dvoje dece, isto to dirindženje ti predstoji; ona je, istina, radila i kod tebe, ali ti danas imaš nabavku, koja ti odnosi skoro isto toliko vremena. A prema svemu tome ima da se udesi i sav ostali život, i odnosi sa ljudima i vaspitanje dece. Da, da. Prokleti osećaj privremenosti svega ovoga“ (188–189).

Klasna *tranzicija* se zapravo uveliko odigrava, a to onda menja i odnose muža i žene, ali ne pogađa isto oboje – muškarca i ženu, i tek tu se vidi – kako Tutunovićeva to dobro prikazuje – da su muškarci i žene različita klasa, što se nije nužno toliko primećivalo dok su živeli u klasnom društvu, a u njemu u najvišoj klasi, i dok su u kući imali još jednu ženu.

„Uvek joj dostigne snage da sve spremi i da za sve vreme dok su gosti tu bude okretna i vesela. Ali kad se sve to svrši, kad ostane sama, u svemu tome haosu, pred zadacima koje donosi novi radni dan! Njoj treba pomoći! A njen muž je ostao gospodin, kao što je i bio, jedino što se gnjavi sa tim sitnim honorarnim poslovima. Ali je to ipak nešto što se da podneti i nešto što ga ne ponižava. On samo više radi, ali on se nije pretvorio u služavku, u trčkaralo, u Pepeljugu, koja od jutra do mraka ne izlazi iz uglja, pepela, đubreta“ (189).

Dalje kroz pripovetku Nadežda Ilić-Tutunović sučeljava stavove Popovićke i Zore i aktivistkinja koje su Zori došle u posetu. Iz tog se sučeljavanja postaje očigledno da među pripadnicima različitih klasa deluju potpuno različite logike.

„ – Vi takođe dobro znate da je naša država postradala u onome ratu kao možda nijedna. Vi znate šta je učinilo bombardovanje i kako je sve naše krajeve opustošio okupator. Vi...

– ako je siromašna, neka ne ratuje. Rat je luksuz! Neka ne zastraňuje, pa će se naći ko će je pomoći!“ (192).

U jednom trenutku autorka – iz Popovićke perspektive, kada se ovoj *ukaže* kako će izgledati i njena buduća perspektiva, ukoliko i ona bude prinuđena da preuzme deo poslova koje su do tada radile žene nižih klasa – otkriva sledeće: „Samo praznine od poispadalih prednjih zuba čine da ona izgleda dosta starije i zapuštena“, odnosno: „Bože, je li to moguće da je ona svega osam godina starija od mene. Pa to je grozno!“ Popovićka je sa jezom osećala kako taj grubi život povlači i nju, kako je gnječi, kako joj surovom rukom ispisuje po licu crte napora i prevremene starosti“ (196).

Priča se, za razliku od nekih prethodnih, ne završava izmirenjem. Ona se ipak završava slikom trajnog sukoba, tj. slikom ženâ kao klasnih neprijatelja, koje se ne mogu izmiriti, koje će klasni neprijatelji i ostati, i koje neće iskoristiti naslućenu mogućnost da se sve žene ujedine kao posebna klasa koja nastaje u preseku svih klâsa, kao klasa ženâ. Dakle, reč je o temi i činjenici opisanoj kod Milke Žicine i drugih autorki 30-ih godina 20. veka, ta se tema-činjenica ponavlja odnosno obnavlja i ovde. Autorke angažovane ženske proze jesu uvele ovu temu u srpsku i jugoslovensku prozu. U ovoj priči ta se činjenica iskazuje kroz perspektivu lika Zore:

„Zora je više neće slušati. Ne, neće ona više videti Zorin prijateljski osmeh, ni čuti iskrenu, toplu reč – sve je to presušilo, stuknulo pred vodopadima njene govorljivosti, pred izlivima pakosti i mržnje, koje bi mogle da otruju čitav jedan grad. Saznanje nije nimalo prijatno: da ima ljudi sa kojima Zora ne može da se složi. Ta to je bio njen ponos, skrivena snaga, ono čime je uvek imponovala deci i susedima“ (196).

„I to je nešto što je pogrešno mislila. Ta krov ne vezuje i ne izjednačuje ljude. I miš i mačka žive pod jednim krovom, a ipak su neprijatelji!“ (197).

Sam kraj pripovetke uobličen je najkarakterističnijim postupkom otvorenog završetka, ali se ta otvorenost sižejnih i fabularnih mogućnosti odnosi na dalji život glavne junakinje, tj. one koja je izabrala put emancipacije koji joj se u novom svetu prvi put i ukazao kao mogućnost. Priča u završnom pasusu prikazuje junakinjin

izlazak iz kuće, u kojoj ostavlja odnose među ženama različitih klasa, koji se očigledno – po svemu što Nadežda Ilić-Tutunović pričom implicira i eksplicira – neće razvijati u smeru idealne utopijske projekcije. Drugim rečima, autorka je prikazala da kod junakinje dolazi do osvešćivanja po tom pitanju, i da ona nije zatvorila oči pred činjenicom da se sve revolucionarne zamisli neće ostvariti u društvenoj i životnoj praksi.

Junakinja se, zato, kreće ka onome što je u kontekstu revolucionarne promene moguće, i ka čemu može da teži otvorenih očiju, što je konkretno i već opipljivo, a što je ovde predstavljeno kroz sitne uspehe u aktuelnom aktivističkom radu Antifašističkog fronta žena, odnosno, to je – uopštenije rečeno – drugačiji položaj za žene njenog klasnog porekla u novom društvu: „Tako razmišljajući dočepala se Zora ravnoga pločnika, pa joj se misli počele kidati, bledeti. Sve snažnija postajala je želja da što pre stigne do Simićke, da pita, da vidi: koliko je darova već nakupljeno, i kakvi su dalji izgledi u njihovoj ulici“ (197).

Kako je podnaslovom eksplicirano, ova priča je izdvojena kao ona u kojoj se posleratna praksa i agitacija Narodnog fronta Jugoslavije javlja i kao tema, ali se ona – kao što je pokazano – integriše u svet pripovetke i kao deo sâmog pripovednog postupka. Kao što je takođe pokazano, Nadežda Ilić-Tutunović je, kao i u drugim svojim pripovetkama, zainteresovana pre svega za žensko iskustvo prakse-procesa-teme koji bira da prikaže, a unutar njega – za razlike i „nijanse“ u eksploataciji između muškaraca i žena u odabranom iskustvu-procesu. Uz sve te nabrojane činioce, uz sve ambivalentnosti ali i ozbiljne nedostatke u politici emancipacije žena u nastajućoj socijalističkoj Jugoslaviji, ova je priča, zajedno sa još nekima, prikazala ono što jeste bio realni i vidljivi učinak takve politike vođene „odozgo“, a to je unutarne, psihološko oslobađanje žena koje se u datom društvenom kontekstu neminovno odvijao „odozdo“. On je uključivao promene rodničkih odnosa, ali i promene u sklopu ukupnih porodičnih konstelacija, kao i (ne) mogućnost promena određenih klasnih aspekata u odnosima između svih žena kao grupe odnosno klase. Analiza pripovetke „Otvorene oči“ vraća nas zato i zaključku iznetom na kraju Petog poglavlja ove monografije. U njemu sam se pozvala na važno uočavanje Žarke Svirčev povodom predratne pripovetke Nadežde Ilić-Tutunović, pripovetke „Tajna“, a to je prisustvo kritički i

akademski slabo zapažene teme ali i etike ženskog prijateljstva u (modernističkoj) ženskoj prozi. Polazeći od tog uvida, a postavljajući ga u kontekst obrađenih do tada analiziranih pripovedaka 30-ih godina, primetila sam da se angažovana ženska proza, sagledana kao celina, primarnije bavi temom ženskog neprijateljstva koje proizilazi iz klasnog neprijateljstva, odnosno iz pripadnosti određenih junakinja različitim tj. sukobljenim društvenim klasama. Ova kasnija pripovetka Nadežde Ilić-Tutunović potvrđuje dominantnu zaokupljenost angažovane ženske proze datom temom a zapravo i datom činjenicom neprevladivog klasnog neprijateljstva i nemogućnosti da žene većinski sagledaju sebe kao posebnu klasu – što bi onda vodilo i stvarnoj uzajamnoj solidarnosti, pa tako i efektivnijoj promeni rodnih društvenih odnosa moći. Pripovetka „Otvorene oči“ potvrđuje da se stvarna solidarnost između žena i dalje odvija unutar postojećih „klasičnih“ klasnih granica: junakinja pripovetke razumevanje, podršku i prijateljstvo pronalazi isključivo među ženskim likovima koji i sami pripadaju njenoj (deprivilegovanoj) klasi.

10. DO DANAS (1956) FRIDE FILIPOVIĆ

„Pričaju da je ceo Balkan slobodan,
da je osnovan
savez balkanskih federativnih republika – Solun glavni grad.
I još razne divne stvari takve pričaju.
Ako nije sve u celosti istina – biće skoro – mi to svi znamo“

(Hana Levi, B. B. 22. 11. 1944;
Levi 2024: 66).

Analizu sakupljenih, odabranih i objavljenih posleratnih pripovedaka Fride Filipović u zbirci *Do danas* – čija godina objavljivanja predstavlja završnu godinu sagledavanja politike Narodnog fronta u jugoslovenskom (književnom) slučaju u ovoj monografiji – vredí započeti zapisom iz posthumno objavljenog logorskog dnevnika njene vršnjakinje i drugarice Hane Levi (Levi 2024), izdvojenim kao moto ovog poglavlja. Ovakva optimistička projekcija, kakvu prepoznamo u zapisu Hane Levi, formulisana i napisana u najtežim i najneizvesnijim, i od sveta najizolovanijim – logorskim – uslovima s pravom se može shvatiti kao svedočanstvo o posebnoj generacijskom kapacitetu za utopijsko mišljenje i delovanje svih ovde izabranih autorki. O tome kapacitetu svedoče i sećanja zatvorenica na zatvorske dane Mile Dimić, navođena u Šestom poglavlju ove monografije.

Iako je globalna pobeda antifašizma u samoj praksi i konkretnim posleratnim situacijama, pored širenja optimističkih perspektiva i realnog otvaranja novih životnih mogućnosti, donosila i mnoga, pa i vrlo duboka razočarenja, dati isečak iz logorskog dnevnika Hane Levi mogao bi biti dobra osnova za razumevanje sa kakvih su polaznih pozicija vere, optimizma i otpora pa i otpornosti *pripadnice ove političke generacije* (v. Grubački 2020), ulazile ne samo u ilegalnu antirežimsku borbu 30-ih godina, u partizansko ratovanje tokom 40-ih i, svakako prisilno, među zatvorske i logorske

žice, već i sa kojim su *emotivno-etičkim kapacitetom* započinjale i *kreativno ostvarivale saniranje trauma i razotkrivanje* tabua posle okončanih borbi i preživljenih traumatskih iskustava.

Zbirku pripovedaka *Do danas* (1956), koja sabira odabrane pripovetke pisane i objavljene u periodici u vremenu od 1945. do 1954. godine, uključujući i jednu (preostalu) iz 1940, treba posmatrati kao autorski odabir i kao autorski komponovanu zbirku Fride Filipović, na šta dodatno ukazuje i Beleška o piscu na kraju knjige („*Svojim izborom* novih priča Frida Filipović se danas predstavlja kao zreo pisac koji je svu pažnju poklonio kratkoj pripovesti i u njoj našao sopstveni izraz“, Ђ. Л. непaгиниpано, Филиповић 1956, kurziv S. B.).

U potencijalnim novim reizdanjima ovu zbirku vredi i očuvati kao takvu u celini. Zapravo je to stav koji se može primeniti na sve zbirke svih autorki angažovane ženske proze. U problemskim studijama o toj prozi, pak, nije moguće držati se uvek istog principa i pri analizi zbirki (metodom priča-po-priča i, unutar njih, reda-po-red), ali to jeste princip kojim se bar treba voditi, jer svim postupcima kojima čuvamo autorsku volju ovih pripovedačica, na najadekvatniji način nadomešćuju se interpretativne praznine koje su u istoriografiji srpske i jugoslovenske književnosti postojale zbog previđanja ili umanjivanja značaja njihovih delâ.

Kada je u pitanju neposredni angažman u okvirima delovanja Narodnog fronta Jugoslavije i Antifašističkog fronta žena Jugoslavije odnosno Srbije, jedno podrobno arhivsko istraživanje pružilo bi pouzdan i potpun pogled i na odgovarajući rad Fride Filipović, a ovde, držeći se okvira angažovane proze, treba dodati da je u sklopu tog aktivističkog rada ova autorka, u izdanju Izdavačkog preduzeća „Prosveta“ odnosno samog Narodnog fronta Srbije (kako su se ta izdanja uobičajeno dvostruko obeležavala), 1946. godine objavila zbirku priča za decu *Medved Buca i lutka Luca* (Филиповић 1946), s namenski pravljenim ilustracijama Đorđa Lobačeva.

Frida Filipović nije se u komponovanju zbirke *Do danas* vodila hronološkim principom, u smislu da nije nizala pripovetke od one najranije napisane do one nastale najkasnije (što bi takođe imalo određenog smisla), već upravo – može se tvrditi – određenim „muzičkim“ principom, melodijskim i ritmičkim, na šta sama reč

komponovanje primarno i upućuje, a što je primećeno i u Petom poglavlju monografije povodom njene prve zbirke priča. U jednoj od nekoliko mogućih definicija kratke priče koje je ocrtala kasnije, Frida Filipović je napisala da je „kratka priča u književnosti ono što je u muzici kratka kamerna kompozicija, za jedan ili dva instrumenta“ (Filipović 2002: 160). U tom smislu, autorka je svoje zbirke komponovala kao koncerte kamerne muzike: svaka priča doživljava se i kao celina za sebe (zbog čega u muzičkom izvođenju posle svake pojedinačne kamerne kompozicije sledi aplauz i kratka pauza) ali i kao neodvojiv deo celine (zbog čega kompozicije i jesu objedinjene u jedinstven koncert izvodeći se jedna za drugom).¹

Muzika se na različite načine pojavljuje kao motiv i tema u nizu priča zbirke *Do danas*, a autorka srpskohrvatskom jeziku, upravo u ovoj zbirci, u slavu muzike dodaje jednu novu reč: *melomanija* (Филиповић 1956: 107). Kasniji intervju iz 1998. godine, kao svojevrsna usmena autobiografija, otkriće nam da je Frida Filipović intenzivno slušala klasičnu muziku, posebno u poslednjim godinama svog života (USC Shoah/Filipović 1998). Muzika će odigrati jednu od ključnih uloga i u filmu *Potraži Vandu Kos* (1957) za koji je scenario je pisala upravo tokom godina kada je uobličavala i svoju zbirku *Do danas*. Muziku za film uradio je Dragutin Savin.

Odnosno, film *Potraži Vandu Kos* – koji je režirao Žika Mitrović, pomno sledeći scenaristička značenja koja je postavila Frida Filipović – zapravo je kao izvrstan rezultat bio moguć zahvaljujući originalnosti scenarija, a sam kvalitet scenarija zahvaljujući prethodnoj dugoročnoj pripremi kroz pripovedačku praksu autorke. Motivi i različiti mikropostupci iz priča zbirke *Do danas* mogu se jasno prepoznati kao postupci filmske naracije tokom gledanja ovog filma. To je još jedan od razloga zbog kojeg ovu zbirku vredi čitati kao celinu.

Zbirku čini jedanaest priča nanizanih ovim redom: „Kao rosa“, „Ruže na porcelanu“, „Sasvim fini gospodin“, „Školski drug“, „Bele čarapice“, „Do večernjeg voza“, „Allegro ma non troppo“, „Sitnica“, „U novom parku“, „Žensko“, „Čarobna fijoka“. Kada se u takvoj kompoziciji sagledaju teme i značenja priča, ukazuje se da je Frida Filipović uokvirila zbirku, pa tako i njeno glavno

¹ Zahvaljujem se mr Jeleni Ivanišević na razgovorima o kompoziciji zbirke Fride Filipović i drugih autorki angažovane ženske proze.

značenje, svojim najtrajnijim temama: žensko-muškim odnosima, eksploatacijom ili pobunom žene u patrijarhalno-kapitalističkim konstelacijama i prenošenjem mehanizama koji društveno podređuju žene ili ih povezuju kroz generacije i epohe. U taj okvir svojih „većitih“ tema, Frida Filipović smestila je niz priča s okupacijskom i postokupacijskom tematikom – kojoj su se bile, dakle, okrenule i druge autorke angažovane proze, kao novom neposrednom izazovu na koji se mora angažovano odgovoriti. Jedan deo tih „unutrašnjih“ priča zbirke *Do danas* bavi se tragičkim aspektima okupacije, dok se drugi bavi bezazlenijim temama postokupacijske svakodnevnice. Čitane redom, ove priče, kao i one u prethodnoj zbirci *Priče o ženi*, ostavljaju utisak pripovednog ritma koji nam autorka sada i otkriva naslovom jedne od njih: *allegro ma non troppo*. Pripovetke i zbirke kao celina ispričane su, drugim rečima, živim stilom i dovoljno brzim ritmom, ali opet ne i prebrzim, kako bi se svi složeni odnosi likova ili širina slike jasno oslikali, odnosno u vedrom tonu onoliko koliko to tema dozvoljava.

Za ovu priliku posebno će biti izdvojena i analizirana prva priča u zbirci. Pripovetka „Kao rosa“ obeležena je kao prvobitno objavljena ili pak dovršena 1952. godine. I ova pripovetka Frida Filipović spada u red onih koje pokazuju da ova autorka nije bila slučajna prevoditeljka teorijskih monografija i članaka koje će tek prevesti u godinama koje dolaze, odnosno da ti prevodi nisu bili samo rezultat narudžbe izdavača ili časopisnog urednika. Jedan od aspekata priče, prikazivanje – implicitno ili čak eksplicitirano – bračnih odnosa kao elementa kapitalističke proizvodnje i reproduktivnog rada u kapitalizmu, neposredno otkriva koliko je Frida Filipović već iskustvenog i čitalačkog (pred)znanja imala da bi prevodila, na primer, članke za časopis *Marksizam u svetu*. Svakako, osnovna znanja iz sfere marksizma i različitih marksističkih pravaca morala su biti deo znanja ove višestrane autorke još krajem tridesetih godina 20. veka, ali se može reći da se nešto više prepoznaju u nekoliko posleratnih pripovedaka nego što je to slučaj u prvim pričama, sadržanim u zbirci *Priče o ženi* (1937) i pripoveci „Žensko“ (1940), koja je, kao što je rečeno, inače i sama ušla tek u ovu posleratnu zbirku kao jedina napisana i objavljena pre rata.

Kada je o prevodima, dakle, reč, iako je *Marksizam u svetu: časopis prevoda iz strane periodike i knjiga* (1974–1988), 80-ih

godina 20. veka donosio tekstove o najaktuelnijim problemima kapitalizma i socijalizma, pripovetke ili tek delovi nekih pripovedaka Frida Filipović govore da je ona bila i epistemološki i naučno, a ne samo iskustveno i filološki, „spremljena“ i kompetentna prevoditeljka tih tekstova. Radi ilustracije, navešćemo naslove nekih od tekstova koje je Frida Filipović za ovaj časopis prevela: „Integracija poljoprivrede u industrijsko društvo“ Kloda Fora (1983), „Marksova ideja klasne politike“ Etjena Balibara (1985), „Tehnologija i rad u istočnim zemljama: slučaj Mađarske i DR Nemačke“ Ditriha Kosa (1986), „Industrijalizovati bez tejlizacije“ Žana Rifea (1986), „Da bi se izašlo iz kapitalizma“ i „Automatizacija i politika radnog vremena“ Andre Gorca (1986 /obeležene su godine objavljivanja prevoda/)“ itd. Osnovano se može pretpostaviti da je Frida Filipović čitala ostale tekstove iz istog časopisa, koje su prevodili drugi.

Analiza pripovetke „Kao rosa“ ni približno se ne može svesti na upravo objašnjeni aspekt, i čak se može čitati i tumačiti bez ikakve svesti o njemu, ali podsećanje na ovaj deo mišljenja i opusa Frida Filipović jeste jedan od mogućih načina kako se sa celovitijom analizom pripovetke može početi.

Priča je ispriповедana iz perspektive šestogodišnje devoјčice, odnosno pripoveda je u prvom licu odrasla junakinja koja *se postavlja* u nekadašnju sopstvenu dečju perspektivu. Pri tome, ova narativna instanca oblikovana je tako da odrasla junakinja u pripovedanju „isključuje“ koliko god je to moguće naknadna znanja o svetu i ljudskim odnosima. Očuvanje perspektive šestogodišnjakinje važno je kako zato da bi se što autentičnije prikazala doživljavanja i mišljenja devoјčice (što je za Fridu Filipović, kao što se iz prethodnih poglavlja vidi, bilo važno još od prvih pripovedaka), tako i da bi se ujedno ostvarivao efekat očudenja – koji se u proznoj književnosti najjednostavnije postiže upravo na taj način. Naravno, naknadna znanja, znanja odrasle žene, isključuju se onoliko koliko *održivost vođenja priče* dozvoljava i koliko *održivost „bešumne“ komunikacije* sa čitaocima dopušta, što znači da ona u isto vreme jesu itekako prisutna kada je to za priču potrebno. Kao i uvek, ta znanja vidljiva su pre svega u znanju govora i jezika tj. načina izražavanja. Nužna manipulativnost ovakve pripovedačke instance u prvom licu deo je uobičajenih konvencija književne komunikacije, prećutnog pakta između autorske ličnosti i čitalačke publike, a u slučaju priče „Kao

rosa“ ona se sa čitalačke strane dobro prihvata jer je besprekorno izvedena, bez „pukotina“ i bez vidljivih „šavova“.

Kao što je to čest slučaj u ženskoj prozi, motiv bolesti odnosno zdravlja, ako već nije tema pripovetke, u njoj igra nekakvu ulogu: u ovoj priči to je uloga pokretača radnje. Na pregledu nakon preležane lakše bolesti, lekar zaključuje da je devojčica suviše anemična i da kao takva ne može da bude upisana u školu (a praksa odlaganja polaska u prvi razred osnovne škole iz zdravstvenih ili drugih razloga u međuratnoj Jugoslaviji bila je uobičajena), pa je to prilika da se tema i lik pametne i samosvesne pa i samouke devojčice odnosno potencijalne buduće *emancipovane intelektualke*, koji se u srpskoj ženskoj prozi pojavljuje još u poslednje dve decenije 19. veka (Tomić 2014: 144–145), odmah postavi pred čitaoce: majka negoduje na ideju odlaganja polaska u školu zbog činjenice da je devojčica „vrlo bistra“ i da je „celu azbuku već naučila“ i to sama (Filipović 1956: 5). Ovo je, napomenimo i to, jedan od autobiografskih momenata u prozi Fride Filipović. Kako iz intervju datog 1998. godine za Fondaciju Šoa saznajemo, Frida Grajf je, bar po sopstvenom svedočenju dakle, krenula u školu i nešto ranije, 1919. godine, jer se pokazalo da je za to „sposobna“ (v. USC Schoah 1998).

Pošto se, u svetu priče, duži boravak u čistoj prirodi za devojčicu po savetu lekara ipak mora obezbediti, Frida Filipović tu pokretačku situaciju spretno – u isto vreme i postupno i dovoljno „brzo“ – uvezuje sa temom siromaštva i društveno-ekonomske hijerarhije. Kako devojčica pored majke, koja radi kao krojačica, živi sa ujakom koji joj zapravo zamenjuje umrlag oca, kroz samo jedan dijalog se nenametljivo otkrivaju znaci siromaštva i neki od socijalnih uzroka devojčicinog slabog zdravlja (ujak primećuje da je lekar primetio, „i vlagu na zidovima“, Isto 6), kao i briga o troškovima planiranog izmeštanja „na vazduh“. A zatim, opet suptilno, majčin dolazak jednog dana s novom odećom i sandalama koje su devojčici velike („Ništa. Rasteš ti“, Isto 6) i s pitanjem da li joj ćerka voli Jelku gospa-Kosinu, scena je koja sasvim vezuje čitalačku pažnju i priprema je za dolazeća značenja priče.

To je idealan „trenutak“ da nas Frida Filipović, svojom očiglednom sklonošću ka filmskom načinu pripovedanja, lako vrati u prošlost (kroz reči pripovedačice), pa tako saznajemo da devojčica nije ni zapamtila oca, rođenog Užićanina, koji je „umro za vreme

rata u internaciji, od tifusa ili od gladi“ (7), a majka je sa njom nejakom napustila taj grad, i nije se vratila ni u rodni Srem, već je došla kod svog brata koji je posao našao u Bosni, gde je u Sarajevu radio kao sajdzija, te pritom i sam ostao bez supruge za vreme rata. Sećanje devojčice na prvi dolazak u Sarajevo takođe u čitalačkoj imaginaciji izaziva utisak uvodnih filmskih scena koje moraju biti dovoljno žive i sa širom panoramom (grada), a ujedno i sa nekoliko detalja, kako bi u potpunosti osvojile pažnju „gledalaca“.

Kako radnja odmiče, prvo lice pripovedanja na momente ostavi i utisak trećeg odnosno sveznajućeg pripovedanja, tj. Frida Filipović nas vešto vodi od širih opisa ili uvida do slika najuže izvedenih kroz optiku devojčice. U potonjem smislu, na primer, pripovedačica opisuje gospođe koje dolaze u majčin krojački salon (koji se brzo uspešno razvio, a majka se specijalizovala za izradu finog donjeg rublja i „devojačke spreme“ za udaju): „U to vreme, oko devetsto dvadesete, gospođe su nosile čudne šešire, ravno nabijene na čelo do očiju, haljine sa niskim strukom, uzane i šiljaste cipele i 'flor čarape' nežnih boja“ (9), i taj opis prenosi čitateljku k sveznajućoj perspektivi, a ujedno izgleda i kao slika iz ilustrovanih modnih magazina međuratne epohe. Zatim, i u tome se ogleda pripovedačko umeće Fride Filipović, fokalizacija se već u sledećim rečenicama menja i pripovedački pogled se udubljuje u intimu devojčice:

„Mene je očaravao izgled tih žena, njihova krzna, njihovi mirisi. Maštala sam o tome kako bi lepo bilo da mi je neka od njih majka, pa da me miluju njene prstenjem okićene ruke. Mislila sam da je moja mati gruba i neosetljiva. Ona me je često terala od sebe: – Dalje od mašine, dok te nisam izudarala! A gospođe, kad bi me primetile, bile su tako ljubazne! – To je vaša devojčica? – pitale su majku. – Kako se zoveš, dušo?“ (9).

Zapravo, u isto vreme, kroz prenošenje reči majke i gospođa, isečke iz onoga što se zbivalo i govorilo u krojačkom salonu, autorka kontrastira značenje doživljaja devojčice: prikazana situacija otkriva da mati nije gruba i neosetljiva, već da, kako najbolje zna i ume, čuva svoju ćerku od fizičkih povreda koje joj može naneti mašina, a do situacije da uopšte mora da je čuva dolazi zato – i to već spada u vankontekstualno čitalačko znanje – što ćerku mora da vodi sa sobom na posao. To pak mora da čini jer nema uslova da je

ostavi nekome na čuvanje, dadilji na primer, kojoj, nasuprot tome, „nežne“ gospođe koje posećuju krojački salon mogu po potrebi da ostave svoju decu, čak i kada su nezaposlene.

Nakon ovog svojevrsnog uvođenja tj. ekspozicije, pravi zaplet priče počinje odlukom majke i ujaka da devojčicu(-pripovedačicu) Milicu pošalju na dugi boravak u selo sa osamnaestogodišnjom devojkom Jelkom, ćerkom majčine mušterije gospođe Kose Hadži-Jevtić. Ispostavlja se, naime, da su roditelji Hadži-Jevtići rešili da Jelku po kazni pošalju u jedan pansion podno Romanije („Janaček“), kako bi se „urazumila“ i prihvatila nametnutu joj udaju za starijeg a bogatog čoveka, udaju, dakle, kojom će se očuvati i bogatstvo i status roditelja.² Devojka Jelka u međuvremenu se bila zaljubila u jednog studenta, kao i on u nju, a roditelji su njenim privremenim sklanjanjem iz grada, iz Sarajeva, rešili da učine da ona na svoju ljubav/želju zaboravi. U pripovedanju devojčice-odrasle žene (čime nam Frida Filipović najviše od svih svojih do tada napisanih pripovedaka otkriva da je u pripovedačkoj figuri zapravo i ona lično, sa svim svojim iskustvima i znanjima), objašnjeno je nešto što bi se moglo nazvati *bračnom ekonomijom*, i to tako da se iz svega nekoliko redova očitava kako u bračnoj učestvuje ukupna patrijarhalno-kapitalistička ekonomija, sa sve pratećom korupcijom:

„Ona je već godinu dana isprošena za bogatog čoveka. (’Pola Posavine je njegovo’, rekla je mati.) Rešeno je da svadba bude u jesen, kad Jelka navrší osamnaestu. Ali zimus, na nekoj zabavi, Jelka se zagledala u nekakvog studenta. Sastajala se s njim, dopisivala i – kad su joj roditelji uhvatili tu prepisku – priznala da ga voli. Za verenika više ni da čuje. Hoće da mu vrati prsten. I sad, da ne bi pukla bruka po čaršiji, i da bi ’uklonili dete od napasti’, Hadži-Jevtići su dokonali da će najbolje biti ako Jelku pošalju preko

² Tek na sledećim stranicama saznajemo o tome bogatstvu, o povezanosti onih kojima odgovara *status quo* (naslućujući delovanje mehanizma *saveza elita* koji je definisao nemački istoričar Fric Fišer, v. Fišer 1985), ali i o mizoginiji koju Frida Filipović uvodi kao temu nimalo slučajno baš na tom mestu: „Jelkin otac je bio trgovac kožom na veliko, vlasnik mnogih kuća. ’Njima o slavi vladika dolazi’, govorila je moja mati s poštovanjem. Od nje sam čula još nešto, za mene čudno: da je Sima Hadži-Jevtić omrznuo ženu što mu je rodila tri kćeri a nijednog sina i da po Jelkinom rođenju tri dana i tri noći nije kući dolazio...” (Филиповић 1956: 12).

leta nekoj udovici, penzionerki, koja je prošle jeseni uz njihovu pomoć podigla vilu u obližnjem letovalištu, pod Romanijom. Ta udovica je inače njihov dužnik, a uporno je pozivala da joj neko od njih dođe u goste..." (Филиповић 1956: 11).

Dve majke, Jelkina i Miličina, shvataju da njihove kćeri obe mogu imati koristi od zajedničkog boravka u prirodi: Jelkina porodica sve plaća, ali obezbeđuje na tome prinudnom odmoru bar nekakvo društvo svojoj kćeri, a Miličina majka obezbeđuje svojoj ćerki lekarski propisan dugi boravak u prirodi, koji sama ne može da finansira. Međutim, bračna ekonomija, kao deo sveopšte kapitalističke ekonomije, reflektuje se, kako priča dalje pokazuje, još dublje na ove poslovno-lične odnose kao i one, između devojčice i devojke, za koje se činilo da mogu koliko-toliko da sačuvaju okvire ličnog i intimnog, odnose uzajamne simpatije koja se između njih uspostavila: „Ta žena nema srca, govorila je o njoj moja mati tih dana. Čak i meni dođe žao onog njenog deteta kad ga vidim onako – crvenih očiju. Već mi je krivo što sam Milicu pristala da šaljem sa njom. Sad odnekud ispada kao da Jelka zbog nje mora na selo, a ne zbog toga što hoće silom *da udaju dete – mlado kao rosa...*“ (13, kurziv S. B.). U govoru junakinjine majke krije se i odgovor na pitanje odakle priči njen naslov.

U toj pak mladosti, za koju se ovim poređenjem vezuje i *čistota*, druga a često i prva asocijacija odnosno epitet koji je u srpskohrvatskom jezičkom nasleđu i osećaju vezan za imenicu *rosa* nalazi i odgovor na pitanje zašto je priča uopšte i napisana, odnosno najdublji njen smisao u razotkrivanju opšte patrijarhalno-kapitalističke ekonomije. Mladost i nevinost devojke, čija se udaja bukvalno *tempira* za najraniji datum kada će ona biti i *zakonita*, zalog je koji roditelji polažu zarad održanja porodičnog društvenog i ekonomskog statusa. Ta žrtva položena u zgradu društveno-ekonomskih odnosa, zgradu koja „mora“ ostati čvrsto na svojim temeljima i nepromenjena, zaista će, do kraja pripovetke – uprkos brojnim obrtima kojima nam Frida Filipović povremeno budi nadu u drugačiji, po devojku povoljniji, rasplet – i ostati žrtva. Utisak je na kraju tim bolniji jer su rukavci pripovedanja prethodno opravdavali drugačije horizonte očekivanja čitateljki i čitalaca.

A upravo to da je *dete* mlado ali i čisto-nevino kao rosa, Frida Filipović je pripovedački vešto, i kao „činjenicu“ i kao lajtmotiv-

sku leksemu, ugradila u razobličavanje manipulacije koju sami roditelji i čitava zajednica sprovode nad žrtvom koju uzdižu u svoj sistem. Na to što je devojka jasno izrazila *svoju volju i želju*, i *sama napisala* pismo u kojem planiranom mladoženji piše da se neće za njega udati, roditelji odgovaraju *manipulacijom* njenom mladošću odnosno uzrasnom graničnošću pa i zakonskom graničnošću njene pozicije: „– Mi smo mu odgovorili da si ti još detinjasta i da to ne treba da shvati ozbiljno. Onda je on javio da će doći da te obiđe. Piše da je išao u Zagreb da ti kupi darove...” (18).

Kao i u pričama nekih autorki međuratnog perioda („Hanumica“ Verke Škurla Ilijić, na primer, ili u pričama Višeslave Đuričić, gde ova tema ima mnogo tragičkiji ton, budući da su junakinje u sličnom položaju devojke od petnaest godina), i ovde junakinja *nije više dete* kada se treba opredeliti za njenu udaju, ali *jeste dete* kada treba čuti ili pročitati njen rođeni glas i volju.

Smeštanje odnosno izmeštanje šestogodišnje devojčice i osamnaestogodišnje devojke u *hronotop letovanja*, odsustvovanja iz redovnog života (motivisanog s jedne strane potrebom da se prva zdravstveno oporavi a druga udalji od momka u kog se zaljubila i tako „sačuva“ za namenjenog joj starog „mladoženju“), za Fridu Filipović je, čini se, bio idealna pozornica za prikazivanje odrastanja i formiranja svake od njih, i to svake od junakinja u skladu sa sopstvenom etapom razvoja. Dok na početku idilično i detinjasto provođenje dugih letnjih dana učvršćuje vezanost devojčice i devojke, dalji tok događaja – dolazak zaljubljenog studenta Dušana u hotel „Romanija“, blizu devojčinog pansiona, i njihovo redovno dnevno viđanje u šumi, za koje devojčica predstavlja masku i alibi – postupno vodi i ka delimičnom razdvajanju dva ženska lika: devojka Jelka počinje da se iz pansiona iskrada noću i vraća se u njega pred jutro, a devojčica-buduća pripovedačica svedoči njenom umoru, vidljivom bledilu, i dugom ostajanju u krevetu preko dana. U dnevnom pak susretima dvoje ljubavnika, devojčica Milica sluša njihove razgovore i intelektualne *rasprave (lično-političke*, kako bi ih bilo najbolje nazvati) i kao pripovedačica reprodukuje ih pred čitalačkom publikom. Tako u jednom od njih govore o likovima Ane Karenjine i Vronskog iz Tolstojevog romana („raspravljaju o neakvim ličnostima iz knjiga koje su oboje čitali, ali tako kao da govore o živim ljudima“, 24), pri čemu Dušan tvrdi da je Ana Karenjina „zapala u moralni ćorsokak, jer „ondašnje

društvo nije podnosilo slobodoumnike“ dok Jelka krivicu nalazi u samom muškarcu („Dobro... društvo! ... ali meni je najtužnije to što je i Vronski ohladneo prema njoj. Njena tragedija – to je on, Vronski, a ne društvo“, Isto). Iz naknadne perspektive, kada Fridu Filipović, možda i ponajpre, većina onih iole upoznatih sa njenim imenom i delom, budu poznavali i kao prevoditeljku dela Jirgena Habermasa,³ upečatljivo zvuče reči koje ona ranih 50-ih godina bira da stavi kao zaključne u ovoj ljubavničko-teorijskoj raspravi: „Nije tako, – rekao bi Duča s osmehom strpljivog učitelja – i njega i Anu unesrećila je ona 'moćna i gruba sila', kako kaže Tolstoj, koja ljudima nalaže kako treba i s kim da žive. Ta sila – to je ono što se zove 'javno mišljenje'“ (Isto 24).

Uz sve to dolazi i opis jedne strasne scene između likova mladih ljubavnika, koja će „okrznuti“ i devojčicu, a potom i neslavan rani prekid letovanja, kada okruženje i roditelji budu saznali šta se događa. Jelka će biti odvedena svojoj kući, i kako će Filipovićeve u epilogu naznačiti, ipak biti udata po želji roditelja i logici očuvanja kapitala odnosno održanja klasnih pozicija. Drugim rečima, podsetimo li se razmatranja o odnosu prostitucije i braka u romanima Milke Žicine, pobedila je, makar privremeno i u svetu ove priče, koncepcija braka kao prostitucije, terminologijom feminističke tj. marksističko-feminističke teorije rečeno.

Pored ovog *anti-hepienda* ljubavne pripovesti, jer kao takvu je podžanrovski pre svega pripovedačica izlaže, važno je istaći još dve poente pripovetke. Prva od njih je važna za kompoziciju i značenje zbirke kao celine. Ona ukazuje na vezu koju su između sebe uspostavile devojčica i devojka, ali i vezu koju im nameću drugi, pominjano „javno mišljenje“. Te stereotipe *drugih* kao rodni (auto) stereotip o ženama usvaja lik devojčine majke, Kosa Hadži-Jevtić, i pokušava da ga „upiše“ u lik devojčice-pripovedačice kada pred njom izgovara sledeće:

³ Iako prevodi njegovu drugu studiju (npr. „Potreba za nemačkim kontinuitetom: Karl Šmit u istoriji političkih ideja Savezne Republike Nemačke“, *Treći program*, 1995), s obzirom na ukupni prevodilački rad u oblasti društvene teorije i poznavanje teoretičara vrlo bliskih Jirgenu Habermasu, sasvim je sigurno da je Habermasova koncepcija javne sfere (*die Öffentlichkeit*) i njenih „strukturnih promena“, kako ih je Habermas istih tih godina kada i zbirka nastaje teorijski spoznao i formulisao, Fridi Filipović i izvorno i u prevodu (drugih) bila poznata.

„ – Eto vam, gospođo moja, dečje zahvalnosti! Pokvareno je to danas sve odreda. Podiži ga, neguj ga kao cvet u saksiji, ne daj vetar da ga se dotakne, kao princezu ga vaspitavaj, – te klavir, te francuski, te šta ti ja znam, – a ona tek nađe neku bitangu, nikogovića nekog, da majci nož u srce zabode... *I ovo malo evo, i ono već kurva raste! I ono već ume da laže, da krije, crklo dabogda! A ja još velim – sevap je pomoći siročetu...*“ (31–32, kurziv S. B.).

Pored toga što brigu o rođenom detetu shvata tj. razotkriva da shvata kao ulaganje u njenu dobru udaju, ovaj ženski lik razotkriva kako se sa majke na ćerku, ali i sa starijih generacija žena na mlađe generacije, prenose određeni obrasci koji, često neprepoznati kao porobljavajući obrasci, tj. naizgled banalni postupci, održavaju postojeće stanje i onemogućavaju procese emancipacije. O tom prenošenju obrazaca govori poslednja priča u zbirci, „Čarobna fijoka“ izvorno pisana 1953, te tako Frida Filipović postiže željenu kompozicijsku, „melodijsku“ i značenjsku zaokruženost.

Kao drugu, za temu ove monografije i važniju poentu, treba izdvojiti onu koju pripovedačica pred sam taj „konačni“ kraj priče postavlja pred čitaoce. Ona je iskazana potpuno u tonu i duhu univerzalizacijskih poentiranja koja su deo pripovedne poetike Ive Andrića još od njegovih najranijih pripovedaka, kao i refleksivnih zapisa tj. meditativnih fragmenata koje on dugi niz godina piše i povremeno objavljuje, a koja će biti objedinjena u posthumno objavljeno knjizi nazvanoj *Znakovi pored puta* (prvi put 1976. godine u sklopu *Sabranih dela* Ive Andrića). U tom pripovednom momentu, Frida Filipović je istakla problem traume. On se ovde javlja u obliku traume iz detinjstva, one i onakve koja trajno oblikuje karakter nastajuće ličnosti (a čemu su se psihologija, psihijatrija i psihoterapijska praksa u 21. veku intenzivno vratile). Naime, nakon pauze u pripovedanju koju grafičko-tehnički obeležava belinom i u nju smeštenim znacima „zvezdica“, pripovedačica svedoči kako s polaskom u školu, karakteristično za decu tog uzrasta, „ja sam ubrzo zaboravila na moje letovanje sa Jelkom“ (38). Međutim, na tu se rečenicu odmah nadovezuje „andrićevski“ zapis u zagradi: „(Deca uopšte lako zaboravljaju i najradosnije i najtužnije dane. Utisci iz tog doba tek kad čovek odraste izbijaju na površinu, često izazvani jedva dokučivim povodom, i tada mogu biti neobično jasni i živi)“ (38). Jednom ovakvom naizgled fragmentarnom poentom, Frida Filipović ne

samo što je – u ograničenim okvirima – definisala psihološku traumu i mehanizam retraumatizacije, već je i, na povlašćenom mestu pripovetke, njenom okviru, naznačila jedan od osnovnih momenta svoje pripovedačke poetike, kao i suptilno iskazanu poruku o stanju u kom se javnost kojoj se obraća zapravo nalazi: jugoslovensko društvo nalazilo se ranih pedesetih godina 20. veka, naime, u velikoj meri u stanju potisnute traume.

Jedna od tih trauma, koje će tek protokom godina i decenija biti postupno obrađivane, pripovedno je obrađena kroz drugu po redu priču u zbirci – „Ruže na porcelanu“ – koja, naime, tematizuje Holokaust. Uopšte, za zbirku kao celinu se može reći da naizmenično, u pravom ritmu *allegro ma non troppo*, u javnost iznosi potisnute traume, pa ih zatim ublažava tj. „leči“ pripovedačkim „vraćanjem“ u opise jedne moguće bezbrižne svakodnevice. U tom ključu posebno treba čitati pripovetke sa temama iz okupacione stvarnosti ili pak okupacione „svakodnevice“, kakve su tri redom nanizane priče: „Sasvim fini gospodin“, „Školski drug“ i „Bele čarapice“, koje slede nakon prve dve priče zbirke.

Potom, slede priče koje, na nivou zbirke kao celine, motivima iz mirnodopske svakodnevice, na izvestan način, u čitalačkom doživljaju, amortizuju nepodnošljivost ratnih odnosno okupacijskih trauma o kojima su tri navedene priče govorile. One ovde neće biti posebno tumačene jer se ostavljaju za drugu, metodološki dodatno osmišljenu priliku i potencijalni kolektivni istraživački poduhvat.

Sve zajedno, jedanaest pripovedaka iz zbirke *Do danas*, nude se *od danas* novim kritič(ars)kim, književnoteorijskim i književnoistoriografskim tumačenjima, kao i novim pozorišnim, televizijskim (bilo dramskim ili serijskim) i filmskim obradama i oživljavanjima. Zahvaljujući njihovom ponovnom objavljivanju u izboru iz ukupnog pripovednog opusa Fride Filipović, koji je uredila Žarka Svirčev (Filipović 2024), Melina Pota je dramatižovala pripovetku „Ruže na porcelanu“, koja je kao radio-drama premijerno izvedena 2025. godine na Trećem programu Radio Beograda (Filipović – Pota Koljević – Rangelov 2025), istom onom Trećem programu za koji je sama Frida Filipović prevela veliki broj značajnih teorijskih tekstova 20. veka.

11. ANGAŽOVANA PROZAISTKINJA DESANKA MAKSIMOVIĆ

*„Nekima je čudno što smo voleli tako obična, naivna dela, kako oni misle,
među kojima doista ima i umetnički bledih.
Meni, pak, ona ni danas ne izgledaju nimalo naivna.
Ni ona ni mi koji smo ih čitali“*

(Поповић 1981: 15).

11.1. Nova i stara perspektiva istraživanja angažovanosti Desanke Maksimović

Iako je počela da piše mnogo pre autorki o kojima je do sada bila reč, i iako je svoje istaknuto mesto u književnom životu Beograda i Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca odnosno Kraljevine Jugoslavije zauzela u trenutku kada su neke od njih još uvek bile devojčice, pozicija poglavlja posvećenog prozi Desanke Maksimović u ovoj monografiji neminovno dolazi nakon analize većinskog korpusa angažovane ženske proze. Razlozi za to su dobrim delom već objašnjeni u ranijim poglavljima. Uz to, upravo zato što je počela da piše pre Milke Žicine, Jelene Bilbije, Mile Dimić, Fride Filipović, Nadežde Ilić-Tutunović i Mitre Mitrović, a njena poezija nekima od njih bila draga lektira još od srednjoškolskih dana (Mitrović 2023: 55–56), i zato što je pisala i delovala nakon što su mnoge od njih, iz različitih i često prinudnih razloga, prestale da intenzivno pišu prozu, kontekstualizovano razmatranje angažovane proze Desanke Maksimović može se razumeti i kao vrsta zaključnog poglavlja o datom korpusu.

Upravo u tom smislu i jeste indikativan autobiografski zapis Mitre Mitrović, u kome se ona priseća trenutka kada su joj kolege i drugovi, kao tek pristigloj studentkinji književnosti, zatražili da napiše „jedan oštar kritički prikaz pesništva Desanke Maksimović, a povodom njene druge zbirke pesama (*Zeleni vitez*,

1930)“ (Isto 55). Cilj levo orijentisanih studenata, urednika časopisa *Linija* i *Nutrina*, bio je u tom trenutku da se obračunaju sa sentimentalnom poezijom „koja odvlači od života“ (Isto). Mlada Mitra Mitrović tu je narudžbinu članka – unapred definisanog tona i sadržaja kritike, koju je u usmenim razgovorima očigledno i sama iznosila – odbila navodeći kao razlog: „ja to neću moći ni umeti da napišem“ (Isto 56). Međutim, razlozi su bili druge prirode, „ako ih i nisam dovoljno priznavala pred sobom“: „Desankine pesme o ljubavi bile su i moja emotivno doživljavana poezija u gimnazijsko doba, kojoj valjda nije odolela nijedna devojka moga vremena, poezija šaputana u sebi“ (Isto). Drugim rečima, žensko čitalačko iskustvo, kao i uopšte žensko životno iskustvo, bilo je neminovno drugačije od muškog čitalačkog iskustva. To prvobitno čitalačko iskustvo, u slučaju kada je za posledicu imalo i preobražaj određene devojke od čitateljke do spisateljice, nužno je, dakle, vodilo stvaranju književnosti koja se nije mogla tumačiti i vrednovati samo utvrđenim merilima koja su dominantno ustanovili muškarci.

Mitra Mitrović će – nakon ove epizode na početku studija književnosti, po završetku studija i u vremenu u kom se globalna antifašistička (preventivna) borba našla na svojevrsnom vrhuncu – postati odgovorna urednica časopisa *Žena danas*. U tome časopisu nije bilo mesta za sentimentalnu i sentimentalističku poeziju i prozu, niti imalo blagonaklonu književnu kritiku ovakvih pojava. Zato navedeno svedočenje Mitre Mitrović o odbijanju naloga svojih drugova govori zapravo o jednoj autonomiji u mišljenju i odlučivanju koje su mlade autorke angažovane ženske proze odnosno mlade revolucionarke pokazivale od samih svojih prvih koraka na književnom i aktivističkom tj. partijskom putu. Govori, drugim rečima, o određenoj autonomiji angažovane ženske proze unutar polja književne levice i proleTERSKE književnosti i, kao što je delom pokazano u drugom poglavlju, u okvirima sukoba na književnoj levisi.

Analiza angažovane proze Desanke Maksimović ovde je, kao što i naslov poglavlja ukazuje, organizovana oko same *figure* ove autorke, i njenog profesionalnog *lika* – i to i književničkog koliko i profesorskog – budući da je veliki deo ove proze neodvojiv od prethodnog i, takoreći, tekućeg profesionalnog iskustva

Desanke Maksimović. Drugim rečima, biografsko znanje nužno je za potpuno razumevanje izdvojenog proznog korpusa, i za to znanje možemo u velikoj meri biti zahvalni istraživačkim naporima Bojana Đorđevića. Isto tako, ni književnoistoriografska analiza u ovom slučaju ne ulazi u prazan prostor, već – sa istom zahvalnošću istraživačkim poduhvatima – na postojeće doprinose upravo angažovanom aspektu i (pod)korpusu date proze.

U svojoj analizi se, drugim rečima, oslanjam na zaključke o društvenoj angažovanosti proze Desanke Maksimović u studijama Slobodanke Peković (meka angažovanost, značaj grupne dinamike, ženska književnost), Vesne Matović (važnost konteksta, pokret socijalne literature, spontana i kontinuirana socijalna angažovanost, paralelizam sa angažmanom u poeziji) i Ane Čosić Vukić (autopoetička svest o socijalnoj tendenciji kao dominantnoj i dijahronijski konstantnoj preokupaciji sopstvene pripovedačke proze u celini), odnosno na postavke Staniše Tutnjevica o poetici socijalne proze i socijalističkog realizma. U odnosu na pomenute rezultate, u ovom poglavlju će se kroz pažljivo dijahronijsko čitanje ukupnih autorkinih proznih dela dati zaključci proširiti, a u pojedinim aspektima i korigovati.

Svakako, da ne bi bilo nikakvih nedoumica, odmah na početku treba reći šta čini korpus proznih i narativnih pesničkih dela koji Desanku Maksimović svrstava u širi krug predstavnica angažovane ženske proze. Osnovu korpusa čine zbirke priča *Ludilo srca* (1931), *Kako oni žive* (1935) i *Strašna igra* (1954), romani *Otvoren prozor* (1954), *Buntovan razred* (1960) i *Ne zaboraviti* (1969), pesme iz ciklusa *Putnik treće klase* i poeme *Oslobođenje Cvete Andrić* (1945) i *Otađbino, tu sam* (1951). Kao što se vidi, za razliku od prethodnih autorki, od kojih većina poeziju nije ni pisala, u slučaju Desanke Maksimović neizbežno je u korpus angažovane proze uvrstiti i deo njene poezije koji je u isto vreme i angažovan i narativan – a to je nekoliko navedenih poema. Konačno, analiza će dovesti do toga da, kada se u novom kontekstu objasni angažovani aspekt autorkine proze, ukaže i na njegov značaj u razumevanju još jedne nenarativne pesničke knjige, zbirke pesama *Tražim pomilovanje* (1964) koja će se, iz te perspektive, sagledati kao estetski vrhunac autorkinog kontinuiranog književnog oblikovanja teme društvene nepravde odnosno zahteva za socijalnom pravdom.

11.2. Proza Desanke Maksimović od 30-ih do 60-ih godina 20. veka, i njeno proučavanje

Pod prozom Desanke Maksimović, i proučavanjem te proze, u ovom se slučaju misli na prozu za odrasle, što je nužno napomenuti s obzirom na to da je u kritičkoj, naučnoj i širokoj čitalačkoj recepciji prvenstveno prisutna autorkina proza za decu. Neposredno iskustvo hronološkog čitanja ukupne proze Desanke Maksimović otkriva dosledno tematizovanje klasnih razlika i sukoba, sa principijelno levičarskih (percepcija i osuda društvene nepravde) i hrišćanskih pozicija (osećanje samilosti). Jasni utisak socijalne angažovanosti naučno su obrazložile i kontekstualizovale Slobodanka Peković i Vesna Matović koje su se posebno bavile prvim dvema proznim zbirkama (*Ludilo srca*, 1931 i *Kako oni žive*, 1935), i svakako – budući i priređivačica treće (prozne) knjige *Celokupnih dela Desanke Maksimović* – Ana Čosić Vukić, koja je sagledala celinu ove proze, sve do romana *Ne zaboraviti* iz 1969. godine. Prozni angažman Desanke Maksimović zaokružen je i njenim javnim istupima tj. visoko angažovanim a lično rizičnim gestovima: objavljivanjem antiratne pesme „Žena na vazduhoplovnoj izložbi“ 1938. godine u komunističkom časopisu *Žena danas*, s jedne strane, i podrškom studentskim zahtevima „za više socijalizma“ 1968. godine, u dvorištu rektorata Beogradskog univerziteta, s druge. Paralelno sa tim, čak i nakon kritičkog izdanja *Celokupnih dela*, proza Desanke Maksimović često se svodi na prozu za decu, a isključuje se ona o kojoj je ovde reč, dok se autorkin levi i antifašistički angažman – u prozi za odrasle najviše i ostvaren – ne pominje ili se relativizuje.

Ova tendencija može se pre svega posmatrati kao deo revizionističkih procesa brisanja komunističkog i socijalističkog iskustva obe Jugoslavije. Same te procese svakako je nužno sagledati i kao aspekt „neoliberalne pojmovne revizije“, koju je Todor Kuljić utvrdio u društvenoj teoriji (*Prognani pojmovi*, 2018). Ta je pojmovna revizija na odgovarajući način prisutna i u istoriji i teoriji književnosti. Prognani su, dakle, nepoželjni pojmovi i iz književne istorije. Tako je, na primer, u pogovoru romanu *Buntovan razred* (1960) Desanke Maksimović, u izdanju iz 2002. godine – novom izdanju za potencijalnu novu publiku – roman praktično „očišćen“ od njegovih osnovnih značenja,

pojmovi komunizma i antifašizma su potpuno izostavljeni, a čitaocima se sugerije da je u romanu reč o pobuni kao izrazu mladalačkog buntovništva po sebi. Neposredno čitalačko iskustvo pojedinih naučnih i kritičkih radova, drugim rečima, otkriva doslednu depolitizaciju i dekonkretizaciju proze i romana Desanke Maksimović, lišavanje od upravo onih kvaliteta koja je čine originalnom. Ta depolitizacija zapravo, u konačnom zbiru sa ostalim revizionističkim praksama, i vodi potpunoj pojmovnoj konfuziji u kojoj odrastaju današnji vršnjaci likova romana *Buntovan razred*. Ostavljajući raspravu o ovom suštinskom problemu za drugu i odgovarajuću priliku, usredsredićemo se na utvrđivanje osnovnih činjenica o prozi Desanke Maksimović, i njihovu analizu.

Činjenica je, naime, kako je to u priređivačkoj napomeni u knjizi 3 *Celokupnih dela Desanke Maksimović* utvrdila Ana Čosić Vukić, da je socijalni angažman konstanta ove proze, te da je sama Desanka Maksimović otišla korak dalje i zapravo iskazala „autopoetičku svest o socijalnoj tendenciji kao dominantnoj i dijahronijski konstantnoj preokupaciji svoje pripovedačke proze u celini“ (Тошић Вукић 2012: 787).

11.3. *Ludilo srca* (1931)

Socijalni angažman se kao jasno prepoznatljiv izdvaja već u njenoj prvoj proznoj knjizi za odrasle, zbirci priča *Ludilo srca* (1931) u kojoj jedna pripovetka prenosi izrazitu poruku o svetu ustrojenom na društvenoj nepravdi. U priči „Siromahova šetnja“ motiv srčanog udara, kojim priča kulminira, Maksimovićeva je interpretirala kroz angažovani narativ o društvenoj nejednakosti tj. klasnoj obespravljenosti. Ova kratka i efektna pripovetka je zapravo izgrađena kao niz slika nepopravljivog siromaštva i stalne patnje dvoje glavnih likova, likova pralje i fabričkog radnika, uz poneku kontrastnu sliku (na primer, bogatog doma „advokaticе“ kod koje pralja radi). Junakinja, iz čije se perspektive dominantno prikazuje *doživljaj sveta siromašnih*, završava na kraju kao udovica, ali „pre toga“ u porodičnoj šetnji od lokalne kafane do groblja ima prilike da u razgovorima sa mužem kroz sveznajuću pripovedačku instancu izrazi čitav niz sumnji u pravednost i ovog i onog sveta. Na primer: „Bog mu se ukazivao kao vrhovni poslodavac“; „Potajno se i ona

plašila da i gore ne bude kakvih ogromnih paklenih fabrika, da se među paklenim mukama ne nađe i pranje rublja”; „siromasi ne znaju da boluju”, „misao o ma kakvoj vrsti jednakosti nije mogla nikako da pojmi”, „volela bih samo da znam da li je i pod zemljom bogatašima drukčije nego nama” (Максимовић 1931: 57–60).

Slobodanka Peković uočila je meki socijalni angažman kao odliku ove zbirke u celini, istakavši da bi se svih trinaest pripovedaka „bez obzira na manje unutrašnje razlike, mogle svrstati u kategoriju lirske proze sa primesama socijalnih elemenata“ (Пековић 2001: 10). Pekovićeva precizira da je data angažovanost isuviše „meka“, svi socijalni problemi o kojima piše uronjeni su toliko u sentimentalnost da gube oštrinu koju bi socijalno angažovana književnost trebalo da ima“, ali primećuje i drugu važnu osobenost, da „po tome što svaka od ovih pripovedaka iskazuje sa realističkim saosećanjem svest individue – žene, ova zbirka reprezentuje žensko pismo“ (Isto).

Na taj način Slobodanka Peković praktično tvrdi da prva zbirka po određenim elementima pripada korpusu koji se kroz istraživanja međuratne proze nametnuo kao izdvojen i prepoznatljiv književni tok, o kojem je ovde sve vreme i reč – angažovana ženska proza. Na ovom mestu vredi ponoviti da su autorke ove proze u srpsku književnost uvele *upadljivo* veliki broj likova devojčica, devojaka i žena, često za svoje junakinje birajući one višestruko obespravljene, tačnije one čiji je položaj uslovljen spregom klasnog i polnog odnosno rodnog potčinjavanja. U tome kontekstu, a nekad i nezavisno od njega, one su otkrивale zapostavljene i tabuisane teme devojačkog sazrevanja, kako u intelektualnom tako i u emotivnom smislu (koje možda tek danas mogu biti potpuno pročitane zahvaljujući razvoju *devojačkih studija*).

Međutim, i pre svega, u datom trenutku, oko 1930. godine, sama Desanka Maksimović pripada, prema Slobodanki Peković, „krugu mladih pisaca koji su težili ‘paradoksalnoj metamorfozi’ od idealističkog iracionalizma do aktivističkog racionalizma i marksizma,“¹ i istovremeno objavljivali svoje „građansko“ umetničko opredeljenje kao i zahtev za književnim i političkim preokretom, okupljajući se kao generacijski bliski uglavnom

¹ Upućuje u fusnoti na: Radovan Vučković, *Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma*, Sarajevo, 1979, 281.

oko časopisa *Misao* (Пековић 2001: 11). Sam kraj 20-ih i početak 30-ih prelomni je period i za revolucionarno orijentisane književnike, pa je zanimljivo da, na primer, Hasan Kikić, kako primećuje Staniša Tutnjević, upravo 1930. godine „iskazuje otpor prema njenoj [Desanke Maksimović] intimističkoj poeziji, jer je smatra beživotnom i beskrvnom zato što je zatvorena uticajima izvana“ (Tutnjević 1982: 204). Kikić se u tom trenutku preko Maksimovićeve, moglo bi se tvrditi, razračunava zapravo sa sopstvenom dotadašnjom dominantnom intimističkom i folklorističkom tendencijom da bi se posvetio eksplicitno angažovanoj „pravoj umetnosti“, kao što se i Desanka Maksimović nesporno otvorila „uticajima izvana“ i krenula – u skladu sa sopstvenom saputničkom ideološkom pozicijom – putevima angažovane proze. Oni će je do najviše tačke angažovanosti dovesti 1935. godine sa zbirkom *Kako oni žive*.

11.4. *Kako oni žive (1935) i drugi angažovani gestovi*

Dok je iz perspektive ondašnjih profesionalnih revolucionara takav angažman mogao da izgleda nedovoljan, jer nije eksplicitno utemeljen u marksističkoj teoriji i ne poziva neposredno na revolucionarnu promenu (pa Veselin Masleša u *NIN*-u od 11. maja 1935. zbirku ocenjuje kao „lažnu socijalnu književnost“, prema Matoviћ 2001: 28), i dok iz perspektive kasnijih proučavalaca takođe nije reč o socijalističkom realizmu u najužem smislu reči, danas se on ukazuje kao neposredno angažovan, posebno u tri priče, od ukupno deset koliko čini zbirku, koje se zapravo danas čitaju i kao socijalističkorealističke: „Ukradeni kolač“, „Poderane sandale“ i „Ružica neće dar“.

Ovu zbirku, prema Vesni Matović, čine tri tematska kruga: priče za decu, socijalno angažovane (čiji su junaci takođe deca) i priče sa središnjim motivom smrti (Matoviћ 2001: 24). Matovićeva je, treba naglasiti, analizirala ovu prozu uporedo sa ciklusom pesama *Putnik treće klase*, pesama koje su nastajale upravo periodu od 1936. do početka rata i objavljivane u periodici (a kao celina objavljene tek u zbirci *Pesnik i zavičaj*, 1946). Tako je izrazit zaokret ka socijalno angažovanom shvaćen kao celovit autorski tj. poetički poduhvat.

Za socijalno angažovane priče, kojima pored napred navedenih uslovno dodaje „Devet sinova“ i „Slatko je biti siromašan“, Matovićeva će utvrditi da su građene kao „moralne parabole“ te da prenose jasnu spoznaju da „postojeći društveni poredak produkuje neravnopravnost među ljudima, deli ih na one koji imaju puno i na one koji nemaju ništa, na site i gladne, povlašćene i unižene“ (Isto 26). Vesna Matović je primetila da je na datoj spoznaji odnosno dihotomiji zasnovan zaplet ovih priča. Isto tako, ona je dobro primetila da samo u priči „Poderane sandale“ „junakinja eksplicitno ukazuje na izvor društvenog zla“² dok se u ostalim pričama prikazane društvene razlike i raskoli „prevazilaze plemenitim gestom, osećanjem krivice i pokajanjem ili pravednim i zaštitničkim posredovanjem nastavnika“ (Isto 26).

Intervencija i glas nastavnika koja prikazani klasni konflikt vraća u, makar priveremenu, ravnotežu i vodi umirujućem raspletu (zapravo isto tako privremenom) verovatno su bili upravo onaj postupak zbog kojeg je Masleša ove priče proglasio lažnom socijalnom književnošću. Kao i momenat zbog kojeg je Vesna Matović u konačnom ocenila da se proza Desanke Maksimović:

„razlikovala od dominantnog modela socijalne proze međuratne epohe. Ona nije posedovala njenu idejnu borbenost, beskompromisnost i akcionost; ona nije otvoreno pozivala na rušenje i promenu sveta, već je apelovala na ljudsku dobrotu, razumevanje i samilost. Pesnikinja je i tu bila drugačija i tragala za sopstvenim putevima i odgovorima“ (Isto 28).

Međutim, čitanje proze Desanke Maksimović hronološki i u celini, navodi nas da se složimo sa Anom Čosić, koja je čitajući ovu prozu na isti način zaključila sledeće:

„Književne tendencije doba – vremena između dva svetska rata i vremena preloma izvršenog u srpskoj književnosti posle Drugog svetskog rata i revolucije – u stvaralaštvu Desanke Maksimović odrazile su se eksplicitnije nego što se misli i podrazumeva utvrđeni

² Posebno se misli na reči koje je junakinja, učenica Smilja Popović, ispisala u svom maturskom radu pod naslovom Šta dugujemo društvu u kome živimo: „Neki veruju da im je jedina dužnost da se brinu o svom dobru, ne misleći da ni njima ne može dugo biti dobro, ako nije dobro ljudima oko njih. [...] Ali, društvo u kome vlada takav moral, takva nejednakost, mora propasti“ (Максимовић 1969: 115).

stereotip o samosvojnosti kao generičkom svojstvu njene lirske pojave u srpskoj književnosti 20. veka“ (Тошић Вукић 2008: 155).

I više od toga, te tendencije *nisu se samo odrazile* u prozi Maksimovićeve, već je ona zajedno sa brojnim autorkama i autorima *stvarala socijalnorealističku tendenciju* deleći sa njima tada i ukupni doživljaj stvarnosti.

Isto tako, iz današnje perspektive – koja podrazumeva i period postojanja jugoslovenskog socijalističkog društva kao i njegove dezintegracije a uspostavljanja neoliberalnog kapitalizma, tj. iskustvo življenja u takvim društvima – pažnja se usmerava na ono što je zajedničko ukupnoj socijalno angažovanoj prozi međuratne epohe, a to je jasna i izoštrena *slika klasnog jaza*, toliko jasna da joj nije potreban eksplicitni ideološki iskaz ili eksplicitan poziv na revoluciju da bi se nazvala dosledno socijalnom i angažovanom, ali i socijalističkom pa čak i revolucionarnom.

U priči „Ukradeni kolač“ ta slika je izoštrena do krajnjeg pojednostavljenja: na jednoj strani je gladna devojčica Natalija koja u toku časa srpskog jezika, ispod klupe, pojede kolač koji je druga učenica, Jovanka, donela za užinu. To primeti treća učenica, Milica, dok se u razredu čita domaći zadatak na temu „Život u našoj porodici“. Od početne pomisli, da što pre slučaj prijavi nastavnici, Milica se – kako tokom njenog premišljanja upravo i *bogata* Jovanka i *siromašna* Natalija pročitaju svoj sastav – od potencijalne tužibabe preobražava u saosećajnu i buntovnu drugaricu: ne samo što potresena Natalijinom životnom pričom i zgađena Jovankinim hvalisanjem na kraju ne prijavi Nataliju, već i krivicu za ukradeni kolač (što se takođe u međuvremenu otkrije) preuzme na sebe.

Opređenjenje za *crno-belo prikazivanje likova i njihovih situacija*, odgovaralo je pomenutom postojanju klasnog jaza, potpunom zaoštavanju klasnog sukoba koji se razvio kao posledica globalne Velike depresije, i kao takvo odgovaralo opredeljenju drugih angažovanih umetnika tih godina – kao što je i opredeljenje Đorđa Andrejevića Kuna da se sa kolorno bogatog slikarskog platna (i izraza) preusmeri na oblikovanje angažovane crno-bele grafike, a kakva je bila i u Sedmom poglavlju pomenuta grafička mapa *Krvavo zlato* (1936), objavljena ni malo slučajno u slično vreme kada i zbirka *Kako oni žive* (1935).

U nastavku konkretne priče, siže se razvija tako da, iako je Milica iz dobrostojećeg sloja i „iako je još bila dete, osećala je kako neka teška nevolja pritiskuje Natalijin život i da neko ko nikad nema u kući kolača mora da poželi tuđe“ (Максимовић 1969: 112). Na fonu ovako jasno motivisanog Natalijinog postupka, u čitalačkom doživljaju efektnije će odjeknuti osećanje prikazano u pripovesti koja po redosledu zbirke dolazi kasnije, „Ružica neće dar“ – a to je osećaj ponosa koje se kod najsiromašnijih, uprkos svemu, javlja.

Naime, devojčica Ružica, junakinja ove priče, nakon isprobavanja tuđe odeće i cipela koje je dobila na humanitarnoj večeri u školi – shvativši da su pripadale učenici Radmili koja se njenom siromaštvu rugala i odbila da sa njom sedi u klupi³ – odbija da ih nosi iako sopstvene cipele i sopstveni kaputa ne poseduje. Ružica odbija anonimni poklon i, uz podršku majke, vraća ga sutradan u školu s obrazloženjem da joj je veliko. „A Radmila je začuđeno gledala Ružicu. Ona joj se sad činila novo biće. Osećanje stida i bola je obuzimalo. Shvatila je da Ružica neće dar zato što je od nje i shvatila je zašto je imala snage da ga pregori“ (Isto 128). Dakle, iako posle učiteljičinog prihvaćenog predloga da Ružica zameni svoj poklon sa drugom učenicom pa ona tako ipak dobije prekopotrebne cipele i kaput, a Ružica i ostala deca u odeljenju odahnu „zadovoljna rešenjem“, to je rešenje privremeno. A ono što ostaje kao utisak-osećanje nakon čitanja priče jeste *snaga* koju je Ružica osetila.

Da ta snaga ima kapacitet da se kod učenica slične situacije preobrazi u *artikulisanu pobunu*, pokazuje priča „Poderane sandale“. Specifična je i originalna crta angažovane proze Desanke Maksimović to što u pričama ona gradi i likove iz redova privilegovanih koji se preobražavaju u suprotnom smeru, u smeru razumevanja uzroka ponašanja onih siromašnih. Ona time, smatram, ne negira istrajavanje klasnog jaza i sukoba, već utopijski priziva samoosvešćenje privilegovanih. U „Poderanim sandalama“ je upečatljiv preobražaj lika profesora matematike, koji od onog koji je želeo da učenicu prijavi za komunističku delatnost (zbog njenog maturalnog rada iz srpskog jezika) postaje – nakon samo jednog slučajnog pogleda na njene poderane sandale – onaj koji će je za-

³ „Ti ne znaš, mama, nju. Ona kaže da sva siromašna deca imaju vaši i da zato neće da sedi do mene“ (Maksimović 1969: 126).

štititi i čak joj direktno pomoći na usmenom ispitu iz sopstvenog predmeta. Razvijajući temu nastavničke denuncijacije komunistički orijentisanih učenika, kao i nastavničke zaštite istih takvih učenika, sukoba u zbornici i mogućih razrešenja takvih situacija, Desanka Maksimović je kao profesorka Prve ženske gimnazije, dobro znala da se može desiti da se i sama nađe u istoj situaciji, tipičnoj za tridesete godine 20. veka u Kraljevini Jugoslaviji.

Kako pokazuju dragocena arhivska istraživanja Bojana Đorđevića, Desanka Maksimović se u svojstvu nastavnice u nezgodnoj situaciji mogla naći na više načina. Budući da je bila određena da sastavlja teme iz predmeta srpskohrvatskog jezika za tzv. veliku maturu, samim izborom tema mogla je postati sumnjiva, i ona je po svemu sudeći u tom smislu – rizikovala. „Zanimljiv je izbor tema“, ocenjuje za jedan slučaj Đorđević, „koje je predložila Nastavničkom savetu 17. juna 1939. godine, a koje svedoče o rodoljublju i socijalnoj pravdi kao glavnim osećanjima koje su je rukovodile prilikom formulisanja matorskih radova“ (Ђорђевић 2018: 122). Đorđević navodi sledeće teme: „Šta znači duhovno jedinstvo jednog naroda“, „Koja vrsta velikih ljudi čovečanstvu je najkorisnija“, „Stav naših pisaca prema selu i seljaku“, „Balkansko poluostrvo kao poprište borbi između Istoka i Zapada“, „Koju prednost imaju narodi ne-civilizovani nad civilizovanima“, „Najružnija osobina je ne moći žrtvovati ličnu korist za opšte dobro“ itd. (Isto).

U fikcionalnom svetu „Poderanih sandala“ upravo je izbor teme („Šta dugujemo društvu u kome živimo“) bio „prilika“ da junakinja Smilja Popović izrazi svoje mišljenje, i da poseban bes u nastavniku izazovu rečenice iz kojih zaključuje da je učenica „čitala komunističke knjige“. Taj je deo sastava u priči ovakav:

„Ali svi članovi društva ne osećaju ovu odgovornost. Nekima se čini da mogu činiti što im je volja, pa ma to išlo na štetu drugih. Neki misle da im je jedina dužnost da se brinu o svom dobru, ne misleći da ni njima ne može biti dobro ako nije dobro ljudima oko njih. Neki čak veruju da je tako pravo, da su valjda od neke više sile predodređeni samo za uživanje, a drugi samo za patnju. Ali društvo u kome vlada takav moral, takva nejednakost, mora propasti“ (Максимовић 1969: 115).

U svetu priče, direktor će odbraniti učenicu argumentom da je ona govorila na osnovu svog iskustva teško siromašne devojčice a

ne na osnovu usvajanja stavova zabranjene marksističke literature. U stvarnom svetu, u tadašnjoj jugoslovenskoj školskoj i policijskoj praksi, koristili su se slični argumenti i kontraargumenti, ali je posledica u svakom pojedinačnom slučaju bila neizvesna i zavisila od niza konkretnih faktora.

I baš u tom smislu, kao nastavnica srpskohrvatskog jezika i književnosti Desanka Maksimović je po važećem pravilniku bila zadužena za rad školske literarne sekcije, a takve su sekcije u drugoj polovini tridesetih godina masovno funkcionisale kao legalna forma za ilegalni rad SKOJ-a i KPJ. Kako Đorđević dalje otkriva, Desanka Maksimović je i zaista „u martu 1940. godine bila, pod sticajem okolnosti, upletena u veliku aferu koja je potresala gotovo sve beogradske gimnazije i bila u vezi sa komunističkom propagandom među srednjoškolskom omladinom“ (Ђорђевић 2018: 123). Taj događaj, njegov kontekst i psihološko-ideološke portrete njegovih aktera Maksimovićeva je na svoj tada već ustaljeni angažovani umetnički način prikazala kasnije u romanu *Buntovan razred*, objavljenom prvi put 1960. godine. Desanka Maksimović nije, međutim, sticajem okolnosti i „spolja“, kao neko potpuno neopredeljen, upletena u aferu vezanu za komunističku propagandu. Ona u nju, u konkretnom slučaju, istina, nije upletena ni zbog svoje opredeljenosti, već kao nastavnica srpskohrvatskog jezika koja je po zakonu odgovorna za rad školske literarne sekcije, a koja se našla pod istragom vlasti.

Međutim, ovde je važno podsetiti upravo na ideološku opredeljenost Desanke Maksimović u drugoj polovini 30-ih godina. Ne samo što su već njene priče iz 1935. mogle biti od strane cenzora ocenjene kao nedozvoljena propaganda (kada je komunistička propaganda bila pretežno antikapitalistička), već je Maksimovićeva 1938. otvoreno podržala časopis *Žena danas* (1936–1940) koji je bio pod najbudnijom pažnjom državne cenzure (a kada je komunistička propaganda bila primarno antiratna i antifašistička), i koja ga je i zabranila zbog komunističke propagande zaplenivši njegov trideseti broj. Može se pretpostaviti da je svoju antiratnu pesmu „Žena na vazduhoplovnoj izložbi“ Desanka Maksimović časopisu priložila preko neke od njegovih urednica i saradnice, a možda baš preko dr Dušice Stefanović, kojoj će – kao stradaloj od gestapovske i kvinsliške policije – Maksimovićeva posle rata

posvetiti i svoju poemu (žanrovski na granici sa formom romana u stihovima) *Otađbino, tu sam* (1951).⁴

⁴ U Napomenama *CD Desanke Maksimović* posveta pesme objašnjena je tako da je predratni revolucionarni komunistički rad Dušice Stefanović, zbog kojeg je i bila na policijskom spisku i među prvima uhapšena na početku okupacije, predstavljen tek kao reakcija protiv Šestojanuarske diktature sveden dakle na svoj početak: „Na početku poeme u svim izdanjima stoji posveta: ‘Posvećeno Dušici Stefanović, mladoj naučnoj radnici streljanoj pod nemačkom okupacijom u oktobru 1941. godine’. Poema se pojavila, dakle, na desetogodišnjicu smrti Dušice Stefanović. Poema je neka vrsta romana u stihovima o stvarnoj ličnosti mlade žene, o njenom hrabrom držanju pred policijom, o mučenju i svirepoj smrti na kraju. Detalji poeme se poklapaju sa biografijom Dušice Stefanović. Dušica Stefanović rođena je 4. aprila 1913. godine u radničkoj porodici. Otac joj je bio stolarski radnik, majka knjigovezačka radnica. Sredina u kojoj se rodila i odrasla stvorila je od nje aktivnog borca, a u isti mah omogućila joj razvijanje umnih sposobnosti. Po završetku gimnazije Dušica Stefanović upisala se na biološku grupu nauka beogradskog Univerziteta. U to vreme borba studentske omladine protiv šestojanuarskog režima sve se više zaoštravala. Iako radi aktivno u studentskom pokretu, Dušica ne zanemaruje svoje studije. Već u početku ističe se svojim intelektom i ozbiljnošću u radu. Poznavanje više stranih jezika omogućilo joj je da kao student upozna naučnu biološku literaturu, pokazujući pri tome interes za ekologiju vodenog živog sveta. Iako je proganjana i hapšena od strane policijskog režima, Dušica Stefanović je sa uspehom diplomirala 1936. godine. Po završenom fakultetu Dušica Stefanović počinje samostalni rad na istraživanju endemičnog živog sveta Ohridskog jezera. Njen prvi rad objavljen 1937. godine posvećen je proučavanju jedne od najstarijih domaćih ribljih vrsta Ohridskog jezera. Već ovaj rad pokazao je ozbiljnost i sposobnost ovog mladog naučnog radnika. Rasna i ekološka ispitivanja ohridskih salmonida, na osnovu kojih je Dušica Stefanović dobila stepen doktora zoologije, završena su 1940. godine. U Dušicu Stefanović polagane su velike nade, ali njen naučni rad bio je prekinut nemačkom okupacijom. Ona se spremala da napusti Beograd i ode u borbu. Tada je bila uhapšena i odvedena u banjički logor, gde je streljana 1941. godine. Poema je, za razliku od prethodne dve, izazvala reagovanja u ondašnjoj kritici. O njoj su pisala dvojica istaknutih kritičara međuratne poezije D. Maksimović: Milan Bogdanović i Boško Novaković, a bilo je i drugih komentara (D. Kostić, R. Rotković i drugi). Za nastanak poeme *Otađbino, tu sam* rečeno je sledeće: ‘Ideju da Desanka Maksimović napiše poemu *Otađbino, tu sam* dao je Ivo Andrić, rekavši otprilike da je žena pesnik prva pozvana da napiše nešto o našim junakinjama i stradalnicama iz NOB-a. Kako su ovom pesniku, što se vidi iz njenog dela, bliske priroda i prirodne nauke, ona je u ovoj poemi opevala prvu ženu doktora biologije u nas, Dušicu Stefanović,

Pesma objavljena u *Ženi danas* glasi: „Strah me je svih ovih aluminijumskih ptičurina / po kojima pišu zagonetna slova; / Neka nikad njihova senka ne padne na moga brata i sina, / ni preko moga krova. // Strah me je sve te mašinerije / pune željeznih krvotoka / gde sudbinska tačnost vlada / tog gvožđa što liči na utrobu u mori viđenoga ada // Bojim se tih kulturnih otkrića, / tih mrtvih bacača bombi / tih ni u snu neviđenih / preistorijskih bića: ljudi pod maskama. // Bojim se sve te gospode u frakovima: / inženjera, posrednika, fabrikanta, / zabrinutih i pravih kao sveća: / te gospode što opominju na ljude kakvog pogrebnog preduzeća. // Strah me je i ovih cvetnih saksija poređanih svuda licemerno, / tih krinova, spomenaka, hortenzija, / što u svem ovom paklu stoje tobož smerno. // I neba samoga se plašim odakle je nekad padala mana / a odakle sada magla se otrovna spušta / i tuća gvozdena pada“ (16/1938: 15).

Pesma nastaje, dakle, svega godinu dana nakon što je udruženo italijansko i nemačko vojno vazduhoplovstvo bombardovalo španski grad Gerniku (1937), a Pikasova slika *Gernika* kao brz i neposredan odgovor na taj događaj bila izložena u okviru Španskog paviljona na Svetskoj izložbi u Parizu iste godine. Pesma Desanke Maksimović bila je brz i neposredan odgovor na Prvu međunarodnu vazduhoplovnu izložbu u Beogradu (31. maj 1938), čiju je organizaciju u tom istorijskom trenutku pesnikinja videla kao *licemernu*. Zbog svega, te 1938. godine „napadaju je u Biltenu jugoslovenskog antimarksističkog komiteta da je ‘novopečena simpatizerka levih književnika’“ (Поповић 2012: 20). Kada su se njene – i ne samo njene – bojazni od narastajućeg militarizma iskazane u *Ženi danas* ostvarile, posle nemačkog napada na Poljsku, Desanka Maksimović je u prvonovembarskom broju *Srpskog književnog glasnika* 1939. godine, opet pesnički, kroz stihove, upozorila na opasnost novog totalnog rata i otpor koji Sile osovine mogu da očekuju. U pesmi „Budućim vojnicima“, nadovezujući se na pesmu o vazduhoplovnoj izložbi, ona poručuje: „Nastali su,

kćerku revolucionara Laze Stefanovića’ (Blečić, 99)“. (CD, tom 1, str. 799). Raniji proučavaoci, citirani u Napomeni, nisu naveli da je Dušica Stefanović i ćerka svoje majke, takođe istaknute revolucionarke i komunistkinje Drage Stefanović. (a o njoj je i uopšte malo pisano, videti: <https://www.noviplamen.net/glavna/draga-stefanovic-o-nevoljama-nase-dece/>).

braćo, drugi dani: / boj neće više biti srce u junaka, ni ljubav prema rodnoj grudi; / domovinu neće više moći da brani / pravedni gnev ni mišica jaka. // Vezan sestrin rubac neće moći / od olova da štiti, / u blagoslovu majke nećete naći spasa / vrelin grudima jurišaćete na stvari / boj ćete biti / s brdima željeza, s izvorima gasa // ... Neće više krv nesebično prosuta / povlačiti granice između zemalja / nego otrovi, tenkovi i aeroplani“ (Максимовић 1939: 276–277). U pesmi „Ustanici“, pre toga, preko lirskog subjekta dolazećem okupatoru poručuje o bezuslovnom otporu koji ga čeka: „Po cenu svega mi hoćemo slobodu“ (274), ili: „Po cenu svega branićemo slobodu / po cenu života / i brata najmilijeg i jedinca sina“ (275).

Biograf Desanke Maksimović, Radovan Popović, tumačiće ove reči na sledeći način: „Kao da predoseća blizinu Drugog svetskog rata u *Srpskom književnom glasniku* objavljuje ciklus pesama, među kojima su i dve ‘Budućim vojnicima’“ (Поповић 2012: 21). Desanka Maksimović pripadala je, kao što ove pesme pokazuju, intelektualnom horizontu politike Narodnog fronta, u okviru kojeg se novi totalni i svetski rat *rutinski proricao*, kako bi to rekao Hobsbaum, onom širokom „frontu“ koji je postojao ne samo kao organizacija već i kao prećutno razumevanje među istomišljenicima. Zato se zarad potpune preciznosti ne može reći da Desanka Maksimović *kao da predoseća* novi totalni rat, već da je kao i toliki drugi intelektualci antifašističkog opredeljenja *racionalno predviđala* da će se on dogoditi ako se ne zaustavi militarizacija Nemačke i njena imeprijalističko-ekspanzionistička politika. Bivajući na ovim pozicijama, intelektualci antifašisti širom sveta su u prvoj polovini 30-ih godina, pa i sve negde do 1937. godine, bili na primarno pacifističkoj poziciji i za pacifističke akcije, a zatim su sa ekspanzijom Trećeg Rajha mnogi od njih dolazili na poziciju „rat ratu“.

Ovaj misaono-emocionalni prelaz je najdirektnije iskazivan kod predratnih levičarskih intelektualaca i komunista, a jasno se prepoznaje i kod Desanke Maksimović. Njeno pisanje o ovoj temi posle završenog rata izraz je zato kontinuiteta, a ne naknadne pameti, narudžbine i pritiska novouspostavljene hegemonije komunističke ideologije i diskursa. Između ostalog, to je vidljivo i u poemi *Otađbino, tu sam* (1951), u kojoj je ista ideja (po cenu svega branićemo slobodu) varirana na desetine puta i načina, npr. I rat pre i glava da s ramena leti, / i da pogine brat i sestra mila, /

nego da trpimo stid svakoga trena! / Pre ćemo podneti da nas obori sila / nego da sami padnemo na kolena! (Максимовић 2012: 697).

U proznom pak međuvremenu, između 1935. i 1960, Desanka Maksimović je svoj književni angažman iskazala u još dve prozne knjige: romanu *Otvoren prozor* i zbirci pripovedaka *Strašna igra*.

11.5. *Strašna igra* (1954) – književna politika sećanja i umeće pripovednog oblikovanja „atmosfera“

U ovoj zbirci od osam pripovedaka – komponovanim tako da čitaoci budu *hronološki* vođeni najpre kroz ratni period a zatim „izvedeni“ iz njega u neporedno posleratno vreme i njegove „tranzicijske“ specifičnosti – naslovna priča, „Strašna igra“, zauzima centralnu poziciju. Na klapni omota knjige, kroz tekst nepotpisanog recenzenta, izdavač je usmerio čitalačku recepciju upravo u smeru tog hronološkog i hroničarskog kvaliteta navodeći da knjiga ima „nešto od *hronike iz nedavne prošlosti*“ (Максимовић 1954, anonim, nepaginirano, kurziv S. B.). Tome bi trebalo dodati, i ponoviti, da je Desanka Maksimović svoju prozu pisala i kao istoričarka i gimnazijska profesorka istorije. Bez uvažavanja ove činjenice ne mogu se razumeti značenja i smisao upravo ovakvog njenog *hroničarskog angažmana*. Popisujući „*niz motiva iz vremena okupacije i prvih godina posle rata*“, koje je autorka obradila, a „to su: progoni Jevreja, napadi iz vazduha, četnička klanja, diverzantske akcije na okupiranoj teritoriji i, najzad, posle oslobođenja, povratak naših ljudi iz narodnooslobodilačke borbe i zarobljeništva, podela zemlje bezemljašima i stupanje u seljačke radne zadruge“ (Isto, kurziv S. B.), neimenovani recenzent nije propustio da primeti da je autorka „sve to dala *sa mnogo ljubavi za svoj rodni kraj*, gde se obrađeni motivi najvećim delom odigravaju“ (Isto, kurziv S. B.). U toj ljubavi, odnosno u osećaju bliskosti sa junacima koju ta ljubav očigledno proizvodi, leži i danas potencijal čitalačke identifikacije sa različitim likovima, i njihovim različitim pozicioniranjima, i u tom smislu i vrednost ove zbirke. Kada pak recenzent piše da je „vrlo plastično dat lik našeg čoveka u raznim trenucima teških sudbinskih *iskušenja*“ (Isto, kurziv S. B.), u tome treba prepoznati svojstvo koje je povodom ranijih pripovedaka Desanke Maksimović uočila Vesna Matović, a to je da su one oblikovane kao *moralne parabole*.

Prva priča zbirke, „Hoću da se radujem“⁵, za temu ima okupaciju i otpor okupatoru, razlikujući njegov pasivni i aktivni vid. Ova je priča samo jedna od slika u mozaiku slike okupacije i (pokreta) otpora ali i kolaboracije, koja – sagledana sa ostalim kratkim pričama naših autorki nastalih tokom ranih pedesetih – pokazuje pre svega da je postojalo nebrojeno mnogo različitih situacija u tom kontekstu koje su autorke smatrale vrednim (književnog) pamćenja. S jedne strane, i u ovoj priči, pažnju skreće tematsko-motivski senzibilitet Desanke Maksimović, osetljivost u odabiru tema i „sitnih“ događaja koji lako mogu biti zauvek zaboravljeni, a, sa druge strane, majstorstvo realizovanja te teme u odabranom žanru. Izranjanje velike teme iz sitnih svakodnevnih ljudskih poslova, na početku, i uranjanje u svakodnevicu, nakon ispričane priče – koja otkriva ili tek naslućuje tragiku ili herojstvo – na kraju, uobičajen je način komponovanja kratkih priča kod većine autorki.

Tako i u ovoj kratkoj priči, bez ijednog suvišnog motiva ili suviše rečenice, Desanka Maksimović postupkom *in medias res* uvodi čitaoce u čestu okupacionu situaciju: zastoj nemačkih vozova. Kroz priču će se postupno otkriti da su ti zastoji posledica diverzantskih ilegalskih akcija (izazvani pomeranjem šina ili podmetanjem eksploziva na mostovima), ali ono u čemu leži njena posebna vrednost jeste izgradnja velikog broja likova i njihovih odnosa kao slike tj. *mape pozicija* koje su pojedinci zauzimali u odnosu na okupatora: od kolaboracionističkih preko neutralnih do eksplicitno antifašističkih i u tom smislu aktivističkih. U središtu priče su likovi majke i dečaka koji su zbog dečakove bolesti prinuđeni da nemačkim („đavoljim“) vozom iz okoline Valjeva krenu put Beograda. Oko njih se gradi mreža napetih međuljudskih odnosa, privremenih koliko i situacija koja ih je okupila, između raznorodnih putnika u vozu koji na neodređeno vreme zastane zbog diverzije na mostu: između „Švabice“ koja uporno pravda okupatore, zatim onih koji iz krajnje nužde koriste okupatorski saobraćaj, majke koja brine prvenstveno o sinu i ne razmišlja o

⁵ Pod ovim istim naslovom, ali ne i sa istovetnom tematikom, godine 1967. u izdanju Svjetlosti iz Sarajeva Desanka Maksimović je objavila zbirku priča za decu. U toj zbirci nalazi se, između ostalih, pripovetka „Događaj u učionici“, čiji je glavni junak profesor istorije, Plamen. Kao posebnu i najveću vrednost cele zbirke izdvojio ju je Mladen Pražić u prikazu „Radost stvaralačkog trenutka“ (*Polja*, br. 113/114, 1968: 43).

tome da njen postupak neko može okarakterisati kao vid kolaboracije, samog tog dečaka koji, bez obzira na godine, ima razvijenu svest o neophodnosti otpora. Priča se, dakle, postupno gradi kao moralna parabola.

Dati napeti odnosi prenose se i na likove izvan voza sa kojima, zbog prinudnog zastoja koji će se odužiti danima, ovi u vozu moraju da uspostave nekakav odnos: ima onih koji im sa ulice uz negodovanje dobacuju što su tim vozom uopšte nekud krenuli, a tu je i lik seljaka i njegove žene, kasnije i sinova, kojima je, uslovno rečeno, glavna junakinja – majka Cveta – prinuđena da se obrati za pomoć. Desanka Maksimović je uspjela da uz minimum književnih i jezičkih sredstava razvije priču, koja zapravo prerasta u glavnu temu, o tome kako se, od seljakove suzdržanosti prema majci koja je napravila „sumnjiv“ izbor, razvija saosećanje i prijateljski odnos, oličen seljakovom izboru da svojim zaprežnim kolima preveze dečaka i majku do bolnice u Beogradu. Tako priča dobija drugog glavnog junaka. Desanka Maksimović oblikovala je priču po svom ranije uspostavljenom modelu trijumfa ljudske dobrote i samilosti nakon krizne i svojevrsne moralno iskušavajuće situacije. U ovoj priči posebnu vrednost predstavlja njeno prikazivanje antifašističkog otpora koji je rasprostranjen svuda, u svakoj *usputnoj* kući, prisutan i kod običnih seljaka i domaćica, kao i kod dece koja se čine premlada za tako nešto.

U ovoj priči se, iako mu nije posvećeno previše pažnje, sugestivnošću pripovedanja izdvaja lik seljanke-domaćice i način njenog iskazivanja otpora. Naime, kada seljak kome se majka bolesnog dečaka (Cveta) obratila za pomoć, prevlada sopstvenu nelagodu prema ženi koja je ušla u okupatorski voz, i povede je sa sinom da u njegovom domu, tu pomoć i nađe, njegova supruga reaguje sumnjičavo. On mora da joj objasni Cvetinu situaciju („– Pošla nemačkim vozom. Dete joj ovo bolesno pa pošla doktoru u Beograd. Neka noći. Tebe ne beše ovde kad je naišla, a i šta ćeš mi ti“, Maksimović 1954: 19), a reakcije seljakove supruge se u jednom jednostavnom obrtu preokrene: „Seljanka je još stajala kao ukočena i puna prekora, nijednom reči ne pokazujući šta misli. Utom su se iskupila deca, radoznalo opkolila dečaka gosta. Ovo je pomoglo njihovoj majci da se osećanje gostoljublja kod nje brže pokrene. Nasmešila se i ona zbunjeno, pomilovala dečaka

pa promucala: – Sedite vi dok ja spremim postelju. – i izgubila se u kući“ (19).

Uz istančano birane situacije, u kojima junaci i sami biraju između snažnog osećanja otpora okupatoru i saosećanja prema onima u nevolji koji su se – gledano iz perspektive doslednog otpora – približili kolaboracionističkom ponašanju, Desanka Maksimović u ovoj priči ocrtava čitav niz *uzgrednih* likova koji se raduju zastoju voza, a zatim i onih, koje u priči i ne vidimo, a koji će kasnije na njega i pucati. To je, sa jedne strane, imalo za cilj da se prikaže koliko je biranje otpora (a ne neutralnosti ili kolaboracije) među običnim stanovništvom bio sveprisutan i čvrsto utemeljen, a sa druge strane, ovaj motiv, a posebno oružani napad na voz koji se u jednom trenutku ipak pokrenuo ka svom odredištu, služi da bi zakomplikovao ali i razrešio pripovednu situaciju. Taj motiv, naime, dovodi do ranjavanja majke, što u konačnom opredeljuje seljaka da majku i dečaka sam odveze do Beograda. Desanka Maksimović tako je, uz prethodno građenje odnosa među likovima, izazvala i osećaj napetosti i iščekivanja kod čitalaca, i dodala kvalitet više svojoj kratkoj priči.

Ipak, pored zanatske umešnosti, ova priča kao deo toka angažovane ženske proze, kod potencijalne današnje čitalačke publike može da odigra ulogu vrednosne kontrateže aktuelnim revizionističkim narativima koji se šire kako u tzv. visokoj književnosti tako i u popularnoj kulturi (uzmimo za primer samo filmove i serije Radoša Bajića), koji obične seljake koji se tokom okupacije mogu *usput* zateći, dominantno a neproblematizujuće predstavljaju kao one koji pružaju otpor iako stoje uz kolaboracionističku vojsku Draže Mihailovića.

Još više je to slučaj sa naredne dve priče, „Zbunjeni seljak“ i „Rasulićeva smrt“. Desanka Maksimović je odabrala da kroz njih prikaže pojedine psihološke portrete i ideološke pozicije pripadnika četničkog pokreta, na fonu i u kontekstu portretisanja drugih likova, i to kako onih njima vrednosno bliskih tako i onih ideološki udaljenih. Zapravo, uz ostale priče u zbirci, Desanka Maksimović je, između ostalog, ocrtala mapu ideoloških pozicija srpskih seljaka u prvim danima okupacije i tokom Drugog svetskog rata. Pre svega je reč o stanovnicima selâ iz okoline Valjeva, kao i u prvoj priči, onih koje je, dakle, iz svog zavičaja poznavala.

„Zbunjeni seljak“ iz naslova jeste i glavni lik, nazvan Kosta, koji će do kraja priče, previše zanesen maštanjima o osveti i zločinu, izgubiti zarobljenog seoskog mladića koji mu je poveren radi sprovođenja, ali bi u jednom slobodnijem tumačenju priče to mogao biti i sam taj neimenovani mladić. Naime, lik zarobljenog seljaka, u takoreći širokom izboru ratnih pozicija koje su u ponudi, nije izabrao ni jednu. Jer, „bilo je to u one prve dane pometenosti kad ljudi sa sela, neprijateljski raspoloženi prema četnicima, a još više prema partizanima, nisu znali kuda bi se okrenuli (Максимовић 1954: 30). Zato zarobljeni mladić priželjkuje „neku novu, četvrtu vojsku koja niti bi bila u dosluhu sa Njemcima, niti bi odričala crkvu i kralja“ (Isto). Pozicije mladićevog lika jeste, dakle, jedna od onih koji su u predratnom periodu bili ideološki bliski monarhističkim tj. tradicionalnim strujama, za koje je komunistička ideologija, prema njihovom ranijem vaspitanju i postojećim uverenjima, bila antidržavna i bezbožna, ali koji su prepoznavali da formirane četničke grupe nisu išle u smeru pravog otpora okupatoru. Još je dragocenije što Desanka Maksimović precizno političko-analitički, a s lakoćom književnog iskaza, „skenira“ i obrazlaže odnos četnika prema ovoj struji: „Četnicima su ovakvi seljaci bili morskiji i od partizana, jer su ih smatrali kao neku *svoju jeres* i osionost su najpre na njima iskaljivali“ (Isto 31, kurziv S. B.).

Dok za neka dolazeća istraživanje ostaje otvoreno pitanje oblikovanja adekvatne metodologije u okviru koje bi se ovakva književna dela čitala paralelno sa onim što su zvanični izvori istorijske nauke, a na moguću korist više humanističkih (pod) disciplina, dotle, neka ta mogućnost ostane ovde samo naznačena. Odnosno, razvijana onoliko koliko je za jedan početak dovoljno. U tom smislu, vredno je i književno znanje koje Desanka Maksimović dalje uobličava tj. želi da iznese, a koje se odnosi na psihološki portret pripadnika četničkog pokreta koje ona očigledno smatra dovoljno reprezentativnim. Usmeravajući se kroz doživljeni govor na najintimnije želje junaka Koste, pripovedačka instanca kazuje:

„Osećao je potrebu da učini kakvo nasilničko delo, da se pročuje. Seti se da je slušao kako su partizani kaznili neke žene što su se u vreme vršaja upuštale u zabavljanje sa ljudima koji su se pridružili okupatoru. Njegova osvetoljubiva mašta se tu razbukti. Video je i sebe kako sudi ženama u svom selu pod izgovorom da su rđavog vladanja, a ustvari jednoj što se pustila iz kola kad se on

bio uhvatio, drugoj što je od njega okretala glavu videći ga među četnicima, trećoj što mu je rekla da bi bolje bilo da se i on malo ponese sa Nemcima nego što grdi partizane. Nakupio ih je tako u mašti desetinu“ (Максимовић 1954: 32–33).

Za temu ove monografije je bitno to što Desanka Maksimović ovde bira da uvede i naglasi rodni aspekt u predstavljanju imaginacije (do rata) prikrivenog nasilnika. Isto tako, ne manje je bitno to da ona bira da, iz perspektive ženskog iskustva, govori i o tabuu partizanske rigidnosti i nasilja iz prvih meseci ratovanja. U tome se samo potvrđuje srodnost postupaka i tema angažovane ženske proze kao celine, tj. opravdanost samog tog objedinjujućeg pojma. Na nivou konkretne priče, ovo je samo jedan od više motiva i opisa junakovih zanesenih stanja kao i ukupne njegove psihologije. Zato je ovde važno naglasiti da Desanka Maksimović prikazuje širu psihološku mapu pa tako i jedan trenutak preispitivanja junaka u pogledu doslednosti četničkog otpora, koji je ipak samo kratki blesak nakon kojeg se Kostina razmišljanja vraćaju u prvobitne okvire.

U književnom smislu, posebnu vrednost predstavlja specifična atmosfera koju autorka gradi oko lika, i snažan estetski utisak koji ta kontrastna odnosno ambivalentna atmosfera ostavlja na čitaoce. Naime, junakova maštanja o osvetama i ubistvima predstavljena su kao intimna, pa i „nežna“ maštanja, budući da su uvek smeštena u okvire opisa lepote prirode kojom se junak sa zarobljenikom kreće i u kojoj zastaje. Junak je takvim maštanjima zaista zanet. U krajnjoj liniji, taj njegov zanos učiniće ga nepažljivim, takoreći žrtvom sopstvene nepažnje, jer će omogućiti zarobljeniku da u jednom trenutku lako pobegne, a samog Kostu dovesti u realnu opasnost kažnjavanja od strane sopstvenih starijina. U tom trenutku, neka bude i to izdvojeno kao vrednost, i opisi prirode bivaju stavljeni u funkciju ukupnog značenja, pa priroda više nije idilična, nije ni sasvim stvarna, već se junaku učini „da iz susedne brestove česte čije se pruče na najčudesniji način račvalo, dižu prsti koji prete, da ga je stotina takvih pretećih šaka i kažiprsta opkolila“ (Isto 40). Kao u prozi Milke Žicine, priroda kao ambijent (ideoloških) zbivanja itekako je važna, i po pravilu na personifikacijski način dodatno oživljava u kriznim ili kulminacijskim sižejnim momentima. Dodatna vrednost ovakvog *saosećajnog* postupka Desanke Maksimović ogleda se u tome

što na ovaj način ona ne relativizuje značenje ideoloških i ratnih opredeljenja, već, stavljajući se jasno na stranu antifašizma, kao što pokazuje analiza svih pripovedaka zbirke kao celine, uspeva da u pojedinim pričama izgradi svojevrsni očuđujući efekat, koji pak proizvodi osećanje jezovitog i *strašnog*.

U priči koja sledi autorka čitaoce više ne ostavlja u napetosti i neizvesnosti iščekivanja nečije sudbine, već naslovom, „Rasulićeva smrt“ unapred otkriva rasplet, ne postavljajući, kao u prve dve, za cilj priče i držanje čitaoca u stanju povišene emocionalne tenzije. Efekat *strašnog* tj. *strašne igre* ipak je ostvaren postupnim oblikovanjem priče, jer se kroz nadgornjavajuće dijaloge profesora geografije Rasulića i sumnjičavih četničkih predstavnika, ali i njegovih ukućana, gradi jaka simpatija prema junaku, a od početka osenčena svojevrsnom melanholičnošću zbog naslovne najave njegovog tragičnog kraja. Drugim rečima, specifična atmosfera, gotovo opipiljiva u čitalačkom doživljaju, majstorski je izgrađena i u ovoj priči tj. kroz njen tok. Kao i u preostalim pripovetka, posebno dužim, Desanka Maksimović je i ovde uspeła da dovoljno ubedljivo razvije psihologije i stanja svih likova, a da uključi u sve to – i kao jedan sasvim nezavistan motiv – raspravu o suprotstavljenosti dva naučna svetonazora: jednog koji potiče iz poznavanja prirodnih nauka (a koje zastupa profesor Rasulić) i drugog koji proizilazi iz „istorijskih humanističkih disciplina“ (kako bi ih nazvala Alaida Asman, a koji ovde zastupa Rasulićeva supruga kao profesorka istorije).

Ipak, ono što daje osnovni ton i zajedno sa svim navedenim postupcima (dijalozi, rasprave, psihologizacija) proizvodi posebnu atmosferu priče jesu opisi prirode odnosno doživljaji prirode, pa i kosmosa, prisutni kod samih junaka. U poslednjim među njima, koji sledi posle više dramski izvedenih dijaloških scena, nakon kojih se likovi četnika uvere u komunističko i partizansko opredeljenje profesora Rasulića, čitaoci u emotivnu i intelektualnu plemenitost junaka, a likovi junakovih najbližih na neki način pripreme za neminovnost njegove *smrtne kazne*, izvedena je originalna deskripcija zvezdanog noćnog neba. U to nebo junak gleda pokušavajući da ne pokaže osećanje straha pred egzekutorima: „I bi mu gotovo smešno koliko je na nebu zvezda, kao da su se sve, koliko ih je, iskupile nad šumu gde je on stajao. Upravo preko kruške išao je mlečni put. Setio se tu neke devojke

iz svoje prve mladosti koja je u šetnji jednom pogledav u nebo rekla – Zvezdana tajna! –“ (66).

Tom poetičnom i romantizovanom gledanju na prirodu, junak je tada, kako se seća, „oholo“ odgovorio sa prizemljujuće prirodnjačke pozicije, odgovarajući devojci da ne postoji nika-kva tajna, da je ona „kao i naša zemlja neko slično blato“ (Isto). U celini tretiranja prirode u ovoj priči, tajna i lepota prirode i kosmosa značenjski uokviruju i ovu scenu, pa *lepota neba* ostaje kao kontrastna slika realističnom i metaforičkom *blatu* u koje će četnici u završnim redovima priče – načinom izvršenja ubistva klanjem – oboriti junaka. Ovo je jedan od načina na koje Desanka Maksimović u završnicama svojih pričama vraća izgublenu ravnotežu ili uspostavlja moralnu ili poetsku pravdu nad životnom nepravdom. Konkretno. u datoj priči, u kosmičku ravnotežu *nas* vraćaju sporedni likovi („Rasulićev brat je ustao i upregao volove. Uskoro su se sedmero kola pela prema užičkom putu. Mogla su tela poubijanih stati i na dvojica-troja, ali su za svakoga pošla po jedna, da bi bilo koliko toliko čovečnije bar to prenošenje, kad je smrt bila toliko užasna“, Isto 70), a celinom značenja pripovetke i njenim lirskim momentima čini to sama autorka.

U sledeće dve pripovetke u zbirci, „Ujčevina“ i „Strašna igra“, Desanka Maksimović je obradila temu nacističkih zločina nad civilima u Srbiji, opet ih, u skladu sa svojom poetikom, sagledavajući iz perspektive njoj bliskih sredina, valjevske i beogradske. Ona je, zapravo, književnim sredstvima, prikazala metodologiju nacističkog nasilja nad civilima, kao i, sa druge strane, mogući otpor najnemoćnijih civila. U priči „Ujčevina“ iz perspektive dvoje junaka, dečaka Staše i njegove majke Jovanke, prikazana je atmosfera predosećanja dolazeće „kaznene ekspedicije“ (72), osвете okupacionih snaga koju su sproveli zbog akcija pokreta otpora u kojima su ubijeni nemački vojnici. Po formuli hapšenja i ubijanja „sto talaca za jednog ubijenog nemačkog vojnika, a pedeset za ranjenog“,⁶ okupator je počeo sa svojom osvetom. Desanka Maksimović majstorski dočarava kako je vest o onome što će uslediti najpre dopirala i do stanovnika iz okoline Valjeva tek kao usmeno prenošenje, kao slučajna strašna mogućnost.

⁶ Videti: Staniša Brkić, *Name and Number: The Kragujevac Tragedy of 1941*, Genocide Victims Museum, Belgrade, 2024, 23–43.

Perspektivu dečaka Staše, koji pokušava da razume šta se događa, Maksimovićeve je po svemu sudeći odabrala da bi kod čitalaca izazvala osećaj neizvesnosti, strepnje i nejasnog znanja koje je kod civila svih godišta bilo prisutno. Odabrala je i situaciju u kojoj se dečak i njegova majka nalaze na putu između sela i grada, čas razdvojeni čas sastavljeni, kako bi što ubedljivije prikazala kako je to kad se samo čuju nemački topovi (koji gađaju za osvetu odabrana sela i položaje), usput vide i nemačke trupe, a ne zna do kraja prava namera i razmera slučenih događaja („Majka se dečaku nije nimalo obradovala. U Valjevu je bilo stiglo mnogo nemačke vojske a svake noći su topovi tukli u pravcu ponekog sela kuda je ujutru odlazila kaznena ekspedicija. Ulicama se viđali nemački vojnici u punoj opremi i Stašu opominjali na one srednjovekovne oklope kakve je video jednom u muzeju u Beogradu“, 76). U toj jednoj noći (i danu) – jer sve se odvija brzo, što je način da se prikaže priroda osвете i zločina – dečak Staša će preći neželjeni put naglog sazrevanja, put od još uvek zaštićenog deteta do zrele spoznaje zločina:

„Činilo mu se da su granate usijane i da ih mora spaziti. Noć je bila potpuno tamna, nazirala se samo kruna duda pred kućom, rukunica pumpe na koju je padala svetlost lične sijalice i dalje, u dnu dvorišta, belasalo se na plotu čebe koje je zaboravio da unese. Jedino što je mogao da utvrdi bilo je da pucanje dolazi sa Krušika. – Gađaju iz pravca Rađeva Sela. – javi se sasvim tiho majka“ (76–77).

Kako čitaoci već znaju da je to selo zapravo „ujčevina“, mesto u kom živi desetina braće, sestara i ostale rodbine dečaka Staše, osećaj zlih slutnji već je proizveden. Opet, pripovedanje vraća i ka dečakovom sećanju na bezbedne podrumе kuća u ujčevini, i umirenje koje to (i čitaocima) donosi. Međutim, Desanka Maksimović prinuđena je da tokom pripovedanja i nad čitaocima „sprovodi“ *strašnu igru* kako bi im imalo približila pomenutu okupatorsku metodologiju. Zato su sećanja i dečaka i majke o rodbini u ujčevini prekinuta dolaskom jutра u kojem se pronela vest o šest pripremljenih mrtvačkih kovčega koje je neko u blizini video. Uzvik „I sve u jednoj porodici!“ čitaocima već nedvosmisleno otkriva ono što će junaci uz dovoljno pripovedački održavane neizvesnosti saznati: da su to sve junakova braća od ujaka, mladići tek malo stariji od njega.

Pripovedački postupno se iznose i pojedinosti o ubistvima mladića, opet najpre kroz neodređene slutnje i neproverene vesti („Staša je pričanje čuo samo u odlomcima, ali su oni u njemu izazivali još strašnije slike nego da je ovo dočuo. Čas je zamišljao da su Nemci dali mladiće psima da ih rastrgnu, čas da su ih povešali pa onda spalili“ 82), do konačnog saznanja. Dečak do mesta sahrane dospeva sam, odlučivši se da krene za majkom iako ga je ona ostavila na sigurnom, i usput sreće desetogodišnju devojčicu, sestru one braće iz „ujčevine“ koja su već u šumi pa su izbegla odmazdu. Desanka Maksimović kroz njihov susret, razgovore (– Vide li se rane? – Vide se samo opekotine, ... Iznenada su izbili iz jaruge, kaže baka, i jednako vikali: „Komunist! Komunist!“, 86) i odlazak na mesto sahrane zapravo prikazuje kako u jednom danu okupacija zauvek prekida i briše nečije detinjstvo. Dečak (a sa njim i čitaoci), naime, ne od nekog odraslog već od još mlađe devojčice saznaje o svim detaljima ubijanja njene i svoje braće. Taj dijalog će, radi pojačavanja osećaja jezovitog kod dečaka, autorka nadovezati na opis mešenja hleba u domaćinstvu za taj dan („– Zašto danas moraju da mese hleb? – uvređeno je pitao dečak“, (88); „Gotovo mrske bile su mu žene što su peruškale hleb. Smatrao je da su odrasli surovi kad mogu u takav dan da misle na jelo i piće“, (89)). Dečja perspektiva pružila je mogućnost da se prikaže kako jezovita ostaje svakodnevnica posle ovakvih zločina, kao i jedan od njegovih specifičnih efekata: krivica preživelih. Jeza koja i u čitalačkom doživljaju samo narasta – jer pripovedanje dalje opisuje kako deca posmatraju pripreme za sahranu, kako razgovaraju o svim njenim pojedinostima (izboru drveta za sanduke, izboru mesta za sahranu uz šest jablanova) – na samom kraju pripovetke kulminira u vrisku koja jedna od majki ubijenih prva pusti, a koji se zatim, dotad suzdržavan, prolomi iz svih grla.

Na kontrastiranju sveta dece i „sveta“ zločina u potpunosti su izgrađeni atmosfera i značenja sledeće, naslovne pripovetke, „Strašna igra“. Specifični vid odmazde, *sto za jednoga*, koji je Treći Rajh sprovodio u Jugoistočnoj Evropi, tj. koji je posle ustanka sprovodila nacistička okupaciona vlast na okupacionoj teritoriji Srbije u jesen 1941. godine, ovde je prikazan u svom takođe specifičnom izboru sprovođenja, vezivanju te metodologije za realizovanje Holokausta, odnosno za početak sprovođenja tzv. konačnog rešenja pre nego što je ono na tlu Evrope počelo

zvanično da se sprovodi. Čitane u kontinuitetu, priče pokazuju kako je okupator odmazdu najpre sprovodio nad komunistima i Jevrejima, a time i kako su ove dve grupacije predstavljale centar fašističke politike mržnje, u njena dva osnovna vida, ideološkom i rasističkom.

Govoreći upravo o tom pitanju, i konkretno o pojedinim objavama u kvislinškim novinama i objavama iz jula 1941. godine, istoričarka Olivera Milosavljević piše:

„Ove javne objave iz ratnog vremena predstavljaju minijturni isečak iz opšte slike *identifikacije komunista (partizana) i Jevreja koju je proizvodila kvislinška vlast u Srbiji za vreme Drugog svetskog rata*. Razlozi ove identifikacije su bili mnogostruki. Ona je predstavljala *nastavak ranije prisutne propagande kojom su u međuratnoj Jugoslaviji (kao i u čitavoj međuratnoj Evropi) pravdani i umnožavani istovremeno prisutni antisemitizam i anti-komunizam*. Novi dodatni impulsi su došli od same kvislinške vlasti koja je, podržavajući Treći Rajh i očekujući njegovu pobeđu u ratu, *potvrđivala da su nacistički neprijatelji i njeni neprijatelji, a to su pre svega bili, komunizam kao prvi ideološki i jevrejstvo kao prvi 'biološki' neprijatelj*“ (Milosavljević 2014, e-izvor, kurziv S. B.)

Likovi dece u priči „Strašna igra“ o tome i eksplicitno govore igrajući se „strašne igre Nemaca i Jevreja“:

„– Koliko treba da pohvatamo? – upita mlađi Mešulam.

Ćutali su u nedoumici. Tad se javio najstariji Gabaj:

– Za jednog Nemca treba sto Jevreja i komunista, a nas nema toliko.

Ivan se zamisli nekoliko časaka pa odluči:

– Mi smo deca. Dovoljno nas je i desetoro za jednog Nemca“ (1954: 97).

Desanka Maksimović izabrala je, dakle, da ne potcenjuje sposobnost dece da razumeju šta se tačno oko njih događa, pa to dečje znanje prikazuje i u još suptilnijim nijansama. Naime, lik dečaka Ivana, koji igra ulogu nemačkog stražara, igrajući se onog dela igre u kojem su taoci već uhvaćeni, „objašnjava“ zarobljenima sledeće: „U vašem kraju nađen je ubijen jedan Nemač. Mogao ga je ubiti Jevrejin ili komunista iz vašeg kraja, zato vas stotinu, to jest deset, mora biti sad odmah streljano“ (101). Ono što su u prozi

Desanke Maksimović znala i mala deca, međutim, u današnjoj epohi istorijskog revizionizma odbijaju da znaju mnogi odrasli, pa se, u aktuelnom procesu *nacionalizacije antifašizma*, u javnom i medijskom pa i naučnom diskursu često insistira na tome da je formula nacističke odmazde u jesen 1941. glasila *sto Srba za jednog Nemca* (o kontekstu i tekstu date naredbe tj. formule Trećeg Rajha o odmazdi za ustanke na Istočnom frontu i njenoj hronologiji u okupacionoj zoni Srbije, videti: Brkić 2024: 35–37). I zbog ovog momenta, kao i zbog onih napred navedenih, zbirka priča iz 1954. godine, funkcioniše danas kao moguća smetnja istorijskom revizionizmu, pa se otuda ovoj zbirci Desanke Maksimović ne vraćaju mnogi od poštovalaca njenog opusa.

U svom pak vremenu, ranih pedesetih godina 20. veka, Desanka Maksimović je ovakvim narativom iskazala i *delimičnu* usaglašenost sa zvaničnom državnom kulturom sećanja u odnosu na žrtve Holokausta, koje u većini ondašnjih komemorativnih manifestacija i jesu uvek bile vezivane za sve žrtve fašističkog terora, za pripadnike komunističkog pokreta i ostale stradale *rodoljube* (o kulturi sećanja na Holokaust ranih pedesetih videti, između ostalog, u: Manojlović Pinter i Aleksandar Ignjatović „Prostori selektovanih memorija: Staro Sajmište u Beogradu i sećanje na drugi svetski rat“, 2008: 100). Međutim, Desanka Maksimović ove dve grupe žrtava povezuje, ali ih nikako ne izjednačava, i ne utapa u jedinstven ideološki okvir, kao što se u praksama sećanja kroz komemoracije često činilo.⁷ Ona i bira da prikaže onaj trenutak i onu topografiju zločina koja neće proizvesti problematične interpretacije u kasnijoj kulturi sećanja (ne vezuje eksplicitno svoju priču za logore Topovske šupe i Staro sajmište, obrađujući trenutak u kojem su okupatori vršili neposrednu i nasumičnu odmazdu streljanjem, a još uvek nisu uspostavili sistemski rad logora, i kroz pripovedanje ne „utapa“ jevrejske žrtve u totalizujuću identitetsku odrednicu, pa je tako diskurzivno ne marginalizuje niti preoznačava; up. Manojlović Pinter i Ignjatović

⁷ Kao što Pinter Manojlović i Ignjatović napominju, fokusirajući se na problem komemoracije Topovskih šupa i Starog sajmišta: „U kolektivnom sećanju i javnom prostoru, međutim, ta su dva logora gotovo u potpunosti zaboravljena i na taj je način potisnuta svest da desetine hiljada ubijenih nisu bili ideološki protivnici nacističkog režima, već pripadnici anatemisanog naroda“ (2008: 100).

2008). Najpreciznije određenje pripovetke „Strašna igra“, kao oblika kulture sećanja na Holokaust, bilo bi dakle da je Desanka Maksimović uspela i da uklopi svoj narativ u zvaničnu državnu politiku sećanja toga trenutka a da ne podlegne njenim slabim mestima, tj. da istovremeno jasno izdvoji status jevrejskih žrtava odnosno posebni status Holokausta u tom kontekstu.

Desanka Maksimović svesno je izabrala da junaci ove priče budu mlađa deca, koja ne mogu da imaju izgrađenu političku svest; likovi dece, dok se igraju strašne igre, pružaju otpor, ali ni taj fikcionalni otpor nije stvar izbora, već ponavljanja onoga što deca znaju da odrasli čine. Likovi dece, naime, dok se igraju streljanja, igraju se i uvežbavanja poslednjih reči, uzvika otpora okupatoru pred streljanje samo: „– Psi nemački, doći će i vama crni petak! – viknuo je piskavo crvenokosi dečak padajući. Njegov slabački glas je zaglušio Oskarev uzvik: – Živela sloboda!“ (Максимовић 1954a: 105). U tome da likovi dece u igri biraju da postupaju onako kako su postupali hrabri antifašisti i komunisti, a ne bilo ko drugi, ogleda se autorkino pomenuto usaglašavanje sa zvaničnim praksama sećanja neposredno posle Drugog svetskog rata.

Kada se u raspletu priče scenario strašne igre bude obistinjavao, postupci likova dece neće biti prikazivani – kao čitaoci znamo da u toj situaciji nije moglo biti otpora i herojstva. Upravo činjenica da je ovako nešto bilo moguće samo u igri, strašnoj igri, pojačava snagu poruke o civilnoj žrtvi za koju ne postoji nikakvo vojno opravdanje. Kako je zaista izgledala pogibija dece u pripoveci, dakle, nije prikazano, već će se ona završiti slikom njihovog drugara Ivana koji *sanja* kako su dečaci, dok ih streljaju „negde na savskom mostu“, ponovili upravo reči otpora iz prvobitne igre („Psi nemački...“ i Živela sloboda!“, 115). Reklo bi se da lik Ivana možda jeste onaj u kojem će se vremenom (izvan vremena same priče) razviti i ideološki otpor, ali u prikazivanju stradanja jevrejske dece impliciranju takvih značenja nije bilo mesta. Isto tako, i liku dečaka Ivana, pred ovu završnicu, Desanka Maksimović dodeljuje izjavu koja mnogo snažnije odjekuje u čitalačkoj svesti („Nikad se više ni sa kim neću igrati“, 115), i tako *nas* u jednom jednostavnom potezu ostavlja sa pitanjem nošenja sa traumom, sa kojom će preživeli nakon rata nastaviti da se nose.

Ono što ipak pre svega treba naglasiti jeste da „Strašna igra“ inače predstavlja jednu od najranijih reprezentacija Holokausta u

srpskoj i jugoslovenskoj književnosti koja je potekla od onih koji nisu imali neposredno logorsko iskustvo, nakon Andrićeve pripovetke „Bife Titanik“ (1950), priče „Ruže na porcelanu“ (1951) Fride Filipović i više priča Nadežde Ilić-Tutunović u kojima se ova tema javlja (da izdvojimo samo „Prepunu čašu“, 1953). Sva ova dela nastaju zapravo u trenutku kada je podignut i prvi spomenik žrtvama Holokausta u Jugoslaviji (*Spomenik jevrejskim žrtvama fašizma*, 1951–1952, Bogdana Bogdanovića, podignut na Sefardskom jevrejskom groblju u Beogradu). Iako sve ostale priče u trećoj zbirci Maksimovićeve očiglednije pripadaju socijalnoj i socijalističkoj angažovanosti, „Strašna igra“ zaslužuje posebnu pažnju u okviru date teme, jer upotpunjava sliku o nivou njene društvene svesti i angažovanosti, takoreći avangardnosti u tom smislu.

Siže priče razvija se tako što se prvo prikazuje grupa jevrejske i srpske dece (Johana, Papo, Moric, Jakov, Sabetaj, Roza, Mika, Žak, braća Gabaj i Konfino, Ivan i Marko), koja se najpre igra hvatanja i streljanja Jevreja, a zatim u daljem toku, za koji je uzeto mnogo manje prostora, opisuje se činjenica da su ta ista jevrejska deca sa svojim roditeljima sutradan pohvatana i odvedena na streljanje. Između početka i kraja „igre“ odnosno pažljivo komponovane pripovetke, Desanka Maksimović je uspela da prikaže i odnose roditelja i dece, različite nijanse tih odnosa, komšijske odnose u srpsko-jevrejskoj zajednici u naselju na obali Dunava, i izgradi krajnje individualne psihologije likova u svega nekoliko pripovedačkih poteza koliko pripovetka kao žanr dopušta. U atmosferi jezovitog i strašnog, koja sve te odnose obeležava, Desanka Maksimović suptilno i implicitno postavlja i pitanje ćutanja zajednice o nestajanju Jevreja kojima svedoče u prvim danima organizovane odmazde (a koja će u drastičnom vidu tek uslediti u kasnijim danima, i sledeće godine, kroz organizovano sprovođenje Holokausta). U priči stoji: „I najednom, preko noći svega toga je nestalo, kao u kakvoj jezivoj priči. I te jevrejske kuće su osvanule puste. I mada su se svakoga dana dešavala nečuvena bezakonja u porobljenoj zemlji, ljudi opet nisu mogli doći sebi od užasa“ (111). Komšije među sobom razgovaraju o onome što se dogodilo („Videste li šta bi od naših Jevreja! Proguta ih pomrčina“, 112), ali većina u ovoj priči ne čini ništa izvan toga. Svakako, poneki čine više, ali njihova uloga je u ovoj priči samo nagoveštena, jer oni ovoga puta nisu autorkina tema.

To ćutanje od jeze i užasa u pripoveci je ubedljivo motivisano osećajem straha, koji autorka gotovo taktilno uspeva da prenese na čitaoce. Pitanje ćutanja i nedovoljnog reagovanja zajednice zato se u današnjem čitanju priče, kao i u tumačenju dvoje domaćih istoričara, možda pre postavlja sadašnjim generacijama, na kojima leži dužnost sećanja, nego onima kojima se u datim okolnostima i nije tako jednostavno mogla ispostaviti dužnost reagovanja. Naime, Olga Manojlović Pintar i Aleksandar Ignjatović na završetku svoje studije o sećanju na Holokaust, posebno onom vezanom za Staro sajmište u Beogradu, citiraju deo iz romana *Gec i Majer* (1998) Davida Albaharija. To je deo u kojem se glavni junak, mnogo godina posle završetka Drugog svetskog rata, gledajući Beograd sa Sajmišta, pita zašto je taj grad ćutao i odgovara retoričkim pitanjem: „A šta su mogli da urade?“ Naši istoričari zaključuju: „David Albahari je postavio pitanje odgovornosti neposrednih posmatrača za holokaust i delimično ponudio odgovor. Čini nam se da je, međutim, daleko problematičnije pitanje odgovornosti njihovih naslednika koji su dozvolili da zločin bude zaboravljen“ (Manojlović Pintar i Ignjatović 1998:111). Desanka Maksimović je svojom pričom učinila adekvatan gest u pravom trenutku u smeru njene etičke krilaticе: *ne zaboraviti*. Na zajednici je bilo da ga čuje i realizuje.

Sa jednom drugačijom atmosferom, u kojoj više neće biti strašnog kao u prethodnim pripovetkama, Desanka Maksimović počinje pričom „Naučiću te da voliš“, a i u naredne tj. poslednje dve u zbirci gradi posebne – i za ukupnu tadašnju prozu – osećajne ambijente. „Naučiću te da voliš“ zapravo ima pozadinsku strukturu ljubavne priče, što doprinosi posebnom uzbudenju u njenom čitanju, koje, na prvi pogled, navodi pre svega na razmatranje *odnosa ljubavi i ideologije*, i specifične pojave koju možemo nazvati *emancipacijom u dvoje*. Pripovetka se može razumeti i kao pogodna osnova za filmski scenario, s obzirom na napetost koju proizvodi stalna ideološka i emotivna tenzija. Junakinja Nadežda je udata za oficira Vojske Kraljevine Jugoslavije, koji se nakon okupacije nađe u zarobljeništvu u Nemačkoj, a siže pripovetke fokusiran je na završne dane rata i okupacije tj. preciznije, dane pred oslobođenje Beograda. Radnja se delom odvija kroz sećanja junakinje na njen prethodni život sa suprugom, ispostaviće se, patrijarhalnim muškarcem kojem nije stalo do toga kako se

u braku oseća i njegova supruga. Feministički angažman priče posebno je ostvaren u segmentima kojima se opisuje – a kroz koje junakinja zapravo prepoznaje – suptilno nasilje kojim u modernim i urbanim brakovima muškarci održavaju porobljenost žena. Desanka Maksimović na umetnički efektan način razobličava date patrijarhalne mehanizme, prikazujući pritom, s obzirom da se čitava priča pripoveda iz perspektive junakinje, jedan drugi mehanizam, psihološki mehanizam kojim (mlade) žene potiskuju svoja osećanja nelagode i odbijaju sebi da priznaju da polako upadaju u odnose potčinjavanja i igre moći. Od samog početka priče, kroz doživljeni govor junakinje, prikazuje se kako je usputnim i „običnim“ rečima, zapravo uvredljivim i potcenjivačkim, suprug omalovažavao Nadeždu, i kako joj je urušavao samopouzdanje; u trenucima kada je ona tome pružala otpor, suprug bi negirao da je onako kako junakinja oseća i da su, na primer, uvredljive reči uvredljive, tvrdeći da su nešto sasvim drugo. Sa svoje strane, junakinja uporno veruje da će se njihovi odnosi popraviti, odnosno, njena su osećanja i sećanja na svojevrsnoj klackalici između verovanja i neverovanja samoj sebi:

„Ona se uzbudi ... i stade sebe koreti sebe što sumnja ponekad u njegovu ljubav; ali matica sećanja je uporno, između svakog ovog pisma, nanosila slike koje su je sad, posle toliko vremena, nagonile na plač. Taj isti čovek koji je u prve dane braka govorio u noć da ne samo što neće pustiti da bude bez njega u drugoj sobi, već je neće nikako iz zagrljaja puštati, ujutru se ljutio što nije ustala prva da mu spremi doručak pravdajući takvo ponašanje time što je patrijarhalno vaspitan, što u njihovoj porodici muškarci ne ustaju pre žena i ne spremaju sami sebi jelo“ (120).

Ovakve i slične mehanizme – koji će u feminističkim inicijativama i feministički orijentisanim socio-psihološkim studijama tek decenijama kasnije biti naučno objašnjeni i definisani – Desanka Maksimović je kao zanemareno žensko iskustvo ali i žensko, tj. feminističko znanje (ovde u književnoj formi) smestila u svoju priču iz ranih pedesetih godina 20. veka.

S druge strane, vratimo li se toku priče, tokom boravaka u skloništima u danima savezničkog bombardovanja Beograda i okoline, junakinja Nadežda upoznaje mladog Petra, pripadnika pokreta otpora, za kojeg se naznačuje da je zapravo došao iz partizanske

borbe kako bi organizovao rad na oslobađanju Beograda. Petar se ispostavlja kao suprotnost junakinjinom suprugu, kao pravi *novi čovek* – muškarac emancipovan upravo s obzirom na odnos prema ženama. Sve su navedene osobine, kod svih likova, date u nagoveštajima, i u tome je lepota ove pripovetke – tokom koje se postupno odvija emotivni i ideološki preobražaj same junakinje. Ona je nakon iskustva – iako više naslućenog nego ostvarenog – drugačije i nove ljubavi, spremna i za novi život, u revolucijom preobraženom novom svetu.

U prve dane tog novog sveta koji se polako ustanovljuje, smeštena je i radnja priče „Susret drugova“. Kako Desanka Maksimović kroz zbirku postupno „pokriva“ sve ratne i okupacione pozicije pojedinaca, tako ovde želi da iznutra prikaže poziciju „neutralnog“, urbanog i obrazovanog čoveka koji nije sposoban za ratovanje, a koji (i) zbog „manjka“ ideologije ostaje na neki način neopredeljen iako je protiv okupatora, odnosno nedostaje mu ono što druge odvodi u neposrednu partizansku borbu. U fokusu priče je osećanje stida i krivice glavnog junaka (Borića) pred najboljim prijateljem, takođe slikarem, koji ga je pre rata zvao da se uključi u marksističke kružoke i rasprave, a tokom rata pozvao i u sam NOB, što je junak priče odbio. Priča se odvija u junakovom iščekivanju susreta sa prijateljem slikarom Tomićem, sada i slavnim borcem, tokom kojeg se ovaj seća i njihovih predratnih slikarskih druženja, kao i svojih postupanja tokom okupacije. Desanka Maksimović ovom je pričom ubedljivo prikazala psihologiju i motivaciju onih koji se nisu odazvali pozivu na otpor (ni oružani ni ilegalni), koji su čak ostajali u državnoj službi pa u tom smislu činili i za njih same etički problematične postupke (način predavanja određenih predmeta u školama tokom okupacije), a – miroljubivim razrešenjem stvorene pripovedne napetosti – zapravo je za ovu vrstu i ovaj sloj ljudi zatražila razumevanje i pomilovanje pred revolucionarnim vlastima.

Poslednja pripovetka, „Sopstvenici“, takođe obrađuje temu iz prvih godina oslobođenja odnosno uspostavljanja novog društvenog sistema. Priča prikazuje različite nijanse odnosa seljaka i seljanki prema nacionalizaciji zemljišta i privatnog vlasništva, njegove raspodele onima koji do tada svog vlasništva nisu imali, odnosno prema samoj agrarnoj reformi i promenama politika agrarnih reformi u prvoj deceniji po osnivanju nove države. Kao

i u prethodne dve, i u ovoj priči Desanka Maksimović koristi postupak smenjivanja događaja iz sadašnjosti sa onima iz prošlosti, kroz živa sećanja junaka. Sveznajući pripovedač u trećem licu fokalizuje se najpre i u najvećoj meri na perspektivu glavnog lika, seljaka Živana, koji od nekadašnjeg „bezemljaša“ u novom uređenju postaje kakav-takav *sopstvenik*, ali i na perspektive drugih likova, kao što je, između ostalih, Živanova supruga Marija. Sa druge strane, tu su i likovi njihovih prvih komšija, kojima je deo zemlje oduzet kako bi bio dodeljen u Živanovom domaćinstvu. Na ovaj način Desanka Maksimović je postavila široku scenu, u koju će uključivati i druge sporedne likove, na kojoj će se, kroz lična preispitivanja junaka, preispitivati etičnost odluka pred koje je novo zakonodavstvo stavilo seljake, pri čemu će se donekle razmatrati i samo pitanje nacionalizacije zemljišta i dobara. Junaci se preispituju i obraćajući se sami sebi, ali i suprotstavljajući svoja stanovišta, kroz dijaloge. Tako seljak Živan, razmišljajući o voćnjaku i drvetu kruške sa kojeg je kao dete krao voćke iz komšijske bašte a koje sada njemu pripada naglas iznosi dilemu: „Jeste da mi je po zakonu dodeljeno, ali je to još vaš čukundeda sadio...” (170). I druge moralne dileme drugih likova kretaće se duž istog klatna na čijoj je jednoj strani legalnost a na drugoj legitimitet. U drugom delu pripovetke preispitivanja junaka će se sa problema nacionalizacije preusmeriti ka preispitivanju odluka o ulasku u seoske zadruge; drugim rečima, o tome koliko je teško odreći se zemljišnog vlasništva koje su tek stekli. Dilema je u ovoj priči mnogo, vezane su za veliki broj krajnje konkretnih i pojedinačnih slučajeva, a Desanka Maksimović je u njoj izgradila karakterno vrlo raznovrsne likove – što je sve bio način da se ubedljivo prikaže složenost procesa nacionalizacije i agrarnih reformi. Ipak, ono što se u završnici ipak, preko likova, sugerise i čitaocima priča, jeste da prihvate državnu politiku po ovim pitanjima.

Desanka Maksimović napisala je ovu zbirku tako da su potencijalni čitaoci i čitateljke, tj. veliki broj njih, mogli da se pronadu u nekoj od raznovrsnih pozicija glavnih i sporednih likova, ili da u njima pronadu nekog sebi bliskog, a tako i da se makar privremeno čitalački identifikuju sa aktuelnim tabuima i traumama, odnosno moralnim dilemama. Kada se zbirka sagleda kao celina, i ugrubo, može se zaključiti da je Desanka Maksimović, u osnovnoj nameri, vodila svoje čitaoce ka tome da prevaziđu neke

od trauma i dilema, i u tom smislu da prihvate novu stvarnost i zvaničnu politiku države. Ipak, kada se ostaje na neposrednom čitalačkom doživljaju svake od priča, ili pripovednim pojedinstima koje ostavljaju trajne slike u imaginaciji, i godinama nakon čitanja zbirke, a posebno kada se u obzir uzme aktuelni ideološki revizionistički *mainstream* koji Maksimovićeva nije mogla da predvidi, priče ove zbirke ukazuju se kao složeni mozaik (post) okupacionih ljudskih situacija, koji moralno ne osuđuje, ali i ne relativizuje etičnost ondašnjih izbora.

11. 6. *Otvoren prozor (1954): medicinski roman, roman s tezom i (ne)prikrivena biografija*

Poseban višesmislen oblik socijalno angažovane proze Desanka Maksimović je realizovala romanom *Otvoren prozor* (1954). Roman je, s jedne strane, otvoreno propagandni roman u službi velike antituberkulozne akcije a, sa druge strane, i naizgled paradoksalno, roman pisan u jednom od popularnih (pod)žanrova – tzv. medicinskog romana ili romana o lekarima – koji ima funkciju da pruži čitalačko zadovoljstvo u smislu privremenog bekstva od stvarnosti.

U novije vreme, ovom romanu o tuberkulozi se istraživački posvetila Sanja Macura u studiji „Narativ i likovi u romanu *Otvoren prozor* Desanke Maksimović“ (2013). Macura na početku rada dovodi u pitanje usvojenu ocenu o manjoj vrednosti autor-kine proze u odnosu na njenu poeziju, naglašavajući da se proza i posebno romani otvaraju „za analizu u više aspekata“ (131), od kojih je ona izabrala jedan – naratološki, oslonivši se najviše na teoriju Šlomit Rimon Kenan. Na kraju analize romana, pri kojoj nalazi brojne nedostatke (diskontinuiranost razgranate fabule, povremena naivnost i neuverljivost), Macura zaključuje da su u pravu oni koji

„tvrde da je umjetnička vrijednost ovog segmenta umjetničkog stvaralaštva Desanke Maksimović daleko iza vrijednosti njene poezije. Jednostavno, obimna romaneskna forma nije ‘dobar teren’ za njen spisateljski dar. Na trenutke, preplitanje velikog broja mikronarativa i sekundarnih fabula dovodi do kidanja osnovnih niti koje povezuju djelo i taj utisak njihovo kasnije, vještačko ‘lemljenje’ ne ublažava. Mnoštvo relacija među likovima, koji nekako svi jedni sa drugima

‘moraju’ da budu povezani bilo rodbinskim, bilo prijateljskim, bilo bolničkim vezama, dodatno opterećuje tekst i na momente ga čini teško prohodnim“ (Maupya 2013: 141–142).

Iz čitalačke perspektive autorke ovog rada, sva zapažanja Sanje Macure su korisna za dalju analizu, ali vode suprotnom zaključku o vrednosti ovog romana. Naime, epska širina romana i brojnost mikronarativa nešto je na šta je čitalačka publika „navikla“, i ona od početka prepoznaje ovaj kod obimnih devetnaestovekovnih romana, pa se isto tako od početka prepušta uvođenju novih likova kao nosilaca novih fabularnih niti i sa poverenjem (d)očekuje njihovo povezivanje u jedinstvenu celinu u određenoj tački romana ili na samom njegovom kraju. Odnosno, praćenje radnje i karakterizacije postaje potpuno uživanje u tekstu kada se od početka prepustimo uživanju u žanru popularne književnosti, zatim i romana koji vodi poreklo od oblika romana u nastavcima, kao i specifičnog žanra romana o lekarima. Današnjoj (potencijalnoj) čitalačkoj publici ovog romana zapravo je još lakše nego onovremenoj da prepozna žanr, budući da je *Otvoreni prozor* preteča televizijskih serija koje su gledali ili upravo gledaju.

Književna kritika i istoriografija u Nemačkoj i na angloameričkom govornom području definisala je (pod)žanrove romana o lekarima (*der Arztroman*) i medicinskog romana (*medical novel*), kojima i *Otvoreni prozor* Desanke Maksimović nesumnjivo pripada.⁸ Ovakvi romani će (p)ostati ne samo veoma rado čitana lektira sve do današnjih dana, već i predložak televizijskih serija (*Mash: A Novel about Three Army Doctors*, 1968) kakve su se i nezavisno od književnih predložaka uspešno proizvodile od 70-ih godina 20. veka (da navedemo samo češku seriju *Nemocnice na kraji města*, 1976–1978; pa po uzoru na nju pravljenu nemačku *Die Schwarzwaldklinik*, ZDF, 1985–1989; i američku *Emergency Room*, NBC, 1994–2009). I da nije poznavala dugu tradiciju pre svega nemačkih „lecarskih romana“ (Wilpert 2001: 49), Desanka Maksimović je mogla da iz samih opisanih društvenih potreba

⁸ Iz ove žanrovske perspektive, uz uvažavanje njegove političke angažovanosti, roman sam prvi put analizirala u studiji “Desanka Maksimović’s Engaged Medical Novel *The Open Window* (1954): Tuberculosis as a Social(ist) Issue“, vid. Lit. (2022). U ovom odeljku monografije u velikoj meri prenosim teze i analize iz tog članka.

(relativno) spontano svoju zamisao i građu uobličio po zakonima ovog žanra. Po mnogim signalima se čini da je ideju za roman autorka morala imati još tokom samih 30-ih godina.

U svakom slučaju, u romanu je promovisan *pokret socijalne medicine*, kako se u pripovedanju i naziva. Suprotni model – individualističke medicine i lečenja posledica – takođe prikazan u romanu, služi mu kao kontrastna slika i ideja, ona koju u daljem razvoju medicine i društva treba odbaciti. Roman zaoštrenu razliku između dva modela prikazuje već na prvoj stranici: ugledni pulmolog ima želju samo da operiše već obolela pluća, i s negodovanjem gleda na novinski naslov tj. tek pokrenutu anketu s pitanjem: *Kako ćemo suzbiti tuberkulozu u našem narodu?*, a za koju će se ispostaviti da ju je pokrenuo jedan od glavnih likova romana, doktor Stevanović.⁹ Neslaganja oko načina lečenja tuberkuloze biće kroz ceo roman dosledno prikazivana kao posledica razlika između dva pogleda na svet: konzervativni i levičarski. One će se ispoljavati odnosno u romanu predstavljati kroz niz pojedinačnih pogleda i razmišljanja: od promovisanja medicinske preventive, preko poželjnosti privatne i/ili državne lekarske prakse, pa do pitanja o umetnosti (alegorijska ili realistička, samodovoljna ili angažovana) i postojanju onostranog (antropozofija i ateizam). Dva suprotstavljena gledišta u lečenju tuberkuloze su, dakle, takođe posledica dva različita pogleda na svet: lečenje simptoma lekovima („medicinama“) zagovaraju konzervativci, a preventivno delovanje levičari.

U proučavanjima medicinskih tekstova, ali i književnih dela o bolesti i zdravlju, izdvojena su u novijoj literaturi dva odgovarajuća diskursa, nazovimo ih terapijski (posledični) i preventivni. Smatra se da dva data diskursa deluju i sučeljavaju se još od antike (Wright 2016: 8). Zanimljivo je da su u istraživanjima britanskog viktorijskog romana, onog koji tematizuje bolest(i), proučavaoci

⁹ Kao momenat koji zahteva posebnu analizu (u koju se u ovoj monografiji nećemo upuštati), treba istaći sledeće: motiv naizgled banalnog stereotipa o Jevrejima (raširen u međuratnom i neposrednom postratnom periodu među pojedinim medicinarima, naime, da su Jevreji, za razliku od ostalih naroda, otporni na tuberkulozu), koji se javlja u romanu *Otvoren prozor*, objavljenom iste godine kada i zbirka *Strašna igra*, u kontekstu čitanja sa pričom „Strašna igra“ dobija zaoštreniju konotaciju nego što bi je imao kada se roman čita izolovano.

dugo tvrdili da – govoreći u navedenim kategorijama – u njima dominira bolest kao središnja u izgradnji sižea, i u tom smislu i terapijski diskurs. Erika Rajt, međutim, pažljivim čitanjima ovih romana ukazuje da su upravo kod književnica, Džejn Ostin (u *Razumu i osećajnosti*) i Šarlot Bronte (u *Džejn Ejr*), izgrađeni narativni modeli prema kojima tema bolesti / terapijski diskurs i tema zdravlja / diskurs prevencije podjednako i ravnopravno upravljaju sižeo. Desanka Maksimović razvila je u svom romanu upravo ovakav model.

U svakom slučaju, u romanu je promovisan pokret socijalne medicine, kako se u pripovedanju i naziva. Suprotni model – individualističke medicine i lečenja posledica – takođe prikazan u romanu, služi mu kao kontrastna slika i ideja, ona koju u daljem razvoju medicine i društva odbačena. Čitan dakle na ovaj način, roman *Otvoren prozor* čini da obe narativne motivacije – i terapijska i preventivna tj. i ona koja dolazi od bolesti i ona koja dolazi od (ideala) zdravlja – budu podjednako vidljive u oblikovanju sižea. Štaviše, Maksimovićeva ubedljivo slika ideološku borbu aktuelnog zaraznog/bolesnog kapitalizma i projektovanog zdravog socijalizma koristeći „borbu“ dva narativna modela kao jedan od osnovnih makronarativnih postupaka. Već u prvoj četvrtini romana sugerisano je da bi sanatorijum mogao biti potencijalna *laboratorija socijalizma*. Jedna od junakinja, Neda, objašnjava doktoru Stevanoviću, koji će u romanu biti nosilac ideje socijalne medicine: *Mi lekari, kad se nađemo na ovakvom mestu, možemo da stvorimo od njega i u ovakvom društvenom uređenju kut gde bi ljudski odnosi bili kakvi će jednom biti među svima.*“ (Maksimović 1954b: 67, kurziv S. B.). Zanimljivo je kako je Maksimovićeva uredila odnose među likovima: Neda je sporedni lik, ali vrlo uticajan, ona je komunistkinja po uverenjima i partijskoj pripadnosti, bivša je pacijentkinja a zatim mlada lekarka koja se uključuje u rad sanatorijuma i, u isto vreme, devojka u koju je zaljubljen glavni lekar, u liku dr Stevanovića.

Desanka Maksimović od početka uokviruje radnju romana političkim kontekstom i mestom leveice i komunističkog pokreta i partije u međuratnoj Jugoslaviji. Ovaj period, koji se jasno prepoznaje kao vreme odvijanja radnje, ima i svoju precizniju odrednicu do koje će se doći na kraju prve trećine romana: zbivanja su zgusnuta u 1930. ili 1931. godinu. Roman počinje rečenicom koja pominje „poslednje

studentske demonstracije“ tj. izveštavanje (režimskih) novina o njima (a prve su u Kraljevini Jugoslaviji počele 1931. godine, dakle, nakon uvođenja Šestojanuarske diktature i u vremenu njenih smanjenih efekata donošenjem Oktroisanog (ili: Septembarskog) ustava te iste 1931. godine). Sve u daljem toku romana izrazito slikovito govori o međuratnom jugoslovenskom periodu. Drugim rečima, hronotop romana je izrazito naglašen kroz dobro poznate motive kao što su ilegalni rad levice, osuđivanja i robijanje mladih komunista, većinom studenata, motivi odnosno likovi profesori koji ih u uverenjima podržavaju iako nisu članovi partije, zatim intelektualna moda teozofskog učenja, samo buktanje tuberkuloze koje je bilo tada upravo u granicama Jugoslavije na najvišem stepenu u Evropi, kao i krajnje direktno, kroz same državne toponime od slovenačkih gora preko dalmatinske obale, od Makedonije i Sandžaka do beogradske sredine. U isto vreme, Maksimovićeva ne dozvoljava ni u jednom momentu da politički aspekt romana nadvlada njegovu fiktionalnu logiku, logiku žanra medicinskog romana.

Zavisno od prethodnog čitalačkog iskustva, čitaoci (ne)će prepoznati tradiciju ruske realističke proze 19. veka u oblikovanju romana, odnosno ukupne tradicije realizma koji nije samo epohalni već i transepohalni književni postupak i poetički model. Negde na kraju druge trećine romana Desanka Maksimović će kroz različite momente u svetu romana otkriti motivaciju za izbor teme i oblik i žanr njenog izlaganja. U Trećem poglavlju četvrtog dela romana opisuju se razmišljanja jednog od junaka, upravnika sanatorijuma, doktora Stevanovića. Primivši, naime, poštom svoju novoodštampanu knjigu (*Istorija sanatorijuma*), junak razmišlja koliko bi u tome pisci mogli da pronađu građu za svoja dela i priseća se koliko ih je prošlo kroz sanatorijum, a koje je ubeđivao da napišu „optimističnu dramu“ ili „roman o problemima tuberkuloze“ (Максимовић 1954b: 206). Kako saznajemo, lekar se bio posebno okomio na jednog pisca („Naročito je verovao u mladoga pripovedača Tešića“, Isto) koga je nagovarao da napiše „popularno delo u kojem bi središte bio život i rad u sanatorijumu“, i davao mu direktne poetičke sugestije („setite se ruskih romana sa tezom“, Isto). Ono što je ovaj sporedni lik romana odbio da uradi, zapravo je knjiga koju čitaoci u tom trenutku drže u rukama: popularno pisani realistički roman o problemima lečenja tuberkuloze i radu sanatorijuma.

Može se tvrditi da je Maksimovićeva u izgradnji ovog angažovanog romana pre svega sledila žanrovske zakonitosti medicinskog romana (svejedno da li svesno ili nesvesno), a da je, na drugom mestu, ispunila zahteve romana s težom. U takvoj konfiguraciji, ona je uspeła da oslika istorijsku poziciju mladih komunista i njihovih ideja kroz samu romanesknu sliku sveta i pripovedni postupak: oni su u ilegali ali su sveprisutni; imaju moć ali su i obespravljeni: ponekad utiču na svoje profesore i roditelje ali bivaju i zatvarani i ispaštaju zbog toga (zaražavajući se tuberkulozom upravo u zatvorima); njihova dela i reči pokreću radnju i motivaciju drugih likova, ali su povremeno (o)stavljeni u drugi narativni plan – u skladu sa prirodom ilegalnog rada.

Najuticajniji književni kritičari su se po objavljivanju romana potrudili da ne pročitaju ono što je sama Desanka Maksimović o romanu i u romanu ostavila, pa je jednim potezom zbrisana sva-ka njegova vrednost. Petar Džadžić, „zagovornik modernizma u šestoj deceniji koju su obeležile oštre polemike između ‘realista’ i ‘modernista’“, u *NIN*-u je, kako podseća Ana Ćosić, napao *Otvoren prozor* i zapitao se „šta je to nagnalo liričara da se hvata u koštac sa suvom lekarskom praksom, da ispuni toliku knjigu objašnjavanjem stručnih lekarskih postupaka, da ostavi zaptivenim sve bolje lirske snage u sebi koje su je učinile pesnikom, svejedno kolikim, šta je moglo da je natera na toliko mnogobrojne inscenacije optimističkih razrešenja (neodoljivo nametljive asocijacije na razne kolhozničarske idile), na jednu preopširnu literaturu koja je sva podređena svesno odabranim ciljevima“ (prema Ћосић Вукић 2008: 164).

Prikaz se završava oštrom kritičkom ocenom da „treba brzo zaboraviti ovu knjigu da se ne bi zaboravio ovaj pisac“ (kurziv S. B.) Desanka Maksimović je, međutim, svu svoju prozu pisala upravo s imperativom *ne zaboraviti*, kako glasi i naslov njenog romana o kragujevačkoj tragediji. Zakasneli odgovor Petru Džadžiću na retorsko pitanje šta je Maksimovićevu nagnalo da napiše ovakav roman, mogao bi da glasi: nagnalo ju je to što nije bila samo liričarka, to što je imala potrebu da piše o drastičnim i traumatičnim društvenim pojavama i događajima, to što nije želela ništa da prećuti, to što je htela da sačuva sećanje i na jednog konkretnog lekara i njegovu borbu i žrtvu (dr Vasu Savića – na osnovu čije biografije je gotovo doslovno izgrađen lik dr Stevanovića), i to u kontekstu široke komunističke, i dodatno – studentske – borbe za pravedno društvo, da

sve to ostavi upisano u roman, bar za one koji će to u njemu umeti i da pročitaju; zatim ju je nagnalo to što je osetila potrebu da se obrati širokoj čitalačkoj publici žanrovskim (medicinskim, lekarskim) romanom koji je u srpskoj književnosti prva i uobličila.

Tragom jednih od datih odgovora, rekonstrukcijom biografije dr Vase Savića na osnovu romana kao podsticaja, i u kontekstu značenja romana *Otvoren prozor*, otvara se još čitav jedan dodatni spektar tih značenja, kao i prirode političnosti i angažovanosti Desanke Maksimović. Teza koju tim povodom postavljam jeste da je *neprikriivenom biografijom* dr Vase Savića u strukturi ovoga romana, u kojoj se pak može pronaći *skrivena biografija* dr Đorđa Joanovića, Desanka Maksimović ispisala svoj *manifest za autonomiju univerziteta*.¹⁰

Naime, u delu u kojem opisuje fiktionalno samoubistvo koje počinu lik doktora Stevanovića, Desanka Maksimović bira da postavi upravo one motive odnosno pojedinosti koje su vezane za izjave dr Vase Savića pred sopstveno samoubistvo. U ranijoj studiji (Barać 2022) izvela sam detaljniju analizu lika doktora Stevanovića u kontekstu motivacije sižea romana *Otvoren prozor* i njegove pripadnosti žanru medicinskog romana, odnosno predstavljenih rasprava između zastupnika pokreta socijalne medicine i zastupnika konzervativnog pristupa kurativne medicine. Imajući u vidu tu analizu, ovde posebno treba istaći završne sižejne momente vezane za dati lik (nakon kojeg se siže pak nastavlja dalje, a drugi likovi preuzimaju ulogu protagonista). Dok se u svetu romana sve završava na tome da lik doktora Stevanovića pre samog samoubistva zapada u depresiju, koja je – kako narativ sugerise – izazvana i spoljašnjim i unutrašnjim faktorima: i otporima na Medicinskom fakultetu i u Ministarstvu zdravlja da do kraja sprovede svoj veliki spasonosni plan za prevenciju tuberkuloze u Kraljevini Jugoslaviji, ali i ličnom razočaranosti tj. samospoznajom o uočenim realnim ograničenjima preventivne/socijalne medicine, dotle nas jedan dijalog predstavljen u romanu vodi izvan granica fiktionalnog sveta. Dijalog koji lik doktora Ivanovića, mlađeg kolege doktora Stevanovića – koji će, zapravo, do kraja romana preuzeti njegovu ulogu u prevenciji tuberkuloze, ali manje „fanatično“, i u skromnijim okvirima (rad u

¹⁰ O ovom aspektu romana nisam pisala u prethodno objavljenim radovima o prozi Desanke Maksimović.

seoskom dispanzeru, sa suprugom), koji omogućava da se i radi u skladu sa uverenjima ali i vodi srećan privatni život – sa doktorom Stevanovićem, pred njegovo samoubistvo, zasnovan je delom i na onome što je (beogradska) javnost znala o samoubistvu dr Vase Savića, prototipa Stevanovićevog lika.

Naime, čitanje izveštaja iz dnevnih novina koje su neminovno bile zaokupljene i zaintrigirane samoubistvom dr Vase Savića (skokom sa prozora u centru grada, Birčaninovoj ulici, nakon čega je za njim skočila i samoubistvo počinila i dr Marija Kučera, njegova verna pratiteljka još iz sanatorijuma u Sloveniji), otkriva bitne detalje.¹¹ Sažimajući ih u studiji „Dr Vasa Savić i njegov krug u borbi protiv tuberkuloze“ (Bykov 2019), Stevan Vuković piše: „Njegov bliski prijatelj, tada docent, dr Vladimir Spužić izjavio je posle tragedije da je dr Vasa Savić bio razočaran (govorio mu je da razume zašto je profesor Joanović izvršio samoubistvo) ali nije naveo čime“ (Bykov 2019: 611). U novinskom članku stoji: „Najbolji prijatelj dr Savića docent g. dr Spužić kaže: – pričao mi je da razume zašto je dr Joanović izvršio samoubistvo...“ (*Vreme*, 3. februar 1939: 5). Taj mali trag dovoljan je da se i biografija profesora Đorđa Joanovića sagleda kao još jedna bitna značenjska podloga romana *Otvoren prozor*, koji sve vreme i govori o revolucionarnom studentskom pokretu, o odnosu profesora i studenata, o lošoj atmosferi na Medicinskom fakultetu, o profesorima odanim naučnoj etici i suprotstavljenim (dominirajućem) akademskom karijerizmu, kao i o samoj slobodi i autonomiji nauke i (Beogradskog) univerziteta. Prema izveštajima dnevnih novina ili nekrologa u drugim časopisima iz vremena kada je dr Joanović počinio samoubistvo (npr. videti: Dimitrije Tihomirov, „Prof. Dr Đorđe Joanović“ [nekrolog od 15. februara 1932], *Glasnik za staleška i zdravstvena pitanja*, br. 3, mart 1932, prilog *Liječničkog vjesnika*), koji se u ponekoj nijansi i tumačenju i razlikuju, kao i najnovijem radu o samoubistvu dr Đorđa Joanovića, u to vreme istaknutog profesora Medicinskog fakulteta (Kanjuh et al. 2023), jasno je da se ovaj naučnik svetskog značaja i ugleda, profesor univerziteta i funkcioner u tom trenutku, našao između dve suprotstavljene

¹¹ Videti, između ostalog, članak „Misteriozno dvostruko samoubistvo čuvenog specijaliste za tuberkulozu i njegove saradnice“, sa nadnaslovom *Skok sa četvrtog sprata u Birčaninovoj ulici* (*Vreme*, 3. februar 1939: 5).

strane: studenata, kojima je po svim svedočenjima bio izrazito privržen, ma kog ideološkog opredeljenja da su bili – a među kojima su oni komunistički i revolucionarno orijentisani planirali da te 1932. godine na Svetosavskom balu izraze protest protiv države – i, sa druge strane, same te države, koja je u tom periodu sistematski gušila kontinuirane studentske demonstracije i činove pobune protiv diktatorskog državnog aparata. Naime, revolucionarni studenti su svom dekanu izložili da kralj Aleksandar jeste pozvan i dobro došao na planirani bal, ali da to nije i predsednik Saveta ministara, general Petar Živković (Kanjuh et al. 2023: 10). Najnoviji članak Kanjuha i kolega – kao i neki drugi članci (Быков 2020), s tim da se svi pozivaju na usmena svedočenja – navodi da je veče pred poslednji čin, upravo 27. januara 1932, Đorđe Joanović imao sastanak sa Petrom Živkovićem, kom prilikom ga je Živković, besan zbog odluke studenata revolucionara, ošamario, i da je upravo zato i te noći Joanović izvršio samoubistvo (Kanjuh et al. 2023: 10).

Odnosno, kako je 2020. godine podsećajući na ovu temu pisala *Politika*, postojale su i druge važne činjenice. Stevan Vukov, naime, skreće pažnju na članak „Slučaj profesora Joanovića”, objavljen 28. februara 1932, čiji su autori dr Svetozar Moaćanin i dr Dušan Popović: „On je došao u Srbiju da stvara i samim tim njegova načelna gledišta na fakultet u moralnim i naučnom pogledu dijametralno su se razila sa gledištima njegovih protivnika. Joanović je došao na fakultet da podučava studente, a ne da se preko njega dočepa titula, visokih honorara, procenata iz beogradskih sanatorijuma i svih ostalih političkih i drugih koristi koje jedan umešan čovek može iz tih titula izvući“, napisale su njegove kolege. (Быков 2020, *e-uzbor*, kurziv S. B.). Mnogi od ovih momenata se poklapaju i sa svedočenjima koja su dnevne novine prenele neposredno po samoubistvu dr Vase Savića 1939. godine, pa i još jedna pretpostavka pominjanog intervjuisanog kolege: „Vest o tragičnom koraku dr Vase Savića naročito je porazila njegovog najboljeg prijatelja g. dr Vladimira Spužića, docenta Univerziteta.... ’ – Ne znam, ni sam ne mogu da razumem šta je moglo da ga otera u smrt. Izgleda da se Vasa razočarao”“ (*Vreme* 3. februar 1939: 5).

Uprkos tome što na osnovu raspoloživih svedočenja ne možemo ni približno biti sigurni šta je stvarni uzrok ovih činova,

odluka koje su neminovno duboko intimne, sama samoubistva kao činjenice stoje (i pred današnjom) građanskom i univerzitetskom javnošću, trajno upisane i u značenje jednog proizvoda angažovane ženske proze. Upravo zahvaljujući tom književnom gestu Desanke Maksimović, i onome što se u njenoj fikcionalnoj obradi podudara sa činjenicama iz nekadašnjih novinskih izveštaja ili pak novijih pokušaja analize ovih činova, može se tvrditi da je ugroženost autonomije univerziteta i autonomije naučnog rada, kao i položaj studenata kako u okviru univerziteta tako i u samoj državi, imala uticaja na odluku tj. drastične činove otpora i nepristajanja na postojeću situaciju, ili pak, a u vezi sa njom, kako bi se danas možda tumačilo, posledica „pregorevanja“ (*burn-outa*) dva visokomoralna lekara, profesora i naučnika.

Time se veza Desanke Maksimović sa problematikom tj. odbranom autonomije univerziteta, međutim, nikako ne završava, i ona će se iskazati i revolucionarne 1968. godine. U svakom slučaju, ispostavlja se da prva rečenica romana *Otvoren prozor*, delimično navedena u gornjim redovima, nije nimalo slučajno odabrana kao ona koja daje okvirno značenje romanu: „I toga jutra novine su pisale o poslednjim studentskim demonstracijama“ (Максимовић 1954b: 5).

11.7. *Ne zaboraviti – poetičko i političko načelo* Desanke Maksimović

Poslednje obimnije prozno delo, roman *Ne zaboraviti* (1969), Desanka Maksimović piše očigledno iz pozicije jedne dobro osmišljene lične politike sećanja. Roman predstavlja, kako primećuje Ana Ćosić, romanesknu reinterpretaciju motiva poeme *Krvava bajka*, četvrt veka nakon njenog nastanka (Ћосић Букић 2008: 167). Po njenom mišljenju, „radnja romana je dramski koherentnija nego u prethodnim, kompozicija osmišljenija sa radnjom sabijenom u tri dana – dan pre stravičnog nemačkog zločina, sam dan streljanja đaka i građana Kragujevca i dan posle“ (Isto). Činjenica da je Maksimovićeva uložila ogroman trud kako bi ponovila poruku koju je u jugoslovenskoj zajednici već toliko dugo snažno prenosila njena poema (sve vreme kao obavezan sadržaj u školskom programu, pa tako i danas, u čitankama za 7. razred osnovih škola u Srbiji), dovoljno govori o tome koliko je širok i

promišljen bio njen rad na kulturi sećanja. Za nju nije, dakle, bilo dovoljno ostaviti efekatan lirski zapis, već je bilo potrebno dodatno se angažovati i u obimnoj i razuđenoj proznoj formi realizovati složenu sliku tragičnog događaja i njegovog konteksta.

Intervencije Desanke Maksimović u kulturu sećanja i društvenu javnost, koje je vršila književnim i neknjiževnim sredstvima, bile su po svemu sudeći dobro promišljene odnosno bile su izraz njenih stabilno izgrađenih vrednosnih pozicija. Upravo proza i narativne poeme pokazuju da je i zbirka pesma *Tražim pomilovanje* (1964) proizišla iz dugotrajnog tematizovanja društvene pravde i jednakosti, i da se nije slučajno podudarila sa društvenim, a najviše studentskim odnosno univerzitetskim, preispitivanjima doslednosti ostvarivanja ovih ideala u jugoslovenskom socijalizmu. Variranje teme privilegovanosti jednih a potčinjenosti drugih, učinjenih nejednakima iz različitih razloga, jedno je od osnovnih kompozicionih principa zbirke i ono što zbirku ovih pesama čini jedinstvenom značenjskom celinom. Ipak, ne postoji način da se proverí da li je to bio glavni razlog neverovatne popularnosti ove višeznačne i složene pesničke knjige, odnosno pretpostavka je da nije. U svakom slučaju, zbirka je vrlo brzo postala „najčitanija i u knjižarama najtraženija. Za tri meseca dva izdanja. Izlazi i treće. Za knjigu se interesuju i drugi izdavači. Tražim pomilovanje izlazi uporedo na tri jezika – srpskohrvatskom, slovenačkom i makedonskom“ (Поповић 2012: 34), što verovatno presudno utiče na to da u decembru 1965. godine na predlog Velibora Gligorića i Dragoljuba Pavlovića Desanka Maksimović biva izabrana za redovnu članicu Srpske akademije nauka i umetnosti („ona spada među najistaknutije i najčitanije pisce srpske i jugoslovenske književnosti, ističu predlagači“, Isto). Dok zbirka doživljava nova izdanja, potpuni lični trijumf, čini se, doživljava sama Desanka Maksimović 1968. godine javnom proslavom njenog sedamdesetog rođendana:

„Centralna svečanost održana je u Valjevu i Brankovini 18. i 19. maja. Došli su joj na poklonjenje svi viđeniji pisci Srbije, a i Jugoslavije. Na stadionu fudbalskog kluba ‘Metalac’ slegao se grdan svet, a u Brankovini jedan seljak poklonio joj je od srca jagnje! Junakinja njene posleratne pesme Cveta Andrić darivala ju je preslicom. Tu su, naravno, bili Branko Ćopić i Gustav Krklec, a na svečanoj akademiji u Valjevu uveče je govorio Meša Selimović.

[...] Tito ju je odlikovao Ordenom Republike sa zlatnim vencem. Rusi su je odlikovali Ordenom časti“ (Поповић 2012: 38).

Dok su se rođendanski utisci još slegali, započela su lipanjska gibanja i izbio je studentski protest. „Desanka Maksimović je među onim piscima koji studentima u Kapetan Mišinom zdanju daju bezrezervnu podršku. Poručuje im: ‘Obećajte mi samo da ćete i kroz dvadeset godina, kada nas više ne bude među vama, biti isto ovako revolucionarni’...“ (Isto 35).

Ako je, iz naknadne perspektive gledano, možda bilo naivno poručiti celoj jednoj studentskoj generaciji Univerziteta u Beogradu da bude podjednako revolucionarna u budućnosti kao što je to u datom trenutku, danas nije naivno zaključiti da postoji transgeneracijsko revolucionarno iskustvo osvedočeno i predstavljenom angažovanom ženskom prozom odnosno aktivizmom autorki te proze.

12. BIBLIOGRAFIJA

IZVORI

A) KNJIŽEVNA DELA

- Билбија, Јелена (1934). *Приче о селу и граду*. Београд: Издавачко и књижарско предузеће Геце Кона А. Д.
- Билбија, Јелена (1935). *Деца у селу и граду*. Београд: Издавачко и књижарско предузеће Геце Кона А. Д.
- Билбија, Јелена (1946). *Брике и друге приче*. Београд: Просвета, Издавачко предузеће Србије.
- Dimić, Mila (1936). „Četvorke“, *Naša stvarnost: časopis za književnost, nauku, umetnost i sva društvena i kulturna pitanja*, br. 1-2 (1936): 84–89.
- Dimić, Mila (1940). *Priče o Zagi*. Crteži: Vladimir Žedinski. Београд: [без имена издавача. Štamparija „Luč“]
- Димић, Мила (1946). *Приче о Заги*. Цртежи Иве Кушанића. Београд: Омладинско издавачко предузеће „Ново поколење“.
- Филиповић, Фрида (1937). *Приче о жени*. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.
- Филиповић, Фрида (1946). *Медвед Буца и лутка Луца*. Дечја мала књига. Уредник: Љубиша Стојковић. Београд: Просвета.
- Филиповић, Фрида (1956). *До данас. Приповетке*. Београд: Просвета.
- Филиповић, Фрида (1973). *Разилажења*. Београд: Просвета.
- Филиповић, Фрида (2000). *Горке траве*. Роман. Београд: Просвета.
- Filipović, Frida (2024). *Razilaženja (izabrane priče)*. Uredila Žarka Svirčev. Београд: Kontrast izdavaštvo.
- Илић-Тутуновић, Надежда (1934). *Београдске приче*. Београд. Издавачко и књижарско предузеће Геце Кона.
- Илић-Тутуновић, Надежда (1938). *Кроз улице и душе*. Издавачко и књижарско предузеће Геце Кона.
- Илић-Тутуновић, Надежда (1954). *Препуна чаша*. Београд: Просвета.
- Илић-Тутуновић, Надежда (2010). *Бела кућица. Приповетке*. Приредио Љубомир Илић. Београд: [приватно издање].
- Максимовић, Десанка (1931). *Лудило срца*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Maksimović, Desanka (1960). *Buntovan razred*. Subotica – Београд: Minerva.
- Максимовић, Десанка (1954а). *Страшна игра*. Београд: Просвета.
- Максимовић, Десанка (1954б). *Отворен прозор*. Суботица: Минерва.
- Максимовић, Десанка (1969). *Не заборавити*. Суботица: Минерва.

- Максимовић, Десанка (1969). *Како они живе*, и.: *Сабрана дела Десанке Максимовић, четврта књига [Лудило срца, Како они живе, Страшна игра, Хоћу да се радујем]*. Београд: Нолит.
- Митровић, Митра (1953). *Ратно путовање*. Београд: Просвета.
- Митровић, Митра (1957). *Веселин Маслеша*. Нолит, Београд.
- Свето писмо Старога и Новог завета* (1992). Превео *Стари завет* Ђ. Даничић. *Нови завет* превео Вук Стеф. Карацић. Београд: Британско и инострано библијско друштво.
- Smedley, Agnes (1932). *Sama, roman*. Preveo Bogomir Herman. Grafička oprema od P. Bihalya. Beograd: Copyright by Nolit (Štamparija Radenković).
- Smedli, Agnes (1954). *Sama: roman*. Preveo Bogomir Herman. Subotica–Beograd: Novinsko-izdavačko-štamarsko preduzeće „Minerva“.
- Smedley, Agnes (2019). *Daughter of Earth, A Novel by Agnes Smedley*. New York City: Oxford University Press.
- Žicina, Milka (1934). *Kajin put*. Beograd: Nolit.
- Жицина, Милка (1936). „Шегрт“, *Жена данас* 1 (2): 19–20.
- Žicina, Milka (1940). *Devojka za sve*. Beograd: Izdanje autorke [Grafika].
- Жицина, Милка (1946). „Нисам више шегрт“, *Жена данас* 9 (44–45): 26–27.
- Жицина, Милка (1950). *Репортаже*. Београд: Рад.
- Жицина, Милка (1982). *Девојка за све*. Поговор Ј. Деретић. Београд: Нолит.
- Жицина, Милка (2009). *Сама*. Службени гласник. Београд.
- A1) Dramatizacije književnih dela Filipović, Frida – Melina Pota Koljević (dramatizacija) – Zoran Rangelov (režija) (26. 10. 2025). „Ruže na porcelanu“, Treći program Radio Beograda.
- A2) Prevedena naučno-popularna dela
- Kersten, Kurt (1936). *Bismarck i njegovo doba*. Prevela s nemačkog originala Mila Dimić. Beograd: Nolit.

B) PERIODIKA

a) NOVINE I LISTOVI

Политика, 1919–1941.

Време, 1924–1941.

Rad: organ Jedinstvenih sindikata radnika i nameštenika Jugoslavije, Beograd, 1945–1985.

b) ČASOPISI

Savremeni pogledi: mjesečnik za književnost, nauku i umjetnost, Slavonski Brod, 1935–1936.

Српски књижевни гласник, Београд, 1920–1941.
Живот и рад: часопис за књижевност и друштвена питања; [од броја 2]: социјално-књижевни часопис. Београд. 1928–1941.
Жена данас. Бројеви 1/1936 – 33/1944. Фототипско издање, Београд: Конференција за друштвену активност жена Југославије, 1966.

с) ČLANCI U LISTOVIMA I ČASOPISIMA

Албала, Паулина (1938). „Савремена жена као књижевни стваралац – Поводом романа *Сама* од Агнесе Смедлеј“, *Живот и рад*, јули и август, 10, 11/1938: 33–35.
 Berbić, Azra (2024). „Viša sila neodgovornosti“, Intervju – Azra Berbić; Razgovor vodio Dejan Kožul, *Lice Ulice*, 107 (2024): 32–33.
 Атанасијевић, Ксенија (1936). „Премијера драматизованог романа ‘Покошено поље’ Б. Ћосића. ‘Силе’ од Миле Димић“, *Време*, 7. 3. 1936: 11.
 Глигорић, Велибор (1936). „Друштвена драма из београдске средине. ‘Силе’ – драматизација Миле Димић“, *Политика*, 7. 3. 1936: 12.
 Крунић, Душан (1936). „Драматизација Ћосићевог ‘Покошеног поља’: поводом премијере ‘Силе’ од Миле Димић“, *Правда*, 2. 3. 1936: 7.
 Ратковић, Ристо (1932а). [РТ] „Девојка за писаћом машином“, *Српски књижевни гласник*, 2, 16. 1. 1932: 153–154.
 Ратковић, Ристо (1932б). [Ратк.] „Сама“, *Српски књижевни гласник*, 5, 1. 11. 1932: 387–388.
 Вуков, Стеван (2020). „Висока морална начела оца српске онкологије“, *Политика*, 11. 5. 2020.
<https://www.politika.rs/scc/clanak/453933/visoka-moralna-nacela-oca-srp-ske-onkologije>

д) BILTENI

Predizborni proglas Narodnog fronta Jugoslavije: govori i članci (1945). Split: Biblioteka „Slobodna Dalmacija“.
 Тимотијевић, Душан (1947). *Палестина, британски војни логор на Блиском истоку*. Београд: „Политичка библиотека“ (излази два пута месечно).
Други конгрес Народног фронта Србије (1948). Београд: Штампарско-издавачко предузеће Народног фронта Србије.
Трећи конгрес Народног фронта Србије (1950). Београд: Штампарско предузеће „Глас“.
 Рад Народног фронта и његови задаци (1951). Београд: [без издавача].

С) DNEVNIČKI, BIOGRAFSKI, AUTOBIOGRAFSKI I MEMOARSKI ZAPISI [u dvostrukoј funkciji izvora i sekundarne literature]

Бихаљи-Мерин, Ото (1957). *Сусрети са мојим временом*. Београд: Бигз.

- Bihalji-Merin, Oto (1978). „Skica za portret mog brata Pavla Bihaljija“, u: *Izadavač Pavle Bihali*, Beograd: Nolit, 21–65.
- Божиновић, Неда (1988a). „Мила Димић“, u: *Студенткиње београдског универзитета у револуционарном покрету*, Београд: Центар за марксизам универзитета у Београду, Историјски архив Београда. 99–105.
- Божиновић, Неда (1988b). „Студенткиње и дипломиране студенткиње Београдског универзитета у Народноослободилачком рату и револуцији“, u: *Студенткиње београдског универзитета у револуционарном покрету*, Београд: Центар за марксизам универзитета у Београду, Историјски архив Београда. 106–201.
- Crvenčanin, Vera (2012). *Ima tako ljudi*. Beograd: Svet knjige.
- Filipović, Frida (1998). [Intervju.] (vodio: Miroslav Ribner). USC Shoah Foundation. Holocaust Museum. Washington.
- Herman, Ljiljana (2023). „Bogomir Herman Miškec. Sećanja“, u: *Herman. Quo Vadimus*. Uredili Stevan Gužvica i Dragan Stojković. Zemun: Most Art.
- Kuljić, Todor (2023). *Anti-autobiografija*. Beograd: Clio.
- Levi, Hana (2024). *Iz Belzena 1944–1945*, Sarajevo-Zagreb: bybook.
- Митровић, Митра (1953). *Ратно путовање*. Београд: Просвета.
- Mitrović, Mitra (2023). *Otpisana: autobiografski zapisi*. Priredio i predgovor napisao Veljko Stanić. Beograd: Vukotić Media.
- Perić, Danica (1993). *Autobiografija*, u: Danica Perić, *Mesec boravi na Obrovu*, Beograd: Nova 91, 65–80.
- Perić-Vojvodić, Danica (2003). *Kratki susreti u dugom životu*, Bijelo Polje: Pegaz.
- Поповић, Миодраг (1981), *Заточеник памћења: ламент*, Београд: Слово љубве.
- Vinski, Marija (2021). *Velik je misterij života. Dnevnik 1917–1934*. Priredile Lucija Bakšić i Magdalena Blažić; S njemačkog prevele Magdalena Blažić, Martina Galović i Marija Skopljak. Zagreb: Disput.
- Žene Srbije u NOB* (1975). Beograd: Nolit.
- Žicina, Milka (1978). „Sećanje na Pavla Bihalija i Nolit“, u: *Izadavač Pavle Bihali*, Beograd: Nolit, 106–124.
- Žicina, Milka (2002). „Razgovori sa Milkom Žicinom“ [Dodatak, razgovor vodio Marko Nedić], u: Milka Žicina (2002), *Sve, sve, sve...* Zagreb: Srpsko kulturno društvo Prosvjeta, 282–322.

SEKUNDARNA LITERATURA

- Ackelsberg, Martha (1985). “‘Separate and Equal?’ *Mujeres Libres* and Anarchist Strategy for Women’s Emancipation”, *Feminist Studies* 11 (1): 63–83.
- Андоновска, Биљана (2014). „Часопис као библиографија културе: часопис *Дело* и проучавање послератне књижевности и културе“, u: *Значај библиографије периодике за истраживања књижевности*

- и културе, ур. В. Матовић и А. Ћосић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 155–181.
- Андоновска, Биљана (2019). „Будућност (без) *Будућности*: први комунистички књижевни часопис за децу у Краљевини СХС“, у: *Часописи за децу: југословенско наслеђе (1919–1991)*, ур. Т. Тропин и С. Бараћ. Београд: Институт за књижевност и уметност, 17–48.
- Andrieu, Claire (2000). “Women in the French Resistance: Revisiting the Historical Record”, *French Politics, Culture and Society*, 18 (1): 13–27.
- Asman, Alaida (2018), *Oblici zaborava*, с немаčkog превела Aleksandra Bajazetov, Beograd: XX vek.
- Badiou, Alen (2008). *Stoljeće*. Prijevod s francuskog i beleške Ozren Pupo-vaс. Zagreb: Antibarbarus.
- Baraћ, Stanislava (2012). „Pacifistički i antifašistički diskurs u listu *Žena danas* (1936–1940)“, у: *Intelektualci i rat 1939. – 1947.: zbornik radova s Desničinih susreta 2011*, ур. D. Roksandiћ и I. Cvijović Javorina. Zagreb: Filozofski fakultet u Zagrebu, Plejada, 217–231.
- Бараћ, Станислава (2012). „Рађање феминистичке контрајавности у *Девојачком роману Драге Гавриловић*“, *Књиженство: часопис за студије књижевности, рода и културе*, 2 (2): <http://www.knjizenstvo.rs/sr/casopisi/2012/zenska-knjizevnost-i-kultura/radjanje-feministicke-kontrajavnosti-u-devojackom-romanu-drage-gavrilovic-1>
- Бараћ, Станислава (2015). „*Женски портрети* и књижевност о новој жени“, у: *Феминистичка контрајавност. Жанр женског портрета у српској периодици 1920–1941*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 289–320.
- Бараћ, Станислава (2015). „Загонетка главног лика: позиционирање јунакиња у романима *Плава госпођа* и *Мутна и крвава* Милице Јанковић“, у: *Нова реалност из сопствене собе: књижевно стваралаштво Милице Јанковић*, ур. Б. Дојчиновић, М. Родић, Ј. Милинковић. Велико Градиште – Београд: Народна библиотека Вук Караџић – Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“, 101–118.
- Baraћ, Stanislava (2018). „Časopis kao amblem posljednjeg časa: međusobna uslovljenost motiva smrti i motiva periodične štampe u pripovetkama Vladana Desnice“, у: *Smrt u opusu Vladana Desnice i evropskoj kulturi: poetički, povijesni i filozofski aspekti*, ур. I. Cvijović Javirina и D. Roksandiћ. Zagreb: FF Press, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 129–146.
- Бараћ, Станислава (2018). „Ангажована женска проза“, *Књижевна историја: часопис за науку о књижевности* 51 (168): 222–241.
- Baraћ, Stanislava (2020a). „Feminističko oplemenjivanje socijalne literature (od 30-ih do 50-ih godina 20. veka)“, *Antropologija: časopis Instituta za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu* 20 (1-2), 189–211.
- Бараћ, Станислава. (2020b). „*Горке траве*: филмски сценарио (1965) и роман (2000) Фриде Филиповић“, у: М. Грујић, К. Олах, (ур.) *Филм и књижевност: зборник радова* Београд: Институт за књижевност и уметност, 330–346.

- Barać, Stanislava (2022). “Desanka Maksimović’s Engaged Medical Novel *The Open Window* (1954): Tuberculosis as a Social(ist) Issue“, *Slavia Meridionalis* (22): 1–20.
- Barać, Stanislava and Zorana Simić (2024). “Žena danas (1936–40; 1943–44; 1945–53) and Mitra Mitrović: The Policies of (Ghost) Editorship, Feminism, and Antifascism“, *Journal of European Periodical Studies* 9. 2 (Winter 2024): 30–50.
- Barać, Stanislava i Tijana Matijević (2024). „O estetskoj revoluciji i političkoj subjektivizaciji: jugoslovenska ženska književnost 30-ih godina 20. veka“, u: *Književnost i revolucije, zbornik sa skupa sa međunarodnim sudjelovanjem*, ur. Z. Božić, M. Protrka Šrimec, A. Tomljenović. Zagreb: Filozofski fakultet, 259–273.
- Barać, Stanislava (2024). „Middlebrow култура и женска еманаципација у романском опусу Љубице П. Радоичић“, *Гласник Етнографског института САНУ* 72 (3): 171–200.
- Barrett, James (2009). “Rethinking the Popular Front“, *Rethinking Marxism* 21 (4): 531–550.
- Baker, Geoffrey (2003). “Pressing Engagement: Sartre’s *Littérature*, Beauvoir’s *Literature* and the Lingering Uncertainty of Literary Activism“, *Dalhousie French Studies*, Vol. 63 (Summer 2003): 70–85.
- Betelhajm, Bruno (2021). *Značenje bajki: značenje i značaj bajki*. Prev. Marija Stamenković. Beograd: Kosmos izdavaštvo.
- Bihajli-Merin, Oto (1977). „Proleterska i revolucionarna literatura Nemačke“, referat na međunarodnoj konferenciji revolucionarnih pisaca u Harkovu, novembra 1930, u: *Kritičari iz pokreta socijalne literature*. Novi Sad – Beograd: Matica srpska – Institut za književnost i umetnost, 181–204.
- Božinović, Neda (1996). *Žensko pitanje u Srbiji u XIX i XX veku*. Beograd: „Devedesetčetvrta“, Žene u crnom.
- Brkić, Staniša (2024). *Name and Number: the Kragujevac Tragedy of 1941*. Belgrade: The Genocide Victims Museum.
- Ћосић Вукић, Ана (2008). „Проза Десанке Максимовић и књижевне тенденције у њеном добу“, *Традиционално и модерно у стваралаштву Десанке Максимовић*, прир. А. Ћосић Вукић. Задужбина Десанке Максимовић, 153–169.
- Ћосић Вукић, Ана (2012). „Напомене“, у: *Целокупна дела Десанке Максимовић. Том 4. Књига 3. Романи и приповетке*, прир. Ана Ћосић Вукић. Београд: Задужбина Десанке Максимовић.
- De Haan, Francisca (2018). The Global Left-Feminist 1960s: From Copenhagen to Moscow and New York [book chapter]. In: *The Routledge Handbook of the Global Sixties: Between protest and nation-building*. Edited by Chen Jian, Martin Klimke, Masha Kirasirova, Mary Nolan, Marilyn Young and Joanna Waley-Cohen. Routledge, London and New York, 230–242.
- Dundes, Alan (1989). *Little Red Riding Hood: A Casebook*, ur. Alan Dundes. University of Wisconsin Press.
- Dimitrov, Georgi (1935). “People’s Front“. <https://www.marxists.org/reference/archive/dimitrov/works/1936/12.htm>

- Ђорђевић, Бојан (2012). *Пола века науке о књижевности – Институт за књижевност и уметност 1962–2012*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Ђорђевић, Бојан (2018). *Племенита мисија или мука жива: српски књижевници као професори*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Ђукић Перишић, Жанета (2022). „Олга Тимотијевић као уредница *Жене данас*“, *Часопис Жена данас (1936–1940): просвећивање за револуцију*, ур. С. Бараћ. Београд: Институт за књижевност и уметност, 217–234.
- Filipović, Frida (2002 [1981]). „Drevni koreni“, u: Frida Filipović, *Eksterijer, Pogled na vrt*. Beograd. Narodna knjiga/Alfa, 160–162.
- Финџи, Ели (1955). *Више и мање од живота: утисци из позоришта I*. Београд: Просвета.
- Fišer, Fris (1985). *Savez elita: o kontinuitetu struktura moći u Nemačkoj 1871–1945. godine*, preveo Andrej Mitrović. Beograd: Nolit.
- Гароња Радованац, Славица (2012). „Резолуција Информбироа (ИБ) 1948. у српској књижевности коју пишу жене (Из рукописне заоставштине Милке Жичине)“, *Књижевна историја* 44 (147): 367–397.
- Garonja Radovanac, Slavica (2015). „Jedan zaokružen opus“. *Књиженство: часопис за студије књижевности, рода и културе*. <http://www.knjizenstvo.rs/sr-lat/casopisi/2015/prikazi/jedan-zaokruzen-opu-s#gsc.tab=0>
- Guerlac, Suzanne (1993). “Sartre and the Powers of Literature: The Myth of Prose and the Practice of Reading”, *MLN [Comparative Literature]* 108 (5): 805–824.
- Глигорић, Велибор (1965). *Портрети*. Београд: Просвета.
- Green, Nathanael (1969). *Crisis and Decline: The French Socialist Party in the Popular Front Era*. Ithaca, NY.: Cornell University Press.
- Grubački, Isidora (2020). “Communism, Left Feminism, and Generations in the 1930s: The Case of Yugoslavia”, u: *Gender, Generations, and Communism in Central and South-Eastern Europe*, ed. by Anna Artwińska and Agnieszka Mrozik. London: Routledge, 45–65.
- Грубачки, Исидора (2022). „Ангажман Вере Штајн Ерлих у часопису *Жена данас (1936–1940)*, у: *Часопис Жена данас (1936–1940): просвећивање за револуцију*, ур. С. Бараћ. Београд: Институт за књижевност и уметност, 253–269.
- Grubački, Isidora (2024). *The Politics of Feminisms in Interwar Yugoslavia: Local, National and Transnational Perspectives*, unpublished doctoral thesis, Central European University.
- Hass, Amira (2024). „Predgovor“, u: Hana Levi, *Iz Belzena 1944–1945*, Sarajevo–Zagreb: bybook, 6–27.
- Hoffman, Nancy (2019 [1987]). “Afterword”, u: Smedley, Agnes (2019). *Daughter of Earth, A Novel by Agnes Smedley*. New York City: Oxford University Press, 311–326.
- Yusta, Mercedes (2016). “The Strained Courthip” “The Strained Courtship between Antifascism and Feminism. From the Women’s World

- Committee to the Women's International Democratic Federation", u: *Rethinking Antifascism: History, Memory and Politics, 1922 to present*, ur. H. Garcia, M. Yusta, X. Tabet and C. Climaco. New York: Berghahn Books, 167–184.
- Карановић, Мирјана (2023). *Дело Владимира Стојшина између књижевности за одрасле и књижевности за децу. Докторска дисертација*. Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду. <https://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/22469>
- Calver, Jasmin (2019). *The Comité mondial des femmes contre la guerre et le fascisme: Antifascist, Feminist, and Communist Activism in the 1930s* (doctoral thesis, Northumbria University) [elektronski dostupno].
- Calver, Jasmin (2022). "‘Warphans’ and ‘Quiet’ Heroines: Depictions of Chinese Women and Children in the *Comité mondial des femmes contra la guerre et le fascisme*’s Campaigns during the Second Sino-Japanese War", *International Review of Social History*, 67 (2022): 23–47.
- Kanjuh, Vladimir et al. (2023). „Prof. Dr. Đorđe Joannović, corresponding member of the Serbian Royal Academy, dean, pathologist and the first Serbian oncologist, one of the world’s pioneers in the study of autoaggression, the most tragic figure in the century-long history of the Faculty of Medicine (151 years since birth and 90 years since death). *Medical Research* 56 (2): 1–16.
- Кардељ, Едвард (1945). *Политички положај код нас и у свету и задаци Народног фронта Југославије: реферат на I конгресу ЈНОФ-а Југославије*. Београд: Штампарско предузеће Народног фронта Србије.
- Кесман, Јованка (1978). *Žene Jugoslavije u radničkom pokretu i ženskim organizacijama: 1918–1941*. Београд: Narodna knjiga, Institut za savremenu istoriju.
- Knežević, Vida (2023). *Ne čekajući inspiraciju: jugoslovenska umetnost između dva svetska rata i revolucionarni društveni pokret*. Београд: Удружење ликовних уметника Србије, Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe.
- Kolarić, Ana (2017). *Rod, modernost i emancipacija: uredničke politike u časopisima Žena (1911–1914) i The Free Woman (1911–1912)*. Београд: Fabrika knjiga.
- Konstatinović, Radomir (2005). *Filosofija palanke*. Београд: Otkrovenje.
- Kuljić, Todor (2005). „Monumentalizacija srpske monarhije: o suvremenim debatama oko restauracije monarhije u Srbiji“, *Časopis za savremenu povijest* 37 (2): 355–370.
- Kuljić, Todor (2018). *Prognani pijmovi: neoliberalna pojmovna revizija misli o društvu*. Београд: Clio.
- Lajbenšperger, Nenad, Olga Manojlović Pintar, Milovan Pisari i Milan Radanović (2016). „Mesta stradanja i antifašističke borbe u Beogradu 1941.–44.“, u: *Mesta stradanja i antifašističke borbe u Beogradu 1941.–44: priručnik za čitanje grada*, (ur. Rena Rädle i Milovan Pisari), Београд: Rosa Luxemburg Stiftung, 31–263.
- Лакићевић, Драган (2002), „У славу побуне“, у: Десанка Максимовић, *Бунтован разред*, Београд: Bookland, 227–230.

- Lalatović, Jelena (2023). *Tako se kalio čelik: omladinska štampa i borba za slobodni univerzitet 1937–1968*. Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Lasić, Stanko (1970). *Sukob na književnoj ljevici 1928–1952*. Zagreb: Liber.
- Lukić, Sveta, Mihajlo Marković, Branislava Milijić i Predrag Palavestra (ur.). (1971). *Književna kritika i marksizam*. Beograd: Institut za književnost i umetnost, Prosveta.
- Lukić, Sveta, i Predrag Palavestra (ur.). (1978). *Marksizam i književna kritika u Jugoslaviji 1918–1941*. Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Lutes, Jean Marie (2008). "Journalism, Modernity and the Globe-Trotting Girl Reporter", u: *Transatlantic Print Culture, 1880–1940: Emerging Media, Emerging Modernisms*, ed. Ann ardis and patric collier, Palgrave MacMillan, 167–181.
- Manojlović Pintar, Olga i Aleksandar Ignjatović (2008). „Prostori Selektovanih memorija: Staro Sajmište u Beogradu i sećanje na drugi svetski rat“, u: *Kultura sećanja: 1941. Povijesni lomovi i svladavanje prošlosti*, ur. Sulejman Bosto, Tihomir Cipek i Olivera Milosavljević. Zagreb: Disput, 95–112.
- Мацура, Сања (2013). „Наратив и ликови у роману *Отворен прозор* Десанке Максимовић“, u: *Над целокупним делом Десанке Максимовић: зборник радова*, уредио Станиша Тутњевић, Београд: Задужбина Десанке Максимовић, 129–143.
- Matijević, Tijana (2020a). „Autorke na književnoj levisi: od proleterske do postjugoslovenske književnosti“, *Antropologija: časopis Instituta za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu* 20 (1-2): 213–231.
- Matijević, Tijana (2020b). *From Post-Yugoslavia to the Female Continent: A Feminist Reading of Post-Yugoslav Literature*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Матовић, Весна (1991). *Критичка мисао српских социјалиста (1868–1914)*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Матовић, Весна (2001). „Социјално, лирско и рефлексивно у приповедној прози *Како они живе* Десанке Максимовић“, u: *Десанкини мајски разговори. Проза Десанке Максимовић*, приредио Слободан Ж. Марковић. Београд: Задужбина Десанке Максимовић, 21–28.
- Matvejević, Predrag (1978). „Književni pokret na jugoslavenskoj ljevici između dva rata“, u: *Marksizam i književna kritika u Jugoslaviji 1918–1941*. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 11–71.
- Menodoza, Paola (2019). "Introduction", u: Smedley, Agnes (2019). *Daughter of the Earth, A Novel by Agnes Smedley*. New York City: Oxford University Press, vii–ix.
- Milanović, Olga (1987). *Vladimir Žedinski: scenograf i kostimograf*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije.
- Милинковић, Јелена (2012). „Књижевност између еманципације и националног: Књижевни прилози у часопису *Жена*“, *Књиженство: часопис за студије књижевности, рода и културе*, год 2., бр. 2 (Књиженство [Elektronski izvor] : časopis za studije književnosti, roda i kulture ISSN: 2217-7809.- God. 2, br. 2 (2012))
- Милинковић, Јелена (2013). „*Девојачки роман* као *Bildungsroman*“, *Књижевна историја*, год. 45, бр. 149, 75–94.

- Милинковић, Јелена (2015). „Да ли је популарно прогресивно? Рани романи Милице Јанковић“, у: *Нова реалност из сопствене собе: књижевна стваралаштво Милице Јанковић*, ур. Б. Дојчиновић, М. Родић, Ј. Милинковић. Велико Градиште – Београд: Народна библиотека Вук Караџић – Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“, 67–88.
- Milinković, Jelena (2019). „*Poletarac* (1947–1948) u kontekstu pionirske štampe“, у: *Часописи за децу: југословенско наслеђе (1918–1991)*, ур. Т. Тропин и С. Бараћ. Београд: Институт за књижевност и уметност, 323–346.
- Милинковић, Јелена (2016). *Женска књижевност у часопису Мисао (1919–1937)*, докторска дисертација, Универзитет у Београду, Филолошки факултет. <http://phaidrabg.bg.ac.rs/o:11910>
- Милинковић, Јелена (2022a). *Женска књижевност и периодика: Мисао (1919–1937) у контексту феминистичких часописа*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Милинковић, Јелена (2022b). „Od šegrta do voza koji juri: pripovetka u časopisu *Žena danas* (1936–1940)“. У: *Часопис Жена данас (1936–1940): просвећивање за револуцију*, ур. С. Бараћ. Београд: Институт за књижевност и уметност. 273–295.
- Milosavljević, Olivera (2014)., e-izvor: <https://www.protivzaborava.com/wallpaper/predistorija-antikomunizma-i-antisemitizma-srpskih-kvislinskih-vlasti-u-drugom-svetskom-ratu-2/>
- Митровић, Митра (1959). „Жена данас“, *Годишњак града Београда* 2 (6): 413–424.
- Močnik, Rastko (2019). *Teorija sa ideologijom*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije.
- Moi, Toril (2009). „What Can Literature Do? Simone de Beauvoir as Literary Theorist“, *PMLA* 124 (1): 189–198.
- Морел, Жан-Пјер (2013). *Неподношљиви роман: књижевна интернационала и Француска 1920–1932*. Превела с француског Горана Продановић. Сремски Карловци, Нов Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Павловић, Павле. (1952). *Шегртска омладина у Србији 1901–1928*. Београд: Рад [Збирка Прилози за историју радничког и синдикалног покрета Југославије].
- Палавистра, Предраг (1998). *Јеврејски писци у српској књижевности*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Панић, Барбара (2023). *Портрети и аутопортрети из ликовне збирке Јеврејског музеја*. Каталог изложбе. Београд: Јеврејски историјски музеј.
- Пантелић, Ивана & Раде Ристановић (2022). „Илегалке, рат и еманципација: улога жене у комунистичком покрету отпора 1941–1944“, *Токони историје* 30 (1): 71–100.
- Пантелић, Ивана & Станислава Бараћ (2023). „’Трајност револуције зависи од тога у којој мери у њој учествују жене’. Комунистичка партија Југославије и идеологема нове жене (1919–1940)“, у:

- Нови човек: конституисање српског и југословенског друштва у 20. веку кроз идеологије и јавне политике*, ур. А. Стојановић. Београд: Институт за новију историју Србије, 79–122.
- Павковић, Васа (2006). *Девет заборављених приповедача*. Пожаревац: Центар за културу.
- Пековић, Слободанка (2001). „Лудило срца Десанке Максимовић“, у: *Десанкини мајски разговори. Проза Десанке Максимовић*. Прир. С. Ж. Марковић. Београд: Задужбина Десанке Максимовић, 10–20.
- Пековић, Слободанка (2015). *Часописи по мери достојанственог женскиња*. Матица српска/Институт за књижевност и уметност, Нови Сад/Београд.
- Перић, Ђорђе (2021). „Шеснаестогодишња београдска романсијерка Љубица П. Радоичић“, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор* 100 (87): 71–87.
- Pernet A., Corinne (2000). “Chilean Feminist, the International Women’s Movement, and Suffrage, 1915–1950”, *Pacific Historical Review* 69(4): 663–688.
- Pykett, Lin (1992). *The ‘Improper’ Feminine: The Women’s Sensation Novel and the New Woman Writing*. London: Routledge.
- Petrović Todosijeвић, Sanja (2022). “The Identity of Resistance: Collections of Museum of Yugoslavia as the Source for the Identification of Male and Female Prisoners of the Banjica Concentration Camp 1941–1944”, у: *Freedom is Just a Dream for Us*, ур. V. Kastratović and A. Panić. Belgrade: Museum of Yugoslavia, 256–258.
- Поповић, Миодраг (1981). *Заточеник памћења: ламент*. Београд: Слово Љубве.
- Поповић, Радован (2012). „Животопис Десанке Максимовић. Песникиња душе Србије“, у: *Целокупна дела Десанке Максимовић. Том 10*. Београд: Задужбина Десанке Максимовић, ЈП Службени гласник, Завод за уџбенике, 5–61.
- Price, Ruth (2005). *The Lives of Agnes Smedley*. Oxford University Press.
- Ransijer, Žak (2008). *Politika književnosti*. Novi Sad: Adresa.
- Реба, Јована (2012). „Мила Димић и Даринка Ћосић – (не)заборављене списатељице за децу“, *Детињство* 37 (2): 75–81.
- Rečnik književnih termina* (1992 [2., dopunjeno izd.], gl. i odg. ur. Dragiša Živković. Beograd: Nolit – Institut za književnost i umetnost.
- Sartr, Žan-Pol (1981). „Ангаžована књижевност“ и „Шта је књижевност“ (prevela Frida Filipović) у: *Шта је књижевност*. Izabrao Miloš Stambolić. NOLIT, Beograd; 3–16; 17–186.
- Stanić, Veljko (2023). „Život i revolucija Mitre Mitrović“, у: *Mitra Mitrović, Otpisana*, прир. V. Stanić. Beograd: Vukotić media, 5–21.
- Stevanović, Lada (2020). *Antika i mi(t): preispitivanje dominantnih tokova recepcije antike*. Beograd – Loznica: Etnografski institut SANU – Karpos.
- Стипчевић, Никша (1967). *Књижевни погледи Антонија Грамишија*. Београд: Институт за књижевност и уметност, Просвета.
- Студенткиње београдског универзитета у револуционарном покрету* (1988). Београд: Центар за марксизам Универзитета у Београду, Историјски архив Београда.

- Свичев, Жарка (2013). „Сартрова концепција читања и читаоца“, *Поља: часопис за књижевност и теорију*, бр. 484, новембар – децембар 2013: 64–72.
- Свирчев, Жарка (2015). „Авангардни девојачки роман: *Пре среће* Милице Јанковић и *Бакон Богородичине цркве* Исидоре Секулић“, *Нова реалност из сопствене собе: књижевно стваралаштво Милице Јанковић*, ур. Б. Дојчиновић, М. Родић, Ј. Милинковић, Велико Градиште – Београд: Народна библиотека Вук Караџић – Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“, 151–174.
- Свирчев, Жарка (2018). *Авангардисткиње: огледи о српској (женској) авангардној књижевности*. Београд – Шабац: Фондација „Станислав Винавер“ – Институт за књижевност и уметност.
- Svirčev, Žarka (2021). „Junakinje naših dana“, u: *Nemiri između četiri zida: izbor pripovedaka srpskih književnica prve polovine XX veka*. Beograd, Laguna. 9–27.
- Svirčev, Žarka (2024). „Čarobna fioka Fride Filipović“, u: *Frida Filipović, Razilaženja – izabrane priče – priredila Žarka Svirčev*. Beograd: Kontrast, 255–269.
- Таџинска, Катажина (2015). „U potrazi za strategijama preživljavanja: logorska proza Milke Žicine“, *Књиженство: часопис за студије књижевности, рода и културе*, (Knjiženstvo [Elektronski izvor] : časopis za studije književnosti, roda i kulture ISSN: 2217-7809.- (2015)).
- Taczyńska, Katarzyna (2019). „Osakačena (auto)biografija – smrt u stvaralaštvu Milke Žicine“, *Slavica Wratislaviensia* CLXVIII (168): 543–552.
- Tadić, Mateja (2020). *Psihoanalitička interpretacija Crvenkapice*. Diplomski rad. Mentor: Đuro Blažeka. Zagreb: Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.
- <https://zir.nsk.hr/islandora/object/ufzg:2473/datastream/PDF/view>
- Taylor, Elinor (2017). *The Popular Front Novel in Britain 1934–1940*. Leiden – Boston: Brill.
- Тодић, Миланка (2022). „Фотографија и фотомонтажа на насловним странама ревије Жена данас“, u: *Часопис Жена данас (1936–1940): просвећивање за револуцију*, ур. С. Бараћ. Београд: Институт за књижевност и уметност, 367–390.
- Todoreskov, Dragana i Kristina Stevanović (2015). „Frida Filipović – pisanje kao nemesto otpora i konstituisanje subjekta“, u: *Moderna ženska proza i društveni kontekst*, ur. M. Pantić. Novi Sad: Zavod za kulturu Vojvodine, 107–116.
- Томић, Светлана (2014). *Реализам и стварност: нова читања прозе српског реализма из родне перспективе*, Алфа Универзитет: Факултет за стране језике, Београд.
- Tropin, Tropin (2016). „O zaboravljenim knjigama: tri studije slučaja“. <https://komunalinks.com/home/2016/6/22/o-zaboravljenim-knjigama-tri-studije-sluaja>
- Тропин, Тијана (2022). „Криве варијације. Еволуције сталних мотива у романима Владимира Стојшина“, *Књижевна историја* 54 (176): 325–338.

- Tutnjević, Staniša (1982). *Socijalna proza u Bosni i Hercegovoni između dva rata*, Sarajevo: IRO „Veselin Masleša“.
- Тутњевић, Станиша (2010). „О поетици социјалистичког реализма“, *Књижевна историја* 42 (142): 635–653.
- Тутњевић, Станиша (2013). „Приступ цјелокупном дјелу Десанке Максимовић“, у: *Над Целокупним делом Десанке Максимовић: зборник радова*, ур. С. Тутњевић, Београд: Задужбина Десанке Максимовић, 9–33.
- Wilpert, G. V. (2001), „Artztroman“, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 49.
- Wright, Erica (2016). *Reading for Health: Medical Narratives and the Nineteenth-Century Novel*, Athens, Ohio: Ohio University Press.
- Walker, Alice (2019 [1987]). „Foreword“, у: Smedley, Agnes (2019). *Daughter of the Earth, A Novel by Agnes Smedley*. New York City: Oxford University Press, xi–xiv.
- Warner, Charles K. (1969). „Nathanael Green. *Crisis and Decline: The French Socialist Party in the Popular Front Era*. Pp. xv, 361. Ithaca, NY.: Cornell University Press, 1969, \$11“, *The Annals of the American Academy*, 1 November (1969): 192.
- Вујновић, Станислава (2007). „Даница Марковић и круг списатељица у часопису Мисао“, у: *Тренуци Данице Марковић: зборник радова*, ур. С. Пековић. Београд – Чачак: Институт за књижевност и уметност, Градска библиотека „Владислав Петковић Дис“, 179–192.
- Вукмановић, Љуба (2005). *Шум речи: разговори и записи данас за сутра*. Нови Сад: Дневник.
- Вуков, Стеван (2019). „Др Васа Савић и његов круг у борби против туберкулозе“, *Зборник радова Деветог конгреса историчара српске медицине*. Београд: Српско лекарско друштво, 593–616.
- Шкодрић, Љубинка. 2014. „Мајчинство и старање о деци у окупираној Србији“, *800 година српске медицине*. Београд: Српско лекарско друштво. 347–361.
- Шкодрић, Љубинка. 2018. „Учешће жена у санитетима војних одреда у окупираној Србији 1941–1944. *800 година српске медицине*, Београд: Српско лекарско друштво. 161–173.
- Whitney, Susan B. (1996). „Embracing the Status Quo: French Communist, Young Women, and the Popular Front“, *The Journal of Social History* 30 (1): 29–53.
- Wright, Tim (2007). „The Manchurian Economy and the 1930s World Depression“, *Modern Asian Studies*, 41 (5): 1073–1112.
- Zaharijević, Adriana (2017). „Ангажман: мислити и деловати заједно“, у: *Ангажман: увод у студије ангажованости*, прир. Adriana Zaharijević i Jelena Vasiljević. Novi Sad / Beograd Akademska knjiga / Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 17–33.
- Zaharijević, Adriana i Jelena Vasiljević (2017). „Предговор“, у: *Ангажман: увод у студије ангажованости*, прир. Adriana Zaharijević i Jelena Vasiljević. Novi Sad / Beograd Akademska knjiga / Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 9–13.

NAPOMENA O TEKSTOVIMA

U ovoj monografiji nalaze se delovi prethodno objavljenih radova, kao i potpuno nova poglavlja koja su rezultat nastavka istraživanja korpusa angažovane ženske proze i njenog konteksta, odnosno rezultat novih tumačenja odabranih dela. Prvo, Drugo, Sedmo i Dvanaesto poglavlje predstavljaju dopunjene i prerađene tekstove koji su ranije objavljeni u časopisima i zbornicima radova (na srpskom i engleskom jeziku), a od početka jesu deo celovito postavljenog istraživanja angažovane ženske proze. Uvodno, Nulto poglavlje, kao i Treće, Četvrto, Peto, Šesto, Osmo, Deveto i Deseto poglavlje, nisu ranije objavljivani. U Peto poglavlje monografije integrisan je deo analize pripovedaka koji se nalazi u koautorskom radu pisanom sa dr Tijanom Matijević, što je u tekstu posebno naznačeno. Preciznije, svaka povezanost sadržaja monografije sa već objavljenim (ko)autorskim radovima, i kada njihovi elementi nisu uvođeni u nju, dodatno je objašnjena u fusnotama u odgovarajućim poglavljima.

INDEKS IMENA*

- Adler, Alfred 272
Adorno, Teodor (Theodor W. Adorno) 54
Akelsberg, Marta (Martha A. Ackelsberg) 104
Albahari, David 324
Alberti, Rafael (Rafael Alberti Merello) 236
Alkalaj, Olga 103, 211
Andonovska, Biljana 91–92, 136
Andrejević Kun, Đorđe 236, 303
Andrić, Cveta 338
Andrić, Ivo 292, 307
Asman, Alaida (Aleida Assmann) 316
Atanasijević, Ksenija 208
Atanasijević, Nada 227
Aveling, Edvard (Edward B. Aveling) 144
Badju, Alen (Alain Badiou) 28–30, 163
Bajić, Miloš 260
Bajić, Radoš 313
Bajon, Andre (Andre Baillon) 113
Balibar, Etjen (Étienne Balibar) 177, 285
Bandić, Danica 92
Barbis, Anri (Henri Barbusse) 17
Baret, Džejms (James J. Barrett) 22
Bastašić, Lana 248
Batačarija, Titi (Tithi Bhattacharya) 81
Batler, Džudit (Judith Butler) 45
Bašlar, Gaston (Gaston Bachelard) 177
Bebel, August 144
Bejker, Džefri (Baker Geoffrey) 44
Benjamin, Valter (Walter Benjamin) 54
Berlin, Isaija (Isaiah Berlin) 11
Betelhajm, Bruno (Bruno Bettelheim) 181

* U Indeks imena, prema ustaljenom modelu opremanja izdanja Instituta za književnost i umetnost, nisu uvršćena imena citiranih autora kada su navedeni u parentezama, imena koja su deo naslova umetničkih i naučnih delâ, imena koja se nalaze unutar citata, kao ni imena u poglavlju Bibliografija.

- Bihali, Pavle 113, 118, 120, 122, 139–140, 208
- Bihalji-Merin, Oto 16–17, 94, 112–113, 119–120
- Bilbija, Jelena 30, 34, 36–37, 67, 85, 90, 92, 163, 194, 201, 295
- Bogdanović, Bogdan 323
- Bogdanović, Milan 118, 122, 186, 307
- Bodrijar, Žan (Jean Baudrillard) 177
- Bonfiljoli, Kjara (Chiara Bonfiglioli) 76
- Bovoar, Simon de (Simone de Beauvoir) 41–42, 44–46, 63, 162
- Božinović, Neda 191–192, 206, 210, 212–214, 218, 229
- Božović, Zorka 227
- Bronte, Šarlot (Charlotte Brontë) 331
- Cetkin, Klara (Clara Zetkin) 83–84
- Crvenčanin (Kulenović), Vera 20, 106, 228, 230, 264–265
- Čakardić, Ankica 83–84, 87
- Čakravorti Spivak, Gajatri (Gayatri Chakravorty Spivak) 45
- Čehova, Mira 113
- Ćirić, Saša 23
- Ćopić, Branko 338
- Ćosić, Branimir 200–201, 206–208
- Ćosić Vukić, Ana 297–299, 302, 333, 337
- Ćosić, Darinka 194
- Dandes, Alan (Alan Dundes) 181
- Dedinac, Milan 206
- Dejanović, Draga 68–69, 75–77
- Deretić, Jovan 74, 139
- Derida, Žak (Jacques Derrida) 177
- Deroko, Aleksandar 260
- Desnica, Vladan 54
- Dimić, Mila 30, 36, 47, 58, 67, 87, 103, 163, 191–214, 216, 281, 295
- Dimitrijević, Jelena 35
- Dimitrov, Georgi (Георги Димитров Михайлов) 22–23, 105
- Dobrović, Olga 174
- Dojčinović, Biljana 35
- Domanović, Radoje 207
- Drajfus, Alfred (Alfred Dreyfus) 42
- Dukić, Selena 35
- Džadžić, Petar 333
- Džejms, Henri (Henry James) 112
- Džojcs, Džejms (James Joyce) 136
- Đaković, Smilja 35
- Đorđević, Bojan 160, 297, 305
- Đukić Perišić, Žaneta 272
- Đurić Klajn, Stana 129
- Đurić, Vojislav 11
- Đuričić, Višeslava 34, 290
- Elšleger, Klaudija (Claudia Öhlschlager) 55

- Fetrli, Džudit (Judith Fetterley) 56
- Filipović (rod. Grajf), Frida 24, 26, 28, 30, 34, 36–38, 40–41, 47, 49–51, 55, 58–61, 67, 78, 80, 159, 160–163, 165–167, 169, 171–176, 178–189, 201, 255–256, 281–293, 295, 323
- Finci, Eli 208, 214
- Fišer, Fric (Fritz Fischer) 288
- Flober, Gistav (Gustave Flaubert) 42
- Frank, Ana (Anne Frank) 60
- From, Erih (Erich Fromm) 11
- Fuko, Mišel (Michel Foucault) 177
- Gavrilović, Draga 68
- Garonja Radovanac, Slavica 77, 254
- Gatman, Sondra (Sondra Guttman) 133, 136
- Gligorić, Velibor 73, 80, 116, 118, 186, 192, 194, 200–201, 203, 208, 213, 338
- Gonkur, Edmond de (Edmond de Goncourt) 42
- Gorbunov, Vladimir 122
- Gorc, Andre (André Gorz / Gérard Horst) 177, 285
- Gorki, Maksim (Максим Горкий / Алексей Максимович Пешков) 17
- Grajf, Filip 173
- Grajf, Gizela 174
- Grim, braća (Brüder Grimm) 181
- Grin, Natanijel (Nathanael Green) 26
- Grubački, Isidora 98, 105, 272
- Gužvica, Stefan 117
- Habermas, Jirgen (Jürgen Habermas) 177, 291
- Hamović, Valentina 193
- Herman, Bogomir Miškec 20, 116–117, 121–122, 186, 207
- Herman, Ljiljana 20, 30, 117–120, 192, 207
- Herman Sekulić, Maja 117
- Hitler, Adolf 173
- Hlapec Đorđević, Julka 68
- Hobsbaum, Erik 309
- Hofman, Nensi (Nancy Hoffman) 129
- Hrvaćanin, Jovanka 92
- Hutner, Anton 241
- Ibanez, Karlos (Carlos Ibáñez del Campo) 94
- Ibaruri, Dolores 59
- Ignjatović, Aleksandar 321, 324
- Ilić-Tutunović, Nadežda 24–26, 30, 34, 36–38, 44, 46, 47, 49–52, 62, 67, 78, 80–81, 85–86, 134, 149, 159–169, 171, 173, 175, 177–179, 181, 183, 185, 187, 189, 194, 215, 216, 218–219, 223–236, 255–259, 261–263, 265–279, 295, 323
- Ivanišević, Jelena 283

- Ivanović, Katarina 77
- Janković, Milica 35, 49, 92
- Jeremić, Nataša 103
- Joanović, Đorđe 334
- Jojić, Olga 103
- Jovanović, Biljana 18
- Jovanović, Draga P. 34
- Jovanović, Dragoljub 25
- Kalas, Žan (Jean Calas) 42
- Kalver, Džasmin (Jasmine Calver) 107
- Karađorđević, Aleksandar kralj 94
- Karadžić Stefanović, Vuk 262
- Karanović, Mirjana 193
- Karišić, Danka 213
- Kazanova, Danijel (Danielle Casanova) 102
- Kecman, Jovanka 97, 151, 154
- Kersten, Kurt 207–208
- Kikić, Hasan 301
- Kiri, Marija (Marie Curie) 77
- Klajn, Hugo 117
- Kolarić, Ana 45
- Kolontaj, Aleksandra (Александра Михайловна Коллонтай) 83, 126
- Kon, Geca 37, 87, 255
- Konstantinović, Radomir 31
- Kovaljevskaja, Sonja (Софья Васильевна Ковалевская) 77
- Krklec, Gustav 122, 338
- Krleža, Miroslav 20
- Krstić, Tamara 23
- Krunić, Dušan 208
- Krupska, Nadežda (Надежда Константиновна Крупская) 83
- Kučera, Marija 335
- Kulenović, Skender 20
- Kulundžić, Josip 122, 207
- Kuljić, Todor 16, 28, 298
- Lalatović, Jelena 13
- Lasić, Stanko 13, 14, 61, 70–72
- Lebl Albala, Paulina 125–127
- Levi, Hana 30, 59, 281
- Lerner, Gerda 30
- Liotar, Žan-Fransoa 177
- Lobačev, Đorđe 282
- Lovrak, Mato 91
- Luis, Sinkler (Sinclair Lewis) 124
- Lukač, Đerđ (Lukács György) 177
- Luksemburg, Roza (Rosa Luxemburg) 83–85, 87
- Macura, Sanja 328–329
- Mađarević, Vlado 14
- Maksimović, Desanka 30, 34, 36–37, 44, 69, 60–61, 78, 87, 91–92, 106, 115, 160, 201, 233, 255, 295–335, 337–339
- Manojlović Pintar, Olga 321, 324
- Mamula, Ruža 213
- Marković, Jovan 171–172
- Marković, Danica 35
- Marković, Slobodan Ž. 74
- Marković, Svetozar 11

- Marks, Elenor (Eleanor Marx) 81, 144
- Masleša, Veselin 248, 301
- Matijević, Tijana 17, 18, 19, 66, 78, 154–155, 169, 186, 355
- Matović, Vesna 10, 297–298, 301–302, 310
- Matvejević, Predrag 14, 15, 16
- Mendoza, Paola 132
- Mihaelis, Karin (Karin Michaëlis) 129
- Mihailović, Dragoljub Draža 228, 313
- Mihailović, Leposava Opika 209
- Mijović, Tanja 23
- Miličević, Živko 37, 160–161, 173–174, 186
- Milinković, Jelena 23, 35–36, 49, 90, 159, 161–163, 256, 271
- Milosavljević, Olivera 320
- Milošević, Mata 206
- Mitrović, Mitra 28–30, 34, 36–37, 43, 47, 57–59, 61, 65, 67, 76, 78, 96–103, 106, 113, 192, 201, 211–212, 214, 255, 283, 295–296
- Mitrović, Žika 175, 283
- Moačanin, Svetozar dr 336
- Močnik, Rasko 18
- Moi, Toril (Toril Moi) 45–46
- Morel, Žan-Pjer (Jean-Pierre Morel) 111–112
- Naef, Elizabet (Elisabeth Naef, rođ. Rosenbaum) 128–129
- Nedić, Marko 28, 116, 119, 145, 158, 254
- Nusbaum, Marta (Martha Nussbaum) 45
- Ostin, Džejn (Jane Austen) 331
- Palavestra, Predrag 172
- Pandurović, Sima 161
- Pantelić, Ivana 224, 227, 230, 233
- Parović, Blagoje 25
- Pavković, Vasa 38, 172
- Pavlović, Pavle 53
- Peković, Slobodanka 297–298, 300
- Pernet, Korin (Corinne A. Pernet) 101
- Pero, Šarl (Charles Perrault) 181
- Petrov, Mihail S. 175
- Petrović, Veljko 135
- Petrović Todosijević, Sanja 259–260
- Pešić, Bogdan 109
- Pijanović, Petar 193
- Pol, Eliot (Elliot Harold Paul) 135–136
- Politeo Vučković, Fani 103, 211
- Popović, Dušan 11
- Popović, Dušan dr 336
- Popović, Radovan 309
- Popović, Rosanda 207–208
- Pota Koljević, Melina 293
- Pražić, Mladen 311
- Prica, Ognjen 186
- Prodanović, Jaša 69
- Prust, Marsel (Marcel Proust) 156

- Pule, Žorž (Georges Poulet) 177
- Rabinovic, Pola (Paula Rabinowitz) 79, 121
- Rajt, Erika (Erika Wright) 331
- Ranković, Svetolik 206–207
- Ratković, Risto 123–125
- Radoičić, Ljubica P. 34, 164
- Ransijer, Žak (Jacques Rancière) 54, 151, 154
- Reba, Jovana 194, 197, 207–208
- Ribner, Miroslav 172
- Riker, Pol (Paul Ricoeur) 177
- Rimon Kenan, Šlomith (Shlomith Rimmon-Kenan) 328
- Ristanović, Rade 224, 227, 233
- Ristić, Marko 71–72, 74, 137, 174, 193
- Ristić, Ševa 174
- Ristović, Ljubomir 241
- Sabo, Ida 230
- Salaj, Đuro 239–240
- Sand, Žorž (Geogre Sand / Amantine Lucile Aurore Dupin) 77
- Sartr, Žan-Pol 33, 34, 39–45, 47–48, 56, 61–63, 162, 177
- Savić, Vasa 333
- Savin, Dragutin 283
- Sejfulina, Lidija (Лидия Николаевна Сейфуллина) 113
- Sekulić, Aleksandra 23
- Selimović, Meša 338
- Simić, Zorana 35, 104, 211
- Sinkler, Apton (Upton Sinclair) 17
- Skerlić, Jovan 11, 68, 75
- Spiridonović, Olga 175
- Smedli, Agnes (Agnes Smedley) 80, 111–114, 116, 118–123, 125–140, 144–145, 147, 158
- Spiridonović Savić, Jela 34, 35
- Spužić, Vladimir 335–336
- Sretenović, Milorad dr 122
- Srzentić, Dragica 209
- Stajić, Vasa 69
- Stambolić, Miloš 40
- Stanić, Veljko 29
- Stefanović, Draga 308
- Stefanović, Dušica 103, 306–308
- Stefanović, Laza 308
- Stefanović, Slavoljub Ravasi 209
- Stevanović, Kristina 178
- Stevanović, Lada 269
- Stipčević, Nikša 10
- Stojadinović, Milan 208
- Stojadinović, Milica Srpkinja 77
- Stojšin, Vladimir 193
- Stolić, Ana 68
- Svirčev, Žarka 23, 56, 68–69, 163, 171, 178, 182, 247, 278, 293
- Šakić, Ilija 115, 238
- Škodrić, Ljubinka 225, 227
- Škurla Ilijić, Verka 34, 290
- Štajn Erlih, Vera 272
- Šuvaković, Milica 103
- Taćinjska, Katažina (Katarzyna Taczyńska) 30, 51
- Tejlor, Elinor (Elinor Taylor) 22
- Timotijević, Dušan 108

- Timotijević (Pops), Olga 129, 209, 272
 Todoroskov, Dragana 178
 Todorović, Pera 11
 Tomić, Svetlana 35
 Tropin, Tijana 90–91
 Tutnjević, Staniša 297, 301
- Ugrešić, Dubravka 18
- Vej, Simon (Simmons Weil) 124
 Vergara, Marta (Marta Vergara Varas) 101
 Vinski, Marija 30
 Visković, Velimir 72
 Vitni, Suzan (Susan Whitney) 101–102
 Vojinović, Staniša 123
 Vojvodić Perić, Danica 98–100, 109–110
 Voker, Alis (Alice Walker) 120
 Volter (Voltaire / François Marie Aruet) 42
 Vučenov, Dimitrije 10
- Vujković, Marica 49
 Vukov, Stevan 336
- Z**aharijević, Adriana 39
 Zdravković, Nebojša 124
 Zola, Emil (Émile Zola) 42, 187
- Ž**edrinski, Vladimir 192
 Žicina, Milka 25, 28, 30, 34–37, 46–47, 49, 51, 53, 58, 61, 67, 73–74, 77–79, 82, 85–86, 111–116, 119–120, 126, 129, 132–133, 135–137, 139–151, 153–158, 160, 181, 188, 196, 199, 201, 215–216, 218–219, 219–222, 225, 231–232, 235, 237–249, 251–254, 256, 277, 291, 295, 315
 Žid, Andre (André Paul Gullliaume Guide) 42
 Živančević, Nina 124
 Živković, Petar 336
 Živojinović, Velimir 161

Stanislava Barać
ANGAŽOVANA ŽENSKA PROZA
U ERI NARODNOG FRONTA (1934–1956)

Izdavač
Institut za književnost i umetnost
Beograd, Kralja Milana 2
www.ikum.org.rs

Za izdavača
Dr Svetlana Šeatović

Lektura i korektura
Mr Jelena Ivanišević

Grafička i digitalna oprema
Leposava Knežević

Štampa
Birograf

Tiraž
150 primeraka

ISBN 978-86-7095-361-1

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

316.75:82.09(497.11)''1934/1956''
82.09:141.72(497.11)''1934/1956''
821.163.41-055.2:929''1934/1956''

БАРАЋ, Станислава, 1977-

Angažovana ženska proza u eri narodnog fronta :
(1934–1956) / Stanislava Barać. - Beograd : Institut za
književnost i umetnost, 2025 (Beograd : Birograf). - 363
str. ; 21 cm. - (Studije i rasprave / Institut za književnost
i umetnost ; knj.59)

Tiraž 150. - Napomene i bibliografske reference uz tekst.
- Bibliografija: str. 341-353. - Registar.

ISBN 978-86-7095-361-1

- a) Ангажована књижевност -- Србија -- 1934-1956
- b) Књижевност -- Феминизам -- Србија -- 1934-1956
- v) Књижевнице -- Србија -- 1934-1956

COBISS.SR-ID 181384969

