

Станиша Тутњевић



**ЛИРСКА  
МИСАОНОСТ  
ДЕСАНКЕ  
МАКСИМОВИЋ**



СВЕТ КЊИГЕ



САДРЖАЈ

Станиша Тутњевић  
ЛИРСКА МИСАОНОСТ  
ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ

Едиција  
ОСВЕТЉЕЊА

Станиша Тутњевић

ЛИРСКА  
МИСАОНОСТ  
ДЕСАНКЕ  
МАКСИМОВИЋ



СВЕТ КЊИГЕ  
Београд



## „РАЂАЊЕ ПЕСМЕ“ ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ

### I

Десанка Максимовић спада међу ријетке српске писце чије дјело је непуне двије деценије након што нас је заувјек напустила у цјелини критички припремљено и објављено у десет обимних томова<sup>1</sup>. Она је, као што је познато, за живота већ имала два репрезентативна издања својих дјела. Прво су њена *Сабрана дела* из 1969. године у којима поред три књиге поезије имамо и један њен роман, једну збирку приповједака, једну књигу бајки за дјецу и једну књигу поезије за дјецу. Друго су *Сабране песме* објављене 1980. године у пет односно шест књига, (издању из 1987. године додата је још једна књига најновијих пјесама), од којих је једна посвећена поезији за дјецу. Сада када све то можемо упоредити са *Целокупним делима* која, без библиографије и литературе, запремају 18 ауторских књига, обима какав су имале књиге *Сабраних дела* и *Сабраних песама*, јасно се види да до сада ни приближно нисмо могли имати иоле цје-

---

<sup>1</sup> Десанка Максимовић, *Целокупна дела*, 1-10, Задужбина Десанка Максимовић - ЈП *Службени гласник* - Завод за уџбенике, Београд 2012. Паралелно са штампаним направљено је и дигитално издање *Целокупних дела* Десанке Максимовић, које је бесплатно доступно на сајту Задужбине Десанка Максимовић: <http://zdm.nb.rs/pages/celokupnadela.htm>.

ловит увид у све што је Десанка Максимовић написала. Посебно смо веома фрагментарно познавали њен преводилачки рад, који нам се након *Целокупних дела* у којима запрема два обимна тома (четири књиге малог формата), скупа са поезијом за одрасле и стваралаштвом за дјецу, указује као трећи носећи стуб огромног књижевног опуса Десанке Максимовић. Пред нашим очима су сада, уз сву поезију за одрасле, цјелокупно стваралаштво за дјецу и сви њени романи, приповијетке, путописи и књижевно-критички списи. Само по себи је јасно да у овим новим околностима приступ цјелокупном дјелу Десанке Максимовић више не може бити као што је био, јер је пред нама, напосто, сада не само обимније него и доста другачије и разноврсније дјело. На другој страни, приступ дјелу Десанке Максимовић послјије узбудљивих и турбулентних година од када она није више међу нама, за вријеме којих је успостављан нови поредак вриједности у многим областима, па и у књижевности, мора бити нешто другачији од оног на који смо навикли. То не значи да је она под утицајем овог времена изгубила на значају.

Али значи да у оквиру тога дјела ипак треба почети успостављати нову хијерархију и нова упоришта њеног поетског свијета. И у случају Десанке Максимовић вријеме чини своје и један дио њеног стваралаштва поступно и спонтано пада у заборав и добија карактер мање важних књижевних чињеница на које се више с великим разлогом не треба враћати (романи, приче, критика, значајан дио стваралаштва за дјецу, оптерећен поучно-педагошком функцијом).

Разнородност и неуједначеност дјела Десанке Максимовић одсликава се и у рецепцији тога дјела у књижевној критици и међу читалачком публиком. Та рецепција је толико разуђена и разноврсна да ју је веома

тешко класификовати, оцијенити и донијети ваљан суд о томе у којој мјери су уочени, анализирани и на прави начин вредновани сви аспекти и слојеви њеног дјела и њеног укупног пјесничког статуса у српској и југословенској поезији XX вијека. Широка лепеза текстова о њој креће се од уско академских радова као што су докторске дисертације и магистарски радови, преко мноштва хетерогених есејистичко-критичких књига до појединачних текстова и чланака у листовима и часописима у којима се губи граница између књижевних и ванкњижевних чињеница и значења и у којима реторика и литераризације имају примат и излазе из устаљених мјерила књижевне критике, теорије и књижевне историје. У таквим околностима тешко би било рећи да најбитнија значења њеног књижевног дјела, имајући прије свега на уму њену поезију, нису довољно уочена и на прави начин вреднована, али би се, исто тако, слободно могло рећи да је то дјело још увијек један велики, неиспитани океан неслућених дубина са мноштвом загонетки које се крију на његовом дну. Чини се да „консолидација“ великог, хетерогеног и неуједначеног књижевног опуса Десанке Максимовић још увијек није завршена, а да је исти случај и са рецепцијом тога дјела и укупним статусом ове пјесникиње у нашој књижевности. Иако има сто разлога да се оваква теза оповргне (ко то још може рећи да њено високо мјесто у књижевности и њена хуманистичко-морална супериорност нису одувјек и заувјек утврђени?!), тешко је оповргнути једну немумшту ситуацију у којој случај Десанке Максимовић увијек има нешто *иза* и неко *али*, било да су у питању (традиционални) поетички или (зна се који!) политички, морални и идеолошки разлози. Немумшти карактер овакве ситуације огледа се у томе што се чак и у тако широкој и разноврсној рецепцији њеног дјела, то



помиње ријетко, непримјетно и у пола гласа. Могло би се, чак, рећи да ту постоји једна, опортунистичка линија помало неискрене лојалности: то је, данашњим рјечником речено, нека врста „позитивне дискриминације“, која подразумијева да се њена „величина“ формално не преиспитује, него подразумијева и „толерише“, али се на њену поезију примјењују књижевни стандарди и инструменти који свјесно или несвјесно такав њен статус не потврђују или га чак искључују, а да се то отворено и изричито не каже. У другом случају, то подразумијева да се оно *али* и *иза* такође подразумијева, али се из разлога опортунитета не истиче, или истиче опрезно и обазриво. Разлог свему томе, наравно, може бити, а дјелимично и јесте, и природа самог дјела Десанке Максимовић, али и недовољно утемељен, издиференциран и провјерљив систем данашњих књижевних, идеолошких и моралних вриједности и мјерила која се на њу примјењују.

Десанка Максимовић слови као образац класичног пјесника са свим што та ријеч подразумијева: тематски и изражајно њена поезија је сваком доступна и као таква више наилази на одзив широке публике него књижевне критике и науке о књижевности. Идући увијек у сусрет обичном читаоцу и бавећи се свакодневним питањима људског живота, она, наравно, није баш успијевала избјећи понављања и маниризам – плићаци њене поезије знали су повремено да потрају и дуже него што би се могло очекивати и што је било потребно, а пут преко њих знао је да узмути и отежа видљивост у дубинским слојевима њене поезије. Простије речено, у њеном изузетно обимном пјесничком дјелу има доста пљеве, коју марљивим радом ваља извијати и истријебити да би се дошло до скривеног, здравог сјеменског зрна њене поезије које може да клија и након више вје-

кова. То је посао који је захтијевао доста труда, али на коме се досад, нажалост, често и из разлога опортунитета, није довољно радило. Тако су створени прилично чврсти и тешко помјерљиви стереотипи о једној пожељној врсти националне поезије и посебном типу готово заштићеног пјесника чије мјесто у националној култури и књижевности није прилично преиспитивати и помјерати. С једне стране ти су стереотипи доста добра и трајна заштита и уточиште које овој пјесникињи заиста није потребно, али с друге дестимулише откривалачке подухвате и истраживања скривених и недоступних слојева смисла и значаја њене поезије, којих је и досад било, али не у довољној мјери, и који су у времену које је пред нама, њеној поезији у сваком погледу потребни.

## II

### 1.

Чим се појавила Десанка Максимовић је показала пуну пјесничку зрелост, тако да је својом првом пјесничком збирком (*Песме*, 1924) у српску поезију ушла на велика врата. Неке пјесме из тога периода и данас спадају у њене најљепше пјесме, и најљепше пјесме цјелокупне српске поезије. Та чињеница може се сматрати једном од чудних загонетки српске поезије XX вијека: како је могуће да неко на самом почетку достигне тако високу пјесничку мјеру која у његовом даљем развоју не губи на значају него га у ствари само потврђује. Је ли таква пјесничка зрелост условљена изнимним и раскошним талентом, и је ли то довољно за пјеснички врхунац какав је Десанка Максимовић досегла? Или је она, можда, само један вјешти подражавалац који се, напросто, ушетао у један већ створени пјеснички шаблон и канон српске поезије настао још прије Првог

свјетског рата који је, с обзиром на то да је била веома талентована и имала значајну књижевну културу, успјешно испуњавала, не трудећи се да у њега унесе нешто своје и да га прошири и продуби? Оваквих и сличних питања, наравно, има много. Једно је, ипак, сасвим извјесно: Десанка Максимовић се пред вратима српске поезије заиста нашла у тренутку када је велико спремање у њој већ било обављено и када су сва идејна-естетска, поетичка, формално-изражајна и језичка питања и искуства већ била сведена на један довршен, готово савршен пјеснички образац, саобразан стању европске поезије, који је већ стигао и до предворја декаденције. Тај образац она је заиста прихватила и у њега се уклопила, али се према њему није односила пасивно. Напротив, активно и стваралачки почела је да размиче његове границе, да га попуњава сопственим садржајем у коме није било тешко препознати арому и сензибилитет епохе, користећи, истовремено, и достигнућа новог динамичног књижевног доба у погледу слободог стиха, риме и ритмичко-музичке организације пјесме.

„Неред“ који су непосредно последије Првог свјетског рата у књижевност унијели модернистичко-авангардистички књижевни концепти беспоштедно рушећи и презирући предратну дучићевско-ракићевску пјесничку традицију и све оно што је на њу личило, као и значај који је тим концептима даван, позицију на којој се нашла Десанка Максимовић није баш чинио завидном и препоручљивом. Али она је, срећом, на њој ипак истрајала, а добар пријем код читалачке публике и књижевне критике одржао ју је у епицентру српске поезије за све вријеме од тада до краја живота. Томе је допринијела и једна посебна околност. Наиме, у заоштреним међуратним књижевним приликама у којима је ушла у књижевност, Десанка Максимовић добила је једну врсту

„центлменског“ попушта на основу кога је у том тренутку била поштеђена агресивних поетичких и идеолошких трвења карактеристичних за то вријеме, али се тај попуст убрзо указао као стереотип којег се касније није могла лако ослободити.

Њена поезија је, наиме, на самом почетку добила етикету изразито лирске, тзв. „женске поезије“, са свим повољним и позитивним значењима која је тај појам подразумевао. Та етикета ју је на неки начин штитила од „мушких“ поетичко-идеолошких разрачунавања. Али с њоме је Десанка Максимовић, на другој страни, била потиснута из епицентра књижевних збивања и третирана више као украс српске поезије него као њен активан и веома значајан чинилац.

На почетку створену представу о Десанки Максимовић није било лако неутралисати. Временом је она, ипак, све више губила на значају, из два разлога. Првome је допринијела сама пјесникиња, јер је пред крај живота, у посљедњим збиркама све више писала поезију рефлексивног карактера. За други су заслужни критичари који су коначно уочили да лирско и рефлексивно и није могуће разлучивати, те да је снажна лирска сугестија њене поезије присутна у свим периодима, на исти начин на који и њена поезија из првих збирки садржи дубоке и снажне мисли о животу и свијету, као и пјесме које је даље писала до краја живота.

У вријеме када се јавила Десанка Максимовић, у српској поезији, као што је наговијештено, доминирале су модернистичко-авангардне пјесничке тенденције: експресионизам, надреализам, зенитизам, космизам, и сл. Она се није приклонила ни једној владајућој пјесничкој школи, него је ишла средњим путем. На исти начин како су се у њеној поезији прожимали мисао и осјећање, тако је и у погледу пјесничког израза она про-

налазила плодотворну синтезу између традиционалног и модерног. Пошто није ишла за књижевном модом, поезија Десанке Максимовић била је приступачна за најшири круг читалаца. Али ако се за њену поезију не би могло рећи да је модернистичка, слободно се може рећи да је увијек била модерна и савремена. То значи да ова пјесникиња на пјесничком плану прати све значајније догађаје и збивања свога времена, свога народа, и сваког човека.

Али то ипак није довољна и свеобухватна представа о поетском свијету Десанке Максимовић. Уочљива је појава да највећи број критичара за своје анализе, које значе нове и дубље продоре у значења њеног дјела, данас често узима неку другу, у ранијим критичким текстовима непомињану или непознату пјесму или стихове. То значи да је огромно пространство њене поезије још увијек и до данас остало *terra incognita* у којој се крије неисцрпан извор нових спознаја, значења и тумачења за која се повод налази на сваком кораку. Основни, препознатљив и доминантан рецепцијски модел Десанке Максимовић заснива се на изразито лирском карактеру њене поезије који се, првенствено, изражава пјесмама о љубави и природи, те на поетским остварењима с патриотским обиљежјима међу које спадају и оне укоријењене у народну хришћанску и историјску традицију. Али то су више на први поглед видљива, углавном спољна, више тематска обиљежја њене поезије, што не значи да на основу њих није било могуће сагледати велики значај ове пјесникиње. Међутим, такав модел рецепције постао је претијесан за несагледиву ширину и дубину њене поезије, тим прије што је у задњим деценијама свога пјесничког развоја и она сама направила велике искорак из свога дуго важећег пјесничког канона. То је довело до тога да је лирски карактер њене поезије у којој доминирају љубав и природа по-

степенно почео да губи на значају и уступа простор тумачењима у којима у први план долази рефлексија. У таквим околностима корпус њеног укупног стваралаштва на неки начин се преутемљује и појављује у нешто другачијем поретку при чему се сада знатно уочљивије него до сада оформљују и посебне цјелине са пјесмама аутопоетичког карактера, пјесмама о Богу и пјесмама о смрти и пролазности.

У тумачењу њеног стваралаштва, дакле, рефлексија добија већи значај, и у складу с тим њена пјесничка космогонија добија и нова упоришта која раније нису довољно долазила до изражаја. Штавише, осим природе као трајног ослонца њеног поетског свијета од почетака до краја у први план избијају пјесме у којима се артикулише њена аутопоетичка свијест, а потом и пјесме у којима доминира њена дубока и комплексна спознаја Бога. Тако, заправо, *идеја природе*, *идеја Бога* и *идеја поезије*, односно *стваралаштва* постају три основна упоришна стуба њеног поетског свијета. Те три основне идеје њене поезије спајају се и прожимају на јединствен, само овој пјесницињи својствен начин, а на тој основи се надограђују још три, изведене, „касније“ идеје – *идеја љубави*, *идеја смрти и пролазности* и, коначно, *идеја патриотизма и социјалне правде*, што све скупа доприноси стварању једне широке и раскошне слике свијета дубоких значења.

## 2.

Обједињене и међусобно прожете и условљене три основне идеје пјесништва Десанке Максимовић, идеја природе, идеја Бога и идеја поезије, у основи се свode на једну тачку – ону у којој се дешава мистериозни чин постања. То их и чини темељним упориштем њене поезије. Ево како то изгледа у природи:

Свакога се тренутка  
понешто у живот прене,  
а ја венем (ЦД 2, 22)<sup>2</sup>

каже пјесникиња у пјесми „Пролеће, а ја венем“. Занемаримо сада посљедњи стих-рефрен (који се понавља на крају сваке строфе, а којим се врло успјешно обиљу и полету рађања и бујања у природи контрапунктно супротставља суморна мисао о малаксалости и пролазности живота), и обратимо пажњу на прва два. Када каже да се свакога тренутка „у живот нешто прене“ пјесникиња на савршен начин артикулише основно начело постања свијета у природи. Тиме се једноставно и безазлено, као бљеском муње освјетљава онај тренутак у коме се дешава чудо којим из немуште бесконачности и празнине израња нешто што је послјије тога живот и свијет који за нас има смисао и сврху!

Ради се, дакле, о остваривању оног узвишеног и вјечног принципа по коме се из свеопште празнине и магме непостојања, пробуђени и подигнути универзалном енергијом и разлогом постања, први пут појављују нови и свјежи облици живота и свијета – као залог његове неминовности и трајне обнове. У том стиху садржано је врхунско начело постања, сталног обнављања и, коначно, опстанка свијета. Пажљивим ишчитавањем поезије Десанке Максимовић може се уочити да тај свијет изниче из простора претпостања, односно да у виду неуобличене и непознатљиве енергије, као у невидљивој опни пупа и стално нараста у празнини с ону страну границе постојања. Трајном еманацијом и екс-

---

<sup>2</sup> Десанка Максимовић, *Целокупна дела*, Задужбина „Десанка Максимовић“, ЈП Службени гласник, Завод за уџбенике, Београд, 2012 (даље: ЦД, при чему први број означава број тома, а други страницу на којој се налазе цитирани стихови).

панзијом те енергије замишљена опна пуца, граница се закратко, као за трен ока, отвара и у том магновењу се догађа оно невидљиво чудо рађања и постања.

Та мистерија „великог праска“ дешава се у епицентру универзума природе, а ту се идентификује и остварује и идеја Бога која се посредством библијске легенде о постању свијета, „ретроактивно“ укључује у збивања на путу од прапочетка ка почетку свијета.

На исти начин дешава се и рађање пјесме, чиме се и поезија у погледу настанка и у погледу сопственог устројства и значења, укључује и остварује у универзуму природе. Тако се „рађање поезије“ изводи на исту раван са чудом стварања и постања у природи, гдје као што је речено са истоветним значењем затичемо и идеју Бога изражену библијском легендом о постању свијета. Поменутом чедном пјесничком сликом предегзистенцијалног напона који се ослобађа у стварању нових животних облика Десанка Максимовић, дакле, изједначава и изводи на исту раван начело постанка свијета и сопствено схватање рађања пјесме. То би се истовремено могло сматрати њеним темељним поетичким начелом из кога имплицитно произлази све оно што је написала у пјесничком облику или рекла о поезији.

Из овога произилази да су оне друге три напријед поменуте, за поезију Десанке Максимовић исто тако веома битне идеје, *идеја љубави, идеја смрти и пролазности*, на исти начин као и идеја *родољубља и социјалне правде*, изведене и посљедичне, мада одмах ваља рећи, да нису мање важне и сугестивне у њеном дјелу. Напротив, понекада је и обротно.

У вези са својим схватањем природе у једној прилици Десанка Максимовић је рекла и ово: „Понекад ми се чини да природу осећам више као каква зверка него као



човек“<sup>3</sup>. С тим у везу могли би се довести и стихови из ових и још неких других пјесама:

„И нишу се несвесна бића биља“  
(„Елегија“, ЦД 1, 48),

„верујем да цвет мене, као и ја њега,  
неким својим оком посматра“,  
(„Научни апокриф“, ЦД 3, 37).

А Бог као да не разуме и да нам се чуди  
кроз јасно отворене очи цвета.  
(Пролеће у гробљу“, ЦД 1, 177)

У нeredу лежи камен као свет да још није створен  
(„Над речним коритом“, ЦД, 1, 184)

То је сусрет са природом са ону страну, изван људске свијести о њој, какву можда имају други живи створови, али и неживи природни феномени, гдје се природа исказује у виду своје праслике у неком још увијек пасивном, али латентном трансценденталном простору свијести. То је нека врста „свијести“ природе о самој себи, којом комуницирају биљке и друга жива бића и ствари између себе самих, али и између себе и човјека, природа која се артикулише у оном стању у коме још не постоје човјеков доживљај и свијест о њој, у којој се, као што смо видјели, човјекова свијест о једном цвијету у природи, изводи на исту раван на којој тај цвијет остварује комуникацију са човјеком. Природа се, дакле, у поетском свијету Десанке Максимовић затиче у стању претпостављања и указује нам се као врховни универзум у коме се све остварује и из кога настају сви други свјетови.

---

<sup>3</sup> Цитирано према: Велизар Бошковић, „Инспиративна подручја у стваралаштву за децу Десанке Максимовић“, *Стваралаштво за децу Десанке Максимовић*, зборник радова, Задужбина Десанка Максимовић, Београд, 2003, стр. 15.

У вези с тим поставља се и веома сложено питања односа природе и Бога. Тешко је довести у питање божански карактер природе у поезији Десанке Максимовић који подразумева потпуну прожетост идеје природе и идеје Бога, што првенствено подразумева свеprisутност Бога у природи. У вези с тим у рецепцији њене поезије готово обавезно се помиње пантеизам и њиме се обухватају и објашњавају свеукупна феноменолошка мистерија, узвишеност и раскош природе. Искрпнији увид у дефиницију пантеизма као филозофског учења у коме се Бог поистовећује са природом, а природа се посматра као огледало божанства, из чега даље прозилази да се све што постоји, па и сама природа, садржи у идеји Бога, јер је резултат Божије промисли, можда ипак прерано затвара могућу и веома сложену и суптилну дискусију о овом питању. У оквиру таквог гледања нема мјеста за разговор о могућем хијерархијском аспекту односа Бога и природе у поезији Десанке Максимовић. Јер, уколико такав разговор прихватимо, у томе случају морало би доћи до извјесног редеофинисања појма пантеизма. Искрпно ишчитавање њеног укупног пјесничког опуса, наиме, упућује и на једну можда сасвим неочекивану могућност: да је идеја Бога, заправо, ипак само дио идеје о природи. Да је, дакле, универзум природе примарни свијет у коме се, као што је речено, садрже сви други свијетови, па и свијет Бога, те да би, у складу с тим, увођење појма пантеизма у тумачењу поезије Десанке Максимовић значило неку врсту накнадне или ретроактивне деизације природе. Напријед цитирани стихови у којима нам се Бог чуди „кроз јасно отворене очи цвета“ на истој је равни са оним стиховима у којима нас цвијет посматра „неким својим оком“ као и ми њега. Тиме се потврђују свепри-

сутност идеје Бога у природи, али на начин којим она није изнад природе него је само један њен дио. Идеја природе, дакле, није у идеји Бога, него је Бог дио универзума природе.

Овако схваћена идеја природе, сасвим изнимна и уникатна, оправдава размјере своје присутности у поезији Десанке Максимовић. Природа, као што је познато, у рецепцији поезије Десанке Максимовић заузима најистакнутије мјесто, а њен значај и функција до сада су освјетљавани из свих углова и са свих страна. Овдје се, међутим, најбитнији аспекти значаја природе у њеној поезији покушавају донекле преусмјерити свођењем на ону тачку на којој се у средишту њеног универзума догађа чудо постања одакле све полази и даље се развија, укључујући и идеју Бога и идеју саме поезије које су идеје судбоносно, као пупчаном врпцом, везане за то исходиште.

Може се рећи да Десанка Максимовић устројством и језиком природе као врхунског универзума објашњава и изражава смисао и настанак поезије који се, као неминовно и недокучиво чудо рађања, зачиње у предворју претпостављања и претспознања живота и свијета. У пјесми „Песничко вече“ пјесникиња у заносу каже да ће као „какав обдарен атом“ у сваком тренутку „стварати земљу покоју“:

Биће то раскошни песнички миоцен.  
Из хаоса ће се издвојити мисли копна  
и пучине снова,  
разлучиће се светлости од таме (ЦД 2, 121)

Погледајмо, на примјер, неколико њених пјесама у којима пјева како се рађа пјесма и како на свијет долази пјесник. Двије од њих носе исти наслов „Рађање пјесме“; једна је објављена 1979, а једна 1988. године. Има

и пјесма са насловом „Рађање стиха“, а у пјесми „Рађање љубави“ се ради о начину како се рађа пјесник. Све ове пјесме „дешавају“ се у природи, њихово рађање изражава се метафорама и пјесничким сликама сачињеним од инвентара из амбара природе, у свима први порив и импулс за настанак пјесме непримјетно полази из дубина неког свог удаљеног и нејасног повода и прапочетка. Пјесма зрије споро као јабука којој је за то потребно да око ње сунце обиђе „деведесет и више пута“, она је онај „девети вал“ што га плима на крају износи на обалу, она као коријен ражи понире у „душѐ исконско огњиште“, гдје се оплођује и одатле израста. Схватање рађања пјесме Десанке Макасимовић могло би се упоредити са убрзаним снимком израстања и отварања цвијета, невидљивог простом оку.

Рођење стиха Десанка Максимовић доживљава као да непосредно из природе, на лицу мјеста преузима рукама природе направљене готове метафоре, риме и пјесничке слике: она се осјећа као да је јунским ливадама „отела млеч“, као да је из бистре ријеке „испила слик“. Колики значај даје и на који начин изражава мистерију рађања пјесме и пјесника свједоче и ова слика узбуђене природе у којој се дешавају мистериозна знамења и предсказања тога чина:

Планини која никад није имала млека  
набрекну груди  
и белу одојчад облака доји  
и месец се као у младости узбуди  
кад је угледа млеком обливену,  
излазе на шумску стазу голи сисари  
и плачу и смеју се као људи,  
девојкама долазе на сан чудне ствари,  
а то бива само кад песник треба да се роди.  
(ЦД 2, 103)

У покушају да се мјесто и улога природе у поезији Десанке Максимовић што потпуније освијетле, а у томе по могућности оде и нешто даље од досадашњих тумачења, потребно је направити извјестан отклон од устаљеног поступка, садржаног у наслову теме многобројних ђачких, али и научних радова која гласи „доживљај природе у поезији Десанке Максимовић“, којим се природа третира као тема, односно објект за који се вежу богате и раскошне сензације, доживљаји или мисли о животу и свијету. Тај отклон подразумијева да се ово питање покуша сагледати и са друге стране, тј. да се на природу у њеној поезији гледа и као на субјект те поезије, тј. као на неку врсту актера у настајању, обликовању и функционисању те поезије. Природа код Десанке Максимовић није само тема него и медијум у коме се њена поезија обликује, изражајно средство којим се она остварује, и по томе се ова пјесникиња разликује од мноштва других пјесника у чијој поезији природа има значајно мјесто. На начин како се скулптура остварује и обликује у камену, како се музика обликује и остварује у звуку, како се слика обликује и остварују у боји и како се књижевно дјело обликује и остварује у језику, тако се и поезија Десанке Максимовић, осим језиком, обликује и остварује и природом, односно у природи као медијуму. Природа је у неком смислу језик поезије Десанке Максимовић, језик који нико до ње у српској поезији није тако течно говорио, обогатио и тако креативно искористио и употријебио у обликовању својих пјесама. Богати, разноврсни и раскошни феномени и појаве природе, непримјетне мијене и видљиве промјене којима она живи, умире и трајно се обнавља, као и све друго што се у природи дешава, заправо су гласови, ријечи, готове синтагме или реченице тога језика које Десанка Максимовић кори-

сти као средства помоћу којих ствара метафоре, пјесничке слике, симболе, алегорије, звуковне и ритмичке ефекте пјесме, итд. Све то, међутим, не треба глорификовати и сагледавати искључиво са позитивним предзнаком. Јер, знала је Десанка Максимовић у том погледу понекад да буде и превише благоглагољива! Знала је да језик природе користи и маниристички, када то није неопходно, понављајући се и загушујући своју пјесму.

Овдје ваља истаћи и то да је и унутрашња организација пјесме у поезији Десанке Максимовић на неки начин била одређена збивањима у природи и језиком природе којим ју је стварала. На начин како се социјални живот и његове структуре сложеним чином стварања преносе на структурно устројство једног прозног текста, на примјер, тако и богата феноменологија и поредак у природи налазе одраза и утичу на унутрашње структурирање пјесама Десанке Максимовић. Најједноставније речено, не преноси Десанка Максимовић у својој поезији само садржај природног универзума на људски садржај својих пјесама, него и структурну устројеност тога универзума на структурну организацију својих пјесама. То је још један доказ да природа није само тема односно предмет њене поезије, него и битан дио њене поетике. На једној страни, видјели смо, њена пјесма се рађа по моделу настанка нових облика живота и свијета у природи, а на другој, опет, она се, као скулптура у камену, обликује у природи као својеврсном медију, средствима, односно језиком природе.

На који начин Десанка Максимовић језик природе користи као изражајно средство у својим пјесмама најбоље се види у случајевима када пјева о неком урбаном догађају или амбијенту изван природе. Као искусном пјеснику, велике књижевне културе и знања њој, наравно, не би било тешко да ствари и појмове који се у та-

квој ситуацији срећу исказује ријечима, метафорама и пјесничким сликама примјереним амбијенту у коме се пјесма одвија. У пјесми „Поноћни Торонто“, на примјер, ноћну слику узаврелог, ускомешаног и бљештаво освијетљеног велеграда коју гледа са педесетог спрата, пјесникиња не дочарава ријечима, метафорама и пјесничким сликама састављеним од појмова и ријечи које означавају оно што стварно пред собом види, него призорима, догађајима и појмовима из природе: освијетљена панорама поноћног мегалополиса изгледа јој, на примјер, „као запаљена жита Војводине“, док умјесто многобројних аутомобила са упаљеним фаровима у њеној слици улицом гмиже „безброј светлосних инсеката“. Још импресивније то се види у пјесми „Говор железа“ у којој се као у некој експресионистичкој слици дочарава слика жељезаре у Зеници, гдје се у једну визију сливају пламен упаљене високе пећи, ужарено жељезо, предмети од гвожђа који се ту праве и хука која све то прати:

брује славуји тананих антена  
и зеба челичних стоји свуда цика,  
сикћу тек сковани поскоци, удави,  
и наочарка ужарена звечи,  
прети железних стршљенова зука,  
циличу челични мишеви у трави,  
медведи тучани у даљини ричу,  
на дрвету гвоздена кукавица кука (ИД 2, 114)

Посебно је интересантно то што укупан тај доживљај пјесникиња ставља у оквир поетичке терминологије која и сама преузима и апсорбује епитете снажно сугерисаног доживљаја енергије железа као симбола обнове и изградње земље:

свуд необуздано ме срета празновање  
железних сликова, ономатопеја –

Све је то, наравно, рађено смишљено и свјесно. Јер, иза те слике, која се налази у првом дијелу пјесме, у њеном другом дијелу открива се њено наличје: у позадини бучне и усковитлане снаге и динамике жељеза, пјесни-киња још чује „умивање трава“, шум вечерњег грања, дисање зрелог жита, и све оно што нуди изворна и сама себи довољна природа. Ова пјесма је у ствари прави примјер како Десанка Максимовић језиком природе успијева да створи двије сасвим другачије, супротне, али подједнако сугестивне пјесничке слике.

### III

#### 1.

Десанка Максимовић остварила се првенствено у поезији, али је доста рано показала интересовање и за прозни жанр. Прво је, још између два рата, почела да пише приповијетке и путописе, а потом послје ослобођења 1945. године, и романе. Објављивање њене прве збирке приповједака поклапа се са тренутком „када је у знатном броју њених песама лирски апстракционизам уступио место социјалним мотивима и реалистичном односу према стварности“<sup>4</sup>. Тиме се она на себи својствен начин, више спонтано и са стране, нашла у орбити оног облика књижевног ангажмана у српској и југословенској књижевности између два рата, који је у ужем смислу био познат под именом покрет социјалне литературе. У поезији је, нарочито у првим годинама послје Другог свјетског рата, на тој линији наше књижевности Десанка Максимовић остварила значајне, томе времену примјерене резултате, посебно када је у питању тематика борбе против окупатора, обнове и изградње земље и новог, оптимистичког погледа на сви-

---

<sup>4</sup> Ана Ћосић Вукић, „Напомене“, ЦД 4, 782.



јет. Док је у поезији тај њен искорак био привременог карактера и без већих последица на њено укупно пјесничко дјело, у приповијеткама и романима (објавила је три збирке приповједака и три романа), она је трајно остала везана за традиционалан, првенствено реалистички концепт књижевности који је на себе преузимао и одређене социјалне, моралне и идеолошке задатке. Већ у првој збирци *Лудило срца* (1931), коју сачињавају лирске прозе и интроспекције без развијеније фабуле, посвећене интимним, често фриволним проблемима људи, посебно оним што произлазе из мистериозних односа мушкарца и жене, срећемо и видове, истина разблаженог социјалног става. У другој збирци *Како они живе* (1935) „окретање социјалним темама и општедруштвеним проблемима, што је било у сагласју са општим духом епохе“<sup>5</sup>, још више је уочљиво, мада се не ради о изоштреном морално-идеолошком социјалном ангажману, већ више о општем, хуманистичком карактеру фабулизације људских односа, стања и расположења. Трећа збирка приповједака *Страшна игра* (1954), у складу са новим преокупацијама и задацима књижевности непосредно после Другог свјетског рата, бави се темама окупације и ослободилачке борбе, и у њој Десанка Максимовић није отишла даље од стандардне конфекцијске прозне продукције те врсте која је у српској и југословенској литератури тога доба већ била у другом плану у односу на нова, модернија и сложенија прозна остварења на ту тему.

Десанка Максимовић написала је и три романа у којима се такође продужује облик књижевног активизма

---

<sup>5</sup> Весна Матовић, „Социјално, лирско и рефлексивно у приповедачкој прози *Како они живе* Десанке Максимовић“, *Проза Десанке Максимовић*, зборник радова, приредио С. Ж. Марковић, Задужбина Десанка Максимовић, Београд, 2001, стр. 21.

започетог између два рата. У роману *Отворен прозор* (1954), у првом плану је тема болести туберкулозе и начина борбе против ње, роман *Бунтован разред* (1960) бави се дилемама и питањима одрастања једне генерације уочи Другог свјетског рата и на сличан начин је одређен васпитном тенденцијом у складу са дневним потребама и очекивањима друштва, док се у роману *Не заборавити* (1969), Десанка Максимовић вратила теми стрељања ђака у Крагујевцу 1941. године. У цјелини гледано и приповијетке и романи Десанке Максимовић одговарају у то вријеме већ анахроном типу прозе у коме је упрошћена наративна стратегија у сразмјерном односу према замислима и порукама које аутор жели упутити читаоцима. Као таква није ни наишла на адекватну рецепцију књижевне критике и читалачке публике и трајно је остала у сјенци њене поезије и књижевног стваралаштва за дјецу. Није јој без разлога у једној прилици Исидора Секулић готово љутито одбрусила: „Ви сте песник, а прозу уопште не треба да пишете, који Вам је ђаво, жено...”<sup>6</sup>

Нешто већи значај у своме жанру има путописна проза Десанке Максимовић која је објавила двије књиге путописа. Укњизи *Празници путовања* (1972) сакупљени су нешто прерађени доста разнородни текстови о посјетама страним земљама објављивани у листовима и часописима у широком временском распону од тридесетак година, још од 1930. године, док је стилски и тематски цјеловитија књига *Снимци из Швајцарске* настала као резултат њених путовања у ову земљу у периоду

---

<sup>6</sup> Цитирано према: Воја Марјановић, „Неколико критичких опсервација о стваралаштву за децу Десанке Максимовић“, *Стваралаштво за децу Десанке Максимовић*, зборник радова, пиредио С. Ж. Марковић, Задужбина Десанка Максимовић, Београд, 2003, стр. 32.

од 1972. до 1977. године. Широко знање, општа култура и богато књижевно искуство Десанке Максимовић допринијели су да се ово штиво може читати са великим интересовањем и уживањем. „Отворена и флексибилна структура путописа дозволила јој је да несметано прелази са чињеница на личне утиске, опаске и коментаре, који су наизменично интонирани полемично или исповедно-интимно и субјективно, да би повремено били допуњени елементима хумора и сатире“<sup>7</sup>.

Не треба сметнути с ума ни списе Десанке Максимовић о књижевности, писцима и културним питањима, расуте у листовима и часописима од почетака књижевне активности између два рата до позног доба њеног живота. То су првенствено критике, рецензије, предговори и поговори појединим књижевним дјелима, бесједе, изјаве, ауторски интервјуи, и сл. Тој врсти своје књижевне активности ни сама Десанка Максимовић није придавала већи значај, па те текстове није објединила у посебној књизи, док један дио тих списа, након што је послужио тренутним, дневним поводима и унапријед одређеној сврси, није ни угледао свјетло дана у листовима и часописима. Њене објављене и необјављене рецензије, предговори и поговори најчешће се односе на књиге женских аутора, књиге за дјецу и омладину, ауторе из других република тадашње Југославије и друге словенске писце, али је повремено остављала трагове и о тренутно актуелним књижевним питањима, догађајима и писцима савремене српске и југословенске књижевности. Ради се углавном о пригодним, добронамјерним благо критички усмјереним текстовима, без већих

---

<sup>7</sup> Нада Мирков, „Путописи Десанке Максимовић“, *Проза Десанке Максимовић*, зборник радова, приредио С. Ж. Марковић, Задужбина Десанка Максимовић, Београд 2001, стр. 32.

теоријских и поетичких замисли и амбиција, који су служили као нека врста водича у којима се често афирмише морални и хуманистички, а када је у питању литература за дјецу и педагошки карактер књижевности.

## 2.

Десанка Максимовић је, иначе, један од највећих и најпознатијих писаца за дјецу у српској и југословенској књижевности XX вијека. На сличан начин како је првом збирком поезије *Песме* 1924. године у српску поезију ушла као већ оформљен и зрео пјесник, тако је већ убрзо, 1927. године, књигом пјесама под насловом *Врт детињства* стала међу писце који су се налазили на првој линији наше тадашње књижевности за дјецу. То није била њена случајна и успутна преокупација, јер ће у том периоду ускоро изаћи и двије прозне књиге намијењене дјечи (*Срце лутке спаваљке*, 1933 и *Распеване приче*, 1938), док ће у току рата 1942. године бити штампане још три њене књиге у стиху и прози, због чега је Десанка Максимовић послје ослобођења доживјела и извјесне прекоре<sup>8</sup>.

Својим књигама за дјецу извјесну пажњу и подршку критике и читалачке публике Д. Максимовић је задобила већ и у вријеме када су се те књиге појавиле, али праве, широке размјере њено стваралаштво за дјецу и омладину у свим аспектима добија тек послје ослобођења 1945. године. Иако су у том периоду њена књижевна остварења намијењена најмлађој генерацији, у великој мјери била одређена и васпитно-образовним и идеолошким задацима новог времена, и у овом случају, као и у оном основном, „примарном“ дијелу њеног

---

<sup>8</sup> Десанка Максимовић, „Мој живот за време рата“, *Политика. Култура уметност наука*, 9.02.2013, 1-2.

књижевног корпуса намијењеног одраслим, трајно се јављају остварења неоптерећена актуелном „друштвеном поруцбином“. Тако на примјер у њеној инспиративно писаној стихованој бајци за дјецу *Бубамара* објављеној 1946. године, у ствари једној потресној балади или поеми о љубави оца раздвојеног од дјеце, потпуно изостаје за то вријеме очекивани педагошко упућивачки карактер тадашњег стваралаштва за дјецу у коме доминирају педагошке и моралне поуке о љубави према отаџбини, херојској борби партизана против окупатора, којој свој допринос дају и дјеца, о послератном изградњи порушене земље, новог друштва и њему примјереног човјека, о животу и раду пионира, Титу, и сл.

Стваралаштво Десанке Максимовић намијењено младима свих узраста објављено је у двадесетак књига, од којих је приближно половина у прози, а половина у стиху, мада има и дјела у којима се прозни и пјеснички израз продуктивно испомажу и прожимају. По укупној присутности у читавој југословенској литератури друге половине XX вијека намијењеној дјечи и омладини, она спада међу пар најуочљивијих аутора, које налазимо у мноштву листова и часописа за дјецу, чије књиге се у различитим облицима штампају у великим тиражима, који су најрадије виђени међу дјецом, у школама, на књижевним вечерима, културно-књижевним манифестацијама, дјечијим фестивалима, у штампи, на радију, телевизији, и сл. Уобичајено је да се у номенклатури писаца за дјецу Десанка Максимовић сврстава међу оне класичне, више традиционално оријентисане ствараоце које предводи Змај, а да је временом спонтано асимилирала и новије тенденције у овом жанру гдје педагошка поука уступа пред новим и другачијим, слободнијим и креативнијим схватањем личности дјетета и стваралаштва за дјецу. Међутум, пажљивији увид у хронологију

њеног стваралаштва за дјецу и ужи брижљивији избор из свега што је написала за дјецу, свједоче сасвим супротно: да је она веома рано, још од међуратног периода била „у курсу“ те нове поетике књижевности за дјецу чије почетке обично везујемо за култну књигу *Мали принц* Антоана де Сент Егзиперија. Не мало изненађење представља чињеница да је велики број таквих пјесама Десанка Максимовић објавила у вријеме када се још нису били појавили и формирали писци за дјецу попут Милована Данојлића, Душана Радовића и Љубивоја Ршумовића који су касније третирани као родоначелници нових поетичких стремљења у књижевности за дјецу. Како и зашто се то десило? Десанка Максимовић је, као што је познато, писала много, лако и спонтано, у свакој прилици, практично у ходу и на лицу мјеста, подстакнута тренутном инспирацијом и мотивисана свакодневном потребом и намјеном васпитања и хуманог одгоја младих у складу са општим, свевременским људским вриједностима, али и у складу са свакодневним одгојним и идеолошким захтјевима времена. У таквим околностима није било времена ни потребе за поправке и дораде текста, тешко је било избјећи маниризам и прибјегавање вјештини стиховања којом се велики свијет дјеце ставља под шарени покровитељски кров бриге старијих за њих у школи, породици и друштву, а комуникација с њим успоставља умиљним тепањем и деминутивима којима су одрасли, настојећи да им се приближе и додворе, у име њих именовали догађаје, збивања, појаве и ствари које их окружују. Али све су то разумљиве, можда и нужне, пропратне појаве које су временом биле потискиване на маргину и ишчезавале под притиском нових аутентичних и оригиналних остварења за дјецу у стиху и у прози, којима се Десанка Максимовић од самог почетка уклапала у актуелне пое-

тичке стандарде књижевности за дјецу, засноване на машти, игри, досјетљивости, хумору, и сл. Ради се о тако схваћеном дјечијем свијету у коме дијете није више објект васпитног утицаја старијих на њега, него активни, слободни, самосвојни, самосвјесни и самоувјерени субјект креације свога мјеста у сопственом свијету и у свијету око њих. Тај нови социјални и поетички коцепт стваралаштва за дјецу, Десанка Максимовић је прихватила и остваривала у свим периодима своје књижевне дјелатности, али је он, умногоме, био заклоњен оним дневним, текућим, брзописним књижевним текстовима за дјецу који су наглашеније имали васпитно-образовни карактер. У цјелини гледано она је успјела да оствари немјерљив утицај на више генерација које су се на изворишту њеног стваралаштва за дјецу и омладину напајале непролазним вриједностима и идејама хуманизма, доброте, љубави за ближњег, за другог и другачијег, љубави према животињима, природи, завичају, отаџбини, умјетности, и свему што живот чини љепшим, ведријим и смисленијим.

Литерарни значај и вриједност оног што је у области стваралаштва за дјецу Десанка Максимовић оставила, гледано из данашњег времена, није можда сразмјеран утицају који је на генерације дјеце тим стваралаштвом извршила. При томе треба имати на уму чињеницу да и у случајевима када је писала на брзину и према потреби и захтјеву тренутка, она увијек имала неку идеју, досјетку, алегорију, метафору или риму којом се свака њена пјесма наметала и памтила, макар у свему и не била саобразна захтјевним књижевних закона и мјерила. Ради се о једној сасвим изнимној, специфичној, личној, друштвеној и књижевној позицији Десанке Максимовић. Она подразумијева да узвишене поруке које је преносила на млађи нараштај нису баш увијек

биле у онаквом литерарном руху, које је прихватљиво за данашња схватања књижевности за дјецу. Али, на другој страни она подразумејева и једну непорециву чињеницу да су те поруке ипак сасвим успјешно доспјевале до оних којима су биле намијењене, да су на њих благотворно дјеловале, те да начин како је то Десанка Максимовић чинила, нико ни данас не би довео у питање или га се због тога руха одрекао.

Међутим, то ни на који начин не значи да је она остала само као писац за дјецу минулих нараштаја. Напротив, она је, као што је речено, трајно била и на линији најновијих поетичких, педагошки и друштвени стремљења у тој области, у којима су у првом плану слобода дјечије личности, машта, игра, хумор, смјела метафорика, досјетка, и сл., и гдје се дијете испољава као активни чинилац и динамични актер и субјекат свога свијета и свога мјеста у свијету одраслих, а не као предмет и објекат на кога се утиче свим, па и књижевним средствима. За разлику од многих других који су овакво схватање прихватили доктринарно или из помодних разлога, и у пракси га примјењивали више технички и вјештачки, Десанка Максимовић га остварује иманентно: истовременим ослобађањем и афирмисањем дјечије личности и преношењем те његове нове позиције у свијету на структурну устројеност и функционисање књижевног текста намијењеног дјечи.

Када се говори о значају стваралаштва Десанке Максимовић за дјецу и омладину треба имати на уму и то да је она с великом страшћу и успјехом и у прози и у поезији његовала бајку, као традиционални и провјерени жанровски облик најпримјеренији дјечијој слици свијета, у којој је сужен простор за актуелне, дневне дидактичне, моралне и идеолошке поруке у духу времена, које се не уклапају у свијет бајке и, какве год да су, као



дио таквог свијета дјелују разблажено и безазленије. У њеном случају појам бајка добија „нова значења – од чудесног у животној свакодневици до симбола који као знак омогућују распознавање митског, историјског и личног у људским судбинама“<sup>9</sup>. У том жанру дала је она узорна, култна и непролазна остварења, неизбрисива из свијести и културе данашњег младог нараштаја, до којих је и сама пуно држала. За *Бајку о Кратаковечној* (1964), која је „означила одређену прекретницу у стваралачкој биографији Десанке Максимовић“<sup>10</sup>, казала је, на примјер, да се те књиге неће „постидети ни у погледу стила, ни поруке, ни многих порука које она носи“<sup>11</sup>. Не мањи значај у њеном прозном стваралаштву за дјецу има и роман *Прадевојчица* (1970), у коме се радња смјешта у дјетињство човјечанства, у амбијент првобитне друштвене заједнице, гдје се постављају и на свој начин разрјешавају и до нас просљеђују питања свих времена.

Поетски свијет Десанке Максимовић је јединствен и покрећу га исти унутрашњи регулативи. Стога је граница између њеног стваралаштва за дјецу и одрасле сасвим отворена тако да имамо пјесама које су се и по њеном сопственом избору налазиле у књигама намијењеним и једним и другим. Свијет њене поезије и бајке за дјецу, живи и дјелује првенствено у природи и са при-

---

<sup>9</sup> Слободан Ж. Марковић. „Значење појма бајка у делу Десанке Максимовић“, *Рецепција дела Десанке Максимовић*, зборник радова, приредио С. Ж. Марковић, Задужбина Десанка Максимовић, Београд, 1998, стр. 89.

<sup>10</sup> Цвијетин Ристановић, „Љубав и стваралаштво као животна потреба главних ликова у роману *Прадевојчица* Десанке Максимовић“, *Стваралаштво за децу Десанке Максимовић*, зборник радова, приредио С. Ж. Марковић, Задужбина Десанка Максимовић, Београд, 2003, стр. 59.

<sup>11</sup> Исто, стр. 60.

родом и у њој и њоме се остварује на исти начин као и у поезији за одрасле. Традиција, историја, вјера, народно стваралаштво, бајке, митологија, и све оно што је пјесникиња као попудбину понијела из дјетињства, на својеврстан начин исказује се и у њеном стваралаштву за дјецу. Неки битни топоси поезије Десанке Максимовић, у којима је садржана суштина њене поетике и њених рефлексија о животу и свијету, као што су схватање Бога, разрјешење загонетке пјесничког чина самим собом, митологија змије, ћука, гаврана, и сл. срећу се и у поезији за дјецу, наравно на начин како се рефлектују у неспутаној свијести и машти дјетета.

Све су то разлози што се Десанка Максимовић ни данас, макар више и није међу нама, не помјера са врха српске књижевности за дјецу, а ту је, очито, треба тражити и у времену које се протеже далеко испред нас. И у овом књижевном жанру, дакле, Десанка Максимовић је остварила такав опус који би сам по себи, чак и да се није ничим другим бавила, био довољан за високо мјесто у српској и југословенској књижевности XX вијека.

### 3.

За разлику од њених приповједака, романа и књижевно-критичких текстова, преводилачки рад Десанке Максимовић неоправдано је остао у сјенци њене поезије и стваралаштва за дјецу. Тек објављивањем њених *Целокупних дела* (2012) у којима преводи запремају два од укупно девет великих томова, могуће је сагледати сав обим и значај њене преводилачке активности којом се сврстава међу најистакнутије преводиоце српске књижевности. Преводила је све жанрове, као преводилац се огласила преводом Достојевског (1933), али се првенствено бавила превођењем поезије. Преводила је дјела из руске, словеначке, бугарске, украјинске, чешке,

словачке, пољске, белоруске, јерменске, грузијске, азербједанске, балкарске, јакутске, киргиске, летонске, литванске, норвешке, француске, узбечке и кинеске књижевности. Са оригинала је преводила руске, украјинске, словеначке и бугарске писце, неке пјеснике из пољске, чешке, словачке, норвешке и француске књижевности преводила је у коауторству са другим ауторима (Марија Пјетрусинска, Јара Рибникар, Љубиша Рајић, Дана Милошевић), а неке, посебно оне из азијских земаља бившег Совјетског савеза, са руског.

Највише је преводила руске писце, а потписивала је и неке преводе са руског Радована Зоговића који је једно вријеме био у немилости тадашњих власти и није могао објављивати под својим именом. Преводила је Пушкина, Горког, Валерија Брјусова, Ану Ахматову, Веру Ибнер, Бориса Пастернака, Марину Цветајеву, и многе, многе друге руске пјеснике. На другом мјесту су словеначки пјесници, што је и разумљиво с обзиром на општа настојања за зближавањем југословенских народа и култура у новоствореној заједничкој држави. Посебно су значајни њени преводи у издањима на нашем језику Ф. Прешерна, А. Ашкерца и О. Жупанчича, а нарочито њен превод двотомне *Антологије словеначке поезије* (1961). По обиму и интензитету преводилачке активности посебно мјесто заузимају преводи бугарских пјесника. С тога језика почела је да преводи још 1934. године, извјестан застој од педесетих до шездесети година настао је због тадашњих односа Југославије са осталим социјалистичким земљама, али је у цјелини гледано Десанка Максимовић изузетно много учинили на развијању српско-бугарских културних и књижевних веза. Преводила је Вазова, Ботева, Смирненског, Вапцарова и друге писце разних генерација, а посебно мјесто заузима њено пријатељство и међусобно измјењивање

превода са Јелисаветом Багрјан. Ништа нису мање значајни ни њени преводи са других језика.

Иако су на то шта ће и када преводити утицали разни разлози, од општих културних потреба, издавачких подухвата, поетичких сродности, итд., до личних пријатељстава и контаката, она се „у превођењу поезије руководила пре свега својим песничким осећајем за уметничку вредност дела која је уносила у српску културу“<sup>12</sup>. Стога је и разумљиво да превођење није схватала као успутни и споредни вид своје књижевне дјелатности. Била је свјесна тешкоћа и сложености преношења књижевног текста из једног језика у други, трудила се и мучила да за сваког пјесника и сваку пјесму појединачно нађе прави ритам, музику и пјеснички облик у нашем језику. Њена поетска вокација и велико књижевно искуство и знање омогућивали су јој да понекад у наш језик успијева да пренесе и оне нијансе страног текста које други нису уочавали ни у оригиналу. Стога су њени преводи, односно препјев и сами по себи имали атрибуте аутономног и аутентичног стваралачког пјесничког чина.

О књижевној виталности Десанке Максимовић свједочи и чињеница да није одољела ни једној посебној врсти јапанског пјесничког облика познатог по имену хаику који се састоји од три стиха и на лапидаран начин исказује неко стање у природи, тренутно расположење људске душе, неку сажету мисао о животу, и сл. Са пјесничким даром, вјештином и искуством које је имала, она је и у овом жанру имала значајног успјеха и налазила се у врху српских и југословенских пјесника који су

---

<sup>12</sup> Миодраг Сибиновић, „Рецепција јужнословенске поезије у преводима Десанке Максимовић“, *Рецепција дела Десанке Максимовић*, зборник радова, приредио С. Ж. Марковић, Задужбина Десанка Максимовић, Београд 1998, стр. 45.

га његовали. Иако је прве хаику стихове написала и објавила веома касно, тек почетком 1989. године, њено интересовање за овај пјеснички облик се не може сматрати случајним и помодним. То потврђује и чињеница да је већ 1990. године објавила једну веома обимну збирку од 737 хаику пјесама под насловом *Озон завичаја* у којој је на почетку прецизно објаснила и мотив свог интересовања за ову форму и њене основне карактеристике: „Песници занесени хаику поезијом показали су да у многима од нас упоредо живи песник и сликар, или вајар и сликар, а често у сликару живи латентни музичар. Мене је метафорична јапанска врста поезије привукла управо том својом сликовношћу. Песник у мени имао је и свог двојника сликара, што ме је навело да у младости упоредо са факултетом похађам вечерње курсеве у сликарској школи, али је дар песника био јачи, изразитији па сам курсеве у сликарској школи напустила“. Пролазећи својим хаику стиховима „кроз огромну изложбу призора у природи“<sup>13</sup> и у људској души, Десанка Максимовић остварила је велики број веома упечатљивих пјесничких медаљона овог жанра, али у цјелини гледано ова врста њеног пјесничког стваралаштва ипак остаје изван оног по чему је она била и остала пјесникиња непролазне вриједности, а што потврђују њена поезија за одрасле и стваралаштвом за дјецу.

---

<sup>13</sup> Десанка Максимовић, „Разговор са читаоцима“, *Озон завичаја*, у: ЦД, 3, 755.

## ЛИРСКА МИСАОНОСТ ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ

### I

Почетна представа о поезији Десанке Максимовић (која ни касније није у потребној мјери измијењена) указивала је на изворни емоционални доживљај свијета. Чистота и искреност осјећања временом су постали заштитни знак те поезије, прерастајући у подвиг који попрама особености етичког чина. Критичари који су одмах поздравили њене прве збирке, истичући безазлену женску осјећајност као основне квалитете, истовремено су почели да граде и основу за примисли о једнодимензионалности те поезије: у мјери у којој су лирска чистота и сугестивност више истицани, почела је да се уобличава и претпоставка како се ради о осјећањима без неке чврсте мисаоне подлоге – о савршеном пјесничком ткању са лирском потком, али без рефлексивне основе.

У том погледу посебно је индикативно мишљење Милана Богдановића, једног од најкомпетентнијих критичара њених првих збирки, у *Српском књижевном гласнику*. Говорећи о збирци *Песме* (1924) он каже да се Д. Максимовић ту „најискреније тумачи као жена, и *само* као жена, не паштећи да своју женствену простоту и бистрину компликује и помути и каквим универзалним проблемом. У њеној поезији зацело нема дубине, али

зато је у њој онолико разноврсности и прелаза колико је могућно да има само једна права нефалсификована женска осетљивост”<sup>1</sup>. Приказујући збирку *Зелени витез* (1930) он каже да у њеној поезији „изван појмљивога чулима не постоји ништа” и да је то заправо „једностранна визија живота”<sup>2</sup>.

У том контексту је и потреба многих критичара да истакну како је Десанка Максимовић дотад најуспјешнији и најдаровитији пјесник међу женама чиме је на неки начин оправдана „једностраност” њеног пјесничког гласа. О првој збирци писао је и Антун Барац у *Југославенској њиви*: „Песме Десанке Максимовић су најбоље, што је на нашем језику у стиху дала жена, а иду бесумње у највредније, што се последњих година у нас стварало”<sup>3</sup>. Истовремено он истиче да су „еротика кликтања, шапата заноса” [...] „лепи само дотле, док се у њих не увуче рефлексија и рачун”<sup>4</sup>.

Истим поводом Милан Кашанин у *Летопису Матице српске* каже сљедеће: „Већ сад би се могло рећи да је она најдаровитија песникиња што смо је имали у нашој књижевности”<sup>5</sup>. У нешто критичнијем приказу збирке *Зелени витез* то није могао заобићи ни Ели Финци у сарајевском *Прегледу*: „Ми смо међу женама имали виртуознијих артиста и значајнијих интелектуалних песника, али никад нисмо имали нежнијих и сензибилнијих

---

<sup>1</sup> Милан Богдановић, „Песме Десанке Максимовић”, *Критичари о песништву Десанке Максимовић*, Књижевне новине, Београд, 1982, стр. 17-18.

<sup>2</sup> Милан Богдановић, „Зелени витез Десанке Максимовић”, *Критичари ...*, стр. 45.

<sup>3</sup> Антун Барац, „Песме Десанке Максимовић”, *Критичари...*, стр. 22.

<sup>4</sup> Исто, стр. 23.

<sup>5</sup> Милан Кашанин, „Песме Десанке Максимовић”, *Критичари...*, стр. 25.

песама, него што нам их је дала г-ђица Десанка Максимовић”<sup>6</sup>. Да је она несумњиво прва међу женама пјесницима истиче и Јован Кршић, такође у *Прегледу*, у коме је изгледа на неки начин требало неутралисати мало оштрију Финцијеву оцјену, мада ни Кршићева није без значајних примједби.

Овај неспоразум трајаће и касније, када 1956. године изађе њен најрепрезентативнији избор пјесама под насловом *Мирис земље*. Тако, на примјер, тим поводом Михаило Блечић каже да њена поезија „носи у себи тон младачког расположења и осећања са неодољивим акцентима емотивног и скоро тоталним одсуством рефлексивног”<sup>7</sup>.

Тај неспоразум трајно прати поезију Десанке Максимовић, неовисно о томе што се обично сматра да су у свакој новој збирци њена осјећања све зрелија и суморнија, а то је само по себи требало да значи и већу мисаону продубљеност. Мада ни рефлексивни слој њене поезије није остао непримијећен, може се рећи да поменути неспоразум тиме није отклоњен. Није напосто због тога што стандардна подјела лирске поезије у погледу љубавне и родољубиве лирике у њеном случају сасвим добро пристаје и функционише, док у случају рефлексивних пјесама даје сасвим скромне резултате. Ту долазимо до оне старе спознаје о релативности таквих подјела и о међусобном прожимању појединих, овако издвојених врста. Код Десанке Максимовић та спознаја посебно долази до изражаја, и то на штету мисаоне подлоге њеног стваралаштва. Неспоразум се не састоји у томе што нису уочене њене евидентно рефлексивне пје-

---

<sup>6</sup> Ели Финци, „Зелени витез Г-це Десанке Максимовић”, *Критичари...*, стр. 39.

<sup>7</sup> Михаило Блечић, „Мирис једне земље и једне поезије”, *Критичари...*, стр. 88.



сме, напротив, него у томе што је тај слој у њеном случају тешко изоловати и издвојено посматрати. И љубавне, и родољубиве, и све друге пјесме Десанке Максимовић засноване су на иманентној, ненаметљивој лирској рефлексiji, гдје се не мисли о стварима, него се ствари снажном лирском сугестијом откривају у значењу којим је обухваћено цјелокупно поимање човјека и свијета. Лирска мисао Десанке Максимовић је заправо оно што је још давно Јела Спиридоновић Савић именовала као „израз једне дубоке религиозности” која „се јавља у своме праоблику: у дубоком осећању повезаности са свим: природом, човечанством, космосом”<sup>8</sup>, повезаности која долази из „прадубине где је све једно, а једно све”, и гдје се налази „тачка додира нашега *ја са свим* око нас”<sup>9</sup>. Можда заиста није случајно што је ову димензију пјесништва Десанке Максимовић најлуцидније открила и дефинисала управо жена, поготово ако се има на уму колико су други критичари инсистирали на женској припадности Десанке Максимовић као некој врсти исприке за „недостатак” дубине и мисаоности у њеној поезији.

Прави примјер те лирске рефлексije налазимо у пјесми „Пролеће у гробљу”, гдје је тачка додира нашега *ја са свим* око нас, садржана у Богу, савршено изражена овим стиховима:

А Бог као да не разуме и да нам се чуди  
кроз јасно отворене очи цвета.

Рефлексивност као карактеристика поезије Десанке Максимовић у досадашњој рецепцији њеног дјела није запостављена, али није у довољној мјери истраживана у овом смјеру и на овај начин. То веома добро потврђује

---

<sup>8</sup> Јела Спиридоновић Савић, „Гозба на ливади Десанке Максимовић”, *Критичари...*, стр. 51.

<sup>9</sup> Исто, стр. 52.

и пјесма „Змијске очи”, првобитно објављена у *Књижевном северу* 1926. године<sup>10</sup>, а потом унесена у збирку *Зелени витез*<sup>11</sup>. Колико је познато та пјесма није сматрана нешто посебно успјелом и значајном: касније није уношена у антологије српског или југословенског пјесништва, нити у репрезентативне изборе поезије ове пјесникиње. Остала је и у сјени једне друге пјесме о змији („Змија”), штампане двије године раније (1924) у угледном *Српском књижевном гласнику*<sup>12</sup>, која је потом унесена и у прву збирку *Песме*<sup>13</sup>. Ова друга пјесма (по редосљеду објављивања прва) спада у ужи круг познатих и популарних поетских остварења наше пјесникиње, и обично се узима као потврда мисаоне продубљености њене поезије<sup>14</sup>. Заједно посматране ове двије пјесме не указују само на инспиративне изворе и пјесничке преокупације Десанке Максимовић, већ упућују и на дубљу егзистенцијалну упитаност над смислом и сврхом људског живота, разноврсно и слојевито садржану у мноштву култних радњи, легенди и митова о змији у прохујалим цивилизацијама и културама. Сагледавање

---

<sup>10</sup> 1926, књ. 2, св. 8, стр. 428-429.

<sup>11</sup> Издање часописа *Мисао*, Београд 1930.

<sup>12</sup> 1924, књ. 11, бр. 1, 18.

<sup>13</sup> *Песме Десанке Максимовић*, С. Б. Цвијановић, Београд 1924.

<sup>14</sup> „Лирске рефлексије Д. Максимовић о пролазности и непоновљивости индивидуалног живота с највише уметничке снаге реализоване су у песми 'Змија' из збирке 'Песме'“. [...] „Она је више од других била коментарисана и у литерарним разговорима саме пјесникиње”. Спада међу њој најдраже, а њена вриједност очитује се и у томе што „чини неразлучни део антологија српског пјесништва већ педесет година” (Љубица Ђорђевић, *Пјесништво Десанке Максимовић*, Филолошки факултет Београд 1973, стр. 245). Какав значај је пјесникиња давала овој пјесми свједочи и податак да ју је, пола вијека након првог штампања, у збирци *Немам више времена* (1973) објавила као изводну, епилошку пјесму, док је статус уводне, пролошке пјесме добила „Пролетна песма”, такође из тог периода.

ових пјесничких остварења у контексту функционисања митотворне слике свијета може дати узбудљиве резултате, али изазвати и неспоразуме и довести до ситуација у којима би се разматрање пјесме могло наћи с ону страну стварног повода за њен настанак, што истовремено може почети да отежава и процес књижевне комуникације. Те је сметње лакше уочити и дефинисати на разини пјесничке свијести лирског субјекта која се заснива на релативно сагледивом искуству и знању док су са становишта будућег читаоца оне мање реалне, с обзиром да предзнање, а понекад и предодређеност за тумачење свијета на тој разини није могуће у сваком конкретном случају унапријед предвидјети или утврдити. То отвара питање може ли се сматрати легитимним доживљај пјесничких остварења ако се у њима проналази и оно чега пјесник можда није био ни свјестан. За такав слојевит облик рецепције у овом случају пјесникиња није одговорна и „заслужна” ако се узме у обзир њен почетни доживљај и његова лирска пројекција, али је „кривац” утолико што је повукла и активирала успавано клупко обредних значења и митско-легендарних представа о змији скривених дубоко испод прага свијести будућег читаоца.

## II

### 1.

Неко ко је, као Десанка Максимовић, био тако привржен сопственој националној култури у којој је усмено стваралаштво препуно облика духовне идентификације тог поријекла<sup>15</sup> могао је имати изграђен адекватан ин-

---

<sup>15</sup> То пјесникиња изричито потврђује и у једној својој пјесми о којој ће бити ријечи нешто касније, у којој каже да је од дјетињства научила „како се змије кроте”.

струментариј за пјесничку надградњу такве слике свијета. Код Десанке Максимовић, међутим, почетни импулс за настанак пјесме, бар кад је у питању пјесма „Змија”, нема поријекло у потреби за таквом надградњом, већ у једном доста честом и препознатљивом реалном животном догађају: „Сећам се оне дивне змије шарке у дединој ливади, када сам била водоноша косцима. Одједном испод откоса камењарка. Боже, колико сам се дивила њеној лепоти да уопште нисам имала времена да се уплашим. И предосетила сам да ће је косци убити. Тада сам помислила: да ће бити још много косидби и још много змија, али никад више те шарке”<sup>16</sup>.

Подсјетимо се након овог на најраширенији и централни митски мотив везан за појам змије: „У многим примитивним религијама змија је предмет култа, јер је она често сматрана злим почелом у свијету, као неким злим бићем које је донијело зло на свијет”<sup>17</sup>. „Змија је демонска животиња више него икоја друга. Као таква она, додуше, може бити наш пријатељ и зато заштитник, какав је на примјер кућевна змија (у којој је дух предака), или змија која чува виноград и којој због тога наш народ чини култ, али може бити – и она је то најчешће – наш непријатељ, и у том случају против ње предузимају се нарочите магичне мере, и између ње и човека влада увек извесно неповерење”<sup>18</sup>. Кренемо ли из епицентра овакве представе о змији у сусрет тренутачном доживљају Десанке Максимовић из кога ће касније

---

<sup>16</sup> Десанка Максимовић, „Нисам ни знала ко сам”, Илустрована политика, 1968, год. XI, бр. 499, стр. 18.

<sup>17</sup> *Лексикон иконографије, литургије и симболике западног кршћанства*, уредио Анђелко Бадурина, Свеучилишна наклада Либера, Кршћанска садашњост, Институт за повијест умјетности, Загреб, 1979, стр. 592.

<sup>18</sup> Веселин Чајкановић, *Мит и религија у Срба*, приредио Војислав Ђурић, Српска књижевна задруга, Београд, 1973, стр. 40-41.

настати пјесма, већ на првом кораку сретћемо се са извјесним изненађењем: иако и у поменутом доживљају има трагова негативног култног статуса змије због кога је сваки, а посебно изненадни сусрет са њом непријатан, у овом случају очекивани страх од ње је остао у другом плану, и напосто није могао доћи до изражаја од првог шокирајућег утиска изазваног њеном љепотом. Тај се утисак потом претапа у сјетну мисао да ће откривену змију косци убити<sup>19</sup> и да ни с ову ни с ону страну временског бескраја ње никад више неће бити. На први поглед, у првом слоју ове слике, негативна представа о змији као злу преобраћа се у своју супротност: умјесто одвратности<sup>20</sup> и страха<sup>21</sup> ствара се осјећај

---

<sup>19</sup> Та је помисао могла бити условљена не само околностима и ситуацијом народног живота него и скривеним подстицајима митолошког поријекла који у народу врло активно живе. У народном вјеровању се, наиме, сматра да су „змије, што живе даље од људских домова врло опасне, не разбирајући да ли су отровне или не. Ове се опасне змије по дужности убијају, а чуваркућа се пажљиво чува” (Љ. М. Давидовић, „Змија – чуваркућа”, *Караџић*, год II, 1900, бр. 10, стр. 189). У неким крајевима се та врста назива блазна: „Оваку змију не треба убити, него је из куће отјерати кадовима, или је ухватити у процијеп, те је далеко од куће одијети и пустити” (Лука Грђић Бјелокосић, „Змија”, *Караџић*, год II, 1900, бр. 11. и 12, стр. 214). Вјеровање о неопходности да се змија убије садрже и други извори: „Кад човек убије змију, Бог изговори 'Комарац уби алу!' Анђели се тада радују и кажу: 'Мрав убио аждају!' И сунце се радује када неко убије змију” (Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић, *Српски митолошки речник*, Нолит, Београд, 1970, стр. 144). Свијест примитивног човјека налаже „да се неке животиње не убијају”, док „неке ваља убијати” (Т. Ђорђевић, „Животиње и биље у народном предању”, *Караџић*, год II, 1900, бр. 8. и 9, стр. 147).

<sup>20</sup> Многе особине змије „су необичне и одвратне људима, јер изазивају страх, одвратност и веровање да није обично биће” (А. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић, наведено дјело, стр. 144).

<sup>21</sup> „Не знам је ли тај страх, који осјећа већина нас, природен или стечен. Он се уосталом јавља и код животиња које никада нису имале

присности<sup>22</sup> изазване узбудљивошћу љепоте осуђене на нестанак. То се потом преноси на шири план и прераста у тужну спознају о пролазности и непоновљивости свега што се око нас збива:

И у вечности после никад више  
сунчати се неће иста змија,  
нит истих тица минуће лет;  
никада више исти цвет  
неће нићи.  
Сунце сија.

Иако култ љепоте овдје надвладава култ зла, то још увијек не значи да се култна, митска и легендарна под-  
свијест о змији, што се у нама таложила из минулих  
култура и цивилизација, потпуно повлачи из подтекста  
ове пјесме, а посебно из пјесме „Змијске очи”, о којој ће

---

могућности да искуством науче, да су змије отровне” (Per Høst, *Од ледене санте до индијске колибе*, Просвјета, Загреб, 1960, стр. 93).

<sup>22</sup> Парадоксални осјећај присности и сажалења према змији која ће ускоро, шта друго, него бити убијена, могао би се довести у везу и са издалека препознатљивим садржајем дјела Д. Максимовић у једној прилици именованим као „буквар хуманизма” (Слободан Ж. Марковић, *Поезија Десанке Максимовић*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1990, стр. 9). То би, међутим, у овој прилици ипак било сувише очекивано тумачење, мада се и оно може сматрати сасвим легитимним. У потрази за митском основом ожалашћености судбином змије у овој пјесми треба имати на уму и онај мање присутан слој народног вјеровања у коме се она јавља као човјеков савезник и пријатељ, као што је случај са напријед поменути култом змије чуваркуће. Истовремено присуство и негативног и позитивног аспекта митског наслеђа о змији у овој пјесми не треба тумачити само устаљеним пјесничким слободама, него и самом природом тог наслеђа: „примитиван човек има разне идеје о тој ствари, и нимало се не брине кад оне једна другој противурече” (Веселин Чајкановић, наведено дјело, стр. 81). У вези с тим треба имати на уму да у поменутој пјесми „Змија у мору траве” срећемо и стих „опака шарка”.

касније бити нешто више говора. Напротив, испод једноставне, чисте и прозачне лирске слике избија изукрштано и слојевито ткиво значења ове пјесме чије је исходиште управо у тој врсти нашег духовног наслеђа.

Јер, основна идеја пјесме о пролазности и непоновљивости свега, исказана судбином змије, незадрживо хита ка најпознатијем и по посљедицама најдјелотворнијем хришћанском миту о гријеху првољуди Адама и Еве на који их је наговорила управо змија<sup>23</sup>. По том миту, дакле, змија је наговорила Еву да, упркос Божијој забрани, убере и заједно са Адамом окуси плод с дрвета спознања добра и зла због чега их је Бог казнио изгонном из раја и смртношћу<sup>24</sup>. Змија је, дакле, по том предању одговорна и „заслужна” за човјекову смртност као епицентар од кога полази и коме се враћа свака мисао о сврси и смислу свеколиког људског постојања. Ту идеју је потом човјек пренио и на сва остала бића, па и на саму змију: подговарајући човјека на гријех она је заправо пресудила и самој себи – само свијест о сопственој смртности могла је потакнути човјека да тај критериј примјењује и на остала бића и да га, као у овом случају, реализује убијањем змије.

Мисли и асоцијације у вези са култним, митским и легендарним статусом змије у овој пјесми доста су предвидљиве и једносмјерне; стога она и нема ону узбу-

---

<sup>23</sup> „Бог је допустио Адаму и Еви, његовој жени, да једу воће са сваког стабла у Едену осим са Стабла спознања добра и зла, јер би окусити, па чак и дотакнути то воће значило смрт” (Robert Graves/Rapfael Patai, *Хебрејски митови Књига постанка*, Загреб, 1969, стр. 76).

<sup>24</sup> „Овај мит да људи своју смртност морају захвалити змији аналоган је сумерском миту о Гилгамешу. Кад је овај прелазио ријеку враћајући се од Утнапиштира који му је дао чудотворну биљку живота, један од богова који није хтио да људи постану бесмртни, узео је обличје змије те му ју је оteo изронивши из воде” (*Лексикон јудаизма и кришћанства*, Матица хрватска, Загреб, 1969, стр. 516).

дљивост рефлексивне авантуре какву срећемо у пјесми „Змијске очи”. Та је пјесма у том погледу знатно гушћа и слојевитија, и носи у себи дубља и универзалнија значења. И у овом случају се ради о једном исјечку умртвљеног љетног дана окованог жегом у коме је све стало као у праискону – с ону страну, гдје свијет још увијек постоји само у идеји о себи. Догађај о коме је у овом случају ријеч одвија се око једног пања („у његовој протрулој колуту”), гдје се омамљено топлотом ужарене сунчеве кугле пробу- дило клупко змија. Све даље тече овако:

И најпре белоушка боје голубије  
пању низ зелено спусти се бедро.

Ова два стиха на први поглед могу се веома тешко довести у везу са митотворном пјесничком инспирацијом. Ради се о слици у којој се једна страна пања у метафорској организацији визуелно указује као бедро; поријекло те асоцијације очито је обла, глатка и затегнута кора (у нашој подсвијести: кожа!), што све скупа садржи наговјештаје чулности. Змија која се спушта тако асоцираном чулном плохом симбол је ризичне страсти, зебње и неизвјесности. То је, међутим, само један могући асоцијативни склоп који се затвара над сликом датом у ова два стиха. Да он није баш сасвим без основа свједочи спознаја до које долазимо ако у нешто већој мјери активирамо податак да се боја змије пореди са бојом голуба („белоушка боје голубије”). У том случају и несвјесно идемо ка једној од многобројних, већ евидентираних митских формула у којим змија симболизује значења чулног и сексуалног садржаја. „Уосталом, позната је блискост змије и голуба у полној симболици”<sup>25</sup>, каже се

---

<sup>25</sup> J. Chevalier - A. Gheerbrant, *Рјечник симбола. Митови, сни, обичаји, гесте, облици, ликови, боје, бројеви*, Накладни завод МХ, Загреб, 1983, стр. 802.



на једном мјесту гдје се питање симбола разматра исцрпно и свеобухватно. А ево шта слиједи послје тога. Тад

Укочено сјаше њезино око ведро  
као да пре вечности неко уби је  
и авет јој се јавља овим тлом.

То су свакако кључни и најснажнији стихови ове пјесме. Уочљиво је да се и овдје змија доводи у контекст последица „одговорности” за људску смртност која потом виси и над њеном главом, али се то у овој прилици додатно драматизује увођењем у оптицај категорије *вјечности*. То је кључна ријеч и у напријед помињаној пјесми „Змија”, гдје се у исто тако кључном стиху каже да се „у вечности после никад више” неће сунчати иста змија, летјети исте птице или нићи исти цвијет. Ријечју *после* сугерише се полазна тачка од које пролазност и непоновљивост тих животних чуда почињу да освајају и пустоше дубину времена, само с те једне стране. Међутим, како се испред тога нашла ријеч у *вечности* та пустош се одједном равномјерно усмјерава и шири на све временске димензије и тиме основна мисао пјесме постаје универзалнија, а лирски доживљај сугестивнији. У пјесми „Змијске очи”, уз ово основно и почетно значење *вјечност* добија нову и сложенију функцију, јер се проширује и на оно што је изван. Узета као мјера пролазности вјечност и сама постаје обухваћена значењем овоземаљских ствари служећи као оквир за њихово распрострањање. Овдје се, међутим, ради о пројекцији која се на један овоземаљски догађај врши с оне стране<sup>26</sup> – о значењу које је он имао „пре вечности”,

---

<sup>26</sup> Пјеснички глас Десанке Максимовић „са оне стране” критика примјећује тек у збирци *Немам више времена*, готово пола вијека од настанка ове пјесме: „Први пут се у лирици Десанке Максимовић јавља глас 'са оне стране', из тамних дубина, из тамног вилаје-

у својој идеалној метафизичкој егзистенцији. У овом случају онострана ванвременска свјетлост на тренутак је блеснула кроз укочено ведро око змије: треба ли уопште напомињати колико се атрибутима *укочено* и *ведро* снажно сугерише сјајни стакласти трансцендентални изглед ока које на свијет гледа с оне стране, гдје још није позната идеја живота и смрти<sup>27</sup>. Ту у предворју мита о изгону из раја и смртности човјека непримјетно почиње да се зачиње, а потом нагло шири и потпуно успоставља митска свијест о злу симболизираном у змији и њеном разорном дејству на људске вриједности:

И погледа с потсмехом и несвесним злом:  
на тугу којом шумори усамљена бреза,  
на горостасни понос старога храста,  
на љубав којом бршљан уз стену срasta,  
и стрепњу којом цвет шумски пред ветром преза.

Још необухваћена повратним дејством казне коју је наметнула људском роду, она у првом стиху ове строфе истовремено пројицира и људски поглед на свијет, када на њега гледа „с потсмехом”, али и поглед који одговара стању прије почетног учинка митске представе о њој, када на репрезентативне хумане људске садржаје,

---

та сенки и духова” (Бошко Новаковић, „Увек нови поетски глас Десанке Максимовић”, Српска књижевна критика, бр. 20, Међуратни критичари, приредио Милан Радуловић, Матица српска Нови Сад, Институт за књижевност и уметност Београд, 1983, стр. 292). Међутим, онострано се у овој прилици схвата нешто слободније, а не као метафизички вид егзистенције ствари.

<sup>27</sup> Интересантно је да наслов „Змијске очи” не одговара „стварном стању”: у пјесми се помиње само око. Та редукција очито подлијеже валоризацији стилских и експресивних особености ове пјесме, и то са реалним изгледима на повољан исход, при чему би се могло говорити о изврсном начину свођења слике свијета на једну тачку – у епицентар њеног значења.

симболично назначене у сљедећим стиховима, гледа „с несвесним злом”, оним које егзистира негдје у подручју „пре вечности”, изван људске смртности као извора свих обиљежја која човјека чине хуманим бићем. Ведро око змије укоченог сјаја са изгледом „као да пре вечно-сти неко уби је” из претходне строфе и поглед на свијет који се из њега пројицира с „несвесним<sup>28</sup> злом” у овој строфи, прави су израз ситуације у којој се митска представа о змији провјерена и примијењена на човјеку, помјера унапријед, у подручје метафизичких значења и трансценденталне егзистенције ствари у којој оне постоје саме по себи, прије било какве људске свијести о њима, па и оне митског поријекла.

Укус подсмјеха и „несвјесног” зла преноси се по- том и на наредну строфу у којој се змија загробном му- дрошћу с позиција свог смртношћу још неугроженог статуса мирно руга свему смртном око себе:

Чињаше се дух што доњим светом влада  
и загробном мудрошћу мирно се руга  
свему под сјајем сунчаног круга  
и несталнога облакова хлада.  
Потом у таму опет некуд сплазну.

Пажљивијим ишчитавањем ове строфе наилазимо на снажне рецидиве митско-легендарне и култне пози- ције змије на којој у основи почива ова пјесма. То се прије свега односи на различита значења која јој се дају у вези са њеном улогом у доњем свијету и загробном животу. У погледу разноврсности зачуђујућих предста- ва о свијету и тумачења која се о таквим представама

---

<sup>28</sup> Чини се да је не-свијест као особина змије била специфична преокупација Д. Максимовић коју препознајемо и у пјесми „Змија у мору траве” из збирке *Слово о љубави* (1983) гдје се појављује шарка „без змијских предумишљаја”.

дају предњаче митови предхришћанских цивилизација и култура. За нас је овдје важна ситуација у вези са изненадним појављивањем змије и њеним нестанком (у трави, грму, земљи, камењу). Та слика такође је садржана у митском памћењу, а њена даља интерпретација односи се на појаву змије из доњег свијета или на њен повратак у њега. У оба случаја у питању је реализација тајанствене мисије или култне радње којом змија у оквиру примитивног схватања свијета задужује свијест људи о самима себи. И у овој строфи она је као владар тог тамног свијета начас изашла да се подсмјехне и наруга овоземаљском, несталном и пролазном свијету и покаже му своју бесмртну супериорност, а онда се тамо поново вратила („Потом у таму опет некуд сплазну”). Та сугестивна лирска слика у потпуности се оправдава и митском представом о змији: „У дневном свијету она се појављује као опипљива фантазма, али фантазма која измиче између прстију, као што клизи кроз мјерљиво вријеме, кроз мјерљиви простор и правила разумскога, да би се склонила у доњи свијет, из којег долази, и у којем је замишљамо безвремену, сталну и непомичну у њезиној потпуности” [...] „Видљива се змија према томе појављује само као краткотрајно утјеловљење Велике невидљиве змије, каузалне и изванвременске, господара животног принципа и свих снага природе”<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> J. Chevalier - A. Gheerbrant, наведено дјело, стр. 796.

Поменути слику потврђују и други извори који се баве тумачењем митске приче о повезаности змије са доњим свијетом. Поменимо овдје још један који се односи на култ змије у античко вријеме: „Како се змија нечујно губи и нестаје под камењем, увлачи у рупе земље, у пукотине тамних спиља, она постаје тајанствена животиња непознатих дубина земље. У дубинама земље она долази у везу са свим оним тајанственим подземницима, који изазивају потресе, ерупције вулкана, стварају отровне испарине, тешке маглу-

## 2.

Оставимо за тренутак ову пјесму да бисмо се позабавили једном другом, скромније умјетничке вриједности која, чини се, потврђује да визије и значења о којима је овдје било ријечи нису без основа и упоришта у запретаном митском памћењу Десанке Максимовић. То је пјесма „Змијуљак”, објављена четрдесетак година после пјесме „Змијске очи”, у локалном ваљевском листу *Напред*<sup>30</sup> у којој нашу пјесникињу затичемо како лежи на шумовитој висоравни обузета тајанственим значењима природе.

Као змијуљак диже главу мисао  
да ћу и ја једном лећи,

каже она у тој пјесми подстакнута сликом умирања дрвећа, а онда наставља:

Али ја сам од детињства научила  
како се змије кроте,  
и кад ми се она на грудима склупча  
остах прстом не мичући  
под њеним погледом бистријим од воде  
и тежим од туча,  
сачекавши мирно  
у таму одакле је дошла  
да ми с груди оде.

Двије слике на овом мјесту неодољиво асоцирају на оно о чему је већ било говора поводом пјесме „Змијске очи”. Већ цитирани стихови из те пјесме („Укочено сјаше

---

штине и поплаве. Подземници чине да ниче раслиње и биље, отварају врела и шаљу тајанствене сне и проричу будућност.

Због тога што змија долази у везу са подземницима, она постаје њихов симбол као и симбол самог подземља” (Др К. Томић-Каровић, „Змија као културно историјски феномен”, *Лијечнички вјесник* (Загреб), год. LXXIV, 1952, бр. 3-4, стр. 75).

<sup>30</sup> *Напред*, год XXI, 1965, бр. 839, стр. 3; од 12. II.

њезино око ведро // као да неко пре вечности уби је”) практично се настављају у управо наведеним стиховима из ове („под њеним погледом бистријим од воде // и тежим од туча”). Сјај укоченог и ведрог ока из прве пјесме продужава се у погледу бистријем од воде, којим се појачава судбоносна хладноћа свијета, чија се неминовност уз то још пореди и са тежином туча<sup>31</sup>. Друга слика односи се се на притајено очекивање да змија оде „у таму одакле је дошла”. У пјесми „Змијске очи” том стиху одговара онај „Потом у таму опет сплазну”. Учинак митског наслеђа о боравку змије у тами доњег свијета више је него очит.

Аналогије и међусобне супституције значења тиме се, међутим, не исцрпљују. Јер, важно је и довођење у везу појмова мисао и змија, садржано у стиховима да мисао диже главу као змијуљак. Али док се ту змија и мисао изједначавају тек само на разини поређења, у цитираној строфи гдје пјесникиња каже да је још у дјетињству научила како се змије (читај: мисли!) кроте, ова два појма се прво издижу на раван симбола, а онда и драматично изједначавају. Та драматичност састоји се у томе што мисао поприма митске садржаје који се приписују змији, а тичу се смрти, страха, ризика, неизвјесности, искушења, и свега оног што садржи егзистенцијална питања људског живота.

Све ово, опет, и те како има везе са расправом о рефлексивном карактеру поезије Десанке Максимовић. Готово би се могло рећи да је то драгоцен прилог што га и сама пјесникиња даје тој расправи. При томе треба имати на уму и сљедеће: мисао која диже главу као змијуљак у служби је спознаје садржане у стиху „да ћу и ја једном лећи”, а тај стих је очито само једна изведеница поруке о пролазности и непоновљивости свијета,

---

<sup>31</sup> Не ради се о случајно одабраном поређењу, јер га имамо и у пјесми „Змија у мору траве”, гдје се појављује змија „главе теже од туча”.

садржане у пјесми „Змија”, о којој је било више говора у првом дијелу овог рада.

Вриједи овдје још поменути и слику змије склупчане на грудима, јер је у вези са крајем пјесме „Змијске очи”, која је предмет наше анализе и којој се поново враћамо. Ту срећемо мноштво асоцијација на легендарно-митске поруке и симболска значења садржана у опозицији змија – срце. Тај крај гласи овако:

А мени би, као да је велики дан судњи,  
те промичу змије покрај наших жудњи  
и срца нам се дотичу, за казну.

Култни и митско-легендарни статус змије из ове лирске слике на поетски дјелотворан начин искориштен је као садржај у коме трајно функционише искушавање добра злом, овдје исказано дотицањем змије и срца, при чему змија симболише хладноћу, зло, нељудскост, лукавост, а срце топлоту, доброту, благост, људскост, разбор<sup>32</sup>

Све ово, као и оно што је напријед речено, у пјесничкој изведби није изоловано од цјеловитости лирске слике и доживљаја који та слика у нама изазива. Емоција и рефлексција овдје су нераздвојне, јер се међусобно испомажу и условљавају. Мада се ова пјесма не би могла узети као образац за цјелокупно пјесничко дјело Десанке Максимовић, она може бити згодан повод за, макар и минимално, ревидирање устаљене представе о њеном, посебно раном, пјесништву као препознатљивом женском лирском краснопису без дубљих мисаоних значења.

---

<sup>32</sup> Тај мотив среће се и у пјесми „Змија младожења” из збирке *Ничија земља* (1979). Успутно, у оквиру слика чије је тежиште на нечему другом, среће се змија и у још неким пјесмама Десанке Максимовић, али на начин који није релевантан за идеју којом је мотивисан настанак овог рада.

## ГЛАС ПРЕДАКА У ЗБИРЦИ *ЛЕТОПИС ПЕРУНОВИХ ПОТОМАКА* ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ

### I

Брижном краљу, „ионако пуном двоумице”, у сред његове бриге и невоље долази да га савјетује стогодишњак јеретик:

руке су му као листови старе књиге  
изгужване и пожутеле.

Код пјесника као што је Д. Максимовић, а посебно у збирци поезије *Летопис Перунових потомака* о којој је овдје ријеч, при опису руку стогодишњег старца очекивали бисмо метафору у којој ће се основа поређења тражити у раскошном, аутентичном словенском амбијенту биљног и животињског свијета с којим човјек живи у исконском складу и разумијевању. Поређење са изгужваним и пожутјелим листовима старе књиге изненађење је већ и због тога што у искуству старог закарпатског словенског свијета, као и у нашој данашњој свијести о том свијету, књига једва да има било какво мјесто. (Познато је, уосталом, када и како је почело покрштавање и описмењавање Словена, познато је и да су прије тога тек у назнакама постојали неки облици њихове писмености, у науци именовани као чрте и резе).



Зашто се онда као предмет поређења узима стара књига? За то очито постоје ваљани и сврсисходни разлози. Најважнији, али не и једини односи се на аутентичност пјесничког чина: овом свјежом, неуобичајеном и непоновљивом метафором, пјесникиња је савршено искористила један архетипски образац, садржан у појму стогодишњег старца, у коме се налази свеколико искуство и мудрост свијета. О функцији овог архетипа у усменој народној традицији и књижевности није потребно трошити ријечи. Довољно је рећи да присуство стогодишњака јеретика у овој пјесми има своје сасвим јасно мјесто и значење, које је уочљиво и у читавој збирци. Задржимо се, међутим, засада још увијек изван тога његовог значења и вратимо се на раван стваралачке, односно пјесничке артикулације тога архетипа. Јер тек као такав, изузетно умјетнички сугестивно дат он и може да дјелује, односно да у структури пјесме даље распростире своје значење.

Међу првима намеће нам се питање зашто је као репрезентативан детаљ за слику стогодишњег старца пјесникиња изабрала његове пожутјеле смежуране руке? Могла је напосто у први план да стави лице, очи, косу, стас, ход, итд. Свјежом и упечатљивом метафором, какву само ова пјесникиња може да скује, сваки од ових детаља могао би на исти начин да послужи замишљеној сврси. Наравно под условом да је замишљена сврха само задатак да се што успјешније пјеснички артикулише архетипска слика стогодишњег старца. Овдје је та сврха ипак знатно комплекснија и непосредно је везана са даљим учинком који наша слика треба да има у пјесми. То што слику стогодишњег старца заснива на изгледу његових руку има, дакле, итекако значаја за даљи ток и значење ове пјесме.

Да видимо, коначно, у чему се састоји умјетничка сугестивност овакве слике старачких руку? Уочљиво је да смежураност није једина и најважнија одредница те слике, већ да веома важну улогу игра и боја – „пожутеле” руке. Прије него што кажемо да ту, савршено „погођену” боју старачке руке заправо „позајмљују” од листова старе књиге, истакнимо и неке друге могућности које су пјесникињи стајале на располагању. Прву особину – смежураност у разноврсности органског и неорганског свијета било је веома лако наћи (кора храста, цера, и сл.), а то се подједнако односи и на назначену боју руку коју такођер није било тешко наћи у обиљу прасловенске биљне амбијентације.

Али управо ту наилазимо на кључни разлог зашто је поменуто поређење са листом старе књиге неупоредиво најбоље. Јер, и најсавршенија метафора коју би пјесникиња успјела да нађе изван тога поређења, ипак би асоцирала на *биолошку* старост. На другој страни, старост која се исказује метафором у којој је основа поређења лист старе – староставне књиге, о којој је овдје ријеч, јесте старост *духовне* природе. Због чега? Па управо због тога што је таква књига већ и сама по себи симбол древне учености и мудрости, којом се овдје кроз процес сложене и слојевите метафоризације посредством старачких руку у виду нових духовних значења допуњава и потпуно заокружује мудрост стогодишњег старца.

Ако у помоћ позовемо и претпоставку да *такву* књигу у *рукама* држе *стари* и *мудри* људи, онда ће нам бити јасније због чега је пјесник као знак старости узео баш руке и зашто је управо таквим поступком успио остварити снажну сугестију велике учености и раскошне духовности која краси стогодишње старце. Осим оног што су схватили и научили стогодишњим животним искуством, овдје се та њихова ученост и мудрост

проширује и утемељује и посредством староставне књиге, са свим дубоким значењима која она у нашој свијести има. А та су значења, као што смо видјели, активирана метафоричним упоређењем старчеве руке са згужваним листом такве књиге.

При свему томе остаје да још уочимо и онај, најбитнији поетички аспект ове слике. Он се налази у епицентру настанка метафоре којом се слика сугерише – у асоцијативном преношењу особина и квалитета једног елемента поређења на други. Како је то изведено у овој метафори? То асоцијативно преношење, прво, није остварено једносмјерно – са изгужваног листа старе књиге на руке него и обратно – са руку на изгужвани лист старе књиге. Али ту није у питању правилно двосмјерно преношење значења и асоцијација, него се ради о једној финој, дифузној двосмислености у којој поређење непримјетно прелази у поистовећивање. Јер кад пјесникиња каже „руке су му као листови старе књиге // изгужване и пожутеле” ми се затичемо на тачки у којој се састају и даље јединствено дјелују два могућа значења овог стиха произашла из дилеме да ли се ово *изгужване и пожутеле* односи на *руке* (руке су му изгужване и пожутеле) или на *листо*ве (старѐ и пожутјелѐ књиге). Да ли су руке тога јеретика стогодишњака саме по *себи* изгужване и пожутјеле или изгледају као *листо*ви старѐ и пожутјелѐ књиге, овдје више није битно, јер су та два могућа значења у потпуности међусобно прожета и срасла – због тога се ова слика и може сматрати тако успјелом. У сваком случају метафора је савршена, а слика потпуно спремна за даљи учинак у пјесми. Даље, видјећемо, јеретик сугерише Краљу да се обрати словенском богу грома, Перуну који говори језиком његових предака и који је једини кадар доказати високом свештенству потребу очувања словенске службе у црквама.

Сад долази на ред поменути учинак наше метафоре: њоме се из *актуелне* свијести, обиљежене Краљевом бригом, коју смо поменули на почетку, долази до дубљих слојева једне друге, овај пута *архетипске, митске* свијести у којој постоји и функционише стари словенски бог који се призива и од кога се очекује помоћ. Дјелујући из ове метафоре јеретик стогодишњак, са свим значењима и „ауторитетом” који је у њој стекао, посредује, дакле, између актуелне свијести чији је носилац забринути Краљ и старе, архетипске свијести коју представља најчувенији словенски бог Перун.

Битно је, међутим, да су оба та вида свијести, и актуелни и архетипски, садржани у једном те истом човјеку и да се овдје јеретик јавља као неко ко призива и разбуђује онај стари потиснути слој који се већ и самим тиме што се у њему тражи коначно уточиште и помоћ, указује као темељни, аутентични и неуништиви. На тој идеји заправо почива читава ова збирка, укључујући и њену почетну замисао која се артикулише у виду мота који је испред ње стављен. Кроз њу, узбуњени и измијешани, прелазећи из једне перспективе времена у другу, тумарају, посрћу, падају, уздижу се, споре, сукобљавају и мире актери старе паганске вјере, новопримљеног хришћанства и јеретици. У тој пометњи (једна од најбољих пјесама збирке не зове се случајно „Пометња”) повремено долази до болног, а повремено до љековитог и релаксирајућег избијања паганске свијести и њеног мијешања са хришћанском свијешћу. При томе те двије компоненте једне те исте трагичне људске свијести на једној страни се искључују и потиру, а на другој допуњују, испомажу и коегзистирају. Није нимало случајно што се јеретик, односно јеретичка свијест јавља као посредник између старог, архетипског и новог, актуелног слоја свијести, тим прије што у најдраматичнијим тре-

нуцима пометње највећа искушења управо очекују управо њу.

Врхунац драматичности у читавој овој пометњи догађа се због супротности до које је дошло у оквиру једног, хришћанског слоја свијести, а која се изражава борбом између новог, латинског и старог, словенског богослужења у цркви. У тој борби из дубине се неочекивано, као опомињуће чудо, пробија неуништиви слој старе, архетипске свијести у којој је сачуван стари словенски црквени обред на сопственом језику којим се изазива страхопоштовање и код старих вјерника и код нових свештеника. Не зове се без разлога једна пјесма у овој збирци „Чудо у цркви”. Ту пјесникиња даје слику древне камене цркве у којој се богу моле рибари и пољари и гдје нови поп, опат покушава да обавља богослужење на латинском језику. Међутим, док се он небесима обраћа са „Ave, Maria” и „Pater noster”, са свода цркве се чују словенске ријечи „Мати божја” и „Оче наш”. Строге латинске ријечи „Pater noster”, Pater noster”, оштре као сјечиво, падају по храму као брадве, али се губе у простору као да их изговара глувонијем човјек или као да их слушају исто тако глувонијема људи. На другој страни у каменом своду, као на палимпсесту, сачувани су остаци једног другог старијег језика – текста који у чину молитве израћа из дубине и сам се изговара. Драматичности ове слике доприноси податак да се то „чудо” сваки пут када се чује латинска молитва, упорно на исти начин понавља.

Сложеност и узбудљивост мијешања, суочавања, прожимања и сукобљавања различитих видова свијести у једној те истој, јединственој људској судбини овдје се исказује и нетипичним ситуацијама у којима се стара паганска свијест, изражена именима словенских богова, и нова хришћанска свијест, изражена старим словен-

ским богослужењем, затичу заједно у одбрамбеном ставу према оном слоју хришћанске свијести који је оличен латинским богослужењем. Због тога се слободно може рећи да се архетипска свијест овдје не изједначава са паганским схватањем свијета, него се проширује и на онај слој хришћанске свијести који подразумева старо словенско богослужење.

Таква интегрална архетипска словенска свијест појављује се у овој збирци као најдубља основа словенског племенског идентитета којим се ова људска заједница супротставља не само разорним туђинским утицајима, него и међусобним размирицама, сукобима и ратовима које против својих саплеменика подузимају неки себични и славољубиви владари. Таква њена улога уобличује се и функционално дјелује као нека врста архетипског обрасца који бисмо могли именовати као *глас предака*. Из тога архетипа емитује се *порука* – *глас предака* који у најтежим тренуцима искушења поручује, опомиње, савјетује, па и пријети указујући шта је када најважније и најбоље у интересу племенског опстанка. Конкретно у овој збирци таква порука предака се „чује” у тренутку када бугарски краљ подузима војни поход против захумског кнеза и када у једном дијелу словенске заједнице долази до присилног увођења новог, латинског богослужења у црквама. У првом случају глас предака опомиње да је то непотребан и погубан рат против својих саплеменика што се на крају и потврђује поразом краља који је подузео освајање, а у другом случају том поруком се савјетује да се у отпору према латинском богослужењу треба ослонити на сопствени племенски идентитет и своје коријене из раног предхришћанског, паганског раздобља. У оба примјера архетипски образац именован као *глас предака* не постоји сам по себи и не дјелује сам за себе, него има битну

функцију у структурирању пјесничког текста у коме се указује као темељни мотивацијски фактор поетског збивања. Ту своју функцију задобија већ и самим тиме што се завјетни глас предака призива и јавља да би разријешио драматична и трагична стања у којима се наша људска јединка. У структури пјесме глас предака, дакле, има веома битно, а најчешће и пресудно мјесто: он је окосница пјесничког текста и њиме су одређени и условљени сви остали слојеви пјесме. На тај начин архетипска свијест у поезији Д. Максимовић не указује се као *идеолошка* него као *поетичка* чињеница. Њени идеолошки атрибути долазе до изражаја само утолико уколико су потребни да се оствари њена поетичка функција, изражена узбудљивим призорима и стањима лирског трагизма, у којима се затиче човјек бачен у хаос збивања у каквом су се, на примјер, у пјесми „Пометња”, нашле и оне

скамењене жене  
од очева своје деце силом раздвојене  
због црквених распри.

Интегрална архетипска словенска свијест која се, као што смо рекли, са паганске проширује и на дио хришћанске свијести препознатљиве по словенском богослужењу, није наравно једина и компактна свијест која одређује биће словенског човјека. Она је само дио цјеловите свијести у превирању и што је најважније, у опречном је односу према актуелном слоју свијести којом се артикулишу свакодневне животне ситуације, а посебно оне трагичне које и изискују потребу за гласом и савјетом предака. Тај опречни однос указује се у драматичном виду борбе између сопственог и туђег, борбе која значи не само одбрану сопственог идентитета него и борбе за голи опстанак. Отуд је овај човјек разапет из-

међу гласа туђина, који га упозорава на сурову реалност, и гласа предака који га подсећа на ропство туђинске свијести и сопствене иконске утемељености.

Интересантно је да у збирци постоје двије пјесме које се и дословно зову „Глас туђина” и „Глас предака”. Глас туђина упозорава Краља барбарског, тј. словенског да Бог „говори језиком онога који у име Христа” влада и да ће уколико не прихвати нови латински црквени обред остати сам и изолован као

рукавац отргнут  
без извора и без ушћа.

На другој страни је пјесма „Глас предака” у којој однекуд из тмине непознати предак упућује Краља барбарског на праизворе његовог бића и савјетује му да се за помоћ Богу обрати на језику из прапостојбине:

Бог тај језик добро разуме,  
и моли га да ти га врати  
у богомоље.  
Не треба ти звона ни икона,  
не треба ти олтара ни епитрахилја,  
на прегршти мирисаног биља,  
украј влати  
пелена и жутиловке,  
међу жбуње вреска.  
Ја бога познајем, њему смета  
Раскош створена у његово име.

Дилема пред коју га је ставио „глас туђина” увећава се и драматизује, јер га „глас предака” сада води у простор далеког, иконског, непатвореног архетипског свијета у коме се комуникација са Богом успоставља без посредника, језиком којим је и примљена његова вјера, у природном и једноставном, Богу најдражем амбијенту.



Језик на коме се први пут чула ријеч Божија и којим се с Богом стољећима комуницира, није више ствар убјеђења, опредјељења нити присиле, него неизмјенљив вид односа са Богом, без кога тај однос постаје пука форма и конвенција изван изворне и искрене побожности. Издајући језик у коме примају, схватају и аутентично доживљавају божију мисао, људи заправо издају и самог Бога. Јер, тај језик већ се садржи у именовању свијета око себе, у имену сваког живог и неживот створа, у имену које у себи већ садржи творачку моћ и енергију Бога, изван које није могуће ни то име ни оно што се тиме именом исказује. Тек при схватању да је ријеч заправо од Бога може бити схватљива и заклетва из пјесме „Небески знаци”:

Заклињу се рибари, тежаци,  
луталице, испосници, свештеници,  
верници и јеретици  
да ће увек говорити с небом  
као што се говори са браздом,  
са колевком,  
са гробом  
са морем.

Глас и порука односно опомена предака у суочењу са гласом туђина конституишу се овдје као јединствен образац архетипске свијести који се на непоновљив пјеснички начин драматично аплицира и на хаотична значења наше данашње, актуелне свијести о себи и о свијету у коме живимо.

## МЈЕСТО ЗБИРКЕ *ТРАЖИМ ПОМИЛОВАЊЕ* У ДЈЕЛУ ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ

### I

Збирку *Тражим помиловање Лирске дискусије с Душановим законом*, објавила је Матица српска 1964. године. То је свакако најпознатија и најпопуларнија збирка поезије Десанке Максимовић, што потврђује податак да је од првог издања до сада изашло шеснаест издања. То ни приближно није доживјела ни једна друга њена збирка. Иако и неке друге збирке у тематском погледу и у погледу пјесничког облика представљају јединствене, изнутра заокружене цјелине, ова збирка је у томе погледу најсавршенија. Посебно мјесто давала јој је и сама пјесникиња: „Збиља је у мојој последњој збирци *Тражим помиловање* и мотив нов, и нов је начин композиције, и речи су прилагођене мотивима далеко више него у којој ранијој мојој књизи. Догодило се оно најпожељније: облик и садржај су сливени, једно друго истичу и допуњују. Ја на то нисам обраћала пажњу пишући, наметнуло се то као само од себе. Кад сам приметила куд ме вуче инспирација, и свесно сам понеговала ово при дорађивању“. Колики је значај ова збирка имала у развоју саме пјесникиње, али и у цјелокупној српској поезији, свједочи и податак да је непосредно после њеног објављивања Десанка Максимовић изабра-

на за редовног члана Српске академије наука и уметности (1965).

Пут до коначног структурног устројства ове збирке био је врло интересантан: прво издање је стално обнављано у непромијењеном облику, а у међувремену су настајале и објављиване нове пјесме истоветног инспирацијског поријекла, са истим, карактеристичним зазивом “тражим помиловање“. И оне су комотно могле да се нађу у неком од обновљених издања, али се то није десило. „Притисак“ тих нових пјесама временом је учинио своје и пјесницињи се, изгледа, доста рано почела наметати идеја о широј верзије збирке у коју би ушле и неке од тих пјесама. Ту идеју пјеснициња је реализовала у оквиру својих *Сабраних дела* (1969), само пет година након првог издања збирке. У њој се налази осам нових пјесама којих није било у изворном, основном облику збирке. То, међутим, још увијек није био коначан облик збирке, јер је пјеснициња показала извјесно колебање у погледу опредјељења које пјесме у њу треба уврстити, а које изоставити. На крају, тек у оквиру *Сабраних песама* (1980) збирка је добила коначан облик тиме што је у њу унесена још једна нова пјесма. У том коначном издању збирка има шездесет осам пјесама, дакле девет више него у првој, основној верзији.

Из напријед наведеног уочљиво је да је ова збирка до свог коначног облика прошла дуг, сложен и готово драматичан пут, при чему се као веома битно поставља питање шта се заправо у појединим периодима могло сматрати њеном коначном верзијом?! Јер, у читалачкој, издавачкој, па и стручној јавности потпуно је остала по страни чињеница да она има двије доста различите верзије које су и за живота Десанке Максимовић, а и после њене смрти, инерцијом штампане независно једна од друге и које су као такве функционисале као да се

ради о потпуно истој, структурно јединственој збирци. То се потврђује и податком да се ни у једном досадашњем издању, а ни на неки други начин, не наглашава проблем варијантне двојности ове збирке, нити даје било каква напомена или опредјељење у вези с тим. Томе је свакако допринијела и бенеvolentност пјесникиње према сопственом дјелу, јер је очито да ту двојност сама она није свјесно његовала него ју је благонаклоно толерисала. Пасивним прештампавањем књига поезије Д. Максимовић прећутно је установљено правило да се интегрална верзија објављује у оквиру изабраних и сабраних дјела, а да се збирка сама за себе објављује у ужој, почетној верзији.

Коначно збирка *Тражим помиловање* у интегралној, проширеној верзији као критички приређена самостална збирка први пут се објављује 2005. године и од тада је то канонско издање које је нужно поштовати у свим наредним издањима.

Интересантно је да има још неколико пјесама са заживом помиловања и самилости које нису ушле ни у изворно прво издање збирке, нити се налазе у њеној проширеној, интегралној верзији. Оне очито нису заборављене, јер су неке од њих објављиване у исто вријеме и на истом мјесту гдје и оне које су ушле у збирку. Тако би се могло говорити и о трећој, замишљеној верзији збирке, али она нема „благослов“ Десанке Максимовић.

## II

### 1.

Збирка *Тражим помиловање* појавила се у тренутку када је југословенска књижевност већ умногоме била осјетила замор и засићеност темама о Народноослободилачкој борби и револуцији, изгубила ентузијазам да

се бави обновом и изградњом ратом порушене земље непосредно послје рата и исцрпила ионако скромне могућности да сликом свакодневног савременог живота афирмише оптимистичне визије новог социјалистичког друштва и његовог човјека. У то вријеме све више долазе до изражаја критички тонови у односу на постојеће друштво, који, истина, ријетко излазе из уобичајених и „дозвољених“ оквира, које су, у складу са постојећим системом вриједности заснованих на јединственој идеологији тога друштва, писци покушавали да прошире. У вези с тим је и уочљивије превладавање и напуштање реалистичког књижевног поступка који је био примјерен захтјевима који су у то вријеме пред књижевност постављани. Све више долази до изражаја сложенији и модернији књижевни поступак, који се ослања на модерничка и авангардистичка књижевна искуства из међуратног периода, као и на најновија европска и свјетска књижевна искуства тога времена према којима је југословенска књижевност била увелико отворена. У књижевности долази до изражаја и нешто другачија, више негативистичка слика човјека и свијета, чије тамне стране све више избијају у први план и повремено постају доминантне. Истовремено, близу двије деценије активно потискивано питање националног идентитета, поново постаје преокупација неких писаца и наилази на добар одзив ширег круга читалаца. У књижевности то законито буди интересовање и за теме прошлости у којима се трага за коријенима сопственог идентитета, али и за одговорима на питања савременог живота и смисла људске егзистенције уопште. У поезији ту појаву уз збирку *Тражим помиловање* илуструју збирке *Камени спавац* Мака Диздара, *Велика скитија* Миодрага Павловића, *Књажеска канцеларија* Радована Зоговића, итд. Иако збирка *Тражим помиловање* излази прва, па је као

таква очито подстицајно дјеловала и стварала простор и за друге, књижевност тога времена очито је дошла до једне тачке на којој је појава таквих дјела постала законита, а само је било питање дана ко ће први „пробити лед“. Код различитих писаца инкубација тога стања је трајала дуже или краће, али се на примјеру Д. Максимовић најбоље види какав је интензитет она имала и како је одједном изашла на свјетло дана. Био је потребан само један кратки импулс попут случајне чињенице да јој је Душанов законик доспио у руке. „Почела сам да га прелиставам“, каже она, „и одједном као да ме је муња ошинула: избило је еруптивно из мене све моје схватање о кривди и правди, о казнама и опроштајима, о грешницама и праведницима... оно што сам дуго носила у себи“. Појавила јој се потреба да његов смисао и садржај лирски оживотвори и све је кренуло ненадано лако и брзо: „Када су се стварале те песме, извирали су стихови као вода... За два месеца збирка је била готова“. Тако је настала ова култна збирка Десанке Максимовић коју је назвала „лирском дискусијом“ са Душановим закоником, чувеним правним списом најзначајнијег средњовјековног српског владара, цара Душана. У тој збирци која наоко говори о правди и неправди у суштини се пјева о вјечним питањима људског живота, актуелним у свим временима и на свим местима гдје људи живе.

Иако је и у овој збирци у погледу пјесничког облика, стиха и језичке експресије остала вјерна својим ранијим поетичким назорима заснованим на успјешној симбиози традиционалног и модерног, поступак примјењен у њој био је ипак нешто ново, што је постало карактеристично за наступајуће посмодернистичко схватање књижевног текста, посебно у свјетлу теорије интертекстуалности. Према тој теорији, како каже њен зачетник Јулија Крстева, ниједан текст није настао сам од

себе, већ из дијалога са другим текстовима. Ова збирка пружа идеалну прилику за примјену те теорије, поготово због тога што је у њеном поднаслову изричито и назначено да је то дијалог, односно лирска дискусија са једним другим текстом, у овом случају са Душановим закоником. На који начин је Десанка Максимовић користила тај средњовјековни правни акт као предложак своје збирке, односно како је лирски оживјела и успоставила савремену комуникацију с тим текстом? Већ и тиме што је изричито назначила да је у питању „лирска дискусија“, може се претпоставити, а то се лако уочава већ од прве пјесме, да се ради о изразито креативном односу и поступку у коме се правна „материја“ подређује и подвргава пјесничком тексту који, у повратном дејству, значења свог правног предлошка суочава и искушава пред општим у универзалним значењима људског живота у свим временима.

Иако су све пјесме у збирци инспирисане духом и значењима Душановог законика, од укупно 68 пјесама само 24 се изричито ослањају на неке чланове законика. При томе има пјесама које су у изравном интертекстуалном односу само са једним, одређеним чланом, али и оних које се односе на више чланова.

Једна од карактеристика пјесничког развоја и рецепције поетског опуса Десанке Максимовић јесте помјерање тежишта са изразито лирског, „женског“ карактера њене поезије према рефлексији. Оно је условљено њеним новим збиркама пред крај живота, али и новим и другачијим приступом књижевне критике њеном укупном дјелу. Послије свега пред нама се налази једна дубока, снажна и ненадмашна рефлексивна поезија, али поезија чија мисаоност није сама себи довољна и која не дјелује сама за себе, него је прожета снажном лирском сугестијом.

У вези са премјештањем акцента са лирског на рефлексивно у поезији Десанке Максимовић, уочава се извјесно помјерање и у схватању њеног пословичног хуманизма, човјекољубља, хришћанског милосрђа, итд. Досадашње схватање тог аспекта њене поезије најчешће је „вукло“ на моралну, хришћанску, идеолошку или политичку раван, а сада се испод њега указује нови, много дубљи и универзалнији смисао њеног пјесничког ангажовања на тој основи. То се дешава због тога што појмови „хумано“ и „људско“ више не функционишу као синоними, него имају другачији, могло би се чак рећи и супротан садржај. Појам „људско“, наиме, у овом случају нема идеолошку, моралну, политичку, итд. конотацију, него, супротно од тога, значи ослобађање од такве конотације. То је заправо унутрашње, људско ослобађање човјека од институционализама који су му наметнути или их је сам добровољно прихватио. Хуманизација ту значи давање људске мјере свим стварима, која нема вредносни карактер као хуманизација заснована на моралним, идеолошким и сличним другим основама.

## 2.

Основно расположење читаве збирке садржано је у њеном наслову: *тражим помиловање*, али су у укупној читалачкој и критичарској рецепцији на тај неоспорно хуманистички гест донекле неоправдано сведена и сва остала њена слојевита значења. Тај захтјев, могло би се рећи, прераста у јединствен и престижан пјеснички и људски став Д. Максимовић заснован на праштању, милосрђу, разумијевању и помиловању за сваког и од свега што се било коме или чему може десити под капом небеском. Инспирисана суровошћу једног средњовјековног закона и сама пјесникиња, међутим, није била



опсједнута и опхрвана само чином помиловања, него и много замршенијим питањима, дилемама и недоумицама „о кривди и правди, о казнама и опроштајима, о грешнима и праведнима“, гдје се на крају увијек и не зна ко је гдје и на којој страни. Отуд и нека привидна противуријечност: да пјесникиња тражећи милост и помиловање за свакога и за све заправо подједнако прашта и онима који неке неправду наносе и онима који ту неправду трпе. Тако гледано, под кровом опроста, могло би се рећи, уточиште налази и строга неправедна сталешка хијерархија средњовјековног друштва, скупа са људском патњом која из ње произилази.

Одговор на питање како, докле и за кога пјесникиња стварно тражи помиловање критичари најчешће вежују за доста уочљиву двоструку позицију лирског субјекта у збирци. Наиме, у збирци се, већ и по насловима, лако примјећују двије групе пјесама. У једнима чији наслов почиње приједлогом „О“ („О царском селу“, „О поклисару“, итд.) функцију лирског субјекта врши цар Душан који изравно, у виду пјесничке, лирске трансформације, саопштава поједине одредбе свога законика. (Уводна пјесма „Проглас“ такођер би се могла придодати овој групи, јер и ту, одмах на почетку, цар лично излаже начела свога законодавства). У другима, којих је нешто више, чији наслов почиње приједлогом „За“ („За јерес“, „За последње дане“, итд.) функцију лирског субјекта врши сама пјесникиња која у њима за некога или нешто *тражи помиловање* (Тој групи суштински, по садржају, може да се припише и пјесма „Иду царским друмом“).

Већини истраживача и читалаца постављало се питања односа између ове двије групе пјесама. У онима у којима говори цар доминирају строгост закона које он прописује и суровост мјера против оних који се о те за-

коне огријеше, а у оним у којима пјесникиња лично врши функцију лирског субјекта, преовладавају садржаји благог и утјешног праштања и помиловања. Само по себи се намеће питање да ли је концепт збирке заснован управо на тој супротности, тј. да ли је оно што саопштава цар заправо лице, а оно што саопштава лирски субјект у лику пјесникиње наличје укупног значења збирке. Да ли, да идемо даље, пјесникиња намјерно и вјешто царевим ријечима експлицира грубост и неправду средњовјековног друштва да би потом имала за шта да тражи помиловање, неовисно о томе што оно, на овај начин изражено пјесничким чином, добија универзални смисао који важи у свим временима и приликама. Да ли и чему пјесникиња даје предност? Да ли чињеница што збирка има наслов *Тражим помиловање* значи да је носивим дијелом збирке пјесникиња сматрала другу групу пјесама, те да је „груби“ садржај прве групе само повод и средство којим се изазива кључно значење збирке садржано у праштању за свакога и за све?

Основно је питање, дакле, да ли је пјесникиња свјесно и са циљаним поетичким предумишљајем ову збирку замислила тако да можемо говорити о њеном лицу и наличју што се међусобно суочавају и условљавају, или се, можда, ради више о спонтаном и иманентном стваралачком чину и када су у питању појединачне пјесме и када је у питању читава збирка. Покушајмо то да провјеримо на примјерима.

Пошто у пјесмама чији наслов почиње приједлогом „О“ садржај својих закона и казне за њихово неизвршавање саопштава сам цар, поставља се питање од кога пјесникиња у пјесмама из друге групе заправо тражи помиловање. Лако ћемо уочити да се у великом броју случајева за помиловање изравно обраћа цару („Царе Душане“). Лако ћемо, исто тако, примијетити да се од

цара не тражи помиловање баш за оне гријехе који се помињу у пјесмама у којима он врши функцију лирског субјекта. Не постоји, дакле, нека правилност у смислу да цар на једном мјесту експлицира одређене гријехове, а да пјесникиња на другом мјесту тражи помиловање за оне који су управо те гријехове направили. Помиловање из једне групе пјесама се, дакле, не односи на гријехове који се спомињу у другој групи. Осим тога у великом броју пјесама помиловање се и не тражи од цара, него има општи и универзалан карактер. Очекивало би се, уз то, да се у свакој пјесми чији наслов почиње приједлогом „За“ у даљем тексту помиловање и тражи. Али није тако: има и пјесама у којима се помиловање уопште и не помиње, мада се у сваком случају подразумијева. Послије тога потребно је погледати има ли каквог система и законитости у томе како и на коме мјесту у структури пјесме зазив помиловања налази своје мјесто. Некада се помиловање тражи већ у првом стиху, некада на крају пјесме, а некад негдје у њеном средишњем дијелу. Помиловање се, исто тако, у једној пјесми не тражи само за једну него за више ствари, што је још један доказ да пјесме из ове групе нису израван „одговор“ на оно што се налази у пјесмама из друге групе.

Посебно је важно уочити да се оно што пјесникиња тражи не именује увијек истим појмом. Појам помиловања је најчешћи, али некад се тражи благоразумевање, самилост или милост, и сл. То није баш безазлен податак зато што појам *помиловање* у свијести савременог читаоца коме се пјесникиња обраћа, првенствено упућује на правну категорију која се примјењује на већ осуђене. У овом случају у коме се ради о интертекстуалној лирској дискусији за једним еминентно правним актом, Душановим закоником, то изгледа сасвим логич-

но. Међутим, раслојавањем категорије помиловања на семантички мање „званичне“ и блаже појмове као што су благоразумевање, самилост, милост, и сл. захтјев односно молба пјесникиње упућена цару, постепено се помјера и удаљава од почетне ситуације. Са конкретне правне репресије законског акта једне епохе тежиште се преноси на све и свакога ко је било кад, било гдје, на било који начин и било чиме обавезан или на нешто осуђен. Наравно и на самог цара који је то био више него било ко други, као и на све оне који су кроз вријеме корачали послје њега, све до нас самих.

На крају, а могло је бити и на почетку, лако се уочава да у распореду једне и друге групе пјесама такође нема унапријед смишљеног система, јер су оне међусобно измијешане. Да распоред пјесама по томе критеријуму није играо никакву улогу свједочи и податак о томе на које је мјесто у збирци пјесникиња убацивала нове пјесме које је у њу уносила након првог издања. Чини се да је за сваку пјесму посебно на лицу мјеста тражила и налазила мјесто на коме ће до пуног изражаја доћи њена основна значења којим би се истовремено оснажила и битна значења збирке. У неким случајевима пресудна је тематско-мотивска сродност са сусједним пјесмама, у неким међусобна формална сличност „стarih“ и „нових“ пјесама, а у неким опет изгледа да је новом пјесмом на одређеном мјесту пјесникиња покушавала појачати естетски домет збирке.

Да удвајање лирског субјекта које је резултирало двјема групама пјесама није мотивисано неким унапријед замишљеним функционално-контрастним односом између њих можда још и најбоље потврђују пјесме „За јерес“ и „О јереси“. И једна и друга у основи полазе од непожељности јеретика у Душановом царству, али свака за себе има аутономну сопствену структуру, облик,

метафорику и широки сопствени систем асоцијација које се међусобно не условљавају нити објашњавају, што значи да нема никакве разлике која би била заснована на чињеници да једна почиње приједлогом „За“, а друга приједлогом „О“. Могла је пјесникиња, наравно, све пјесме чији наслов почиње приједлогом „О“, чак и након тога веома лако преусмјерити и допунити зазивом помиловања помоћу приједлога „За“. Тиме би могућа јединствена концепција збирке још више дошла до изражаја, али би очито била поједностављена и постала једнолична.

Из овог, као и свега напријед реченог произилази да границу између ове двије групе пјесама у основи није неопходно нити препоручљиво повлачити. Настале на истом инспиративном извору, оне су и у погледу пјесничког облика и у погледу избора пјесничких слика и метафора, и у погледу укупне пјесничке експресивности, сасвим сродне или исте. Оне су дио једне те исте, истоветне лирске дискусије с Душановим закоником и у подстицајном, и у изражајном погледу, и што је посебно важно – у погледу значења која у себи носе, чак и када их дословно сравњујемо са насловом збирке.

Према свему, дакле, пјесникиња очито није имала неку унапријед смишљену концепцију лирског оживљавања једног времена, него је, ношена првим инспиративним подстицајима, спонтано изражавала ток и облик своје лирске сугестије. То што појам помиловања не употребљава досљедно у свакој пјесми у којој функцију лирског субјекта врши сама пјесникиња (у неким га, видјели смо, и нема!), нити се у структурној организацији пјесме јавља на истом мјесту и не функционише на исти начин, скупа са свим другим поменутиим „недосљедностима“, настало је као производ иманентне, готово тренутне пјесничке артикулације једног снажног и

бурног инспиративног врела, које је у структуру пјесме, а потом и збирке, нахрупило одједном и на лицу мјеста. Радило се о само једној, колико год јединственој инспирацији: започети, стално водити на истом нивоу и успјешно привести крају лирску дискусију с Душановим законом било је веома тешко без поједностављивања, једноличности, „проклизавања“, понављања метафора и пјесничких слика и компромиса у пјесничком изразу. Отуд су увођење двојности лирског субјекта (које је резултирало двјема групама пјесама), изостављање или дисперзија званичне категорије помиловања на „блаже“ појмове (благоразумевање, самилост, милост, и сл) и њихов различит распоред у структури пјесме, очито били резултат спонтаног и иманентног реализовања тренутне инспирације и спонтаног избјегавања једноличности, а не унапријед смишљеног плана.

Ако ствари стоје онако како је напријед изложено, онда нешто још увијек остаје недовољно разјашњено. Како је дошло до тога да се у наслову једних пјесама појављује приједлог „За“, а у другој „О“?

Ту је прије свега у питању једна сасвим очита и објективна чињеница: и у *Душановом закону* уз неке појмове такођер срећемо оба ова приједлога: *о планинах - о планинама; за попашу - за попашу*. Пјесникиња их је, дакле, у наслове својих пјесама спонтано преузела из законика. Што се тиче њиховог значења у збирци, ствар је, изгледа, много једноставнија него што се на први поглед чини. Неки истраживачи су у том погледу већ и дали основне наговјештаје<sup>1</sup>. Проблем је заправо социо-

---

<sup>1</sup> „Овдје је потребно напоменути да су наслови пјесама у збирци, који их привидно раздвајају у двије групе, они са приједлогом *за* и они са приједлогом *о*, заправо у истој граматичкој, а онда и семантичкој функцији, ако се уочи ситна, али битна нијанса да то *о* у црквенословенском тексту јектенија потпуно одговара ономе *за* у са-

лингвистички, јер се ради о мијешању и преплитању два језичка нивоа који се срећу у литургијској пракси с којом се Десанка још у дјетињству била веома добро упознала и с којом се била сродила. То преплитање појављивало се на тај начин да су се у савременој пракси истовремено појављивала оба ова приједлога који су значили исто: уз приједлог „За“ још увијек се био задржао и његов архаични облик на црквенословенском: „О“. То се првенствено односи на тзв. јектеније, тј. на дијелове богослужења у којима се вјерници моле за неке конкретне потребе: за мир међу људима и у свијету, за храм у коме обављају молитву, за свога патријарха, за народну власт, за болесне, итд. На црквенословенском се то говорило: *о мирје, о храмје, о патријарсјех* итд., а у преводу на језик којим се народ молио употребљавао се облик: *за мир, за храм, за патријарха*, итд.<sup>2</sup>

Видјели смо да контраст између двије групе пјесама није плански и свјесно грађен као окосница структурног устројства збирке из које даље произилазе и њена основна значења. Није ту, дакле, на једној страни дата строгост закона средњовјековног друштва са суровим начином њиховог спровођења, да би се на другој страни тражило помиловање за оне који су се нашли на удару таквог закона. То би било сувише поједностављено тумачење. Колико год хуман и престижан, чин помиловања таквим тумачењем дјеловао би сувише једнострано

---

ременој српској поезији“ (Ранко Поповић, „Лирски инстинкт и вјековито памћење у поезији Десанке Максимовић“; у: *Чин препознавања. Огледи о српском пјесништву*, Art print - Филозофски факултет, Бања Лука 2009, стр. 84.

<sup>2</sup> Ову појаву ми је у једном писму потпуније објаснио мој млади колега Данијел Дојчиновић, који ради као професор за средњовјековну књижевност на Филолошком факултету у Бањој Луци.

и неувјерљиво, задржавајући се у границама већ постојећих, познатих идеолошки ограничених стереотипа о схватању правде. Тиме би, већ је раније наговјештено, била помилована и неправда. Да то не би био добар и поуздан пут за тумачење основних значења ове поезије опомиње нас и сама пјесникиња, објашњавајући шта је у магновењу послје сусрета са Душановим законом доживјела: „избило је еруптивно из мене све моје схватање о кривди и правди, о казнама и опроштајима, о грешнима и праведнима... оно што сам дуго носила у себи“. Видљиво је да пјесникиња већ одмах са терена конкретних правних и идеолошких образаца уређења једног друштва, артикулисаних Душановим законом, прелази на општа, првенствено људска значења тих ситуација. Тиме је, истовремено, закорачила у подручје поезије које је кроз читаву збирку искорачала у једном даху и са завидним пјесничким резултатом.

Да је Десанка Максимовић у такву пјесничку авантуру ушла инспирисана и дирнута првенствено људским аспектом Душановог законика свједочи, поред осталог, и једна реченица из једног њеног досад необјављеног писма Иди Радвољиној, руској књижевници и преводиоцу, која гласи: „Има нешто у мојој природи што ми не дâ да се толико занесем да ми уверење или идеја постану важнији од људског створа“. То је писмо написано 12.9.1962. године, дакле пуне четири године прије него што је изашла збирка *Тражим помиловање*. Тада о њој није могло бити говора ни у зачецима. Није без значаја ни чињеница да ову кључну одредницу своје поетике, пјесникиња саопштава у писму, гдје се говори искрено, без намјере да се евентуално изађе у сусрет владајућим поетичким очекивањима каква год била, мада су у том тренутку код нас макар и за нијансу ипак била другачија, а у Русији, куда је то писмо отишло, и



знатно другачија. У тренутку када је ушла у авантуру са Душановим закоником пјесникињи, дакле, „уверење или идеја“ (макар то била и идеја општег помиловања!) нису могли бити важнији од „људског створа“ – било јој је, дакле, примарно људско, а не идеолошко. С таквом побудбином је ушла и у Душанов законик. У овој збирци, стога, прије свега треба трагати за дубоко људским значењима која изазива „лирска дискусија“ с једним правним списом којим се на суров начин штити средњовјековно феудално сталешко устројство. А треба их тражити на најнеочекиванијем мјесту: у људској позицији самог цара, који је на врху читаве те хијерархије – принуђен да такве законе доноси и на такав начин их спроводи. То у изводној пјесми збирке „О праштању“ и каже:

ја се по срцу не управљам,  
ја сам цар заробљен законима  
које прописујем сам.

Из овог мјеста полазе и њему се враћају сва могућа значења ове збирке, сва раскош људскости која је обухваћена њеним насловом. Питања ко, од кога и за кога тражи помиловање, тиме губе на значају. Ономе од кога се помиловање тражи, помиловање је очито најнеопходније. Он нема ни могућност ни право да га од некога иште. У Богу може да нађе само утјеху и уточиште, али све оно „о кривди и правди, о казнама и опроштајима, о грешнима и праведнима“ мора да преузме на своја плећа не управљајући се срцем него императивом дужности која му је дата.

## НАСТАНАК И СТРУКТУРА ЗБИРКЕ *ТРАЖИМ ПОМИЛОВАЊЕ* ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ

### I

#### 1.

Зачетак збирке *Тражим помиловање* Десанке Максимовић почиње са циклусом од пет пјесама које је пјесникиња под насловом *Тражим помиловање (Из лирске дискусије са Душановим закоником)* објавила у *Књижевним новинама* 8.03.1963. године. Послије тога Матица српска замолила је пјесникињу да њој „повери штампање те књиге чим буде готова“<sup>1</sup>. Збирка је највјероватније изашла у сам крај 1964. године, што се потврђује хрпом похвала већ у јануару 1965<sup>2</sup>. Посебно мјесто у своме пјесничком опусу дала јој је и сама Десанка Максимовић: „Збиља је у мојој последњој збирци 'Тражим помиловање' и мотив нов, и нов је начин композиције, и речи су прилагођене мотивима далеко више него у којој ранијој мојој књизи. Догодило се оно најпожељније: облик и садржај су сливени, једно друго истичу и

---

<sup>1</sup> Милорад Р. Блечић, *Десанка Максимовић Живот праћен песмом*, Delta press, Београд, 1985, стр. 107.

<sup>2</sup> 17. јануара М. Мирковић у *Београдској недељи*; 23. јануара А. Петров у *Књижевним новинама*; 24. јануара Б. Михајловић Михиз у *Политици*; 31. јануара Драган М. Јовановић у *Борби*, итд.

допуњују. Ја на то нисам обраћала пажњу пишући, наметнуло се то као само од себе. Кад сам приметила куд ме вуче инспирација, и свесно сам понеговала ово при дорађивању<sup>3</sup>. Колики је значај ова збирка имала у развоју саме пјесникиње, али и у цјелокупној српској поезији, свједочи и податак да је непосредно послје њеног објављивања Д. Максимовић добила Седмојулску награду, највеће признање које се тада у Србији могло добити, а годину дана послје тога (17.12.1965) изабрана је и за редовног члана САНУ.

Након првог издања које је објавила Матица српска 1964. године, у наредне двије године код истог издавача и у истој штампарији, појавило се и друго (1965) и треће издање (1966), оба потпуно истоветна са првим, укључујући и ликовна, односно графичка рјешења (у посљедња два случаја на насловној страни додат је један округли медаљон са стилизацијом старог ћириличног писма). Године 1968. збирка је изашла и на албанском језику у преводу Есада Мекулија (издавач *Рилинджа*, Приштина), што је њено четврто издање. Наредно, пето издање изашло је у оквиру *Сабраних дела* Д. Максимовић 1969. године у издавачкој кући *Нолит*, а шесто у саставу њених *Сабраних песама* 1980. године код истог издавача. Сљедеће седмо издање појавило се 1988. године. Издавачи *Дечје новине* из Горњег Милановца и *Јединство* из Приштине управо овом збирком започели су тек установљену репрезентативну библиотеку *Мина*: „Овом књигом покрећемо библиотеку 'Мина Караџић' у спомен Мини и Вуку“. Збирка је, иначе, штампана у 3.000 примјерака, а штампање је „завршено априла 1988. године“. Исте године у издању издавачке куће *Милан Ракић* из Ваљева изашло је осмо, двојезич-

---

<sup>3</sup> „Ја сам вољени роб самоће“, разговор са Б. Богетићем, *Побједа*, 22, 2406 (1.5.1965).

но издање ове збирке, на српском и на њемачком језику (*Тражим помиловање Лирске дискусије са Душановим законом / Ich bitte um erbarmen Lyrische Diskussionen mit dem Gesetzbuch des Zaren Dušan*) у преводу Волфанга Ешкера (Wolfgang Eschker), које је обновљено у Лајпцигу 2015. године (Leipziger Literaturverlag). Након тога збирка је у цјелини, већ девети пут, штампана 1992. године у оквиру избора поезије Десанке Максимовић за потребе школске лектире који је за издавачко предузеће *Просвета* приредио Слободан Ж. Марковић (*Рађање љубави Тражим помиловање*). Следећа два издања, десето и једанаесто по реду, појавила су се 1993. године, посљедње године у којој је пјесникиња још била са нама. Десето је објавио издавач *Слово* из Бање Луке, а напомена која уз њега иде ту њену интензивну присутност потврђује на готово драматичан начин: „Одобравам да се моја збирка 'Тражим помиловање' штампа у хуманитарне сврхе, код издавача 'Слово' у Бањалуци. Ауторски хонорар намењујем фонду ратне сирочади у Републици Српској. Десанка Максимовић. Београд, 29.01.1993. године“. Једанаесто, истовремено и посљедње издање ове збирке за живота Д. Максимовић, објавило је Удружење издавача и књижара Југославије у библиотеци *Ремек дела*. Повод за тај издавачки подухват садржан је у напомени издавача: „Удружење издавача и књижара Југославије, објављује ову књигу поводом деведесетпетогодишњице рођења Десанке Максимовић (1898-1993)“. Године 1996. појављује се ново, сада већ дванаесто издање збирке за школске потребе, опет у оквиру ширег избора из поезије Десанке Максимовић који је за *Завод за уџбенике и наставна средства* извршио Слободана Ж. Марковић (*Ловац срца свога и Тражим помиловање*). Најзад, наредне 1997. године излази и тринаесто издање збирке

код издавачких предузећа *Унирекс* и *Завода за уџбенике и наставна средства* из Подгорице. У оквиру припрема за критичко издање цјелокупних дјела Д. Максимовић *Задужбина Десанка Максимовић*, Народна библиотека Србије и *Чигоја штампа* 2005. године објавили су „интегрално критичко издање“ збирке (приређивач) Станиша Тутњевић), четрнаесто по реду. Затим 2013. слиједи петнаесто издање које је изашло као двојезично – на српском и на енглеском језику (*Тражим помиловање. Лирске дискусије са Душановим закоником* / I Am Seeking a Pardon : lyric discussions with Dušan's code (приређивач Станиша Тутњевић, преводилац Драган Пурешић), а потом је 2015. објављено и засад посљедње шеснаесто издање чији је издавач *Школска књига* из Новог Сада.

Постоји и једна скраћена верзија ове збирке. То је тројезично издање (на српском, словеначком и македонском) које су у библиотеци *Југословенски песници* 1966. године објавили удружени издавачи *Државна založba Slovenije* из Љубљане, *Македонска книга* из Скопја, *Младост* из Загреба и *Просвета* из Београда. Превод на словеначки језик извршио је Вено Тауфер, а на македонски Гане Тодоровски. Није дат податак ко је вршио избор пјесама, али је он био врло селективан, јер је од 59 пјесама, колико их има изворна збирка, овдје остало 23: „Проглас“, „За себра“, „За свргнуте“, „За земљу куда војска прође“, „За војничка гробља“, „За јерес“, „За последње дане“, „За важне“, „За калуђера“, „За несхваћене“, „За наивне“, „За оне који се спотичу преко прага“, „За паству срца“, „За сужње помиловане“, „За алкохоле“, „О каменовању“, „За Марије Магдалене“, „За нероткиње“, „За песникињу, земљу старинску“, „За оне који не умиру на време“, „За звери

оклеветане“, „За оне који царске друмове ору“ и „За људе који јасно виде“.

Набројана издања збирке *Тражим помиловање* нису истоветна. Наиме, збирка у ствари има двије верзије које су својевремено објављиване паралелно једна с другом, а пут до коначне јединствене верзије текао је доста дуго. Већ одмах после првог издања било је уочљиво да постоје пјесме које нису ушле у збирку иако су објављене у исто вријеме и на истом мјесту у одређеним публикацијама као и оне које срећемо у збирци. Истовремено, у међувремену су настале и објављене и неке друге пјесме истоветног инспирацијског поријекла које су такођер могле да се нађу у неком од обновљених издања, што се није десило. Пјесницињи се због тога очито доста рано почело наметати рјешење коначне, шире верзије збирке.

## 2.

Ту другу, ширу, интегралну верзију Д. Максимовић је први пут компоновала у оквиру трећег тома својих *Сабраних дела* 1969. године, дакле само пет година након првог издања збирке. У њој се налази осам нових пјесама којих није било у изворном, основном облику збирке. Другачија је и структура збирке, односно распоред пјесама у њој. То, међутим, још увијек није био коначан облик збирке, јер је пјеснициња показала извјесно колебање у погледу опредјелења које пјесме у њу треба уврстити, а које изоставити. Пјесма „О хијерархији“, на примјер, у трећем тому *Сабраних дела* не налази се у збирци него у додатку *Нове песме*, а у збирку је унесена тек у трећем тому *Сабраних песама* 1980. године. Тиме је збирка добила коначан облик и има шездесет осам пјесама, дакле девет више него у првој, основној верзији, а као таква је даље прештампована и у на-

редних пет издања *Сабраних песама* до 1990. године, те потом и у издању *Сабраних песама* код Драганића 1997. године.

Разлог што је пјесма „О хијерархији“ првобитно била измјештена из збирке у посебан додатак, очито је била мотивисана тренутним схватањем и расположењем пјесникиње (о томе ће бити више говора у другом дијелу овог рада). Све остале нове пјесме у структури тако проширене збирке налазе се на истом мјесту и у *Сабраним делима* и у *Сабраним песмама*, што свједочи да је пјесникиња имала јасну замисао и чврсту концепцију њене нове, проширене, тј. интегралне верзије. Да је то тако, потврђује и податак да их није груписала на једном мјесту, нити по цјелинама (циклусима) како су првобитно објављиване у листовима и часописима, него их је распоређивала по читавој збирци. Иначе, највећи број их је први пут објављен у *Књижевним новинама*, једна 6.03.1964 („За бранковинске сељаке“), а четири 28.05.1966. („О хијерархији“, „О пореклу“, „За чобанку која се по оцу не зове“ и „За врлине у мане прометнуте“). Још по једна штампана је у *Борби* од 29.05.1966 („За завиднике“) и у четвртој свесци часописа *Стваранье* за 1967. годину („За човека који је погубио пергаменте“), док једна раније и није била публикована („За песме“).

Интересантно је да постоје пјесме које су у некој периодичној публикацији објављене у исто вријеме и на истом мјесту, а да нису ушле ни у изворно прво издање збирке, нити се налазе у њеној проширеној, интегралној верзији или пак у додатку *Сабраних дела* или *Сабраних песама*, иако су по години првог објављивања могле да се нађу у свим тим приликама. Такве су, на примјер, пјесме „За јеретике“, „За охولة“ и „За црва који се у срцу роди“, објављене у часопису *Књижевност*

1963. године заједно са пјесмама „За наивне“, „За ловишта и „За песникињу, земљу старинску“ које су ушле већ у прво издање збирке. Такве су и пјесме „За Дон Кихоте“ и „Пелену“<sup>4</sup>, првобитно објављене у *Стварању* 1964, заједно са пјесмама „О меропаху“, „О сиротој кудељници“, „О обореној цркви“, „За војничка гробља“ и „За калуђера“, такођер заступљеним у првом издању збирке.

Из напријед наведеног уочљиво је да је ова збирка до свог коначног облика прошла дуг, сложен и готово драматичан пут, при чему се као веома битно поставља питање шта се заправо може сматрати њеном коначном верзијом?! Јер, у читалачкој, издавачкој, па и стручној јавности потпуно је остала по страни чињеница да она, као што је речено, има двије доста различите верзије које су и за живота Десанке Максимовић, а и после њене смрти, инерцијом штампане независно једна од друге и које су као такве функционисале као да се ради о потпуно истој, структурно јединственој збирци. То се потврђује и податком да се ни у једном издању, а ни на неки други начин, не наглашава проблем варијантне двојности ове збирке, нити даје било каква напомена или опредјељење у вези с тим. Томе је свакако допринијела и беневоолентност пјесникиње према сопственом дјелу, јер је очито да ту двојност сама она није свјесно његовала него ју је благонаклоно толерисала. Пасивним, прештампавањем књига поезије Д. Максимовић прећутно је установљено правило да се интегрална верзија објављује у оквиру изабраних и сабраних дјела, а да се збирка сама за себе објављује у ужој, почетној

---

<sup>4</sup> Под овим насловом, очито грешком коју није могуће објаснити, објављена је заправо трећа строфа претходне пјесме („О обореној цркви“), па се пјесма са именом „Пелену“ зато касније више не среће ни у једном издању поезије Д. Максимовић.



верзији. Очито сасвим случајно то је правило нарушено у издању *Униркса* и *Завода за уџбенике и наставна средства* из Подгорице 1997. године, када је збирка у интегралном облику из *Нолитовог* издања *Сабраних песама* дословно пренесена (укључујући и ситне грешке) у посебну самосталну збирку, што очито није било свјесни и смишљени чин опредјељивања између основне и интегралне верзије, јер у предговору и напоменама о томе нема никаквог трага, него ствар доступности новијег и поузданог издања збирке која се издаје.

Коначно збирка *Тражим помиловање* у интегралној, проширеној верзији као критички приређена самостална збирка први пут се објављује 2005. године у издању Задужбине *Десанка Максимовић*, Народне библиотеке Србије и Чигоја штампе<sup>5</sup>. То је и послужило као повод за разговор о овој збирци на овом научном скупу.

## II

За цјеловитије сагледавање коначне (проширене, интегралне) верзије збирке *Тражим помиловање* нужно је размотрити начин како је пјесникиња извршила њено дефинитивно уобличење, тј. како су у структуру збирке укомпоноване нове пјесме? Не би се могло рећи да постоји неки чврст и поуздан критеријум којим се руководила приликом њиховог распореда. То потврђује и не баш лако објашњива чињеница да су већим дијелом стављене у други дио збирке. Чини се да је за сваку пјесму посебно пјесникиња на лицу мјеста тражила и налазила мјесто на коме ће до пуног изражаја доћи њена

---

<sup>5</sup> Десанка Максимовић, *Тражим помиловање. Лирске дискусије с Душановим законом*, интегрално критичко издање, приредио Станиша Тутњевић, Задужбина *Десанка Максимовић*, Народна библиотека Србије, Чигоја штампа, Београд, 2005, стр. 140.

основна значења којим би се истовремено оснажила и битна значења збирке. У неким случајевима пресудна је тематско-мотивска сродност са сусједним пјесмама, у неким међусобна формална сличност „стarih“ и „нових“ пјесама, а у неким опет изгледа да је новом пјесмом на одређеном мјесту пјесникиња покушавала појачати естетски домет збирке.

Пјесма „О пореклу“ смјештена је између пјесама „За седам гладних година“ и „О женидби сина“. Она очито спада у боље пјесме у збирци, и то мјесто у структури збирке појачано је првенствено због натпросјечне умјетничке вриједности те пјесме, а не због односа са сусједним пјесмама.

Двије пјесме, „За човека који је погубио пергаменте“ и „За слугу Јернеја“ нашле су у новој верзији збирке мјесто једна поред друге. За то постоји убједљиво оправдање, јер се и у једној и у другој тражи помиловање за олако одбачене и заборављене људе који траже своја права. У првој пјесми то је човјек који не може да докаже

да је онај за кога се каже  
и који јесте

и кога као ислуженог војника кад борба прође

баце као сломљену пушку  
у старо гвожђе.

У другој то је човјек који на раскршћу „виче из гласа“

да је његова њива коју копа  
и његова крава коју напаса,  
да је глава коју има  
на раменима његова  
глава.

Овако међусобно повезане ове двије пјесме налазе се између пјесама „За сужње помиловане“ и „За алкохо-

ле“. И у овим сусједним пјесмама тражи се помиловање за одбачене и изопштене људе који покушавају да нађу своје мјесто у свијету који их не прихвата. У првој се тражи заштита и помиловање за једном већ осуђене и помиловане људе које и даље нико не жели поново да прихвати, а у другој за људе које алкохол односи до удаљених мјеста

где се путник више не досећа  
суморне станице одакле крете  
ни да ли би до ње да се врати.

Са ове двије нове пјесме, укомпоноване у структуру збирке на овом мјесту, збирка је у пјесничкој афирмацији идеје о неприхваћеним и одбаченим људима за које треба тражити помиловање добила знатно појачање.

Сасвим оправдано на једном мјесту пјесникиња је спојила још двије нове пјесме: „За зависнике“ и „За песме“. Њих везују завист и лицемјерје. Стављајући их између пјесама „За исмеваче“ и „За Пепелугу“ у којима доминира исто расположење, пјесникиња је питање зависти, лицемјерја и исмијавања знатно више подвукла и тим значајно појачала ово мјесто у збирци.

На другој страни, када је у питању пјесму „За бранковинске сељаке“ чини се да пјесникиња напосто није успјела да јој нађе адекватно мјесто у збирци. Она се нашла између пјесама „За себарске жене“ и „За нероткиње“ које већ и по насловима упућују на темељне, универзалне људске садржаје који произилазе из подручја родне идентификације човјековог бића. На том мјесту ова пјесма, могло би се рећи, више раздваја него што спаја постојећа значења, више ремети равнотежу тог дијела збирке него што јој доприноси.

Заузврат пјесма „За чобанку која се по оцу не зове“, смјештена између пјесама „За нероткиње“ и „За песникињу земљу старинску“ веома снажно потцртава и још

дубље развија питање рађања, потомства и материнства. У првој се тражи „благоразумевање“ за жене „које нису занехале // у колевци дете“, али су се „приволеле царству поезије“ или каквим другим узвишеним људским циљевима и задацима. У другој се идеја пјесничког позвања још више проширује, а умећући између ових пјесама нову, узбудљиву пјесму о рођеном а остављеном дјетету, што се види и из њеног наслова („За чобанку која се по оцу не зове“) пјесникиња је узвишени завјет рађања и узвишеност духовног стваралаштва довела до највиших и најплеменитијих циљева људског постојања.

На крају, пјесма „За врлине у мане прометнуте“ у којој се тражи помиловање „за човека кога анђео зачне, // а ђаво дотка“ нема неке посебне везе са пјесмом испред ње („За оне који царске друмове ору“), али је зато интересатна њена повезаност са пјесмом иза ње („За људе који јасно виде“), јер се ради о формалној сличности. Наиме, у већини пјесама збирке на овај или на овај начин тражи се помиловање, благоразумевање, милост или самилост, док је у овим двјема пјесмама изостављен такав вид зазива.

### III

#### 1.

У коначном обликовању збирке, као што је напријед речено, посебно мјесто заузима пјесма „О хијерархији“. Тешко је рећи чиме је била мотивисана одлука пјесникиње да овој пјесми за дуго ускрати њено предодређено мјесто у збирци. Та „неправда“, као што је речено, коначно је била исправљена у *Сабраним песмама* из 1980. године, јер је тада и ова, последња пјесма коначно нашла своје мјесто у збирци. То је било прво издање *Сабраних песама* (а у периоду од 1980. до 1990.

године било их је као што знамо шест) у коме је пјесникиња десетак година након својих првих сабраних дјела из 1969. године, била у прилици да сумира и ревидира свој цјелокупни пјеснички опус. У оквиру тога напора очито је уочила да се ова пјесма природно уклапа у збирку, па ју је у њу коначно и унијела, при чему још једном треба поновити да су неке друге заувјек остале изван збирке.

Овим потезом пјесникиња је постигла пун погодак, јер је на мјесту које јој је дала, али и у цјелини, збирка заиста добила нова и потпунија значења. Пјесма „О хијерархији“ природно је нашла мјесто између пјесама „О меропаху“ и „За себра“. Прва од њих, „О меропаху“, најприје је објављена у часопису *Стварање* 1964. године у циклусу под насловом *Себарске запевке* који је садржавао укупно седам пјесама у коме су осим ове још и пјесме „О сиротој кудељници“, „О обореној цркви“, „Пелену“<sup>6</sup>, „За војничка гробља“, „За калуђера“ и „За Дон Кихоте“. Интересантно је да је пјесма „За Дон Кихоте“ која у сваком погледу одговара наслову циклуса (*Себарске запевке*) трајно доживјела исту судбину коју је једно вријеме имала и пјесма „О хијерархији“, јер уопште није ушла у збирку, ни у њено основно ни у њено проширено издање у *Сабраним делима* и *Сабраним песмама*. Друга сусједна пјесма којом се уоквирује пјесма „О хијерархији“ (налази се иза ње) јесте пјесма „За себра“ и она је такођер објављена у оквиру једног циклуса, насловљеног именом *Тражим помиловање (Из лирске дискусије са Душановим закоником)* у коме су осим ове објављене још четири пјесме, све четири касније уврштене у збирку од њеног првог, основног издања: „За Марије Магдалене“, „За свргнута властели-

---

<sup>6</sup> Погледати фусноту бр. 4.

на“, „За исмеваче“ и „За оне који не умиру на време“. Хронолошки, насловом и поднасловом, тематско-мотивски, али и практичним подстицајем који је након његовог објављивања пјесникиња добила, овај циклус, заправо, представља почетно језгро настанка збирке.

Није готово уопште потребно напомињати да се феноменологија себра, са свим његовим значењима, од почетног, сталешког до општег и универзалног, налази у језгру читаве ове збирке. То веома добро видимо управо на мјесту гдје је пјесникиња унијела пјесму „О хијерархији“, јер и сама ова пјесма, као и она испред ње и она послје ње, у први план стављају човјека са дна друштвене лествице, али коме се дају много шира, темељна значења не само у систему организовања, функционисања и опстанка једне људске заједнице, него и у универзалном људском устројству свијета, упоређеним са устројством космоса.

Пјесма „О хијерархији“, да поновимо, и сама првобитно објављена у оквиру једног посебног циклуса, у збирци се, као што смо видјели, нашла између пјесама „О меропаху“ и „За себра“ које су такођер први пут објављене у циклусима који заузимају значајно мјесто у настанку и у темељним значењима збирке.

Пођимо од прве пјесме, од пјесме „О меропаху“ која и у збирци очито дубоко у себи носи упамћену поруку изражену насловом циклуса у коме се првобитно нашла. Тај наслов гласи, као што смо рекли, *Себарске заневке* и он у интертекстуалном сазвучју са насловом Ујевећеве збирке *Лелек себра* и његове чувене пјесме „Свакодневна јадиковка“, добија знатно општија и дубља значења него што нам се то на први поглед чини. Универзална визија себра Д. Максимовић, међутим, развија се из конкретнијих слика и метафора које се потом шире до космичких размјера. Она није уздигнута на

општу, универзалну и безнадежну, судбинску људску патњу као код Ујевића, него је ведрија и зрачи неизмјерним човјекољубљем ове пјесникиње која у феномену себра види снагу, елан, ентузијазам и енергију народног и општељудског опстанка и његовог продужења у времену, што је такођер једна врста најопштијег, универзалног стања, значења и смисла људског живота.

У оквиру такве визије себра ове три пјесме слободно се могу посматрати као јединствена пјесничка цјелина чији поједини сегменти не престају на крају једне и на почетку друге пјесме, него се формирају аутономно у складу са потребама уобличавања те визије, што се посебно односи управо на „нашу“ накнадно у збирку унесену пјесму „О хијерархији“. Први дио те јединствене цјелине поклапа се са пјесмом „О меропаху“ и у њој се полаже основа поменуте визије: у оквиру градацијски дате хиперболичне слике о обавезама које меропах<sup>7</sup> има према вишим слојевима и институцијама средњовјековног друштва ствара се представа о људском губитнику који од седам дана у недељи само један може посветити себи, а све остале дужан је радити за другога:

Меропах да ради у недељи два дана  
пронијару,  
један да коси  
од јутра рана,  
један да у винограду копа;  
један по жези, уза летњу јару,  
да камење носи

---

<sup>7</sup> Меропах је слободан сељак на феудалчевој земљи који је морао да ради код властелина одређен број дана у години, себар је слободни сељак или пастир у средњовјековној Србији који није имао политичка права, а пронијар је уживалац проније, имања које је у средњовјековној Србији добијао на уживање заслужни властелин или црква, без права својине.

на друм цару;  
један да на жрвњу меље манастиру;  
један да поправља властелину слеме,  
један да му спрема за сетву семе;  
а што остане у недељи дана  
да ради за себе сама.

Овако исказана обавеза меропаха представља вид „лирске дискусије“ Д. Максимовић са једним параграфом Душановог законика<sup>8</sup>, а њено „сравњивање“ са тим чланом као предлошком ове пјесме дало би адекватан одговор на многа питања која се тичу природе стваралачког поступка којим се свакодневни животни податак преводи у умјетничко дјело. Иако се у пјесми конкретно спомиње већина обавеза наметнутих меропаху које стварно постоје у овом члану Душановог законика, очито је да би свако упоређивање показало да у односу на поменути предлогак пјесма потпуно аутономно и неометано функционише, те да нам за уживање у њој тај податак уопште није потребан: обавеза меропаха могла је бити стварна или измишљена, потребно је само да у складу са нашом општом спознајом о устројености средњовјековног друштва она буде могућа и, наравно, да буде умјетнички увјерљива, што је пјесникиња постигла поменутом градацијском хиперболизацијом доведеном до апсурда.

---

<sup>8</sup> Ради се о параграфу 68 (О меропху) који гласи: „Меропсима закон по свој земљи: У недељи да работају два дана пронијару, и да му даје у години перперу цареву, и заманицом да му коси сена дан један, и виноград дан један, а ко нема винограда, а они да му работају друге работе дан један, и што уработа меропах, то све да држи, а друго ништа, против закона, да му се не узме.“ (ДЗ, 66).



## 2.

Након тако изоштрено и конкретно дате подножне слике о устројству средњовјековног друштва и мјеста најнижих слојева становништва у њему, пажња пјесникиње помјера се на општи универзални план, гдје се то устројство доводи под мјеру вјечних космичких закона који су пресликани на земаљско уређење Душановог царства. Том сликом заправо почиње пјесма „О хијерархији“:

У областима царства нашег  
све небо звездано,  
сваки ватрени престо,  
и небулоза што бескрај плави,  
до најмањег огња је пресликано.

Након тога слика те укупне визије (не заборавимо да говоримо о једној феноменолошкој визији себра!) спушта се наниже, а мјера и начин остваривања космичког реда у царству пјеснички се реализују суптилном алузијом на космичке феномене:

Зна се свачија путања и место,  
и кад ко изгрева у пуној слави  
и докле му траје плима,  
зна се којом светлошћу ко сија  
и од кога је прима.

Скрећемо пажњу на ријеч „путања“ (пјесникиња не каже да се зна свачији пут, него свачија путања!), која непогрешиво асоцира на кретање небеских тијела. Потом се судбинско питање докле коме „траје плима“, односно успјех и успон у животу, суптилно преноси на позајмљену свјетлост неких планета („зна се којом светлошћу ко сија // и од кога је прима“), у овом случају очито на од сунца позајмљену мјесечеву свјетлост која

изазива плиме и осеке мора. Овако космичким законитостима и збивањима условљен домет, значај и успјех сваког појединца и сваког сталежа у царству, даје пуну сугестију вјечног и непромјењивог реда у који нема сумњи и коме нема поговора:

Као између планета  
и звезда пратиља,  
зна се између поданика и цара  
колико је миља,  
и којом стазом ко ићи мора  
да не дође до судара.

Овдје посебно скрећемо пажњу на последњи стих („да не дође до судара“) којим се такођер сугерише једна темељна законитост космичког устројства да се неизмјерљиви број небеских тијела креће сопственом *путањом* чиме се избјегава могућност њиховог кобног судара. Космичке размјере удаљености између планета метафорички се, истовремено, преносе на удаљеност *између поданика и цара*. У наставку коначно видимо какво мјесто у овој космичкој метафоризацији има себар:

И себру, који као Кумова Слама  
неизбројан,  
и неодређен као маглина,  
неуништиво из земље израња,  
зна се путања.

Уочљиво је да у метафоричком пресликавању небеског реда на земаљско устројство Душанове царевине уз уопштени однос *поданика и цара* пјесникања конкретно не помиње ни један други сталеж или институцију осим себра. Изгледа парадоксално, али по томе испада да управо овај *најанонимнији* и *најбезначајнији* слој друштва добија највећи значај. Тако заправо и јесте, јер величанствена слика себра у овој космичкој ме-

тафоризацији средњовјековног феудалног друштва, превазилази смисао и значај свега другог. За разлику од свега осталог што је у овом реду чисто, јасно, непромјењиво и непомјерљиво, једино је себар приказан као иманентна и неуништива стихијска енергија животног елана која се непрестано сама из себе обнавља и развија. У обличју и поретку небеских тијела он није без разлога третиран као Кумова Слама; „неизбројан // и неодређен као маглина“ он садржи немјерљиву латентну снагу и енергију предодређену да перманентном еманацијом попуњава космичку празнину, али га пјесникиња нагло, под правим углом, из тих сфера ипак спушта и веже за земљу из које, као што смо видјели, *неуништиво израња*: везујући га за земљу као симбол рађања које се не може контролисати и усмјеравати, пјесникиња га установљава као универзални и свеприсутни принцип живота и укупног људског опстанка.

### 3.

Имајући на уму ону почетну подножну и скроз конкретну земаљску слику најнижег сталежа који шест дана ради за другог а само један за себе (из пјесме „О меропакху“) и значаја који му пјесникиња даје на овом мјесту (у пјесми „О хијерархији“), природно је што (у слједећој пјесми „За себра“) тражи помиловање управо за таквог себра:

Тражим помиловање  
за себра  
што ниче и умире као трава  
у заборав из заборава

Крај претходне пјесме у којој себар неуништиво из земље израња и почетак ове гдје он ниче и умире као трава овим су спојени тако чврсто да напросто не постоји граница између ових пјесама.

Таква визија себра, међутим, развија се и у даљем току посљедње пјесме из овог тројства. Тражећи помиловање „за тридесет кућица његовог кромпира“<sup>9</sup> и „за усукано кукуруза стабаоце“ пјесникиња веома успјешно оснажује контраст између онога што сићушни себар представља у космички непромјењивом устројству једног друштва и трајне, свеукупне, стихијне и незауостављиве животне енергије на којој све па и то друштво почива и опстаје. Тој сталности и снази пулсирања, нарастања и обнављања живота доприноси и архетипска слика дима „над кровом“ себарских потлеушица која, опет, у структури пјесме није без разлога дата у контексту непрекинуте традиције предака („следећи оце“) као још једне константе временско-просторне еманације себарске животне мисије. Његова оданост сунцу („који сунце воли“) вјерност животу и поузданост у тој мисији („себар издати неће“), утемељују се као примарни и свеукупни извор живота који никада не пресушује. На крају та визија себра као неуништиве и незауостављиве стихијне животне народне енергије поентира се идиличном величанственом сликом рађања и продужетка живота у потомству:

за себра који у повоцу  
води по десетину  
себара синова.

Синтагма „у повоцу води“ ефектно сугерише непрекинути континуитет животног тока, његовог обнављања и трајања, а одређени значај очито има и неодређе-

---

<sup>9</sup> Из податка да у то вријеме у Европи кромпира још није било, знало се закључивати да је пјесникиња направила готово неопростив превид. Међутим, та чињеница веома је драгоцјена за расправу о начину транспоновања књижевне грађе у умјетничком дјелу, која у случају ове збирке и *Душановог законика* као њеног предлошка, даје предвидљиве, али зато не мање интересантне резултате.

ност великог броја мушких потомака (не каже се фиксно по десет него неодређено „по десетину себара синова“) чиме се тај број оставља отвореним и тако још више потцртава обим, поузданост и сталност обнове животног процеса, исказана и оним стихом из пјесме „О хијерархији“ гдје нам се себар такођер указује као несавладива и немјерљива величина „неизбројан као Кумова Слама“.

Када је коначно „дочекала“ да као посљедња уђе у дефинитивну верзију збирке *Тражим помиловање* пјесма „О хијерархији“ нашла се у њој на правом мјесту: повезана са пјесмом испред („О меропаху“) и са пјесмом иза ње („За себра“) с којима чини јединствену, тешко дјелјиву цјелину, она је на том мјесту, као што видимо, осјетљиво појачала једно од носивих значења збирке.

## НИШТА БЕЗ ШТИТА – ПРОШЛОСТ И РОДОЉУБЉЕ У ПОЕЗИЈИ ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ

### I

#### 1.

„Не сматрам за недоследност у свом песништву што сам са љубавне лирике прешла за време рата на патриотску, а с ње опет на интимну кад је рат прошао”, рекла је Десанка Максимовић у једном интервјуу који је с њоме за ријечки *Нови лист* 1965. године водио пјесник Ђакомо Скоти<sup>1</sup>. Зашто је управо тада, за вријеме рата, дошло до заокрета у њеној пјесничкој оријентацији, нешто више појаснила је касније свом саговорнику Милошу Јевтићу: „Чини ми се да у мирном животу није актуелна родољубива песма... Међутим, када приметите и у мирно доба враћање к њој, то књижевни компас показује да народу прети нека невоља”<sup>2</sup>. Тај компас про- радио је и у случају наше пјесникиње: пјесму „Устаници”, према њеном властитом свједочењу, предосјећају-

---

<sup>1</sup> Giacomo Scoti, „Никад се нисам питала зашто пишем... Надна- слов: Југославенски књижевници за читаоце *Новог листа*”, *Нови лист*, 19/1965, 48, 11; од 2.02.

<sup>2</sup> Милош Јевтић, *Десанкина казивања, Дечје новине*, 1994, стр. 46. (Разговоре са Д. Максимовић аутор је водио у октобру 1976. и у мају 1981. године).

ћи такву невољу и опасност за свој народ, написала је и прочитала двије године прије рата у свечаној дворани Универзитета у Београду, на књижевној вечери организованог у знак протеста против њемачке агресије на Чехословачку<sup>3</sup>.

Плима патриотског осјећања и националне самосвијести потпуно је обузела и преправила дотадашњег „женског песника”, како је Десанку Максимовић назвао Дучић, већ у првим сусретима са посљедицама окупационе силе. Изазвала ју је слика сломљеног и изгубљеног, пораженог и постиђеног српског војника кога су последице слома и пораза пред кућом дочекале ријечи мајчиног проклетства: „Што си се вратио, несрећниче! Ко ти је то дозволио!” Случајно присуствујући тој сцени, пјесникиња је одједном схватила сву дубину и размјере народног стида и бола због трагедије која се десила, и истовремено докучила скривене зајетне поруке којима се таквом злу народ вијековима опирао: „Тог тренутка као да се нешто пробудило у мени: једно ново готово непознато осећање. Нисам ни слутила колико волим ову земљу. Нисам до краја знала: ко сам. До тада сам писала само стихове о љубави. Тог суморног априлског јутра сам све сазнала. Из тог великог бола и стида родила се у мени нова поезија”<sup>4</sup>.

Један други догађај, који се десио пар мјесеци касније, из њене душе потиснуо је стид и бол и изазвао „сасвим супротно осећање”, осјећање поноса, пркоса и народне самосвијести која је потом постала врело тог новог пјесничког усмјерења Д. Максимовић. Била је то

---

<sup>3</sup> Јевто Д. Миловић, „Разговор са Десанком Максимовић о процесу умјетничког стварања”, *Разговори с умјетницима*, 1983, стр. 157.

<sup>4</sup> Данило Ружић, „Нисам ни знала ко сам” (разговор са Д. Максимовић), *Илустрована политика*, 11/1968, 499, 18; од 25.05.

непримјетна и изненадна партизанска диверзија на пру-зи која је изазвала страшну пометњу и страх међу охо-лим њемачким војницима, а пјесникињу подстакла да практично на лицу мјеста напише своју касније култну патриотску пјесму „Спомен на устанак”<sup>5</sup>, којом почиње једна од најважнијих дионица њеног даљег пјесничког развоја. Тај догађај Д. Максимовић описала је касније својим саговорницима мноштво пута; мада се ти описи у појединостима често и подоста разликују, значај тог догађаја за њен однос према животу и свијету и за њен даљи пјеснички развој, она у свим случајевима артику-лише на исти начин. „Тек тог јутра сам схватила своју земљу и сву њену прошлост”<sup>6</sup>, каже она. Често се вра-ћајући том догађају у једној прилици она каже и ово: „Сећам се једног јутра, тек се мастило било осушило на папиру на коме је остао 'Спомен на устанак', а чинило ми се – као да друго и другачије *никад* нисам ни писа-ла”<sup>7</sup>.

Ради се заиста о једној сасвим новој и другачијој пјесничкој ситуацији у којој пјесникиња са интимног и индивидуалног плана радикално прелази на план колек-тивног комуницирања са читаоцима: „До своје родољу-биве поезије пишући нисам осећала присутне и читао-це, била сам као неком осећајном небулозом одвојена од света, била сам свесна само себе. Писала сам, како једном рече о мени Милан Богдановић, као што птица пева, обраћајући се једино неком одређеном, знаном бићу, са жељом да му саопштим какву своју радост или

---

<sup>5</sup> Првобитно је ту пјесму пјесникиња била насловила „Србија је велика тајна”.

<sup>6</sup> Ружић, Исто.

<sup>7</sup> Д. Адамовић, „Сва од белине, од нежности”. Наднаслов: „Пе-сничко пролеће Десанке Максимовић”, *Политика*, 65/1968, 19619, 9; од 19.05.



бол. Тек у својој родољубивој поезији, и оној која јој је блиска, имала сам, негде бар у подсвести, осећање да исказујем што осећају и мисле многи људи, радовала сам се што ће се моји читаоци радовати кад наиђу, рецимо, на стих да је Србија велика тајна. Причињавало ми је радост и дубоко узбуђење да цео народ може сме-ста, прочитавши ове стихове, погодити под каквим су околностима написани”<sup>8</sup>. Поменути пјеснички заокрет Десанке Максимовић није, међутим дошао сам од себе; он је укоријењен у њеном поријеклу, васпитању и амби-јенту у коме је одрасла. „Корене и разлоге мог патриот-ског осећања”, каже она, „треба тражити у томе што ми је и отац био велики родољуб, а и у томе што сам рође-на у устаничком крају, што сам расла у Бранковини, за-вичају Ненадовића, што сам се васпитавала на народној поезији, што сам живела уз људе који су њу знали и це-нили, који су се трудили да поступају према њеним мо-ралним и родољубивим узорима. Разлог и корен тог мог осећања треба тражити и у томе што сам своју земљу виде-ла изблиза, што су ми сељаци били суседи, што сам као дете певала и гледала како 'радо Србин иде у војни-ке'”<sup>9</sup>.

О околностима у којима је почела да пише патриот-ску поезију и сопственим схватањима смисла и значаја таквог начина пјесничког дјеловања које за њу предста-вља облик најдубље повезаности са судбином сопстве-ног народа Д. Максимовић је, на сличан или нешто дру-гачији начин, говорила и у другим поводима и на дру-гим мјестима; овдје ћемо скренути пажњу још само на

---

<sup>8</sup> Никола Дреновац, *Писци говоре*, Графос, Београд, 1964, стр. 309.

<sup>9</sup> Предраг Протић, „Десанка Максимовић – Лирски свет и свет лирике везан за детињство и домовину”, *Дуга*, 21/1965, 1003, 7; од 21.02.

њен став да родољубива поезија није и не може бити превазиђена и да подлијеже свим критеријумима који важе и за сваку другу поезију: „Родољубива поезија мора бити доживљена. Уосталом, ниједна поезија, ни љубавна ни било која друга, није права ако се не доживи. Не стидим се што сам писала и што пишем родољубиву поезију. Напротив”<sup>10</sup>.

Та нова пјесничка оријентација Д. Максимовић, као што је познато, у пуној мјери изашла је на видјело у збирци *Песник и завичај*, објављеној одмах послје рата 1946. године; циклус *Песме о ропству и слободи* из те збирке већ и насловом сугерише уже патриотско усмјерење пјесама које се у њему налазе. То су пјесме претежно инспирисане српском устаничком, ослободилачком и страдалачком традицијом која је своју пуну и праву мјеру била достигла и у ослободилачком рату од 1941. до 1945. године. Већином су то пјесме транспарентног патриотског садржаја, писане у маниру дневно-политичке реторике, али међу њима су и оне које су временом добиле култни карактер и које спадају у најзначајнија пјесничка остварења цјелокупне српске патриотске лирике, као што су већ поменути „Спомен на устанак”, „Крвава бајка”, „Србија се буди”, „Бајка о устаничкој пушци”, „Крилата земља”, итд. Патриотска осјећања у поезији Д. Максимовић из тог периода у ширем смислу, осим побједничког заноса и националног и људског поноса, обухватају и општи полет и одушевљење обновом земље, изградњом новог друштва и човјека, братством и једнакошћу међу људима, слободом и равноправношћу жене, итд. Ту се патриотске, социјалне и општељудске идеје прожимају, супституишу или међусобно подстичу, што посебно долази до изражаја у поемама

---

<sup>10</sup> Раде М. Николић, *Сусрети с писцима*, Јединство, Приштина, 1971, стр. 69.

*Ослобођење Цвете Андрић*, (1945), *Отаџбина у првомајској поворци* (1949) и *Отаџбино, ту сам* (1951).

Након деценије коју је обиљежила њена чувена збирка *Мирис земље*, објављена 1955. године, патриотски занос и ентузијазам такве врсте наша пјесникиња поново актуелизује једним циклусом пјесама у збирци *Заробљеник снова*, објављеној 1960. године; то је циклус *Заробљеник снова у зеничкој железари*, у коме ни искреност доживљаја, ни богата имагинација и пјесничка вјештина нису биле довољне да се превлада узалудност једног закашњелог поетског ентузијазма, заснованог на анахроности друштвене поруџбине. Ужем и пјеснички успјешнијем виду патриотског ангажмана враћа се Десанка Максимовић у збирци *Песме из Норвешке*, објављеној 1976. године, која представља специфичан пјеснички подухват у коме се јединствена тематска преокупација реализује кроз смисао и значење догађаја поводом кога је објављена (откривање споменика у Ослу изгинулим југословенским интернирцима по њемачким логорима у Норвешкој у Другом свјетском рату). Исте, 1976. године изашла је и њена збирка *Летопис Перунових потомака*, у којој се специфична патриотска осјећања посредним путем извлаче из далеких конфузних времена међусобног сукобљавања и помагања јужнословенских племена, у којима се истовремено драматично сусрећу тек напуштена словенска многобожачка митологија и свјеже усвојена хришћанска догма. Та збирка очито захтијева посебан и опширнији третман, а овдје се помиње као посебна тачка у континуитету патриотске лирике Д. Максимовић, али и као нови, посебан садржај родољубља, утемељен на односу према прошлости који је ова пјесникиња већ раније била засновала у својој чувеној збирци *Трајим помиловање*, објављеној 1964. године.

Раније смо већ рекли којим је поводом Д. Максимовић потпуно „схватила своју земљу и посебно сву њену прошлост”. У којој мјери и на који начин је подстицај за свој патриотизам налазила управо у богатој и херојској прошлости свога народа види се и из ове њене изјаве: „Никада кукавице, дедови и очеви, нису родили храбре синове и хероје”<sup>11</sup>. То је, могло би се, можда, рећи само она позитивистичка вертикала идентификовања и повезивања патриотских осјећања са прошлошћу. Она дубља, људска и универзална наговјештава се из ових њених објашњења: „у мојим 'чистим', лирским песмама нема историје. А кад историја дође, онда је то слојевито. Утисак на утисак.” И даље: „У мојим се песмама историја меша из других побуда. Неко је добро рекао да је историја памћење које бирамо да бисмо остали, не морамо је памтити као науку”<sup>12</sup>. Пјеснички излет Д. Максимовић у историју не остварује се на равни аналогije са безазленим и безбрижним излетом и проводом у природи, него се тиче несигурне и неизвјесне спознаје властитог бића која је темељни услов постојања и опстанка у времену и простору. Тај опстанак, међутим, није остварив са становишта појединачне, индивидуалне људске судбине, него је првенствено условљен идентификацијом у сопственом националном бићу, односно у колективном памћењу властитог народа. А то памћење, опет, засновано је на јединственом поретку вриједности, својствених само томе народу, које га обиљежавају, легитимишу и обавезују пред самим собом, али и

---

<sup>11</sup> *Књижевни разговори*, приредио Слободан Радовић, Београд, 1955, стр. 56.

<sup>12</sup> Слободан Зубановић и Михајло Пантић, *Десет песама десет разговора*, Матица српска, 1992, стр. 30.

пред другим људима и народима. Колективно памћење у збирци *Тражим помиловање* не појављује се као статична, унапријед дата и позната историјска свијест народа о себи, нити као објективна свијест и спознаја историје о том народу; њега пјесникиња конституише тако што га, прво, са историјског враћа на интимни, лични план, гдје га оживљава и провјерава са становишта општих људских вриједности и значења, а потом га поново аплицира и укључује у континуитет колективне народне свијести. Тако се колективно памћење народа регенерише и поново ствара у складу са људском мјером данашњег човјека, добијајући тиме универзална обиљежја и значења. „Могло би се закључити да сам више услова за стварање ове књиге нашла у себи него што ми их је пружио Душанов законик”<sup>13</sup>, каже пјесникиња у једној прилици. У прошлости Д. Максимовић проналази свијест о нама какви смо данас: стављајући у први план човјека и љубав према њему она истовремено успоставља и љубав према прошлости која почива на самосвијести, самопоуздању и самопоштовању, без кога нема уважавања ни других, нити има темељних људских вриједности и живота уопште. Родољубље и човјекољубље у овом случају неразлучиви су, прво, сами по себи, а потом и од значења која догађаји прошлости могу имати и добити у вјечном трагању за недосегнутим смислом људске егзистенције. А за оне који сумњичаво врте главом када се каже да збирка *Тражим помиловање* Д. Максимовић има и родољубиви карактер и да чак представља један њен изразито патриотски чин, свједочи и једна изјава у којој се тај њен патриотизам појављује и на дослован начин: „Али нисам за свакога тражила помиловање. Нисам га тражила за издајника,

---

<sup>13</sup> Слободан Вуковић, „Лепота је радост и утеха. Разговор са Десанком Максимовић”, *Мостови*, 2/1970, 5, 440.

ни за шпијуна...”<sup>14</sup>. У вези са овом збирком је и један практични патриотски гест наше пјесникиње која је као сви ми била тешко погођена суровим грађанским ратом који нас је задесио од 1991. године. Једно од издања збирке појавило се, наиме, и 1993. године са сљедећом напоменом: *Одобравам да се моја збирка „Тражим помиловање” штампала у хуманитарне сврхе, код издавача „Слово” у Бањалуци. Ауторски хонорар намењујем фонду ратне сирочади у Републици Српској. Десанка Максимовић. Београд, 29. 01.1993. године.* А непосредно прије тога, када је у земљи све већ било кренуло у суноврат, досљедна себи изјавила је сљедеће: „Ја бих просто волела да мој народ истраје у слободољубљу и правичности. И да истраје у немржњи. Али нека памти”<sup>15</sup>.

Изузетно продуктиван, стваралачки однос према прошлости у овој збирци Д. Максимовић успјела је да оствари, ипак, првенствено због тога што је у први план увијек стављала умјетнички утисак и вриједност пјесме, док је њена могућа национална или људска порука долазила тек послје тога или успутно. То је постизала, између осталог, и тиме што је покушавала да пјесничким средствима реконструише атмосферу и амбијент средњовјековне Србије у коме је водила своје „лирске дискусије” са Душановим законом. У вези с тим увела је у поезију мноштво ријечи којима се именују средњовјековни појмови, обичаји, ствари, односи међу људима, називи оружја, накита, алата за рад, итд, итд. У неким случајевима било је довољно да сретно погоди само једну једину ријеч у којој је била похрањена нека

---

<sup>14</sup> Ружица Петровић, „Пишем за све људе”. Наднаслов: „Разговор са Десанком Максимовић”, *Напред* (Ваљево), 24/1968, 1003, 5; од 19.05.

<sup>15</sup> Зубановић и Пантић, стр. 38.

заборављена слика давно прохујалог живота да би потом одједном непримјетно оживјела цјелокупна људска ситуација у којој је та слика настала или нешто значила.

## II

### 1.

Покушаћемо то да покажемо на примјеру гдје је игром случаја једном добро пронађена ријеч замијењена другом, због чега је дошло до битног помјерања у квалитету доживљаја, а самим тим и до угрожавања првобитне умјетничке вриједности пјесме. У питању је пјесма „За чобанку која се по оцу не зове”, која је ушла у другу верзију збирке *Тражим помиловање*. Овдје је можда потребно објаснити шта то значи друга верзија ове збирке, јер се у јавности веома ријетко помиње податак да осим аутентичне, оригиналне збирке први пут објављене 1964. године и потом за живота пјесникиње у том облику прештампаване у више наврата, постоји и њена друга верзија, проширена са новим пјесмама. Та нова физиономија збирке први пут се појављује 1969. године у трећем тому *Сабраних дела*, гдје је додато осам нових пјесама. У таквом облику збирка је пренесена и у трећи том *Сабраних песама* које су од 1980. до 1990. године доживјеле шест издања<sup>16</sup>. Све нове пјесме у структури тако проширене збирке налазе се на истом мјесту и у *Сабраним делима* и у *Сабраним песамама*, што свједочи да је пјесникиња имала јасну замисао и чврсту концепцију њене нове верзије. При томе није их

---

<sup>16</sup> Овдје је, међутим, објављена и пјесма „О хијерархији”, која се у *Сабраним делима* налази у додатку *Нове песме*. Разлог што је та пјесма тада измјештена у посебан додатак, вјероватно је мотивисан тренутним схватањем пјесникиње да би она нарушавала структурно јединство и естетске домете збирке.

груписала на једном мјесту, нити по цјелинама како су првобитно објављиване по часописима, него их је распоређивала по читавој збирци. Пјесма „За чобанку која се по оцу не зове” једна је од тих нових пјесама, и рекло би се нимало случајно, добила је мјесто послвије пјесме „За нероткиње” у којој се тражи помиловање за „нероткиње које због занесености неком другом великом страсти” нису ни стигле рађати (међу које пјесникиња убраја и саму себе), као и за оне жене „које су хтеле али нису могле”<sup>17</sup> остварити свој мајчински инстинкт. У таквом контексту мотив рођеног, али нежељеног дјетета који се именује и насловом пјесме, постаје још значајнији и у даљој разради добија и нова, још трагичнија значења. У пјесми се овај мотив варира, па се у складу с тим самилост тражи за више различитих случајева рођења нежељеног људског створа.

Сви ти случајеви се мијешају, прожимају и условљавају тако да се у коначном истовремено сви могу односити на све или сажети само у једном, као што је то урађено у наслову ове пјесме. „Случај чобанке која се по оцу не зове” није, чини се, опјеван боље и љепше од других, али је сам по себи именован поетичније; за разлику од осталих којима се донекле зна или наговјештава поријекло по оцу или мајци, оба чобанка је потпуно сама на овом свијету. Извјесну њежност према њој изазива и податак да је она заправо овдје једина дјевојчица која и по природи ствари много теже носи терет нежељеног дјетета, поготово у односу на друге конкретне случајеве, као што су отрок који за оцем чезне и кад стаса за војника, прећутани велможе син, те копљаник који слави помајке себарке крсно име. Трагичност сваког примјера у разради овог мотива због тога се од-

---

<sup>17</sup> Миловић, стр. 165.



носи и на њу; сви су они заправо обједињени у њеном случају и управо тиме постају уочљивији него што би били сами по себи.

Већ и на први поглед видљиво је да је овај у основи свевремени мотив, пјесникиња лоцирала у амбијент и у вријеме у коме је живио цар од кога тражи помиловање, чиме и замисао и изведба пјесме добијају на аутентичности. То је првенствено постигнуто ријечима, најчешће архаичним, у којима су, као што је раније наговјештено, меморисани амбијент и атмосфера средњовјековне Душанове Србије. У првој строфи то су ријечи *цар* и *отрок*, у другој *властеоско сено*, *властеоске крстине*, *велможа*, *кудељница* и *потлеуша*, у четвртој *копљаник* и *себарка*. Једино ниједне такве ријечи нема (или заправо, видјећемо, има?!) у трећој строфи. О чему се ради? Та строфа у посљедњој верзији објављеној за живота наше пјесникиње, која се због тога има сматрати коначном, гласи:

За дете ничије  
што без недра мајке живот поче,  
коме не остави отац ништа,  
за нахоче  
коме нема нико да двори, нико да мости,  
нико да тепа,  
самилости!

Пјесма је први пут објављена у *Књижевним новинама* 1966. године, а одатле пренесена у проширену верзију збирке *Тражим помиловање*, прво у оквиру трећег тома *Сабраних дела* 1969. године, а потом и у оквиру трећег тома *Сабраних песама*, у свих шест издања. Приликом преузимања пјесме из *Књижевних новина* у збирку у другој строфи је једна тачка замијењена зарезом, а у вези с тим у сљедећем стиху и једно велико слово малим. Та измјена је логична, ничим не утиче на садржај

пјесме и очито је свјесно извршена. У трећој строфи, међутим, која је овдје предмет наше пажње, замијењена је једна ријеч, па умјесто стиха *коме не остави отац иштита*, како стоји у *Књижевним новинама*, сада имамо стих *коме не остави отац ништа*, који се среће у свим приликама у којима је ова пјесма касније објављена за живота Д. Максимовић. С озиром на то да је веће или мање дораде пјесникања обично вршили када из листа и часописа пјесму преноси у збирку, морало би значити да је сама ријеч *иштита* замијенила у ријеч *ништа*. Видјећемо да ли је заиста тако. Ријеч *ништа* умјесто *иштита* дјелује информативно, очекивано и логично – подразумијева се, тј. узима се као објективна чињеница да нежељеном дјетету, чије постојање мора да се крије, отац није оставио *ништа*. Ту *констатацију*, стога, можда и није било неопходно посебно експлицирати у пјесми. Тим прије, што би супротан очев гест нужно угрозио тајну постојања нежељеног дјетета, која је најбитнији елеменат овог мотива и основни извор трагичности коју он у себи носи. (Да је дјетету отац нешто оставио, његово постојање напосто би се на неки начин морало објелоданити).

## 2.

Ствари се битно мијењају ако се каже да отац нежељеном дјетету „не остави *иштита*”. Основно значење ријечи *иштит* носи у себи неколико информација битних за разумијевање ове пјесме, почев од амбијента и околности у којима је рођено нежељено дијете, преко наговјештаја о његовом поријеклу, па до оног најбитнијег: шта је то, толико важно, што је томе дјетету ускраћено, а што у највећој мјери и измамљује наше саосјећање. Да у другим строфама чак и не постоје набројане ријечи помоћу којих се оживљава амбијент средњовје-

ковне Србије, ријеч *штит* на овом мјесту била би можда и сама довољна да наше асоцијације крену у том смјеру. Подсјетимо се, ово је једина строфа у којој нема такве ријечи, а која је у првој верзији из *Књижевних новина* постојала! На који начин се помоћу ријечи *штит* наговјештава скривено, да одмах кажемо: племенито, племићко, поријекло нежељеног дјетета?! Метафора изведена из те ријечи очито се не тиче себра, него се првенствено веже за војни, односно племићки статус. Помисао да би у овом случају отац могао бити неки обични војник није реална већ и тиме што се међу нежељеном дјецом у пјесми, као што смо видјели, већ налази и један царев копљаник. А с обзиром да је наглашено како је његова помајка себарка, постаје сасвим извјесно да је заправо и он вишег поријекла, јер је тешко очекивати да једна себарка постане помајка дјетету једног себра, јер за то напросто није било потребе. А да су нежељена, скривена дјеца најчешће племенита рода свједоче и стихови из друге строфе у којима се говори о прећутаном велможе сину. Послије свега јасно је да и ријеч *штит* у поменутом стиху, може бити легитимација само оцу племенитог односно племићког поријекла. Није, ваљда, потребно истицати ни то да би самим тиме такво морало бити и поријекло чобаннке „која се по оцу не зове”, тим прије што су, као што смо напријед видјели, управо у њој опредмећени и сви остали случајеви нежељеног дјетета.

На крају треба још рећи и ово, најважније. Из ријечи *штит* изведена је метафора у којој лежи емотивно чвориште пјесме и у којој је садржана читава њена суштина – кад пјесникиња каже да нежељеном и напуштеном дјетету отац „не остави штита”, то значи да је то дијете остало ускраћено за оно што је дубоко људско, самим тим и најбитније: за родитељску љубав, ње-

жност, бригу и заштиту. Вратимо се, међутим, још једном наслову пјесме у којој се ипак потенцира очинство. Ако је уз то прихватљиво и оно што је већ речено о племенитом поријеклу дјевојчице „која се по оцу не зове“, ова пјесма Д. Максимовић указује нам се као један бајковити простор по коме се као уклету у круг врте и безизгледно траже једна њежна, у чобаницу претворена принцеза, и њен брижни, за очинство ускраћени отац, који жуди за очишћењем од једног давног несмотрено учињеног гријеха.

Али спустимо се мало на земљу: хоће ли све ово што личи на бајку моћи опстати или ће морати да ишчезне у коначном ипак зависи само од једне ријечи која је на волшебан начин нестала из прве верзије пјесме објављене у *Књижевним новинама* и замијењена другом у осталим издањима. Без те кључне ријечи пуни доживљај ове пјесме се расипа, а њена бајковитост нестаје и губи. Ништа без *штита*. Преостаје нам једино нада да је та кобна замјена, у којој је штит нестао, извршена грешком. За то постоје и неке индиције.

Као прво треба истаћи да у редиговању, припремању за штампу и преношењу пјесама из једног у друго издање у случају Д. Максимовић постоји једна доста јасно уочена законитост: измјене, уколико их има, уочавамо на путу пјесме од прве верзије, објављене у часопису или у новинама, до збирке у коју се први пут уноси. Послије тога пјесма се само дословно преноси и прештампава из једне збирке у другу. Уочено је да се, чак, и чита грешка, и она словна, тако од прве збирке касније трајно просљеђује у наредна издања. Слична ствар се изгледа десила и у нашем случају. Тешко је, међутим, рећи како је до те грешке дошло (ако је стварно у питању грешка), али би могло бити да се ријеч *ништа* приликом редакције, штампања или коректуре на

то мјесто из подсвијести пробила зато што је логиком свијести ту напросто очекивана, на исти начин на који је необични генитивни облик ријечи *штит* (*штита*) на истом мјесту био неочекиван и нелогичан, при чему је своје могла учинити и звуковна, али и визуелна сличност, с обзиром да обје ријечи имају исти број гласова и да се разликују само у једном гласу, односно слову. У прилог претпоставци да замјену, бар свјесно, није извршила сама пјесникиња иде и податак о њеном схватању настанка или како она каже *рађања* пјесме, с чиме је даље у вези и питање накнадних измјена и поправки. Пјесма према њеном схватању настаје тренутним преображајем првог утиска или доживљаја у пјеснички облик и успјешна је тек онда када „буде једнака оној праслици коју имамо у себи”<sup>18</sup>. Ако се нешто у њој накнадно мијења то за собом повлачи промјену и те праслике, што опет значи да то није више иста пјесма. Стога је Д. Максимовић ријетко и нерадо вршила накнадне исправке у својим пјесмама, а ако је то и радила то су биле интервенције које нису задрале у суштину. О томе постоје њене сасвим прецизне изјаве. У вези са убацивањем у пјесму нових стихова или додавањем нових строфа, она каже: „Готово никад то не чиним, али пре давања у штампу све доведем у ред”<sup>19</sup>. За нас овдје посебно је важан њен одговор на питање да ли је мијењала поједине стихове у својим пјесмама када их је по други или трећи пут издавала: „Ретко, и затим сам се кајала што сам то чинила”<sup>20</sup>, одговорила је. Коначно, на питање да ли понекад ипак дорађује своје пјесме њен одговор је: „Наравно. Мењам речи али смисао остаје”<sup>21</sup>. У нашем слу-

---

<sup>18</sup> Радовић, стр. 60.

<sup>19</sup> Миловић, стр. 138.

<sup>20</sup> Исто, стр. 153.

<sup>21</sup> Зубановић и Пантић, стр. 38.

чају као што смо видјели замјеном једне ријечи првобитни смисао пјесме готово потпуно је помјерен, и то до те мјере и на такав начин да би пјесникиња, под условом да је промјену сама извршила, заиста имала разлога да се каје. Стога би замјена о којој овдје говоримо заиста могла бити плод грешке.

Истраживања су показала да и јесте! Наиме приређујући критичко издање збирке *Тражим помиловање* аутор ових редова у рукописној заоставштини Десанке Максимовић пронашао је ову пјесму два пута прекуцану на машини, у једном случају у ужем а у другом у ширем прореду, сваки пут ћирилицом. У оба случаја поменути 16. стих гласи „*коме не остави отац шитита*“. Након што је у том исправном облику први пут објављен у *Књижевним новинама* ријеч „*шитита*“ грешком је пермутирана у ријеч „*нишита*“ која се даље провлачила кроз каснија издања збирке објављена за живота Д. Максимовић. А с обзиром на то да се коначним текстом сматра посљедња верзија објављена за живота аутора, тај стих са поменутом грешком без доказа да је у питању грешка, после смрти пјесникиње нико није смио исправљати. Тек увидом у њену заоставштину испоставило се да грешка није направљена на путу од рукописа до првог објављивања пјесме у *Књижевним новинама* него од преношења пјесме из *Књижевних новина* у збирку. Након тога било је могуће извршити исправку те грешке у коначном критичком издању збирке<sup>22</sup>, чиме су почетна раскошна значења ове пјесме поново дошла до пуно изражаја. На крају се испоставило да читава ова прича није била узалудна. Њен прави

---

<sup>22</sup> Десанка Максимовић, *Тражим помиловање Лирске дискусије са Душиановим законом*, интегрално критичко издање, приредио Станиша Тутњевић, *Задужбина Десанка Максимовић* – Народна библиотека Србије – Чигоја штампа, Београд 2005.

смисао садржан је у кључу пјесничког обликовања и оживљавања прошлости у којој се под окриљем родољубља и човјекољубља проналазе универзалне људске вриједности и поруке садашњости.

## ЗБИРКА КАО КРИТЕРИЈУМ СТРУКТУРИСАЊА ЦЈЕЛОКУПНИХ ДЈЕЛА ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ

Када се раде изабрана, сабрана или цјелокупна дјела неког писца, међу првим дилемама које треба разријешити налази се и питање композиције, односно унутрашњег структурирања таквог, цјеловитог сагледавања тог књижевног опуса. Није потребно наглашавати да од адекватног одговора на ово питање умногоме зависи и успјех таквих подухвата. Начин компоновања читаве књижевне грађе која се том приликом узима у обзир у најужој је вези са природом пишевог литерарног стваралаштва, али је условљен и факторима, као што су књижевна начела и замисли приређивача или пишево схватање унутрашњег развоја сопственог дјела, па чак и неким извањским, на примјер комерцијалним, и сличним разлозима.

Идеалан критеријум структурирања цјелокупног литерарног опуса неког писца био би онај који би у потпуности могао пратити све фазе и унутрашње мијене његовог развоја. Али како напросто не постоји писац који би се могао „похвалити“ потпуно уравнотеженим и рационалним развојем, на тај критеријум се и није могуће озбиљније ослонити. (Уосталом, тако монотон, контролисан развој у коначном и није идеал правог пи-



сца; његова посљедица било би досадно дјело, без дражи коју у себи крије драматика откривања и освајања новог и непознатог). Стога је компоновање, односно структурирање цјелокупног или одабраног пишневог литерарног стваралаштва, узбудљив и ризичан подухват којим се у неконтролисан и неуједначен резултат стваралачке пишневе грознице, условно речено уноси један нови ред, чиме се то дјело указује у другачијем свјетлу. То у најповољнијим и најсретнијим околностима значи уочавање неких унутрашњих скривених пречица којима се заобилазе небитне особености једног дјела и на нов начин повезују и обликују његове релације тако да га препознајемо у изворном и на први поглед скривеном изгледу.

Да се ради о стваралачком поступку којим опус једног писца добија ново рухо и другачија значења свједочи и податак да и сами писци неријетко пресудно учествују у компоновању сопственог сабраног дјела, покушавајући тиме да накнадно и са дистанце у њему пронађу нит за којом су предано трагали и препознају звук за којим су тежили, не знајући тачно да ли су, кад и гдје, обузети стваралачком грозницом, у томе успијевали. У том погледу већ је пословична ригорозност Јована Дучића, који је приређујући своја сабрана дјела (1929-30, 1932), и трагајући за пјеловито оствареном унутрашњом хармонијом своје поезије, одбацио огроман дио не само оног најранијег поетског стваралаштва, него и пјесме објављене у збиркама којима је стекао пјесничку славу и, по општем увјерењу, донио преокрет у српској поезији тог времена.

То је једна крајност, али постоје и друге. Једна од њих је да се у први план ставља неки формални критеријум, као што је, на примјер, строги хронолошки редосљед који подразумеива досљедно праћење настанка

односно објављивања појединачних радова, најчешће у оквиру распореда по жанровима.

У већини случајева, ипак, не иде се тако далеко, него се тражи мјера којом се помирују најосновнији захтјеви, и пишчево дјело представља на начин да је истовремено уочљив и хронолошки и поетички аспект његовог развоја по жанровима. Ови захтјеви најчешће се садрже и најпотпуније исказују у појединачним дјелима, односно књигама: романима, драмама, збиркама поезије, приповједака, критичко-есејистичких текстова, и сл. Тако схваћена појединачна дјела представљају преломне тренутке и најбитније дионице у развоју једног писца. У њима су сконцентрисани и на најбољи начин артикулисани резултати поетичких истраживања до којих је аутор у том тренутку био доспио. То су осматрачнице са којих се уназад и унапријед јасно сагледава пишчев развој и уочавају најбитније карактеристике цјелокупног његовог дјела. Као такве оне су прво у одређеном односу између себе, а потом и у односу на збирке односно слична дјела других аутора из истог периода, при чему се ради о посебној релацији са писцима сопствене генерације, а нешто другачијој са оним иза и испред себе.

Компоновање цјелокупног пишчевог опуса од овако уобличених самосталних и међусобно повезаних мањих цјелина његовог дјела, међутим, ипак није баш тако једноставно као што изгледа на први поглед. Ту постоје извјесне тешкоће и сметње које увијек није лако отклонити и савладати. То потврђује и примјер рада на цјелокупним дјелима Десанке Максимовић. Одмах је уочљиво да поједине њене збирке, а по томе она није изузетак, по правилу не обухватају све пјесме настале у једном периоду, него само оне најбоље и најрепрезентативније. Такве пјесме, на неки начин, ремете структурну закономјерност, засновану на компоновању сабраних дјела по збир-

кама, па је у тој структури за њих потребно наћи мјесто на коме ће најмање искакати и одударати.

Једна је могућност да се оне обједине на истом мјесту, у оквиру једног цјеловитог тома или као посебна цјелина једног његовог дијела. Недостатак оваквог рјешења је у томе што би та цјелина била веома хетерогена – скрпљена од рестлова разних фаза пјесниковог развоја. У случају пјесника као што је Д. Максимовић, која је активно писала поезију око седамдесет година, то би још више долазило до изражаја. Тим прије што је њено пјесничко дјело готово до дна испунило и повезало двије огромне књижевне епохе, са свим противурјечностима које је свака од њих садржавала сама у себи, и опречностима једне према другој. Тај распон у развоју од једне до друге збирке, из једне у другу књижевну епоху, у периоду од седамдесетак година, превелик је да би се остаци тих збирки могли одржати као посебна цјелина и на једном мјесту.

Друга је могућност да се пјесме које из ових или оних разлога нису ушле у неку од збирки, а хронолошки су настале или објављене у истом периоду, укомпонују као посебан додатак тим збиркама, и тако нађу на оном мјесту које им у развојној линији једног пјесника објективно и припадају. У случају Десанке Максимовић ова верзија је знатно прихватљивија, али то не значи да и у њеном спровођењу нема дилема и тешкоћа. Прије свих поставља се питање да ли те пјесме треба да буду непосредно додатак уз сваку конкретну збирку у коју су раније можда могле бити унесене, или је боље неколико збирки дати у једном тому, а такве пјесме обједињене унијети на крају тома? Није увијек лако, а често је и немогуће, утврдити које од тих пјесама „припадају“ којој збирци, па је ова друга алтернатива знатно прихватљивија, тим прије што поједини томови обухва-

тају поједине фазе развоја пјесникиње, које се управо и тим пјесмама ван збирки потпуније конституишу и боље уочавају. Колико је то деликатно питање свједочи и податак да се у свим случајевима не може баш поуздано утврдити чак ни то које се од ових пјесама без дилеме могу адресирати на који том; постоје, наиме, граничне ситуације које треба разрјешавати са пуно опрезности и у договору између приређивача „сусједних“ томова.

Све су ово, ипак, мање битне ствари; за њих се могу наћи рјешења и оне због тога не угрожавају идеју о збирци као основном критеријуму у компоновању цјелокупних дјела Десанке Максимовић. Начело организовања сопственог опуса по томовима, састављеним од збирки, које конституишу поједине фазе њеног развоја, и допуњеним пјесмама које својевремено нису биле обухваћене тим збиркама, установила је управо сама пјесникиња, и то у два наврата: прво у *Сабраним делима*, објављеним 1969. године, а потом и у *Сабраним песмама* које су у периоду од 1980. до 1989. године доживјеле шест издања.

Све то, међутим, још увијек не значи да овај поступак нема и других недостатака и искушења која треба савладати у његовој примјени. Један се налази у чињеници да збирке нису увијек сачињене од нових пјесама, него су са њима комбиноване и већ претходно штампане у другим збиркама. То се односи и на збирке у којим и нема нових пјесама, него се ради о изборима или пресјецима цјелокупног пјесничког стваралаштва, сачињеним на основу свих дотадашњих збирки. Када су у питању цјелокупна дјела Десанке Максимовић ове дилеме појављују се само у периоду од 1945. до 1955. године, док прије тога, између два рата, и после тога, све до краја њеног живота, имамо релативно чисту ситуацију, са цјеловитим збиркама нових пјесама које у цјелокупна дјела улазе без остатка.

У првих пет-шест година овог раздобља, од 1946. до 1951. наша пјесникиња објавила је четири пјесничке књиге које у функционалном погледу потпуно одговарају захтјевима тога времена (*Ослобођење Цвете Андрић* (1945), *Песник и завичај* (1946), *Отаџбина у првомајској поворци* (1949) и *Отаџбино, ту сам* (1951)). Већ и по насловима је видљиво да се ради о сасвим другачијој поезији од оне између два рата. Пет година овог периода, од 1950. до 1955. обиљежене су са два карактеристична избора из њеног дотадашњег пјесничког рада. Иако су настали у релативно кратком размаку, потпуно су различити и сваки на свој начин у складу је са књижевним збивањима и захтјевима времена у коме су се појавили. Прво су 1950. године у Загребу изашле *Избране песме* са сљедећом напоменом: „Овај избор пјесамa, који је извршила сама пјесникиња, представља пресјек кроз њезино цјелокупно пјесничко стварање“<sup>1</sup>. Тај пресјек је карактеристичан по томе што су у њему равноправно заступљене пјесме из међуратног периода, које су првих година послије ослобођења биле стављене у запећак, као и оне настале непосредно послије рата. У оба случаја избор је такав да на адекватан начин излази у сусрет захтјевима који су у то вријеме у први план истицали патриотски и социјални ангажман поезије. Већим дијелом заступљене су пјесме које су штампане у ранијим збиркама, док се један дио, након премијерног објављивања по часописима, сада први пут објављује и у збирци, што се прије свега односи на цјелину означену са 4, на челу са пјесмом „Пролеће у Загребу“. Овдје се први пут озбиљније поставило питање да ли једна оваква збирка у цјелини уопште може бити уврштена у цјелокупна дјела, с обзиром на нужна понављања до ко-

---

<sup>1</sup> Н(овак) С(имић), „Белешка о писцу“, стр. 123.

јих би неминовно морало доћи. Ту дилему разријешила је сама пјесникиња учествујући у раду на својим напријед поменутиим *Сабраним делима* и *Сабраним песмама* тако што је поменути, до тада у збиркама необјављивани циклус, објавила у трећем тому *Сабраних дела* односно *Сабраних песама*, а остале пјесме у првом или другом тому, зависно гдје по хронолошком и поетичком критеријуму припадају.

Исти проблем појављује се и у случају другог избора из 1955. године. У питању је збирка *Мирис земље*, до тада свакако најчувенија њена збирка, која је у периоду од 1955. до 1967. године доживјела пет издања. Ту су у знатно већој мјери заступљене пјесме из предратног периода које су заправо и представљале успјешнији дио дотадашњег опуса Десанке Максимовић. На исти начин како је избор из 1950. одражавао укус оног времена, тако је и ова збирка у правом смислу била резултат новог, другачијег, модернијег и слободнијег схватања поезије и односа према сопственом пјесничком наслеђу. По свом укупном домету и значају та је збирка, са свим оним што јој је претходило, била довољна за читав један пјеснички вијек; да се којим случајем пјесничко дјело Десанке Максимовић ту и завршило, она би већ и по томе остала као довршен и конзистентан пјесник са јасним, истакнутим мјестом у развоју наше поезије. Та је збирка била репрезентативна не само за саму Десанку Максимовић, него и за цјелокупну српску, па и југословенску поезију тог времена<sup>2</sup>. У овој прилици за нас је важно и то што се радило о једном изузетно успјешно

---

<sup>2</sup> О карактеру и значају те збирке у оно вријеме свједочи и чињеница да је исте године, код истог издавача, објављен и избор из поезије Густава Крклеца под насловом *Жубор живота*, пјесника који са Десанком Максимовић дијели много шта заједничког.

изведеном пресеку њене поезије,<sup>3</sup> чиме је ова збирка у њеном развоју почела да поприма готово институционални карактер. Као таква морала би да буде и окосница сабраних или цјелокупних дјела ове списатељице, што би се можда и десило да пјесникиња послје тога није доживјела свој други, продужени пјеснички вијек, са новим, потпуно цјеловитим збиркама. Али и без тога у случају ове збирке принцип структурирања сабраног пјесничког дјела ове пјесникиње озбиљно је доведен у питање. Не унијети је у цјелини значило је не узети у обзир један од најзначајнијих датума у њеном пјесничком животопису, уврстити је значило је унијети пометњу у њен устаљен пјеснички развој прије и послје тога.

На срећу и у овој прилици арбитрирала је сама пјесникиња која је поступила као и у случају *Изабраних песама* из 1950. године. Тако је пјесме „посуђене“ из предатних збирки адресирала на први том *Сабраних дела*, односно *Сабраних песама*, оне објављене у периоду непосредно послје ослобођења у други, а оне од 1947. до 1955. у трећи.

Тиме су основне сметње, које су се јављале у вези са збирком као основним критеријумом за структурирање цјелокупних дјела Десанке Максимовић, умногоме отклоњене. И прије и послје овог, као што је већ речено, имамо цјеловите и „чисте“ збирке које се на природан начин уврштавају у континуитет овог монументалног пјесничког дјела.

---

<sup>3</sup> „*Мирис земље* је избор из целокупног песничког рада Десанке Максимовић, тако да човек може лепо да прати кривуљу развоја“ (Зоран Гавриловић, „Песник младости и љубави“, *Критичари о песништву Десанке Максимовић*, приредили Милорад Р. Блечић и Виктор Б. Шећеровски, Књижевне новине, Београд, 1982. стр. 77). „...укусу одабирања ове збирке има често да се захвали што нам олакшава праћење једног развоја и поетског успона“ (Мирко Бањевић, *Мирис земље* Десанке Максимовић, Исто, стр. 82).

## АУТОБИОГРАФСКО У ПОЕЗИЈИ ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ

### I

„Сви људи који треба да знају моју биографију знају је, други нека просто читају моје песме”<sup>1</sup>, рекла је у једној прилици Десанка Максимовић, бранећи се од радозналих новинара и својих колега писаца, који су у свакој прилици хтјели да сазнају још нешто ново о њеном животу и књижевном стваралаштву. „Што бих више могла рећи о томе од онога што сам већ у песмама рекла?”<sup>2</sup>, запитала је једног од њих.

Постављајући на овај начин скретницу којом нас са биографских података о себи и свом животу упућује на своје пјесничке дјело, она, могло би се рећи, доста изричито указује на ограничени смисао и домет аутобиографског податка у настанку и тумачењу сопствене поезије. Међутим, тај први утисак ипак vara: ради се о њеној скромности и малом лукавству коме прибјегава када жели да се склони испред насртљивих радозналаца.

У суштини ствар стоји сасвим другачије, поготово ако се има на уму да се схватање појма аутобиографско

---

<sup>1</sup> Слободан Радовић, „Десанка Максимовић: Моја назовимо је, сета”, *Међај* (Титово Ужице), 5/1958, 7, 59.

<sup>2</sup> Јевто М. Миловић, „Разговор са Десанком Максимовић о процесу умјетничког стварања”, *Разговор с умјетницима*, 1983, стр. 144.



и биографско у данашње вријеме знатно помјера, на исти начин како се помјерало и схватање појма стварност у дугој пракси изучавања миметичког критеријума у умјетности. Такво схватање има и Десанка Максимовић. На изричито питање: „Је ли Ваша поезија аутобиографског карактера”, она је дала овакав одговор: „Није, уколико све оно што мислимо и чинимо не представља нашу аутобиографију”. Дакле јесте. А на питање: „Које су Ваше пјесме настале на основу доживљаја и какви су то Ваши доживљаји који су их инспирисали”?, одговор је овакав: „Мислим да свакој песми претходи неки доживљај – мисаони или осећајни. Доживљај су и маштања и слутње – а не само збивања”<sup>3</sup>. Појам аутобиографског, дакле, помјерен је са свакодневног, видљивог, провјерљивог и схватљивог догађаја или податка на фиктивно, невидљиво, несхватљиво и недокучиво. Он обухвата подсвјесне и ирационалне кретње духа и загонетна, непредвидива стања људске душе, неовисно о томе да ли подстицај долази извана или је посљедица скривеног унутрашњег живота. Све оно, дакле, што на било који начин дотакне и задеси човјека у животу и свијету, било како да се испољава и изражава, или да заувјек остане неартикулисано и немушто – аутобиографско је.

Ту, међутим, треба имати на уму да било како, а готово овако схваћен аутобиографски податак у процесу настанка тј. рађања пјесме, како тај чин најрадије назива Десанка Максимовић, нестаје у њој, и у свом прво-

---

<sup>3</sup> Исто, стр. 137.

Овдје је неопходно напоменути да је на ова унапријед постављена питања пјесникиња такође одговорила писмено (писмом од 27.03.1974. године), тако да се аутентичност њеног става не може довести у питање, што је можда могуће у случају изјава које су формулисали они с којима је разговарала.

битном облику више није могућ нити поновљив. Пјесма започиње живот у сопственом облику и значењу, при чему аутобиографска претпоставка за њен настанак уопште не мора бити, а најчешће и није позната. Тиме што је одиграла пресудну улогу у процесу рађања пјесме и ишчезла у њој, она губи своју сврху и смисао све дотле док поново не буде призвана у помоћ као посредник за њено потпуније доживљавање и схватање или употребе за тумачење пјесме. Али већ самим тиме што ју је у таквим случајевима неопходно исказати у некој форми, најчешће књижевној (усмено или писмено свједочење самог писца, новинарски запис пишчевог или нечијег другог казивање или сјећања о писцу, и сл.) аутобиографска чињеница или слика на основу које је пјесма настала, више не може остати она иста. Пошто сам по себи и сам за себе без икакве форме не може опстати, а у структури пјесме га не можемо идентификовати јер не знамо да је икад и постојао, у доживљавању и тумачењу пјесме аутобиографски податак се, дакле, може појавити тек у тој својој новој приручној форми која се онда налази у извјесном односу према форми пјесме. У основи он је ре-креиран из првобитног утиска или доживљаја, понекад чак реконструисан и из саме пјесме, и у том свом новом облику, који је прилагођен задатој потреби, он више нема карактеристике првобитне изворности, него је напосто накнадна свијест о себи или репродукција самог себе – на сличан, али много простији начин него пјесма. Отуд је упоређење пјесме са првобитним, изворним аутобиографским податком о њеном настанку у ствари могуће само посредно, преко тог приручног облика у коме нам је тај податак доступан. Извјесно је да ни сам пјесник, чак и кад би хтио, не би могао инсценирати и поново доживјети тај почетни само једном могући тренутак, нити би то имало икакве

сврхе. Уколико би тај покушај чак и успио (у што нико па ни сам аутор никад не би могао бити сигуран!) или би га пјесник, макар и по сјећању поново покушао што вјерније описати и тако као документ „спасити”, увијек бисмо имали само још једну форму његовог постојања, која би у односу на почетну ситуацију стално била нешто другачија. То је посебно видљиво у случају неких општепознатих пјесама о чијем настанку је пјесникиња говорила у више наврата као што су, на примјер, родољубиве пјесме „Крвава бајка” и „Србија је велика тајна”. Сваки пут је ту понешто другачије, чак и кад се ради о ауторизованим верзијама, а да се и не говори слободним интерпретацијама које су накнадно правили њени саговорници, најчешће новинари и њене колеге писци.

И у случају ове пјесникиње треба водити рачуна о томе да се аутобиографско може јавити као вањски или као унутрашњи критеријум структурирања пјесме. У случају када биографски податак у процесу стварања остане споља, првенствено указујући на подстицај за настанак пјесме, коју већ и самим тим држи у подређеном положају, очито се ради о мање умјетнички успјелој творевини, док ситуација када се тај подстицај органски утапа у структуру пјесме, не одвајајући се својим појединачним значењем од њеног цјелокупног смисла, по правилу репродукује естетски прихватљивије остварење. И у једном и у другом случају битнији је начин како се та аутобиографска чињеница појављује и учествује у конституисању пјесме, него она сама по себи. С обзиром да је ту срећемо у истој равни са било којом другом чињеницом може се разумјети што се тумачење настанка и даљег живота пјесме методом који се темељи на аутобиографским претпоставкама одавно све мање уважава. Поједностављено речено труд критичара првенствено је усмјерен на спознају да ли је пјесма ва-

љана, а не чиме је подстакнута и у којим околностима је настала.

Међутим, како је естетска вриједност, схваћена као коначан циљ, ипак релативна, а уз то није ни довољна да би се исказао цјелокупан смисао пјесме и објаснила сва њена значења, разумљиво је и то што се новије теорије, посебно оне које су инспирисане структурализмом, озбиљније баве загонетком настанка и структурног устројства пјесме, а донекле по страни остављају њена остала значења и естетске домете. Рађање пјесме, како би то рекла Десанка Максимовић, тако се указује као већа мистерија него њено естетско зрачење и дјеловање. У таквим околностима сваки податак који доприноси да се та мистерија разјасни више није безначајан и другоразредан. Самим тиме што су „равноправне” и што се у процесу стварања исказују на истој разини са свим другим подацима, одређено значење добијају и аутобиографске чињенице у вези са настанком пјесме. А с обзиром да су оне понекад не само бројније него и интересантније од других њихов значај још више долази до изражаја.

Све ово говори колико је и у настанку пјесме и у њеном тумачењу статус аутобиографског податка релативан и неизвјестан. Сам по себи он није „одговоран” за значај који му је својевремено даван и установљен на разини посебне књижевне методе. Не може се, дакле, стављати на искушења и доводити у питање његова легитимност, већ начин његове употребе, којом се као што је познато, могу постићи само одређени циљеви, и која се трајно усклађује и прилагођава схватањима умјетности и литерарним теоријама, актуелним у појединим периодима.

## II

### 1.

Све ово потврђује се и на примјеру Десанке Максимовић: с обзиром на карактер њене поезије може се слободно рећи да постоје повољне и теоријске и практичне претпоставке за њено успјешније сагледавање управо са аутобиографског аспекта. Пјеснички опус ове пјесникиње то нуди у већој мјери него поезија већине других српских пјесника у овом вијеку. Сав је њен живот заправо у њеној поезији, и слободно се може рећи да је готово све у тој поезији аутобиографско, али на начин којим се најчешће не угрожава теорија о аутономности умјетничког чина, и не изневјерава утисак о правом естетском доживљају који та поезија пружа.

У случају Десанке Максимовић то је израсло у преимућство засновано на специфичној пјесничкој ситуацији у којој се она појављује као читава једна пјесничка институција која изврсно функционише и у естетском и у социолошком погледу. „Уверен сам, да међу савременим песницима ниједан други није у свом приватном животу тако и толико песник, у позитивном смислу те речи, као што је то Десанка Максимовић”, рекао је још 1937. године Звонимир Кулунџић. Таква пјесничка ситуација зачала се, дакле, давно, у оном дијелу овог вијека, и постепено се уобличавала до краја половине када је наша пјесникиња коначно завршила свој пјеснички и животни пројект. Чињеница да је она већ тада „у свом приватном животу прво песник, а онда све друго”<sup>4</sup> у вези је с њеним осјећањем да је поезија „моћан мисаони нагон” за који је немогуће „претпоставити да ће једног

---

<sup>4</sup> Звонимир Кулунџић, „Десанка Максимовић о себи и литератури”, *Сад и некад*, 2/1937, 31, 11; од 25.07.

дана једноставно ишчезнути”<sup>5</sup>. О томе постоји и једно њено сјећање које се односи на ђачке дане, када је била у дилеми да ли да изађе на ваљевски корзо: „Ја знам да ће тамо неки Раде, који ми се свиђао, бити, али ја почињем да пишем песму и мени је слађе да пишем песму него да идем њега да видим. Дакле, тај нагон стваралачки, дакако, већи је чак од животног стваралачког нагона...”<sup>6</sup> Да поезија може имати примат и над самим животом свједочи и њен одговор на питање: да ли поезија може да остави јачи утисак од стварности? „На мене може”<sup>7</sup>, гласи тај одговор.

Откривајући тајне своје пјесничке радионице Десанка Максимовић често објашњава како су настале неке од њених пјесама. У највећем броју случајева као подстицај за пјесму послужио је неки, често и безначајан доживљај, слика или утисак из свакодневног живота, што се ту на лицу мјеста у њеној пјесничкој имажинацији с лакоћом преображава у пјесму. Процес тајанственог, непримјетног и готово тренутног преображаја првог утиска или доживљаја у пјесму кључни је тренутак стваралачког поступка Десанке Максимовић: „Стих се увек изненада јави. Под неочекиваним ударом каквог мириса или звука, светлости песничка небулоза у мени почиње да се згушњава, да се праве језгре песме”<sup>8</sup>. Сама она назвала је то у многим приликама рађањем пјесме, изједначавајући тај чин са свим оним узвишеним

---

<sup>5</sup> Исто, стр. 15.

<sup>6</sup> Слободан Радовић, *Књижевни разговори*, Идеа, Београд, 1985, стр. 70-71. (Разговор је обављен 15. септембра 1981. године).

<sup>7</sup> „Волим пролазност живота. Са књижевником Десанком Максимовић разговор водио Станислав Симић”, *Победа* (Крушевац), 16/1961, 650, 20; од 20.05.

<sup>8</sup> Феликс Пашић, „Десанка Максимовић: Усред природе научила сам говор немуштих”, *Борба* 28/1963, 325, 10; од 24.11.

значењима које рађање има у природи. „Песма излази одједном. Одмах је ту. Она се махом рађа. На пример *Крвава бајка*. То није написано, то је рођено”<sup>9</sup>. Није тешко примијетити да се повод за пјесму често појављује нагло и неочекивано: „Ипак се доста живо сјећам постанка неких пјесама које сам љетос написала, јер сам била изненађена узроком, или поводом који их је изазвао и наглошћу којом су се наметнуле”<sup>10</sup>. То је доказ изворног и спонтаног пјесничког надахнућа које се управо због тога не може предвидјети, свјесно изазвати нити контролисати, а такве особине има и пјесма која се у таквом надахнућу роди.

У многим приликама наша пјесникиња је причала како је стварала под тренутним инспиративним напором: пут од непосредног повода до настанка пјесме у њеном случају био је веома кратак. Пјесма је, најчешће, настајала на лицу мјеста, једноставно и лако, а како је пјесникиња у ту сврху са собом обично носила папир и оловку, на лицу мјеста ју је и записивала или закратко задржавала у памћењу док не нађе прилику да то уради. Та лакоћа у случају Десанке Максимовић није без значаја, а најмање је последица олаког и површног схватања стваралачког чина, пјесничке рутине, маниризма или стихотворства, како би се то неком могло чинити. У питању је лична, несвакидашња и супериорна надареност да се свијет непримјетно, течно и лако из стварности пренесе у поезију, коју је ова пјесникиња показала још далеке 1920. године када је одједном на велика врата ушла у српску поезију. С друге стране, треба имати

---

<sup>9</sup> Слободан Зубановић - Михајло Пантић, *Десет песама десет разговора*, Матица српска, Нови Сад, 1992 стр. 37. (записано 1. маја 1989).

<sup>10</sup> Б. Ђорђевић, „Јединствена књижевност и једна читалачка публика”, *Вјесник*, 23/1962, 5664, 6; од 25.11.

на уму да у највећем броју случајева тренутном настанку пјесме претходи дуги период инкубације за које вријеме се она припрема и узријева чекајући непосредни, најчешће изненадни и неочекивани повод да се искаже. Мада је о томе свједочила на више мјеста скренућемо овдје пажњу на два случаја гдје објашњава како је настала њена вјероватно најбоља збирка *Тражим помиловање*. „Разних врста самилости гомилао се у мени током цијелог живота, разних побуна бивало је у мени често, разних одбојности против неких људских особина. То су дуго били садржаји мене као човјека. Онда ми је љетос случајно поново дошао до руке Душанов законик, чувени споменик наше средњовјековне државе”<sup>11</sup>, каже на једном мјесту пјесникања, а онда свједочи како се то преточило у поезију: „Та идеја о помиловању сазревала је у мени ваљда целог живота и, кад сам сазрела као песник, кад се то у мени искристалисало и постало неопходно да се изговори, онда сам га и изговорила. Кад су се стварале те песме (пазите: „кад су се стварале”, значи да су саме стварале! – С. Т.) извирали су ти стихови као вода, као да сам неку чесму отворила. И сама сам се чудила како су текли, глатко, непрестано... За два месеца збирка је била готова”<sup>12</sup>. А ево како је то изгледало на примјеру једне од пјесама из те збирке („За жир”): „Седим, оно се само пише. И почнем се смејати, како ми пада на ум. Невероватно”<sup>13</sup>.

## 2.

Читава ова ситуација има и извјесне поетичке карактеристике, јер се конституише као јединствен пје-

---

<sup>11</sup> Исто, стр. 6.

<sup>12</sup> Ружица Петровић, „Пишем за све људе”, разговор са Десанком Максимовић, *Напред* (Ваљево), 24/1968, 1008, 5; од 17.05.

<sup>13</sup> Слободан Зубановић – Михајло Пантић, наведено дјело, стр. 38.



снички поступак: Десанка Максимовић, наиме, најчешће остаје вјерна првом, изворном изгледу пјесме, јер се само њиме на прави начин исказује аутентичност доживљаја који је послужио као подстицај за њен настапак. Другачија пјесма подразумијева и другачији инспиративни подстицај, па пјесникиња стога најчешће није много мијењала и дорађивала своје пјесме или је то радила ријетко и без великих захвата. Сјећајући се повода за настапак своје чувене пјесме „Змија” о томе каже сљедеће: „У току од пола часа вожње поред тих покошених ливада у завичају песма се родила таква каква је данас у књизи. Свакојакo нисам имала намеру ни да је пишем, ни да ми таква буде. Значи, тога дана и у том сутону морала је бити таква. Верујем, да се родила у подне и неког другог дана, била би сасвим друкчија. Зашто, не бих умела да објасним”<sup>14</sup>. Изразити таленат у комбинацији са чињеницом да је пјесма прије него што се роди задуго била у инкубацији, били су довољна гаранција да такав поступак неће ићи на штету њеног коначног изгледа. Тек кад се све ово има на уму њене замјерке Дучићу, које ћемо сада цитирати, губе арому младалачке наивности и указују се као значајна поетичка карактеристика: „Ја горко замерам Јовану Дучићу што је песми 'Залазак сунца' мењао две строфе. Па то је страшно на мене у младости утицало! Јер, човек има потребу да верује да песма није могла друкчија бити него онаква какву је видимо. Страшно је горко човеку кад помисли – па то је могло и друкчије бити! Толико сам га мрзела што је то радио, што нас није оставио у тој заблуди. Шта има да поправља!”<sup>15</sup>. О томе да није осјетније дорађивала своје пјесме Десанка Максимовић је

---

<sup>14</sup> Феликс Пашић, Исто, стр. 10.

<sup>15</sup> Слободан Радовић, „Десанка Максимовић: Моја назовимо је, сета”, стр. 58.

говорила у више прилика. На питање да ли је мијењала поједине стихове карактеристичан је управо овај одговор: „Ретко, и затим сам се кајала што сам то чинила”<sup>16</sup>. До које мјере се ради о једном до краја усвојеном стваралачком начелу свједочи и ова изјава: „Боље је песму уништити него поправљати”<sup>17</sup>. Пошто „свакој песми претходи неки доживљај – мисаони или осећајни”<sup>18</sup>, поправљати је значи заправо вршити ревизију првобитног доживљаја, а то је онда темељно одступање од сопствене поетичке линије. Оданост првом аутентичном доживљају, као стваралачко начело Десанке Максимовић, лакше се може разумјети ако се узме у обзир да у њој „исте ствари не изазивају увек иста расположења”<sup>19</sup>; сваки је доживљај аутентичан и непоновљив – нека нова нијанса или промјена околности доноси нови доживљај, а не корекцију постојећег. Тај почетни доживљај заправо је оно трајно и неуништиво језгро пјесме које остаје чак и када се пјесма не оствари, или необјављена изгуби: „Било их је и необјављених, али сам их изгубила; сећам се још само осећања која су их родила”<sup>20</sup>, каже у једној прилици пјесникиња.

Мада је писала спонтано и лако неизвијесност и ризик да ли ће успјети да изрази оно што стварно осјећа често су угрожавали повлаштеност тренутка у коме је доживљај претварала у пјесму. Разумљив је стога овакав њен одговор на питање како се осјећа након повољног стваралачког исхода, који резултира успјешном пјесмом: „Осећам се слатко уморна као после телесних ве-

---

<sup>16</sup> Јевто М. Миловић, наведено дјело, стр. 153.

<sup>17</sup> Исто, стр. 141.

<sup>18</sup> Исто, стр. 137.

<sup>19</sup> Исто, стр. 146.

<sup>20</sup> Giacomo Scoti, „Никад се нисам питала зашто пишем”, *Нови лист* (Ријека), 19/1965, 48, 11; од 22.02.

жби на чистом ваздуху, или као да сам брвном прешла преко понора, или као да сам се на крхком чуну извукла из ускључалог мора”<sup>21</sup>. Послије рађања пјесме долази до извјесног олакшања и растерећења: човјек „се смири као после испуњења какве страсти”<sup>22</sup>. Све то се одвија као у неком заносу или магновењу, а за извјесно вријеме још увијек остаје отворен простор испред и иза пјесме: „Први дан или први сат после написане песме, она је још увек измешана са оним што је остало недоречено, преплићу се у мени песма испевана и оно што јој је претходило, што ју је инспирисало”<sup>23</sup>. Касније кад се пјесма „осамостали” и почне сопствени живот међу читаоцима чини се као да је још увијек затичемо у том истом простору, у коме су знаци њеног настанка још увијек свјежи, и има се утисак као да се она ту пред нама и само за нас увијек испонова рађа и дешава. Тиме се у пуној мјери надокнађује утисак о већој или мањој естетској успјелости, која је ионако варљива.

Рађање односно настајање пјесме није заправо ништа друго него остваривање оног узвишеног и вјечног принципа по коме се из свеопште празнине и магме непостојања, пробуђени и подигнути универзалном енергијом и разлогом постања, први пут појављују нови и свјежи облици живота – као залог његове неминовности и трајне обнове. Покушаћемо то да објаснимо на пјесми „Пролеће, а ја венем”, први пут објављеној далеке 1954.

---

<sup>21</sup> Јевто М. Миловић, наведено дјело, стр. 141.

<sup>22</sup> Феликс Пашић, Исто, стр. 10.

<sup>23</sup> Слободан Вуковић, „Лепота је радост и утеха. Разговор са Десанком Максимовић”, *Мостови*, 2/1970, 5, 42.

године<sup>24</sup>, а одмах потом унесеној у збирку *Мирис земље* (1955). Пјесма се завршава овим стиховима:

Свакога се тренутка  
понешто у живот прене,  
а ја венем.

Оставимо у овој прилици по страни посљедњи стих-рефрен којим се врло успјешно обиљу и полету рађања и бујања контрапунктно супротставља суморна мисао о малаксалости и пролазности живота, и обратимо пажњу на прва два, на та само два кратка стиха којима је обухваћено и у којима је сажето изражено врхунско начело постанка и трајања свијета. „Свакога се тренутка // понешто у живот прене” – може ли се краће, једноставније и безазленије исказати чудо претварања немуште празнине и бесконачности у смисао и сврху постојања!? Том чедном пјесничком сликом предегзи-стенцијалног напона који се ослобађа у стварању нових животних облика, Десанка Максимовић изједначава и изводи на исту раван начело постанка свијета и сопствено схватање рађања пјесме. То би се истовремено могло сматрати њеним темељним поетичким начелом, из кога имплицитно произлази све оно што је написала у пјесничком облику или рекла о поезији. При томе треба имати на уму да она никад није робовала теоријама него је од прве објављене пјесме слиједила одмах пронађени сопствени пут, пут иманентне поетике која под-разумијева сва дотадашња пјесничка искуства.

---

<sup>24</sup> *Стварање*, 9/1954, 9, 525. Пјесма је потом ушла у збирку *Мирис земље*.



## ИДЕОЛОШКИ МОДЕЛИ У ПОЕЗИЈИ ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ

### I

На први поглед чини се да је књижевно, а посебно пјесничко дјело Десанке Максимовић већ довољно проучено и да је њено мјесто у српској и југословенској поезији стабилно и доста поуздано утврђено. У том погледу и просјечно образован читалац зна кроз које је пјесничке фазе прошла, које су њене збирке најзначајније, а које пјесме најбоље и најчувеније.

Као пјесник за нас сада једног бившег времена, ова пјесникиња данас за неког можда губи значај који је имала, или бар захтијева другачији приступ. Питање је неизбјежно: има ли у овом преломном тренутку, у коме се поричу и страдају старе вриједности, а још довољно нису ухватиле коријена нове, мјеста за стрепњу да ће вријеме с којим се и извана и изнутра граничи пјеснички опус Десанке Максимовић, бити проглашено временом заблуда, које су, између осталог, грађене и њеном поезијом, и хоће ли, најзад, та поезија самим тиме подијелити судбину с тим временом?

Десанка Максимовић је била један од оних ријетких пјесника код којих доминира облик рецепције заснован на општеприхваћености код читалачке публике и у широј културној и књижевној јавности, али који истовремено не угрожава уже професионално књижевно интересовање, мада га на неки начин одгађа и потискује у

страну. Изгледа да ће у новом времену тај омјер донекле бити помјерен у корист књижевних професионалаца; тиме ће равнотежа донекле бити успостављена и њено дјело добити нове, свакако повољније књижевно-историјске и књижевнотеоријске координате. Нарушавање тог омјера пјесникињи можда не би било право, јер је, заиста с правом, предност давала широј читалачкој публици, али је право према њеној поезији која је заиста заслужила озбиљнија и темељнија проучавања.

Тема којом желим да се позабавим нема упориште у резултатима таквих проучавања у књижевнокритичким текстовима публикованим по листовима и часописима, јер идеолошко вредновање пјесничког дјела Десанке Максимовић, колико га је у једној фази и било, данас нема неког значаја, нити може на продуктиван начин бити обновљено. Зато ћемо узети у обзир и онај слој рецепције тог дјела који се често налази „са друге стране језика“, јер се тиче књижевне свијести која се ствара и немушто артикулише у међупростору између литерарних и разних других ванкњижевних критеријума и примисли које се јављају у разним поводима и приликама, а посебно у временима измијешаних и поремећених критеријума, као што је управо ово наше. Ту се заправо мисли на извјесну позитивну људску енергију, обликовану по захтјевима јединственог идеолошког обрасца, којом је пјесникиња везана са широким кругом читалаца, а која је у људе претходно ушла преко школских читанки, књижевних вечери, културних и политичких манифестација, приредби којима се обиљежавају значајни историјски догађаји, и сл. Такво стање и расположење читалаца трајно је подстицано и подржавано не само књижевним путем и у књижевним публикацијама него и у женским, илустрованим, забавним и породичним часописима, на радију, телевизији, итд. Има се, напо-

сто, на уму један вид рецепције садржан у хоризонту очекивања најразноврснијих потенцијалних рецепције-ната њене поезије и њене укупне пјесничке и људске ситуације, који у себи садржи препознатљиви идеолошки модел. А управо тај хоризонт очекивања код многих читалаца данас више није исти као што је био јучер.

Свако ко је био у прилици да нешто изближе и цјеловитије сагледа лице поетског свијета Десанке Максимовић, не мање је остао импресиониран и његовим налицијем. Заиста је узбудљиво овако с дистанце посматрати њихову повезаност, њихово међусобно удаљавање, приближавање и претапање које се одвијало у ритму драматичних промјена епохе у којој је наша пјесникиња живјела и стварала. Лако се уочава када њена слика свијета засја лицем изворне и исконске пјесничке збиље, а исто тако и када почне да губи свој сјај, јер обриси те пјесничке реалности нестају у сјенци вањских животних збивања, што се с налиција пробијају у први план и преузимају смисао и значење пјесме. То се обично дешавало у преломним тренуцима једног бурног времена коме је припадала, али и са мијенама њеног дугог и богатог личног живота. При томе треба имати на уму да се то помјерање, међусобно приближавање и прожимање лица и налиција поетског свијета Д. Максимовић одвијало сложено и слојевито, те да се дословна замјена једног другим дешава тек у једном мањем дијелу њеног огромног пјесничког опуса.

То се првенствено односи на социјалне и патриотске пјесме, настале непосредно пред Други свјетски рат и у првој деценији послје ослобођења, у којима идеолошка мјера и концепт живота више долазе до изражаја. Ту идеје о човјеку и свијету почивају на постојећим обрасцима који функционишу у задатим друштвеним околностима.

Два основна идеолошка модела који одређују тај слој поезије Десанке Максимовић, заснована на нацио-



налним и социјалним квалитетима и обиљежјима, препознајемо већ у међуратном периоду, а потпуније и разрађеније срећемо их после 1945. године. Један се односи на социјалну правду и једнакост међу људима у складу са идеологијом социјализма, а други се тиче њеног неразлучивог српског и југословенског патриотизма. И један и други модел, у разним нијансама и комбинацијама и са међусобним преплитањем, хронолошки су живјели управо онолико колико је трајао књижевни вијек наше пјесникиње, на узбудљив начин обиљежили културу и књижевност тог времена, а посебно литерарну и животну судбину наше пјесникиње.

Иако је од тренутка када се као пјесник 1920. године огласила у *Мисли*, па све до краја своје седамдесет година дуге пјесничке каријере, ишла „средњим“ путем, клонећи се авангардистичких експеримената, Десанка Максимовић није остала изван владајућих пјесничких програма епохе. Тако је у међуратном периоду и она, као и многи други, платила данак тзв. социјалној књижевности и новом реализму: на крају тог периода, пар година пред рат, објавила је близу тридесетак пјесама у којима је уочљив тај тада препознатљиви облик литерарног ангажмана. У њеном стваралаштву из тог периода, а поготово по значају у њеном цјелокупном пјесничком опусу, та епизода је готово занемарљива, али када се посматра у континуитету са оним што је пјесникиња објављивала непосредно после 1945. године, па и у читавој првој деценији после ослобођења, она се указује као полазна тачка једне важне дионице на њеном пјесничком путу. То су пјесме које су се у збирци *Песник и завичај* нашле у циклусу *Путник треће класе*, и чији карактер се да наслутити већ и из наслова тог циклуса, а и из наслова самих пјесама као што су: „Путник треће класе“ (1939), по којој је циклус добио име, „Радник чезне за одмором у природи“ (1938), „Сиро-

махов гроб“ (1937), „Напуштена девојка“ (1938), „Песма о напуштеном детету“, „Осуђеников последњи час“ (1941), „Самоубица“ (1941), „Монолог разочараног“ (1941), „Селјакова смрт“ (1941), „Жени која се продаје“ (1946), итд. итд. Ваља, истина, рећи да у овим пјесмама пјесникиња није слиједила устаљена натуралистичка претјеривања и заострене класне супротности, што је једна о основних карактеристика те врсте поезије, него је потцртавала опште разумијевање међу људима и трагала за универзалним људским вриједностима које се срећу и у најнеповољнијим животним околностима, што је све више долазило до изражаја у њеним каснијим збиркама.

Непосредни подстицај да почне писати такву врсту поезије пјесникиња је, према властитом свједочењу, добила након једне критике коју су јој упутили њени другови, пјесници и идеолошки истомишљеници, који су јој приговорили да је себична, затворена у себе, загледана само у свој бол и да је се болови других не тичу. „Не можете ни замислити данас како ми је било у том часу! Тешко ми је било. Питала сам себе: колико су они у праву? докле то иде? зар сам доиста досад слушала само откуцаје свога срца? да нисам, можда, неосетљива као човек... Нешто је врло у мени, нешто се као понорница спустило у мене, па изашло после на видело дана... Нисам сигурна да би песме „Путник III класе“, или „Моји земљаци“, или „Над свеском уморног ђака“ дошле тако брзо да није било тог преиспитивања... Тако је то: ја верујем да је то живело у мени, тај социјални бунт, верујем да би то дошло и само, кроз коју годину, али, ето приговор мојих другова убрзао је то сазревање у мени“<sup>1</sup>.

Много година касније, када јој је поводом збирке *Тражим помиловање*, постављено питање класног анга-

---

<sup>1</sup> Д. Адамовић: „Сва од белине, од нежности“. Наднаслов: „Песничко пролеће Десанке Максимовић“, *Политика*, 65/1968, 1969, 9; 19.05.

жмана њене поезије пјесникиња је одговорила да се не ради о томе, „сем ако несрећни људи не чине класу за себе“. (...) „Код мене то није никаква класна ангажованост, људе пре делим на срећне и несрећне, ако их некако делим. Мислим да не никаквих наглих заокрета, никаквих изневеравања основне линије у јој поезији“<sup>2</sup>.

Циклус *Песме о ропству и слободи* у поменутој збирци *Песник и завичај* из 1946. године најилустративнији је примјер другог, напријед поменутог идеолошког обрасца који такођер већ у имену наговјештава тематско и идејно усмјерење пјесама које се у њему налазе. Југословенски оквир свог патриотизма пјесникиња је, донекле, такођер назначила још у међуратном периоду у циклусу *Из Словеначке*, збирка *Нове песме* (1936). У питању је десет пјесничких записа оданости, инспирисаних бораваца у Словенији, у којима се препознатљиви географски топоними, писци (Џанкар, Грегорић, Мурн), књижевни ликови (Јулија Примчева), биљни свијет (хељда, хмељ) и укупни амбијент и атмосфера тих крајева доживљавају као нешто најближе и сопствено.

## II

Основни и примарни патриотски ангажман Десанке Максимовић ипак је везан за српску устаничку, ослободилачку и страдалачку традицију која је до пуног изражаја била дошла у ослободилачком рату од 1941. до 1945. године. Мада је већи дио тих пјесама писан у маниру дневнополитичке реторике, на основу неких од њих, које су временом добиле култни карактер („Крвава бајка“, „Србија је велика тајна“, „Србија се буди“, „Бајка о устаничкој пушци“, „Крилата земља“, итд.) ова пје-

---

<sup>2</sup> Бошко Богетић, „Десанка Максимовић: Ја сам вољни роб самоће“, *Побједа*, 22/1965, 24. 06, 10, од 1. 05.

сникиња стекла је углед једног од најчувенијих патриотских пјесника не само у цјелокупној српској књижевности, него и у књижевностима осталих југословенских народа, а у значајној мјери била је позната и у руској и другим словенским литературама, и превођена и на остале свјетске језике. Мада су њене најбоље патриотске пјесме релевантне и сугестивне и у књижевном погледу, њихова права снага утемељена је у етичким вриједностима једног малог и поносног народа чије је страдање за слободу у то вријеме поново било потврђено и у свјетским размјерама високо вредновано као највећи допринос тек окончаној борби против фашизма.

Тај период пјесничког развоја Десанке Максимовић обиљежен је побједничким заносом, националним и људским поносом, општим полетом и одушевљењем за изградњу новог друштва и човјека, просвјетљивачким активизмом за солидарност, братство и једнакост међу људима, агитацијом за слободу и равноправност жене, обнову порушене и сиромашне земље, итд. Тај општи ентузијазам посебно долази до изражаја у поемама *Ослобођење Цвете Андрић*, (1945), *Отаџбина у првомајској поворци* (1949) и *Отаџбино, ту сам* (1951). Ту се заправо социјалне и патриотске идеје мијешају, прожимају, супституишу, међусобно подстичу и подржавају, активирајући неке старе и стварајући нове идеолошке обрасце, такођер засноване на пожељним људским вриједностима.

Глобалне идеје југословенства и социјализма тиме су заправо разложене, попуњене и условљене новим идеолошким и људским садржајима и напосто их више није могуће изоловано узимати и посматрати. Долази у ствари до опште повезаности и условљености идеја о човјеку и његовом мјесту у животу и свијету, проже-тих осјећањима националног, социјалног и општељудског самопоуздања и самопоштовања. Тиме је њена по-

езија са основним глобалним идејама времена у коме је живјела повезана на дубљи и слојевитији начин и то је оно по чему та поезија о(п)стаје и након што су те идеје изгубиле свој првобитни смисао и актуелност. (То је, истовремено, и одговор на питање постављено на почетку овог рада). У таквим околностима српски патриотизам Десанке Максимовић, а у цјелини гледано она је велики изразито национални пјесник, егзистира, провјерава се и сасвим добро функционише у оквиру идеологије југословенства. Чак и схватање Бога, као и присуство хришћанских симбола и српске православне културе у многим њеним пјесмама, што је такођер легитимише као еминентно националног српског пјесника, у глобалној структури поезије Десанке Максимовић затичемо у отвореном односу према опште-препознатљивом идеалу једнакости и братства међу људима, који у оквиру одређених формула препознајемо као идеал и друштва коме је припадала и коме је била одана и наша пјесникиња. Иако се у случају ове пјесникиње може говорити о религиозности више врсте, уочљиво је да и у том подручју срећемо више познатих, чак међусобно супротстављених идеолошких модела, који настају на попришту сусрета Божјих закона и људске природе; сви су они, међутим, измирени општељудским садржајем и пјесничком истином.

Поменути социјално-патриотски идеолошки садржаји поезије Десанке Максимовић на истоветан начин повезани су са њеним пјесничким стваралаштвом из међуратног периода, као и са оним од друге половине педесетих година, у коме их срећемо са „умекшаним“ идеолошким обрисима или чак у антиидеолошкој позицији. То посебно долази до изражаја у њеним познијим

збиркама. Једну изразито патриотску линију своје поезије наша пјесникиња касније ће обновити у збирци *Песме из Норвешке* (1976), посвећеној југословенским интернирцима, ратним заробљеницима у Норвешкој за вријеме Другог свјетског рата, а патриотски карактер у једном општијем смислу има и једна од њених најбољих збирки *Тражим помиловање* (1964) у којој се трагање за смислом људске егзистенције остварује у амбијенту српске средњовјековне традиције. Ту већ долази до једног новог, помало чак и противурјечног поретка идеолошких вриједности у коме под окриљем помиловања равноправно коегзистирају јеретици и заштитници сурових средњовјековних сталешких закона. Тај поредак није случајан и безазлен, јер има и поетичку функцију: његово изневјеравање угрозило би пјесничку вјеродостојност, односно умјетничку и животну истину ове поезије. Овдје је пјесникиња задржала идеолошке обрасце оног времена, а сав пјеснички напор усмјерила на њихово испуњење људским и опште-човјечанским садржајем којим се потом ти обрасци раслојавају и мире.

Једна линија патриотског ангажмана Десанке Максимовић, у складу са актуелном југословенском идеологијом и формулом братства и јединства која се остварује у оквиру препознатљиве праксе социјалистичког друштва, допире и у збирку *Летопис Перунових потомака* (1976). Ту је, као што и сама у прологу каже, пјесникиња опјевала једно предање иза далеке прошлости словенских племена када је потучен од бугарског цара Симеона српски жупан Захарија нашао уточиште код хрватског краља Томислава, да би послје бугарског пораза на тим просторима почела борба за словенско богослужење. Ради се о једном слојевитом тренутку историје у коме се суочавају, спајају или искључују словенска многобожачка митологија и хришћанска догма, у

оквиру које, опет, имамо раслојавање на строгу, латинску, и слободнију, словенску компоненту, која почива на колективном сјећању народа у коме се гомбају пагански и хришћански богови, свец и обичаји. То је такођер један облик коегзистенције различитих идеолошких образаца, али коегзистенције која подразумијева борбу у којој страдају људска слобода и човјекова душа. Мада је у складу са својим југословенским патриотским осјећањима на почетној инспиративној равни пјесникиња очито „на страни“ домаћих (српских и хрватских) словенских племена, сложно удружених против бугарских освајања и латинског богослужења, дубље гледано она је заправо на страни човјека сурово угроженог разним, најчешће међусобно супротстављеним идеологијама, неовисно о томе да ли су „наше“ или „туђе“. Ту већ као доминанту имамо отпор према идеологији као таквој, односно разградњу идеолошких образаца, којима се супротстављају слобода човјековог избора и неомеђени људски садржај. Стога онај почетни идеолошки модел у оквиру кога се десио подстицај за настапак ове збирке нема неки велики значај нити га је могуће изоловано посматрати и вредновати, што значи да јој у данашње вријеме не штети ни толико колико јој је у вријеме када је настала евентуално користио.

Ово су само неки идеолошки обрасци које срећемо у поезији Десанке Максимовић, уочљивији од осталих по томе што се јављају у изоштренијем облику и што се могу наћи у одређеном односу према рецепцијским захтјевима данашњег читаоца са евентуално нешто другачијим односом према добу којим је одређена њена поезија и које је она значајно одредила својом поезијом. За разматрање глобалних идеја ове пјесникиње о природи, Богу, љубави, смрти и многим другим питањима људског живота требало би много више времена и просто-

ра. У цјелини гледано у епицентру поезије Десанке Максимовић пулсира идеја човјекољубља које се испољава у слојевитој коегзистенцији различитих, тврђе или мекше оформљених идеолошких модела или, пак, у опозицији према било каквој идеолошкој организацији стварног смисла и значења људске егзистенције.





## БРАНКОВИНА – ЗАВИЧАЈ ПЈЕСНИКИЊЕ ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ

Фигуративно речено постоје двије престонице српске поезије. Једна је Стражилово код Новог Сада у Војводини, а друга је Бранковина код Ваљева, у унутрашњости Србије. У првој је столовао Бранко Радичевић (1824-1853), пјесник из епохе романтизма, који је пропјевао на народном језику и тиме назначио најважнији смјер даљег развоја српске поезије. У другој је поникла и „владала“ Десанка Максимовић (1898-1993), суверена краљица српске поезије 20. вијека. На сличан начин као и Бранко Радичевић и она је „народна“ пјесникиња која је пјевала сваком разумљивим језиком и изражавала сваком блиска осјећања. Бранко Радичевић умро је од туберкулозе, а живио је само 27. година. Десанка Максимовић умрла је од старости, у 95-ој години живота. Живјела је, као што се види, три и по пута дуже од Бранка Радичевића. То је не само једна чудна парадигма српске поезије него и знак развојног пута Србије у посљедња два вијека.

Када је у питању српска књижевност, епицентар њеног развоја у прошлом, 19. вијеку, налазио се преко Дунава и Саве, у крајевима гдје су живјели Срби, који нису били у саставу Србије него Аустроугарске монархије. Важна средишта културно-књижевног живота Ср-

ба били су Беч и Пешта. Одатле су почињале важне иницијативе везане за развој српског језика и књижевности. Најважнији културни и књижевни центар Срба преко Саве и Дунава једно вријеме био је Нови Сад. У близини Новог Сада се налази и Стражилово, које је постало најважнији топоним српске поезије тога доба. Ту важност Стражилово је добило због тога што га је дивно опјевао Бранко Радичевић који је по сопственој жељи ту и сахрањен. У знак сјећања на све то данас се на Стражилову састају многи пјесници и организују пјесничке манифестације.

Од 19. вијека средиште културног и књижевног живота Срба постаје Београд, а централна српска покрајина постаје Шумадија. Српски културни, духовни и књижевни простор се постепено обједињује, а након Првог свјетског рата формирана је Југославија, па Срби заједно са осталим народима на Словенском Југу, живе у заједничкој држави. Трагови тога заједничког живота видљиви су и у поезији Десанке Максимовић, али је она одувјек, и по свему, била првенствено пјесник сопственог, српског националног идентитета.

Српски идентитет Десанке Максимовић веома лијепо се уочава у њеној исконској вези са њеним завичајем Бранковином. То је заправо један географски простор у околини града Ваљева. У питању је права, аутентична Србија. Ту се на једном мјесту, у једном узорку уочавају све природне љепоте Србије, све особине српског човјека, његове историје, културе, начина живота, његовог фолклора, рада у пољу, исхране, одијевања, начина исказивања љубави, веселја, туговања, итд. Тај свој завичај Десанка Максимовић је богато и лијепо опјевала, а ту у Бранковини је и сахрањена. Тако је Бранковина, након Стражилова Бранка Радићевића, за српску поезију постала ново, у овом вијеку најважније мјесто памће-

ња српске поезије и српског националног идентитета. Тај крај познат је и по његовој улози у борби протв Турака у вријеме Првог и Другог српског устанка, посебно по улози чувене породице Ненадовић у тим догађајима. Из те породице су и чувени српски писци Љубомир Ненадовић и Прота Матеја Ненадовић.

Десанка Максимовић пропјевала је веома рано. Већ одмах је показала пуну пјесничку зрелост тако да је својом првом пјесничком збирком из 1924. године, у српску поезију одмах ушла на велика врата. Неке њене пјесме из тога периода (као пример поменућемо пјесму “Змија“) и данас спадају у њене најљепше пјесме, и најљепше пјесме цјелокупне српске поезије. Њена поезија на самом почетку добила је етикету тзв. „женске поезије“ и тај епитет пратио је поезију Десанке Максимовић и касније. Под „женском поезијом“ критичари су подразумијевали поезију која је првенствено заснована на лирским осјећањима и којој недостаје мисаона дубина. Због тога њеној поезији нису придавали онолики значј колики је стварно имала. Међутим, ако се има на уму да лирска осећања у поезији није могуће посматрати изоловано очито је да је таква оцјена поезије Десанке Максимовић парцијална и непотпуна. Јер, њена искрена, свјежа и снажна лирска осјећања у дубини крију и дубоке мисли о човјеку и свијету. Њена лирска осјећања заснована су заправо на дубокој и ненаметљивој мисаоности. Осјећање и мисао су у потпуности међусобно прожети. То би се могло именовати као лирска мисаоност, мисаоност која није резултат неких филозофских конструкција него природно извире из осјећања и тиме постаје увјерљивија и животија. У случају Десанке Максимовић у питању је проосјећана мисао. Због тога њена лична осјећања истовремено постају општа и свечовјечанска.

У вријеме када се јавила Десанка Максимовић у српској поезији доминирале су модернистичко-авангардне пјесничке тенденције: експресионизам, надреализам, зенитизам, космизам, и сл. Она се није приклонила ниједној владајућој пјесничкој школи, него је ишла средњим путем. На исти начин како су се у њеној поезији прожимали мисао и осјећање, тако је и у погледу пјесничког израза она проналазила плодотворну синтезу између традиционалног и модерног. Пошто није ишла за књижевном модом, поезија Десанке Максимовић била је приступачна за најшири круг читалаца. Али ако се за њену поезију не би могло рећи да је модернистичка, слободно се може рећи да је увијек била савремена. То значи да ова пјесникиња на пјесничком плану прати све значајније догађаје и збивања свога времена, свога народа и сваког човека. Она је увијек и на сваки начин саучествовала са обичним, „малим“ људима из народа. У пјесми под насловом „Путник треће класе“ на примјер, срећемо и ове стихове:

Волим да путујем трећом класом  
на броду, возу и трамвају,  
ти људи сваком називају бога  
кад дођу и оду  
и суседу руку дају.

Са својим временом и својим народом била је и за вријеме Другог свјетског рата у условима фашистичке окупације и народног устанка против окупатора. „Србија је велика тајна“, пјевала је она тада, опомињући окупатора да га са свих страна очекују прикривени народни гнев и освета. Послије злочина у коме су у знак одмазде због саботажа устаника немачки фашисти у Крагујевцу стријељали неколико хиљада ђака, Десанка Максимовић је написала потресну поему под насловом „Крвава бајка“. Мало је људи којима последице читања

или слушања ове пјесме не заискре сузе у очима. Она се налази у свим читанкама и важнијим школским уџбеницима у Србији и представља једну од најпотреснијих родољубивих пјесама укупне српске поезије.

По завршетку рата Десанка Максимовић се пјеснички ангажовала на афирмацији обнове и изградње порушене земље, славећи рад и оптимизам нових генерација у стварању новог, праведнијег друштва и бољег живота обичних људи. Када је поратни пјеснички ангажман и ентузијазам почео да губи на значају Десанка Максимовић се у трагању за одговорима на питања савременог живота окренула далекој историјској прошлости. Тако је настала њена култна збирка поезије *Тражим помиловање* коју је назвала „лирском дискусијом са Душановим законом“, чувеним правним списом најзначајнијег средњовековног српског владара, цара Душана. У тој збирци која наоко говори о правди и неправди у суштини се пјева о вјечним питањима људског живота, актуелним у свим временима и на свим мјестима гдје људи живе.

Сматра се да Десанка Максимовић својом укупном пјесничком и људском мисијом боље него ико други прије ње утемељава и изражава духовни и културни идентитет и историјску судбину српског народа. При томе је посебно важно рећи да су љубав и човјекољубље главно „оружје“ којим се она пјеснички бори за свој народ, за сваког човјека, ма ко и одакле он био, и за све живе створове на свијету. Десанка Максимовића је пјесник интимних људских осјећања, пјесник природе, неба, сунца, трава, мјесечине, потока и ријека, пјесник ведрине, оптимизма и вјере у живот и људе, пјесник слободе, мира и права сваког човјека на своје лично достојанство и сваког народа на свој идентитет и властито мјесто под сунцем.

Десанка Максимовић је првенствено позната као пјесникиња и објавила је више од двадесет збирки

поезије. Активно и континуирано је писала више од седамдесет година, од 1920. до 1993. године. Проживјела је практично два књижевна вијека и стално била у току актуелних литерарних збивања. Осим поезије доста успјешно се бавила и другим књижевним жанровима. Објавила је и четири збирке приповједака, три романа и двије књиге путописа, а бавила се и другим видовима књижевне дјелатности. Истовремено, објавила је тридесетак књига пјесама и приповедака за дјецу и по томе спада међу најзначајније писце за дјецу у читавој српској поезији. Приближно истог обима је и њен преводилачки рад и по томе спада међу најистакнутије српске преводиоце. Преводила је првенствено са словенских језика, али и са неких других. Највише превода има са руског, помоћу кога је преводила и многе друге песнике бившег Совјетског Савеза на другим језицима (азербјџански, балакирски, грузијски, јакутски, јерменски, кабардински, казахски, киргиски, летонски, литвански, татички, туркменски, узбечки). Доста је преводила и са бугарског и словеначког, а потом и са украјинског, белоруског, пољског, чешког, словачког, француског. Њени преводи више су препјевии тако да су у највећој мјери задржане лепота, ритмика и рима оригинала. С обзиром на то да је поезија Десанке Максимовић јасна и доступна сваком читаоцу, нови и млади преводиоци са српског језика веома радо своју преводилачку мисију почињу у управо њеном поезијом.

У поезији Десанке Максимовић садржане су све вриједности укупне српске књижевности и све битне особине сложеног и слојевитог српског националног идентитета. Због тога се може рећи да је она најпопуларнији, најчитанији и најомиљенији српски пјесник двадесетог вијека.

## О ВИТАЛНОСТИ ЈЕДНОГ ПЈЕСНИЧКОГ ОБРАСЦА ИЛИ СИНТЕЗА ТРАДИЦИОНАЛНОГ И МОДЕРНОГ У ПОЕЗИЈИ ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ

### I

Десанка Максимовић је проживјела бар два пјесничка вијека па је и разумљиво што је снажно обиљежила српску и југословенску поезију двадесетог столјећа. Не треба говорити колико је био узбудљив и драматичан развој поезије у том вијеку. Основна карактеристика тога развоја била је појава модернистичке парадигме која у европским оквирима вуче поријекло од Бодлера. У нашој поезији читав тај процес модернизма, а потом и авангарде, под различитим именима, у више књижевних епоха, одвија се управо у двадесетом вијеку, у периоду пред Први свјетски рат, између два рата и после ослобођења 1945. године. Цјелокупно то пјесничко искуство било је под руком Д. Максимовић и природно је присутно и у њеној поезији.

Стога се чинило веома изазовним да се отвори један овакав, научни разговор о томе *како се основно питање поезије 20. вијека*, питање антагонизирања, смјењивања и прожимања традиционалног и модерног прелама у



поезији једног пјесника који је пјеснички био активан већи дио тога вијека<sup>1</sup>. Тим прије што тајна пјесничке дуговјечности Десанке Максимовић и њеног огромног успјеха можда баш и лежи у томе што је на адекватан начин успјела да разријешу ову противуријечност – што је успјела да створи праву, умјетнички дјелотворну и релевантну синтезу традиционалног и модерног.

Међутим, већ на саму најаву ове теме јавља се дежурна примисао да ту и нема шта посебно да се каже с обзиром на то да се Д. Максимовић још од самог почетка почела развијати у окриљу традиционалног тока српске поезије. Та примисао се ослања на податак да се она јавила у Пандуровићевом часопису *Мисао* који је у тадашњој констелацији пјесничких збивања и у првој фази свога излагања, био у снажној опозицији према новим авангардним књижевним тенденцијама. Ситуација се, међутим, касније промијенила и пјесничка позиција Д. Максимовић нам се почела указивати из друге перспективе. Прво већ и у самом међуратном периоду када се олуја пјесничке авангарде са мноштвом разних књижевних *изама* већ била смирила послје чега је дошло до извјесне стабилизације. Потом послје Другог свјетског рата када је књижевност већ била намирила свој патриотски и социјални дуг и вратила се универзалним питањима људске егзистенције. Тада Д. Максимовић, послје збирке *Тражим помиловање*, улази у нове пјесничке изазове.

У вези са темом односа традиционално и модерно сама по себи увијек се намеће спознаја да се у основи модернистичко-авангардног пјесничког концепта налази деструкција миметичког принципа умјетности – што

---

<sup>1</sup> Рад је прочитан на научном скупу *Традиционално и модерно у стваралаштву Десанке Максимовић*, одржаном 18-20. маја 2007. године у Бањој Луци.

снажније вршиш ту мисију постајеш све модернији. Мајка сваке умјетничке иновације била је заправо деструкција тога начела. Тако смо, чини се дошли до зида, јер и то има границе преко којих нема више ништа што би се могло или што би имало сврхе рушити. Идеологија рушења старих у име нових књижевних вриједности доспјела је у озбиљну кризу. Шта би данас писац још могао да уради да би био нов и модернији у односу на оно што већ постоји?

Чини се да се данас већ налазимо у таквој ситуацији у којој је било каква модернизација књижевности, заснована на иновативности која значи деструкцију миметичког начела, практично постала готово сасвим неизвјесна, да не кажемо и немогућа.

Али зато, на другој страни, није лимитиран принцип иновативности у *проучавању* књижевности. Зато и јесмо свјedoци чињенице да свакодневно ничу нове књижевне теорије којима се заправо обезбјеђује другачији и „модернији“ приступ дјелу.

Раније је у много већој мјери постојала компатибилност књижевне теорије и праксе у једном времену или у оквиру једног концепта књижевности. Јединствен концепт књижевности исказивао се и у теорији и у пракси. Разни књижевни манифести нису били довољни сами по себи него су тражили да буду потврђени књижевном праксом. Програмски текстови о реализму потврђивани су адекватним типом реалистичке књижевности, манифести о авангардној умјетности потврђивали су се авангардном умјетношћу, итд, итд. У таквим околностима свака теорија била је тим више нова и модерна уколико је успијевала да пронађе ефикаснији и погубнији удар на миметичко начело умјетности.

Данашње нове и модерне теорије, међутим, ипак више не инсистирају на томе, па своју модерност не за-

снивају на рушилачком начелу и подједнако и на исти начин се исказују на свакој врсти штива. Тиме на неки начин са хоризонта почиње да се губи дијахронијски аспект књижевности, па се књижевни текстови разматрају готово искључиво на синхронијској равни – измјештени из континуитета и контекста у коме су настали и функционисали. Данас је некако важније да се књижевни текст уочава као саставни елеменат одређеног културног обрасца или да се сагледава начин како он настаје и функционише, а мање се говори о томе по чему га препознајемо као производ стваралачког, умјетничког чина. Због тога понекад пријети опасност да се сва дјела нивелишу и изједначавају на начин да их више уопште не препознајемо не само у времену из кога су израсла, него и у њиховом примарном, естетском одређењу.

Честа посљедица тога је и чињеница да се те нове, модерне теорије халапљиво хране књижевном грађом као „топовским месом“ – како би саме себе доказале и оправдале. Тиме се књижевност изводи из сопствених оквира, а често удаљује и од сопствене природе. Али тиме се ипак, макар и посредно, омогућава укупна модернизација књижевног феномена, иако су појмови модерног и традиционалног ту сасвим ирелевантни и немају много везе са структуром и садржајем књижевног дјела. То је зато што данашње нове, модерне теорије више немају комплекс миметичког начела умјетности које се обично третира као њен источни гријех и ограничавајући фактор њеног даљи напретка.

Природно је да су у разматрању пјесничког дјела Д. Максимовић данас на овај или на онај начин, имплицитно или експлицитно, присутне особености и таквих, најновијих, модерних књижевних теорија. То, ипак, не би било могуће да њено пјесничко дјело само по себи не посједује извјесне унутрашње особености којима за себе веже и та-

ква теоријска становишта о књижевном тексту. Одговарајући захтјевима и могућностима тих теорија оно нам се испонова указује као ново и другачије – могли бисмо чак рећи да се тиме накнадно и посредно модернизује.

Прошла су, изгледа, времена када се чинило да се добар текст може написати, на примјер, само о Васку Попи! Веома добри радови, засновани на најновијим, модерним књижевним теоријама, саопштени на досадашњим научним скуповима посвећеним Десанки Максимовић, потврдили су да је граница између традиционалног и модерног и у случају ове пјесникиње постала сасвим релативна. Нема разлога да ни на овом научном скупу у Бањој Луци, буде другачије. Тиме се у пуној мјери оправдава и тема овог скупа.

## II

Иако не волим велике ријечи ову не могу избјећи: Десанка Максимовић је свакако највећа српска пјесникиња свих времена и једно од најзначајнијих пјесничких имена укупне југословенске поезије. За њу се истовремено може рећи да је изразити национални пјесник, и то напросто није потребно објашњавати, јер је видљиво на сваком кораку. Та њена особеност усправљена и уграђена у вертикалу преображене трагичне српске историјске свијести, међутим, ни на који начин не излази из општег, универзалног значења које у себи садржи појам националног. Национални карактер поезије Десанке Максимовић је од најбољег соја: њиме се ни на који начин не доводи у питање и не повређује прије свега поезија, али ни било шта и било ко други. Из овог на први поглед произилази да би поезију ове пјесникиње требало првенствено, ако не и искључиво, сагледавати у контексту и у континуитету српске поезије. Тиме би, међутим, смисао, значај и домет пјесничког дјела

Десанке Максимовић био значајно сужен и осиромашен и била би јој нанесена велика неправда. Није тешко претпоставити да се овдје мисли на шири југословенски контекст њеног пјесничког дјела без кога би сваки разговор о њој био непотпун. Уосталом, сав њен пјеснички вијек остваривао се у том, југословенском књижевном оквиру, укључујући све његове садржаје и мијене, од првих пјесама послје Првог свјетског рата па све док се тај оквир деведесетих година није у сваком погледу расплинуо. Све фазе пјесничког развоја Десанке Максимовић текле су у складу са укупним развојем српске поезије који је и сама унеколико одређивала и усмјеравала, а самим тиме и у складу са најзначајнијим токовима југословенске књижевности у којој се српска књижевност јављала као нека врста интегрирајућег фактора.

Десетак година након Другог свјетског рата књижевност овог простора већ је увелико била ушла у нову фазу сопственог развоја. Ту фазу, као што знамо, карактерише дистанца према краткотрајном периоду званичне поетике социјалистичког реализма послје које је дошло до пуне стабилизације књижевног живота на основама естетског плурализма. У оквиру тог процеса дошло је 1954. године до покретања веома значајне библиотеке савремених југословенских писаца која је носила име *Бразде*. Библиотеку је покренуло издавачко предузеће Србије *Просвета*, а уређивао ју је Гвидо Тартаља. О каквој књижевној колекцији се ради најбоље свједочи податак да је прва књига у првом колу библиотеке био роман *Корени* Добрице Ћосића, а да су потом 1955. године слиједиле збирке поезије *Жубор живота* Густава Крклеца, *Књижевне критике* Јосипа Видмара, збирка приповједака *Прољеће у Бадровцу* Владана Деснице, збирка поезије *Мирис земље* Десанке Максимовић и драма *Велика буна* Братка Крефта.

Није нимало случајно што су као репрезентативни југословенски пјесници тога доба своје мјесто у овој библиотеци прије свих добили управо Густав Крклец и Десанка Максимовић, јер су они на најбољи начин представљали тип пјесника који је у себи сажимао све захтјеве свога времена у најбољем смислу те ријечи. Иако нису биле оригиналне, већ су садржавале врло брижљиво и одмјерено обављен избор из њихове дотадашње поезије, који може задовољити све критеријуме тога доба, обје ове књиге постале су нека врста култних збирки ова два пјесника и имале значајно мјесто на читавом југословенском пјесничком простору утичући на његово укупно обликовање и функционисање. Као такве имале су знатно већи домет и значај, па није ни чудо да су доживјеле више издања, *Жубор живота* два, а *Мирис земље* четири. У њима се стваралачки и продуктивно синтетизује, уравнотежава и стабилизује не само укупно дотадашње пјесничко искуство, него и свеукупно књижевно искуство тог доба засновано на ентузијазму тадашњег полетног југословенског друштва и вриједносном систему који је тај ентузијазам оправдавао у широком распону од историјских, патриотских и социјалних идеја до универзалних хуманистичких порука.

Сам назив библиотеке *Бразде* симболизује укоријењену везаност за земљу и сугерише, витализам, оптимизам и перспективе тога времена, од кога се очекују нови подухвати, плодови и дарови. Ова библиотека и ове двије збирке тај општи ентузијазам очито изражавају и на књижевном плану. У вези са поменутим значењем имена библиотеке налазе се и наслови обију збирки. Наслов *Жубор живота* збирке Г. Крклеца, метафорички асоцијативно везан за жубор бистрог гргољавог завичајног потока у ведром поскакивању и неометаном отицању, сретно исказује не само устаљени, незауста-

вљиви елан, динамику и убрзани животни ритам тога доба, него и основне, најбитније карактеристике саме поезије Густава Крклеца. Наслов *Мирис земље* Д. Максимовић још више и боље одговара имену библиотеке и могло би се чак рећи да се метафорички готово дословно изводи из тога имена: већ и на помен изоране бразде развија се снажна сугестија топлог *мириса земље* којим се симболизују свеколика плодност и обиље живота и природе, те назначује општи витализам, ентузијазам, напредак и бујање живота. Није ни потребно напомињати да се и у овом случају ради о пуној компатибилности тих епитета са временом на које се односе, али можда још и више са цјелокупном поезијом Д. Максимовић, представљеном у тој збирци.

Наслови ових збирки као што рекосмо, *Жубор живота* и *Мирис земље* (то се односи и на Ћосићев роман *Корени* који овдје остављамо по страни) изврсно се уклапају у значења садржана у имену библиотеке *Бразде*. Та суштинска саобразност у једном тренутку и на једном мјесту очито упућује на једну јединствену тачку тадашње југословенске књижевности која је истовремено и битна тачка сусрета двају готово истоветних пјесничких токова српске и хрватске књижевности, започетих знатно раније, и прије овог, социјалистичког оптимистичког поратног времена, средином педесетих година двадесетог вијека. Густав Крклец и Десанка Максимовић нису били усамљени актери тих пјесничких токова, али су својим укупним дотадашњим пјесничким развојем свакако били њихови најизразитији представници.

Они припадају оној генерацији српских и хрватских пјесника која је рођена пред сам крај деветнаестог или почетком двадесетог вијека и која је књижевно стасала непосредно пред Први свјетски рат или у првим годинама послједе њега. Д. Максимовић је рођена 1898, а Кр-

клец само годину дана касније 1899. године. Крклец се, ипак, првим пјесмама огласио нешто раније, већ 1915. године тако да је до 1918. већ био објавио четрдесетак пјесама првенствено у листу *Шиниши*, а мање у *Илустрованом листу*. Д. Максимовић, на другој страни, своје прве пјесме објављује тек после Првог свјетског рата – године 1920, на примјер, већ срећемо двадесетак њених пјесама у тек покренутом часопису *Мисао* који је почео да излази крајем 1919. године. Ово значи да су се оба ова пјесника умногоме већ били оформили на основу ранијих књижевних искустава и да у нову књижевну епоху после 1918. године улазе са изграђеном поетичком свијешћу и јасним опредјељењем. Ако се има на уму да се у оба случаја ради о сличном или готово идентичном пјесничком концепту, који ни једно ни друго битније нису мијењали све до књижевног тренутка који смо ставили у центар наше пажње, онда се званични нови државни и књижевни југословенски оквир успостављен 1918. године, не може сматрати фактором који је битно утицао на карактер њиховог стваралаштва и на истоветност њиховог пјесничког опредјељења. Поменути пјеснички токови у хрватској и српској књижевности постали су компатибилни, дакле, још раније, а њихова основна обиљежја и међусобна сродност првенствено су књижевног поријекла, мада је културна, књижевна и политичка, а после 1918. године и државна југословенска идеологија у извјесној мјери благотворно дјелујући подржавала ту компатибилност. Пресудније у свему овоме имала је сличност у којој су се нашле поједине књижевности на овим просторима које су крајем деветнаестог и почетком двадесетог вијека већ увелико биле захваћене појавом књижевног модернизма и авангарде. То се односи и на ова два пјесника, међу којима у почетку постоје извјесне разлике, које касније умного-



ме ишчежавају. Оно што у поезији Д. Максимовић у једној прилици Иван В. Лалић именује као „витални квалитет нашег језика, једна жуборава, певна, свеже синкопирана мелодија“<sup>2</sup>, вриједи свакако и за Г. Крклеца. Кад, на другој страни, Маријан Јурковић каже да Крклец свој пјеснички свијет „даје у аутентичности *првог* виђења, чуђења над стварима, *првог* виђења и чуђења“, то се очито у истој мјери може рећи и за Д. Максимовић<sup>3</sup>.

Крклец се развијао нешто брже, јер већ 1919. године објављује збирку *Лирика*, а потом 1921. године излази и његова чувена књига поезије *Сребрна цеста*, док Д. Максимовић прву збирку поезије *Песме* објављује тек 1924. године. Сљедећа Крклечева збирка је *Излет у небо* из 1928. године, а већ 1932. године срећемо и његова *Сабрана дјела* у двије књиге; на другој страни, након прве збирке Д. Максимовић у релативно кратким размацима у континуитету издаје једну за другом збирке: *Врт детињства* (1927), *Зелени витез* (1930), *Гозба на ливади* (1932) и *Нове песме* (1936).

Када је у питању поетичка разлика између ових пјесника у најранијој фази њиховог развоја, треба имати на уму да је Крклец на почетку припадао књижевном кругу авангардних пјесника око А. Б. Шимића, па је чак учествовао и у уређивању његовог ексклузивног авангардног, експресионистичког часописа *Јуриш* (1919). У његовој поезији из тога времена препознајемо карактеристичан шимићевски вриштећи колоритни унутрашњи људски пејсаж, дат у снажној експресији међусобно помијешаних и суновраћених слика, боја и звукова без стилиза-

---

<sup>2</sup> Иван В. Лалић, „О поезији Десанке Максимовић“, *Дела Ивана В. Лалића*, IV том, Београд, 1997, стр. 79.

<sup>3</sup> Маријан Јурковић, „Лирика Густава Крклеца“, Густав Крклец, *Жубор живота. Изабране пјесме (1919-1954)*, Просвета, издавачко предузеће Србије, 1955, стр. VIII.

ције и строге пјесничке форме. (Таква је, на примјер, у овој збирци, пјесма „Подне у шуми“).

На другој страни, Десанка Максимовић је пропјевала у оквиру књижевног модела који је у том тренутку сматран традиционалним, а који се институционално био везао за часопис *Мисао* у почетним годинама његовог излагања, када су тај концепт и поетички, а и у сопственој пјесничкој пракси, уочљивије заступали Сима Пандуровић и Владислав Петковић Дис. Кажемо „у том тренутку“, јер се ради о једном доста кратком периоду када је антагонизам између књижевне традиције и авангарде да тако кажемо био доведен до усијања.

Временом су, међутим, оба ова пјесника усвојила и усталили један провјерени поетички образац који се првенствено утемељује на успјешној, стваралачки релевантној синтези традиционалних и модерних пјесничких искустава. Тај изузетно виталан пјеснички образац, на једној страни, настао је као посљедица ексклузивности модернистичко-авангардног пјесничког концепта пред Први свјетски рат и непосредно послје њега чија заводљивост на програмском плану није могла у довољној мјери да се оствари у пјесничкој пракси која би била естетски релевантна и прихватљива широј читалачкој публици. На другој страни, свој настанак и виталност тај образац дугује ограничењима традиционалистичког пјесничког концепта који је, уз сва настојања да се одржи и ревитализује, све више показивао знаке истрошености, посусталости и испразности. Временом је дошло до сасвим прихватљиве синтезе традиционалног и модерног која подразумијева најбоље особености и једног и другог концепта, синтезе која садржи пуну естетску информативност и задовољавајућу комуникацију са читаоцем. Иако је, наравно, одувјек развој поезије подразумијевао прожимање и синтезу старијих и новијих пје-

сничких искустава, чини се да је тип поезије о коме овдје говоримо, као посебан пјеснички образац настао управо у околностима изразите деструктивности модернистичко-авангардних пјесничких праваца пред сам крај Првог свјетског рата и првих година међуратног периода који у таквом, „чистом“, облику нису могли да се трајно продуже у виду сопственог континуитета, али су зато снажно утицали на помјерање и промјену постојеће пјесничке праксе. На први поглед може изгледати чудно, али тај тада створени вид „компромиса“ између модерног и традиционалног у поезији у виду посебно пјесничког обрасца остао је на снази и касније, а дјелотворан је и данас као један од важних ослонаца вјере у поезију, када те вјере све више понестаје.

На исти начин како је у случају Г. Крклеца авангардно-модернистички аспект у првој фази његовог развоја дошао више до изражаја него код Д. Максимовић која је била ближа пјесничкој традицији, омјер и начин прожимања традиционалног и модерног у структури овог пјесничког обрасца био је варијабилан и зависио је од стваралачких предиспозиција и могућности сваког појединачног пјесника. Отуд ни граница између овог типа пјесника и оних који су више стремили авангардно-модернистичком схватању поезије или су се у већој мјери окретали пјесничкој традицији, није сасвим поуздана. То се посебно односи на онај турбулентни релативно кратки период појаве сваковрсних књижевних *изама* непосредно после Првог свјетског рата, када су поједини пјесници, попут Црњанског, на примјер, након изразито негативног манифестативног односа према традицији постепено почели да улазе у смирености и стабилности књижевни развој у коме су се на најбољи начин подразумевала и модерна и традиционална пјесничка средства и искуства.

## ДЕСАНКА МАКСИМОВИЋ И ИВАН ГОРАН КОВАЧИЋ

### I

На први поглед чини се да ова моја тема нема баш много везе са насловом пројекта *Смена поетичких парадигми у српској књижевности двадесетог века: национални и европски контекст*. Ја ћу покушати да ту везу успоставим.

Мислим, као прво, да смјена поетичких парадигми у српској књижевности двадесетог вијека не може сасвим ваљано да се сагледа само у српском националном и европском контексту, и да ту недостаје један врло важан компаративистички угао сагледавања смјене поетичких образаца у српској књижевности двадесетог вијека. То је југословенски контекст. Када је у питању Десанка Максимовић, он је незаобилазан јер је она практично читав свој књижевни опус остварила у околностима ширих југословенских књижевних збивања. „Лирска револуција“, како неки називају нагле авангардистичке промјене у југословенској поезији непосредно после Првог свјетског рата, на сличан начин одвијала се и у српској и у хрватској и у словеначкој поезији, на примјер. То је и разумљиво ако се има на уму да су у новоствореној држави, уза све остало, и књижевно-кул-

турне везе постале знатно интензивније, разноврсније и плодотворније него раније. То се посебно односи на период југословенске државе после Другог свјетског рата. Када је у питању мјесто Д. Максимовић у бурним поетичким превирањима непосредно после Првог свјетског рата, она се нашла у истој равни са једном групом хрватских пјесника који су вихор те револуције на неки начин избјегли, или ублажили: на исти начин као и она, и они су успјели да остваре прихватљиву синтезу модерних и традиционалних пјесничких искустава. Након Матоша и *Хрватске младе лирике*, у којој, као што знамо, срећемо и Андрића, хрватска поезија у нову међуратну књижевну епоху улази кроз разбукталу ватру експресионистичких егзалтација А. Б. Шимића и Мирослава Крлеже. Српска поезија из чувене, да тако кажемо „класичне“ *Антологије новијег српског песништва* Богдана Поповића, с печатом Дучићеве и Ракићеве пјесничке доминације, у шаренолику поратну збиљу српске поезије укорачује под авангардистичким заставама разних *изама*, од надреализма, зенитизма, дадаизма, суматраизма, космизма, које пркосно носе Милош Црњански, Растко Петровић, Раде Драинац и многи други. Иако су изравне књижевне везе између српске и хрватске књижевности озбиљно успостављене већ 1918. године путем часописа *Књижевни Југ*, на чијем југословенском културном и књижевном програму су били ангажовани и Андрић и Црњански, поузданији мост између српске и хрватске поезије остварен је збирком *Лелек себра* (1920) Тина Ујевића, објављеном код Цвијановића на прагу новог књижевног доба, а не мање и његовим личним учешћем у књижевном животу поратног Београда, којим је наставио традицију започету Матошевим боравком и књижевним дјеловањем у Београду у предратном периоду. Ујевић је, истовремено, био и по-

годан мост између традиционалних и нових модернистичко-авангардистичких књижевних тенденција и у хрватској и у српској поезији тога доба, јер би га тешко било сврстати под барјак било кога од поменутих или неких других пјесничких *изама*.

Већ у првој збирци *Песме* из 1924. године, Десанка Максимовић успјела је да, без икаквих лутања, успостави висок сопствени стандард таквог пјесничког образа, остајући му вјерна до краја стваралачког вијека. У хрватској поезији између два рата на подлози таквог пјесничког модела стварали су, на примјер, Густав Крклец, Драгутин Тадијановић и Добриша Цесарић, а потом и Иван Горан Ковачић. Иако је и културне и пјесничке и личне контакте Десанка Максимовић имала највише са Крклем, најдубљу, могло би се рећи судбинску пјесничку комуникацију остварила је са Гораном Ковачићем. У ту комуникацију уткана је трагична судбина читавог једног народа изложеног злочину библијских размјера и значења. Наравно да се ради о „Јами“ Горана Ковачића и „Крвавој бајци“ Десанке Максимовић, пјесничким остварењима која су настала у сред ратних страха, као дневна реакција на конкретне злочине и страдања српског цивилног становништва у Другом свјетском рату. Таква књижевна остварења обично се третирају као резултат друштвене поруџбине која нема веће изгледе на умјетнички успјех. То је и разумљиво ако се има на уму да реални ратни призори и догађаји, попут оних које су опјевали Горан и Десанка, грубљи и страшнији него што их може замислити и најслободнија људска машта, чине немоћним сваки људски, па и књижевни чин.

Па ипак, и „Јама“ и „Крвава бајка“ од дана када су настале, у једном даху, интензивно живе као култна пјесничка дјела којима још нико у њиховом вијеку дужем

од седамдесет година није порекао ни највећу умјетничку вриједност ни највиша морална значења. То су они ријетки пјеснички текстови поводом којих се не поставља питање алтернативног односа између етичког и естетског. Естетско и етичко овдје срastaју у јединствену неизбрисиву визију трагике људског страдања, пораза и клонућа с ону страну сваког смисла и ума, незабиљену и у српској и у хрватској литератури. Тим прије је ипак помало чудно што је Горанова „Јама“, као један од морално најсупериорнијих и умјетнички најсугестивнијих пјесничких текстова хрватске и српске књижевности заједно, за разлику од Десанкине „Крваве бајке“, и на хрватској и на српској страни стављена под кључ муклог ћутања и на парадоксалан начин запостављена. У Луковдолу, Горановом родном мјесту, у Хрватској, на дан његовог рођења (21. априла) још увијек се редовно одржава пјесничка манифестација под именом *Гораново прољеће*, утемељена далеке 1964. године, а истовремено се додјељује и престижна књижевна награда *Горанов вијенац*, установљена 1971. године. Онај ко иоле познаје књижевно дјело И. Г. Ковачића добро зна да све што је он написао, осим „Јаме“, нема ни приближно такав значај да би му на основу тога била придавана таква и толика част. Ако се, уз то, имају на уму садржај ове поеме и околности у којима је настала, по изласку И. Г. Ковачића из Загреба на слободну партизанску територију, на једној, и доминантан идеолошки профил данашње хрватске државе и хрватског друштва, који је потпуно супротан свему оном на темељу чега је настао и одржавао се мит о Горану, на другој страни, онда чин одавања почастии овом писцу данас – у виду поменуте угледне књижевне награде и познате пјесничке манифестације – добија обиљежја невјероватног парадокса. Онај ко иоле познаје хрватску књижевност,

исто тако добро зна да би се у њој лако могло наћи много писаца, а неколико чак и у међуратном периоду, који би прије И. Г. Ковачића могли да понесу име неке такве важне државне књижевне награде или манифестације, наравно под условом да се са теразија таквог поређења uklони феномен „Јаме“ и антифашистичког чина њеног аутора, који је то убрзо платио и главом.

Па, ипак, док се сви знакови, симболи и вриједности Горановог мита у данашњој Хрватској на сваки начин ниподаштавају, па чак и физички уништавају, он и даље заузима почасно мјесто на мапи званичне државне хрватске књижевне меморијске културе. Нема спора да се такво његово мјесто прећутно, да не кажемо лукаво прихвата, одржава и његује на основу угледа и значаја који је пјесник стекао својим партизанским статусом крунисаним „Јамом“, који се, на другој страни, у самој тој Хрватској третира као негативно, трагично и поразно искуство сопствене новије историје. Свако подјсећање на Горана данас се у Хрватској украшава чињеницом да су га убили четници, али се том приликом из подсвијести свим силама потискује друга чињеница: да су га четници убили као партизана, а не као Хрвата, и да је он аутор „Јаме“, непревазиђене поеме о монструозним усташким злочинима над српским цивилним становништвом у тзв. НДХ.

У данашњим конфузним временима у којима иронија историје прелази у цинизам, парадоксални статус Ивана Горана Ковачића у Хрватској није тешко објаснити, али је теже схватити зашто је он умногоме заборављен и скрајнут на српској „страни свијета“<sup>1</sup>. Зашто оно што код овог писца Хрвати с великим разлогом и сами од себе крију и потискују, Срби, на другој страни,

---

<sup>1</sup> Истини за вољу у Београду и данас стоји нетакнута Горанова биста на Калемегдану, а неколико школа у Србији носи његово име.



олако заборављају, иако управо то представља најпотреснији документ којим се потврђује права истина о њиховом страдању у тзв. НДХ, страдању које се у данашњој Хрватској упадљиво покушава релативизовати.<sup>2</sup>

У овој прилици ваља рећи да су Десанкина „Крвава бајка“ и Горанова „Јама“ у ствари дио једног посебног жанровског феномена, са сопственим поетичким карактеристикама и рецепцијском праксом. Обије поеме и у тренутку када су настале, а и задуго касније, вршећи једну изузетну универзалну хуманистичку мисију, представљале су сличан, готово идентичан пјеснички модел који је и унутрашњим структурним устројством, усмјереним на реторичку функционалност (рецитовање) и укупним хуманистичким смислом и садржајем, заузимао значајно мјесто у књижевности југословенског простора послје Другог свјетског рата. Трећи носиви стуб тога жанровског феномена чини поема *Сто-*

---

<sup>2</sup> Овдје је неопходно поменути и Владимира Назора, чије име сада носи највећа хрватска државна награда, али се потпуно заборавља његова партизанска прошлост и његова солидарност са српским жртвама и страдањима која је на лицу мјеста упознао непосредно по изласку на слободну територију, са И. Г. Ковачићем. Његова пјесма „Мајка православна“, коју је написао у једном спаљеном српском селу код Вргинмоста у јануару 1943, непосредно по доласку међу партизане, истина, нема веће умјетничке вриједности и због тога је доста рано и заборављена, али њена узвишена морална значења и мисија ипак остају непролазни. Посебно је интересантно да је читава једна строфа ове пјесме посвећена клању и бацању Срба у јаме, чиме се на неки начин додатно, са стране, још више наглашава фактичност и легитимност Горановог пјесничког чина:

Јеси ли се накукала изнад оне страшне јаме,  
о јамо проклета!

Гдје са гркљаном пререзаним дјеца твоја сада леже  
покрај баке, и гдје мајку своју зову, за њом плачу;  
и боје се, јер је рупа пуна људи, влажна, тавна?

Шутиш. Печат шутње јад је на уста ти ударио,  
мајко православна.

јанка мајка Кнежопољка Скендера Куленовића, настала који мјесец раније него Горанова „Јама“, с којом је од самог почетка на терену почела интензивно да живи и мобилизирајуће дјелује међу партизанима и ширим слојевима народа. Прва је, међутим, настала Десанкина „Крвава бајка“, непосредно послје њемачког стријељања крагујевачких ђака 2. октобра 1941. године, али је она широј јавности постала доступна тек након што је објављена у првом броју новопокретнутог часописа *Књижевност*, у јануару 1946. године.

Поема као термин „који се у нашем језику почео користити као стилски улепшан израз за *песму*, пре свега за обимнију песму у којој се преплићу елементи лирске поезије са наративним елементима“, <sup>3</sup> у овом нашем случају потпуно надилази извјесну необавезност овакве своје почетне теоријске одреднице и формира се као веома чврст и поуздан пјеснички образац. Његовом употрепућавању доприносе и касније настале поеме „Кадинача“ Славка Вукосављевића, „Тифусари“ Јуре Каштелана, „Сутјеска“ Васка Попе, итд., па је тако створена једна специфична врста књижевне жанровске патриотске меморијске културе и митологије.

## II

Непосредни повод да се управо у једном оваквом разговору о Десанки Максимовић подсјетимо на Ивана Горана Ковачића није увјетован само објективном чињеницом о „крвној вези“ између њене „Крваве бајке“ и Горанове „Јаме“, него и неким субјективним видовима Десанкиног исказивања емпатије према Горану, од којих овом приликом прво скрећемо пажњу на једно њено

---

<sup>3</sup> *Речник књижевних термина*, друго, допуњено издање, Нолит, Београд 1992, стр. 609.

књижевној јавности до сада непознато посредовање у тумачењу „Јаме“. То посредовање она врши у писму од 2. фебруара 1961. године својој руској пријатељици, културном раднику и преводиоцу Олги Кутасовој која је од ње тражила тумачење једног стиха из поеме. То писмо чува се у Легату Десанке Максимовић који се налази у Задужбини „Десанке Максимовић“, а интересно је и због тога што је пјесникиња, док је тумачила тај стих, спонтано писала латиницом, а онда када је, у предаху на крају тумачења, то примијетила, прешла на ћирилицу. Поменути стих налази се у овој строфи:

Мокраћом хладном свијестили ме. Ћушке  
Дијелили, ватром подигли ме силом;  
И свима редом пробадали ушке  
Крвници тупим и дебелим шилом.  
„Смијте се!“ – убод заповиједи прати –  
„Обоце свима пред крст ћемо дати!“

Десанкиној пријатељици Олги Кутасовој, а највјероватније и највећем броју наших читалаца, није био јасан посљедњи стих. Десанка се потрудила да нађе право тумачење, а у томе јој је очито помогао неко ко је о тим питањима већ у неком чланку писао. Ево тога Десанкиног писма:

Драга Оља,

Прво да вам одговорим за стих из Ковачићеве „Јаме“: „Обоце свима пред крст ћемо дати!“ „Хрватски фашисти, објаснио ми је писац чланка, усташе, насилно су покрштавали Србе у Хрватској превodeћи их са православља у католицизам. Врло често су се та покрштавања претварала у покоље. Иако у 'Јами' нема такве сцене покрштавања, Горан Ковачић прави горњим стихом алузију на то. (*Крст овде значи покрштавање.*) Познато је да приликом крштења новорођеног детета кум или кума (крестный отец) дарује детету минђуше или какав други златни дар. А у 'Јами' песник говори

(у Другом певању где се налази горњи стих) како крвници (усташе) пробадају уши ('ушке') својим жртвама да би кроз њих провукли заједничку жицу и на тај начин спречили бекства. Дакле, на ту жицу односи се реч 'обоци', тј. минђуше. То је сарказам целата! Страшна жица која везује жртве је тобожњи дар целата. Горан Ковачић је баш овим стихом и речју 'крст' (покрштавање) тачно одредио ко су ови целати (да су то усташе). Словеначки фашисти нису вршили покрштавања, јер у Словенији нема православног живља, а исто тако ни српски фашисти – 'четници' – мада су и једни и други вршили страшне злочине над народом, само неке друге злочине".<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Иако је ово писмо писано 1961. године, када је однос према улози четника у Другом свјетском рату био знатно другачији него крајем осамдесетих и почетком деведесетих година, у које вријеме се, видјећемо, Десанка жали својим руским пријатељицама на тешку позицију Срба у земљи, треба рећи да је њен негативан историјски и идеолошки однос према четницима, према свему, био постојан и трајан, те да се није мијењао ни у тим кризним годинама. На начин како је, на примјер, далеке 1954. године у причи „Збуњени сељак“, из збирке *Страшна игра*, приказала колебљивост и опортунитет четника у односу на борбу против окупатора, тако је и у пјесми „Људи ноћи“, објављеној у посљедњој збирци *Зовина свирала* из 1992. године, евоцирала слику злих и мрачних људи, која у свим детаљима одговара устаљеној представи о четницима. Ти њени људи ноћи, „једни злочинци, а други сулуди“, безбожници су који носе крст на челу и имају Библију за пасом а истурен нож у руци; они лутају „по тужној својој груди“ а иза њих покрај јарка или изнад града остају да леже убијени сељак, несрећни студент, учитељ или судија, док они напијајући слободи и Србији уживају у изнуђеној сељачкој трпези. Откуд једна оваква Десанкина пјесма у овом тренутку?! У Хрватској су у то вријеме упадљиво били реактивирани усташки и фашистички симболи, а тамошњи Срби су им, подржани и одређеним политичким снагама из Србије, умјесто своје супериорне партизанске митологије, „одговорали“ стереотипном четничком иконографијом. Ова Десанкина пјесма објективно је могла бити својеврсни вид реакције на такву српску „тактику“. У том тешком и конфузном времену Десанка Максимо-

Драга Оља, тек сад приметих како сам вам ово објашњење написала латиницом. Оно ће бити корисно и вама а можете га и у напомени уз чланак о Ковачићу дати. Надам се да ће стићи на време.

О дубокој људској сродности између Десанке Максимовић и Ивана Горана Ковачића, који је трагично страдао од четничке руке, свједоче и двије њему посвећене пјесме објављене 1991. године у збирци *Небески разбој*. У њеној рукописној заоставштини нема трагова на основу којих би се могло утврдити када и којим поводом су настале, али у тражењу одговора на то питање требало би водити рачуна да је она свакако бар једном учествовала на поменутој популарној пјесничкој манифестацији *Гораново прољеће* и да је, лака на стиху, тим поводом могла да напише и неку од тих пјесама. Уколико је то тачно, остаје, међутим, загонетно зашто ниједну нигдје није објавила све до 1991. године.

И у одговору на ово питање могла би нам можда послужити њена кореспонденција са руским пријатељима. Коју годину прије ове збирке, у писму Олги Кутасовој од 7.12.1986. године, она каже и ово:

---

вић се и неким својим пјесничким текстовима, али и конкретним личним ангажовањем активно односила и одређивала према конкретним догађајима и њиховим актерима. То потврђује и њена рецензија књиге Слободана Милошевића *Године расплета*, објављене 1989. године, гдје између осталог каже и ово: „У тешко време неког народа изненада се јави човек судбином одређен да тај народ спасе, поведе правим путем. Код Срба се родио Карађорђе управо у час кад је требало да неко позове народ на устанак против Турака. У последњем рату појавио се Тито да прекине братоубиштво међу Југословенима и уједини их у борби против Немаца“ (Десанка Максимовић, „Слободан Милошевић, 'Године расплета'“, Целокупна дела, дигитално издање, том 5, Додатак, 80, <http://zdm.nb.rs/pages/celokupnadela.htm>).

Код нас у земљи није добро. Особито Србима. У рођеној земљи смо опкољени, ако не непријатељима, онда противницима. И зашто су толики племенити људи изгинули! У писму, ни овако из руке у руку, не могу вам о свему страшном писати. Шта чека нашу омладину? Шта чека децу, младиће мојих сестричина и сестрића.

Три-четири године касније (22. августа 1990) Десанка се из Столива у Боки Которској јавља Иди Радвољиној писмом које, могло би се рећи, доста прецизно лоцира изворе њене инспирације за поменуте пјесме о Горану Ковачићу, обије јасно одређене централним мотивом његове поеме „Јама“. Ту се она прво жали на повреду ноге, а онда пише и ово:

Ти зацело знаш за невоље у нашој земљи у Србији. Словенци и Хрвати нас мрзе и то не крију. Срби који живе у Хрватској, око Книна, Обровца, у Лици хоће аутономију, желе да сачувају ћирилицу, и остале знаке Српства – а Хрвати би хтели да их сведу на грађане другог реда – да их учине својим поданицима. Сад тако, у Хрватској бивше усташе имају већа права него тамошњи Срби. Срби се тамо међутим оружају, ноћу и дању чувају стражу, децу и жене и старе шаљу рођацима ван Хрватске, ван области где живе Срби. Наши људи су у Книнској области стално под оружјем. Воле и да изгину, него да буду поражени, сведени на грађане другог последњег реда. Бивше усташе и новопечене, живе слободно, уважени. Садашњим властима у Хрватској дражи од најбољег Србина, честитог човека. Не знам откуд се роди толика мржња према српском народу! Тешко је што се и руски народ нашао у многим бригаама и не може нам притећи у помоћ.

Надам се да твоја деца живе мирно, да нису ометена у раду. И желим ти да те народне бриге не ометају у раду. Мајке у мојој родбини моле бога да до рата не дође, јер ако дође до зла Србија мора помоћи нашем

народу у Хрватској. Не замери што сам те обасула својим бригама. Ваша Десанка.

Када су ствари већ биле отишле предалеко, у писму Иди Радвољиној од 16.10.1992. године Десанка пише и ово:

Из новина ниси могла дознати како је код нас. Колико год има народа око нас, и у целој Европи и целом свету, сви нас мрзе. Сви мрзе Србе. Сваки због неког свог рачуна. Земља нам је пуна избеглица, пуна избегле деце. Наше лепо Сарајево је готово све порушено и друга нека места у тим крајевима. Децу избеглу, без родитеља, примиле су породице из Србије. Србија чини велике напоре да се народ спасе, да потпуно не пропаднемо. Не знам да ли због неког ината, чекања, Београд кречимо, поправљамо, зидамо неке нове зграде. Вероватно људи мисле да ће непријатеље уплашити, да ће им се учинити да смо спокојни. Болно је, страшно је што нам ни Русија не може помоћи, али док је ње, ваљда ће бити и нас.

Онај ко данас чита њене двије пјесме посвећене И. Г. Ковачићу, објављене у збирци *Небески разбој* 1991. године, тешко може избјећи читавање њених страхова и зебњи из ових писама у те пјесме, зебњи и страхова који су се, нажалост, у најгорем облику ускоро и обистинили. При објашњавању ових пјесама Десанкином приватном, личном кореспонденцијом, треба имати на уму да оне нису само формално посвећене пјеснику „Јаме“, него је у њима он поистовећен са „главним ликом“ из те поеме, тј. са жртвом којој су целати, да би јој прије смрти нанијели што већи бол и што веће понижење, ископали очи. То те пјесме чини знатно сугестивнијим и драматичнијим.

У пјесми „Празник у Луковдолу“, за коју се реално може претпоставити да је настала под утиском Десан-

киног боравка у Горановом завичају, она му се изричито и обраћа као фигури његове поеме:

Ти очију немаш, али на хиљаде  
других сада блиста и посматра  
твоје стазе, њиве и ливаде  
и букти у њима младалачка ватра.

Црне слутње из њених писама овдје се као прекопирани наговјештавају у слици једног дјечака који, док у Луковдолу теку свечаности посвећене Горану, издвојен стоји под једним дрветом и, загледан у себе и обузет сјетом, ћути. Над читавим тим приказом лебди питање шта то мисли тако забринути дјечак:

Да ли нешто што други не чују слуша,  
или што други не виде, гледа зацело?  
Можда га је окрзнула Горанова душа,  
опекло његових крвавих суза врело?

Прејакo би можда било рећи да тога дјечака мучи нешто што други нису могли, хтјели или знали тада да чују и виде, и превише би било дословно ако бисмо казали да је то опомена што извире из бола, патње и понижења жртве опјеване у „Јами“, која лебди као оловни ореол изнад помена Горану. Али једна тешка слутња крвавих суза којима се залива Горанова душа у овој пјесми, поготово 1991. године, никога не може оставити равнодушним.

Тај утисак се знатно појачава и добија на значају у другој, узбудљивијој, сугестивнијој и драматичној пјесми посвећеној Горану, под насловом „Молба богу Световиду“, која већ и по наслову упућује на закључак да се ради о аутентичном доживљају, независном од било каквог повода и пригоде.

У складу са Десанкиним поетским склоностима према словенској митологији, Световид нам се у овој



пјесми указује као свевидећи бог свјетлости, који пали звијезде, ужиже муње, цвјетовима отвара зјенице, чини да прогледају слијепи просјаци и вид подједнако дарује отровници змији шарки и псу овчару... Али за нас је овдје посебно важно оно што асоцира на значење свјетлости у „Јами“. То је значење којим се указује на чин укидања свјетлости као исходишта односно почела свијета. То је злочин искорјењивања свијета иза кога зјапи пусти и празни простор антисвијета и ништавила. Над ту другу страну нагиње се и у њу завирује пјесникиња у овој пјесми кад каже како Световид чини

да види и онај који у зло смера,  
који пали зенице горских језера,  
који у вир потока зеницу баца.

Стих „да види и онај који у зло смера“ могао би се можда двоструко тумачити. Прва је могућност да вид као свезнање, симболички исказано именом бога Свето-вида, садржи у себи и свијест о злу које се чини, и то у значењу – да се оно свјесно чини. Друга могућност под-разумијева назнаку опомене и *просвјетљења*. То је сви-јест о злу које се чини са позитивним предзнаком – у значењу да је ономе ко зло чини од бога дато да види шта чини, тј. да чини зло. Како год схватили овај стих, следећа два – у којима срећемо егзистенцијално наси-ље над зеницом ока као архетипском тачком свих зна-чења свјетлости – ипак снажно вуче према узвишеном, али трагичним схватању свјетлости из Горанове „Јаме“. Јер, онога који „у зло смера“, препознајемо у ономе ко-ји метафорично ватром уништава, тј. пали зенице гор-ских језера и у вир потока баца зеницу ока. Онога који зло смјера, и који зло чини, у пуном значењу повезано-сти са Гораном Ковачићем и његовом поемом, срећемо већ у наредној строфи гдје се пјесникиња богу Светови-ду обраћа овим ријечима:

ти, боже, свих очију у васиони,  
поврати Горану што зли му човек узе,  
помрчину испред њега разгони,  
дај да опет бистре потеку му сузе.

Страхови и зебње које Десанка Максимовић испољава у приватним писмима руским пријатељицама Олги Кутасовној и Иди Радвољиној непосредно пред излазак из штампе збирке *Небески разбој* 1991. године, у којој су први пут објављене ове двије пјесме препуне препознатљивих топоса из поеме „Јама“ И. Г. Ковачића, очито су резултат злокобне и замрачене атмосфере која је већ била завладала тих година, и коју је ова пјесникиња и људским и пјесничким чином очајнички покушавала да уклони са свога већ сасвим ниско постављеног животног видика.

### III

То је уочљиво и у њеној посљедњој збирци *Зовина свирала*, објављеној наредне, 1992. године. У пјесми „Буновни сан“ она се чак и жали како не може да испуни очекивања старих и младих, живих и покојних њенога рода, који у хору од ње „траже некакав спас“, а који им самохрана и „само дворука“ не може пружити. С тим су у вези пјесме у којима се евоцирају догађаји, немири и побуна на Косову из тога времена („Пред рударским окном“, „Разговор с Косовом“, „Лазар над Косовом“, „Под земљом све вас је више“), али се чини да пјесникиња још увијек вјерује у разум и не губи наду. У пјесми „Кроз шуму мржње“, на примјер, гдје на десет зрна жита роди стотину зрна кукоља, човјек се на крају ипак пробија до поља на коме, метафорички, успијева „белица пшеница“. Али ту је и опомињућа пјесма „Музеј у Ошвенћиму“, инспирисана косом коју су нацисти

скупљали прије спаљивања пољских логораша у Аушвицу, у којој се као живи мичу увојци једне дјевојчице. Први пут објављена у овој збирци, и та пјесма очито се нашла у контексту црних слутњи које су изазивали надолazeћи догађаји.

Опсједнути њеном мисаоном лириком о смрти и пролазности из позних збирки нисмо ни примјећивали да Десанка пред крај свога животног и пјесничког пута у невидљивом грчу грозничаво трага за пјесничком обновом и актуелизацијом своје „Кржаве бајке“, и Горанове „Јаме“, како би на прави начин изразила оловни терет на плећима свога рода у новом времену – који од ње, истина, није могао очекивати „некакав спас“, али је свакако очекивао макар достојну сатисфакцију исказану пјесничким чином. И заиста, чини се да је успјела да испреде нову „кржаву“ бајку, којом се наставља и заокружује Горанова митологија у којој је она имала почасно мјесто најмоћније богиње, које је итекако обавезивало. Ту своју обавезу Десанка је испунила до сада непримијећеном пјесмом „Црква у пламену“. Нема поузданог податка када је ова пјесма настала, али чињеница да је нема ни у годину дана раније објављеној збирци *Небески разбој* нити на неком другом мјесту послије те збирке, поуздано свједочи да ју је пјесникиња морала написати 1991. године, у тренутку разбуктања грађанског рата у Хрватској, у коме су се поново у пламену нашле православне цркве које су у Гораново вријеме већ једном горјеле. Као и некада „Кравава бајка“, и пјесма „Црква у пламену“ сада је дошла као извјештај о злочину са лица мјеста.

За разлику од „Кржаве бајке“ и „Јаме“, у којима се зна ко и над ким злочин врши, ова пјесма је имперсонална – ако се чита изван контекста у коме је настала, могло би се рећи да црква у пламену и није симбол зло-

чина него посљедица неког иманентног неминовног судбинског догађаја, у овом случају изазваног ударом грома. У верзијама ове пјесме, сачуваним у рукописној заоставштини Д. Максимовић, налазимо трагове двоумљења око њеног наслова, који ипак јасно указују на *свјесно* паљење цркве као највећег људског гријеха и злочина: прије коначног наслова „Црква у пламену“, у комбинацији је био још један „неутралан“ наслов – „Гори сеоска црква“, који дозвољава могућност и природног инцидента, али и друга два којима се сугерише да је пламен изазвала злобом вођена људска рука: „Упаљена црква“ и „Спаљена црква“. Пјесникиња очито није избрала рјешење којим ће већ у наслову сугерисати паљење цркве као злочин. Ни удар грома, од кога у пјесми све почиње, не подржава ту могућност. Али да се не ради о случајном удару грома свједочи и чињеница да се у коначном тексту пјесме помињу два, а у једној од сачуваних верзија чак и три удара у иконостас, што ни случајно није „могуће“. У даљем току пјесме видимо да је црква у том тренутку пуна свијета, а да су њена врата „споља закована“! То је очито слика формирана на препознатљивој матрици из прошлости, с којом се поклапају значења произашла из контекста у коме је ова пјесма настала. У колективној свијести Срба у Хрватској у том тренутку поново су оживјели страшни призори масовног усташког покоља извршеног 29. јула 1941. године у православној цркви у Глини.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Познато је да су окупљање народа у тој цркви усташе тада извршиле на превару, објашњавајући да је народ позван ради покрштавања. У цитираном писму Олги Кутасовој, у коме јој Десанка објашњава да су се покрштавања Срба често претварала у злочине, очито је учитан и злочин у православној цркви у Глини.

Црква, у свим значењима, чест је мотив у поезији Д. Максимовић, на различит начин кориштен. Има и неколико пјесама које се у цјелини односе на цркву, што се види већ из њиховог наслова. Још 1924. године објавила је она, у листу *Завичај*, пјесму под насловом „Црква у селу“, коју је потом унијела и у збирку *Врт детињства* 1927. године, у којој се на идиличан начин сјећа хришћанских обичаја и цркве као највеће светиње у своме селу. На ту њену сеоску цркву подсјећа је и једна дрвена црквица у Норвешкој, коју је опјевала у пјесми „Дрвена црква“, објављеној у збирци *Песме из Норвешке* (1976), која се завршава досјетљивом људском поруком: ако ко у њој запише стих љубавне пјесме, неће учинити никакав гријех. Може се рећи да је црква као светиња порушена у рату на посебан начин ангажовала Десанкину пјесничку имагинацију. У пјесми „Разрушена црква“, из збирке *Михољско лето* (1987), она описује у рату оштећену цркву која, запуштена и без вјерника, све више пропада и служи још једино припитомљеним срнама да се у њу склоне од зиме. Рушење цркве као велики гријех и злочин веома успјешно опјевано је у пјесми „О обореној цркви“, из збирке *Тражим помиловање* (1964), у којој се за оног ко учини тај гријех предвиђају најтеже казне, али се на крају, послије свих искушења, оставља могућност опроштаја за онога ко је учинио неко добро дјело, у овом случају спасавање дјетета „из набујале воде мутне“. Осим пјесме „Црква у пламену“, која је овдје предмет наше пажње, у посљедњој Десанкиној збирци *Зовина свирала* има и пјесма „Посвећење нове цркве“, у којој се поменом паликућа у позадини такође подразумева да се нова црква прави зато што је, раније, стара срушена у рату. И у овој пјесми помиње се, али само као могућност, удар грома у цркву, који у пјесми „Црква у пламену“ има посебну функцију.

Иако се у овој пјесми нигдје не каже ни ко врши злочин ни на коме се он врши, сасвим је јасно да ова слика цркве у пламену представља један од најупечатљивијих топоса страдања српског народа кроз историју, који се поново актуелизује у вријеме када је ова пјесма настала. „Палицрква гром“, како га у једној сачуваној верзији ове пјесме именује пјесникиња, сасвим је изван њој омиљене паганске или хришћанске симболике о божијој милости или казни – он је знак изненадног општег, универзалног злочина изван сваког смисла и сврхе. У тој верзији постоје и стихови (којих нема у коначном тексту) у којима се чин грома палицркве изричито доводи у везу са паклом као циљем који је њиме требало постићи:

ни сам палицрква гром  
није веровао  
да свеци, старци, деца  
могу у пакао.

Гром са различитим значењима, на исти начин као и цркву, помиње пјесникиња и у многим другим пјесмама, али нигдје под оваквим именом, на овај начин и са овим нихилистичким значењима и порукама. Има она и једну импресивну пјесму под насловом „Небеска коњица“, објављену у *Летопису матице српске* 1990. године, коју иначе није унијела ни у једну збирку, а у којој се изненадни гром, „као свет рођен ни из чега“, такође слика у знаку развијених црних барјака, модрих копаља и надолazeћег смака свијета, али после кога огњене сјекире престају да сијеку таму, умукне „пакла говор“, настаје смирење у природи, и све је исто као што је и било. У пјесми „Црква у пламену“ ситуација је супротна: деструкција грома у природи пренесена је на цркву и градацијски ескалира не само до њеног коначног уништења, него и до уништења свих њених архетипских

симбола и значења. Погубни рушилачки карактер „гро-  
ма палицркве“ почиње тако што се он прво одмах зари-  
ва право „у прса иконостаса“, као најсветијег црквеног  
симбола, и погађа управо оно што је најсветије у том  
симболу: „детешце Исуса // у крилу материну“. Није,  
наравно, случајно ни то што други гром Светом Ђурђу  
„копље и кичму сломи“, јер се тиме грубо руши и пони-  
жава симболично заштитничко значење слике Св. Ђур-  
ђа на коњу, са копљем којим убија аждају. Истовреме-  
но, сагоријевају у олтару дванаесторица апостола по-  
гнутих глава „и са њима свештеник стари“, свеци су  
рашчињени својих моћи, док народ, без ичије помоћи и  
божије заштите, пада по цркви „као сноплe“ и гори у  
пакленим мукама, избежумљено тражећи излаз, помоћ и  
спас. Врхунац злочина који се у запаљеној цркви одвија  
чини слика којом се патња људи исказује симболичком  
птица спаљених крила, голих слијепих мишева у рана-  
ма и полудјелих анђела:

Затечене у цркви птице  
спаљених крила,  
слепи миши у ранама, голи,

излудели анђели  
траже излаз у малој  
још неразореној куполи.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Навикли на Десанкин пјеснички брзопис и лакопис помислили бисмо да је и ова пјесма настала у једном даху. У њеној заостав-  
штини, међутим, налазе се папири који свједоче о необичном и за-  
иста грозничавом трагању за правим оживотворењем пјесничког  
мотива запаљене цркве. У једној верзији била је замишљена и сли-  
ка куполе која се руши („Строп као усијани сач се сручи“), али, на-  
жалост, за ову експресивну слику у коначној верзији пјесникиња  
није нашла адекватно мјесто.

Али овдје се на крају све завршава на супротан, кобан начин у односу на остале Десанкине пјесме ове врсте: нема смиривања иза кога се, у природи или на људском плану, отварају нови простори и перспективе. Наступа метафизичка празнина иза које нема ничега:

Нема више ни вапаја,  
ни наде, ни страха –  
остала је само тишина  
и гомила праха.

Пјесма „Црква у пламену“, као и Горанова „Јама“, указује на најдубља, егзистенцијална значења злочина: мјера гријеха садржаног у слици цркве у пламену одговара мјери гријеха која се у „Јами“ исказује укидањем свјетлости што симболише почело свијета. Архетипско значење ископаних очију и очињег вида у „Јами“, на једној, и запаљене цркве као највеће људске светиње у пјесми „Црква у пламену“, на другој страни, свједоче о најдубљем, есхатолошком гријеху и злочину за који не постоји мјера у човјековом схватању свијета и његовој укупној култури и цивилизацији. Али, у односу на Десанкину „Крваву бајку“, Горанову „Јаму“ и Скендерову „Стојанку мајку Кнежопољку...“, пјесма „Црква у пламену“ издваја се по нихилизму – коме Десанка Максимовић иначе није била склона, што такође свједочи о дубини индивидуалног и колективног људског пораза и суноврата којим је била инспирисана. У „Крвавој бајци“ спас је у праведничком, достојанственом жртвовању и пркосу према неправди и злочину („као да смрт није ништа“), те у утјешитељском хришћанском спасењу – узношењем стријељаних ђака „до вечног боравишта“, док се у Горановој „Јами“ и Скенеровој „Стојанки...“ сатисфакција за бол и понижење налази у слободи и праведној освети за злочин. На другој страни, значења пјесме „Црква у пламену“ произлазе из поразне чи-



њенице да у њој нема унапријед познате црне адресе ни онога ко злочин односно гријех чини, ни онога над ким се злочин чини, ни онога у чије име се он чини. Палицрква гром у ствари је она унутрашња негативна сила и енергија која се одметнула и преобразила у демонску, распалећену самоубилачку снагу деструкције и уништења, којом се артикулише трагична бесмисленост догађаја и времена у коме је настала, и на које се односи ова нова Десанкина „Кравава бајка“.

## ПРАДЕВОЈЧИЦА – РОМАН О ДЈЕТИЊСТВУ ЧОВЈЕЧАНСТВА

Десанка Максимовић писала је поезију и прозу за дјецу свих узраста. Роман *Прадевојчица* сматра се њеним најуспјешнијим прозним дјелом за одраслију дјецу. Објављен је 1970. године када је она иза себе имала већ педесет година књижевног стажа. Годину дана раније први човјек стао је ногом на Мјесец. То је био врхунац људских жеља и човјекових могућности, доказ значаја и домета савремене технологије која је битно промијенила и олакшала човјеков живот. У годинама послје тога велики научни проналасци који су омогућили слање човјека у космос, сишли су на земљу у свакодневни практични живот људи. Млади читаоци овог Десанкиног романа данас те проналаске носе у виду мобилних телефона у својим џеповима и ђачким торбама, с њима често и бесплатно комуницирају не само са родитељима, браћом, сестрама и друговима у своме граду или селу, него и с родбином, пријатељима и познаницима на читавој земаљској кугли. У компјутере, мобилне телефоне, „смартфоне“, „ајфоне“, „таблете“ и сличне електронске уређаје преселило се практично читаво дјетињство данашње дјеце. Те справе су промијениле начин њихове игре и забаве и наметнуле им нов начин комуникације са свијетом. Млади нараштаји данас мало зна-

ју како су живјела и играла се дјеца прије њих, а поготово у давна времена која бисмо могли назвати дјетињством човјечанства. Не знају ни колико је труда, рада, одрицања, патњи и радости преживио људски род да би дошао на степен развитака на коме се данас нашао. Не знају да су још увијек актуелна нека битна питања која су себи постављали и људи из тих далеких времена.

Управо тиме се бави Десанка Максимовић у роману *Прадевојчица*. Главни лик романа је Прадевојчица са именом Гава, односно једна дјевојчица из тога далеког, праисторијског доба. То је вријеме првобитних људских заједница, тј. првих облика организовања и удруживања људи да би лакше преживјели у суровим климатским условима и условима борбе за опстанак са природом и дивљим звијерима. На том степену развоја човјек је као оруђе и оружје користио оно што је могао да нађе у природи као што су камен, кост, дрво, и сл. То је постепено прилагођавао и усавршавао за лов и ископавање хранљивог коријења из земље, као и за све друге потребе преживљавања. Живот управо једне такве првобитне људске заједнице Десанка Максимовић описује у овом роману. Тада није било села и градова, а појединачна племена дуже или краће боравила су на најпогоднијим мјестима за живот у природи. Та мјеста именовали су према географско-геолошким карактеристикама одабраног природног простора. У овом роману тај простор зове се Беле пећине и веома сликовито је описан у првим реченицама романа. На основу тога описа видимо да су становници тога насеља били ловци, али да су ту некада обитавали и „људи ранијих хладних раздобља“. Та ранија раздобља односе се на ишчезло ледено доба. Његови остаци су у непосредној близини Белих пећина још видљиви у облику леденог глечера удаљеног тек

толико „колико би добар ловац с обронка стене могао добацити стрелом“. У свијести становника тога насеља тај глечер није уобичајена геолошка појава него живо биће које они називају именом Ледени гуштер. Према причи коју преноси Аох, деда по мајци Прадевојчице Гаве, Ледени гуштер је био син Ледене корњаче која је била велика као много, много ледених планина. Она је Леденог гуштера родила умирући. Убио ју је Брат огња. Брат огња у свијести ових људи је Сунце. На другој страни мјесец се именује као сунчев Мртви брат.

Ова прича о нестанку леденог доба представља прве облике свијести људи првобитне заједнице о себи и свијету око себе. Они су са страхопоштовањем гледали на све што је им је било непознато, од чега су зависили и на што нису могли утицати. Зато су свему томе давали особине надљудских живих бића од којих су страховали и поштовали их јер су од њих зависили. У овој њиховој легенди о мјесту на коме живе садржи се у ствари научна истина о нестанку леденог доба и великим климатским и геолошким промјенама и катастрофама о којима они нису могли ништа да знају. Тада се десило неочекивано топљење и спуштање са сјевера огромних ледених маса које су пред собом уништавале све мијењајући географски изглед и геолошки састав Земљине коре. У слици прачовјека те ледене масе биле су Ледена корњача која је полако клизила док је испод њеног оклопа нестајало свијета: „Полудели од страха, звери и папкари бежали су пред њом и земља се тресла од њиховог трка“, а дрвеће које није „могло бежати падало је пред њом на колена, падало полеђушке“. Иза те природне катаклизме остао је један мањи глечер кога су становници Белих пећина звали Ледени гуштер, а из њега је постепеним топљењем настајала ријека.

У складу са именом које су му дали тај глечер они су доживљавали као нешто тајанствено, надљудско и недокучиво што управља њиховим судбинама: „Ловци са Белих пећина нису ни у каквога бога веровали, али су се Леденог гуштера бојали као да је неко древно божанство, сматрајући га живим бићем“. Зато су према њему осјећали велико страхопоштовање и настојали да га ни на који начин не увриједе и не наљуте. Сви су „од њега зазирали као од каквог страшног врача гледајући га са неповерењем, мада је из његовог наручја долазила река без које се у насељу не би могло живети“.

Осим те фантастичне приче о Леденој корњачи и Леденом гуштеру облике духовног живота праисторијског човјека у овом роману представљају вјеровања у загробни живот после смрти, као и магични, култни обреди везани за успјешан лов. Међу њима се посебно издваја цртање животиња прободених стријелом као магијска сугестија да ће те животиње лако постати њихов плијен. Све остало у овом роману је умјетници дата, реконструисана реална слика свакодневног живота праисторијског човјека у борби за опстанак. Истовремено то је и слика постепеног настанка и развоја морала и других духовних вриједности на којима ће се заснивати будући развој човјечанства.

Све то приказано је на примјеру једне генерације првобитне људске заједнице. У епицентру је главна јунакиња романа Прадевојчица Гава. Њен отац је Сликаричије је друго име Врач. Већ и у том његовом двојном имену садржане су наднаравне особине и моћ којом је било одређено његово мјесто у том првобитном људском колективу. Блага осмијеха и загонетан, он је у зидове пећине урезивао прилике животиња и тим „својим цртежима бацао чини на звери што их је требало ловити и зато био сматран залогом живота у насељу“. У све-

му је он „био изузетан и ишао далеко пред својим временом“. То се видјело и у његовом односу према Ојхи, мајци Прадевојчице Гаве, према којој је био много пажљивији него остали ловци према мајкама своје дјеце. Углед сличан Сликаревом имао је и правдољубиви старјешина насеља Рвач. Његово присуство није се много осјећало, али је он био један од оних „који су као ваздух неопходни“. Био је задужен да доноси важне одлуке, да кривцима изриче казне, да даје потребне савјете. Мимо тога живио је скромно, као и други ловци, не намећући се када није тражен и у приликама гдје није долазила до изражаја његова дужност. Важну улогу у насељу имао је и Хил чије је друго име било Вештак на основу кога се такође може видјети шта је био његов задатак. Он „је знао да прави игле, наруквице, огрлице, појасе и друге украсе“. Иако су то ствари које овим примитивним људима нису биле потребне за голи опстанак, оне су у њиховом животу имале посебно мјесто и значај. Овај лик романа има функцију да покаже како је још у најранијем периоду смисао за љепоту и умјетност постао једна од најбитнијих вриједности на којима ће се заснивати будућност човјечанства. Међу значајније мушке ликове у роману спада и Травар, без кога би тежак живот ловаца био још тежи. Он је био најупућенији у љековито биље, сакупљао познате и проналазио нове љековите траве и помоћу њих лијечио болесне чланове насеља. Посебан значај у овом добро организованом првобитном људском друштву имао је лик романа именован као Оштрач од кога је такође зависио успјешан лов. Он је био надарен да пронађе све врсте кремена и у радионици коју је себи направио у једној пећини вјешто га обликује и доради за оружје које су ловци користили у лову. Међу обичним ловцима посебно се истицао Неустрашиви Гим, који је устријелио много јелена, коња луталица и медвједа.

У организацији овог примитивног друштва владала је подјела рада између мушкараца који су се бавили ловом и жена које су рађале и узгајале дјецу и обављале друге „женске“ послове. Међу женским ликовима у роману посебно се истичу Ојха (мајка Прадевојчице), Дојиља и Плодна. Ојха је, као и све жене, напорно радила на свим пословима осим лова, водила бригу о практичним стварима у породици и пожртвовано се старала о одрастању и васпитању Прадевојчице која је од почетка почела да показује неке посебне особине и способности какве је имао и њен отац. Она ју је упућивала у тајне одрастања и у послове, дужности и понашање женске дјеце. Ту посебно треба обратити пажњу на опис обредног чешљања Прадевојчице када она постаје одрасла дјевојка. Том приликом мајка јој дјечију, спуштену косу диже на главу. Женски ликови Дојиља и Плодна, што се може наговијестити и из њихових имена, значајни су по томе што су „богатим породом одржавале племе као што кише освеже равницу“. Добродушна и разумна Дојиља била је најугледнија међу женама које су се истицале рађањем, а Плодна је била позната по лакој рађању и за њу се говорило да сије синове као буква жир. Рађање је било кључ за одржавање ове људске заједнице: сви су знали да нема ништа страшније „него кад племе стане изумирати, кад се смањи број ловаца, кад мајке нису кадре да пећину напуне децом“. У роману се то види у прилици када најугледнији људи насеља одлучују које стасале дјевојке треба удати како би замијениле мајке које су дале онолико дјеце колико су могле дати. Са истим циљем у роман је уведен и лик Непознатог чије је име било Клек, који се као странац тајно појавио у насељу и упознао са Прадевојчицом Гавом. Његове женске фигуре од глине као потпуно непознат облик вјештине за овдашње људе, биле су очешља-

не као дјевојке у насељу и имале раскошне облине које су симболизовале плодност и рађање. Зато је међу људима завладало увјерење да је он врач који „баца чини на жене да роде“, што је за обнову племена тада било веома важно. Зато су и прихватили да, иако странац, остане у њиховом насељу и да се ожени Гавом која се у међувремену задјевојчила, пошто су се једно у друго већ били заљубили. Овакво рјешење у роману посебно је интереснато с обзиром на то да је раније већ било доста наговјешаја љубави између ње и дјечака Бука. Бук је био снажан, морално чврст и досљедан, узоран дјечак, међу свима цијењен због смјелости и вјештине. Он је, истовремено, имао осјетљивости за лијепо обрађене предмете, ријетке камичке и знао да ужива у љепоти природе. Истовремено је прошао потребна искушења и направио подвиге које мора извршити сваки одрасли дјечак да би био прихваћен као способан млади ловац равноправан са другима. Бук и Гава су обострано осјећали љубавну ватру у грудима и чинило се да ће се њихова љубав завршити браком. Гава је и послије његове смрти на њега мислила, чак и када је срела Непознатог и крадом се налазила с њим. Иако би Гава доживјела личну срећу и са Буком с којим је била као „идеалан пар“, у роману је дато рјешење које више одговара интересу колектива, али не изневјерава ни њена осјећања и њену склоност према умјетности. Пошто је одлучено да она послије очеве смрти преузме његов положај Врача и пошто је Непознати, тј. Клек имао магијску моћ да утиче на плодност и рађање, њиховим браком створени су веома добри услови за опстанак и развој ове људске заједнице: Гава је својим цртежима могла племе да спасава од глади, а Клекова умјетност имала је моћ да га спасава од изумирања.



У роману су на различите начине приказани догађаји и појаве које ће касније у развоју човјечанства имати велики, позитиван или негативан значај. Већ на том степену развоја људске заједнице јасно почиње да се разлучује добро од зла, као и негативно и нељудско од позитивног и хуманог понашања. На то нас упућује лик главатог, глупог, подлог, препреденог и суровог дјечака Гена коме је по неприхватљивом понашању сличан и дјечак Олах. Генова омиљена шала била је стављање остале дјеце на мравињак, он је из обијести тргао и газио паукове мреже, мучио птиће извађене из гнијезда, а према дјевојкама из насеља понашао се као да су из туђег племена и као да не познаје њихову мајку и браћу. У лику овог злог дјечака исказује се и негативна страна прачовјека коме је било познато и осјећање зависти, мржње, освете, итд.

Посебно је важно уочити да је незграпни и лукави Ген био „налик на људе који су живјели на земљи пре ловаца“. То заправо значи да су људи првобитне људске заједнице, о којима се говори у овом роману, за разлику од оних прије њих, били достигли степен организације и међусобних односа према одређеним моралним нормама и вриједностима које ће касније постати основа људске културе и цивилизације. У та хуманистичка достигнућа спада и однос према природи, а посебно према животињама. У најранијој фази тај однос је био непријатељски. Да би опстали ти људи су морали да се боре против природних недаћа, а животиње су ловили да би се прехранили, али су понекад и сами били жртве њихових напада. У вези с тим у роману видимо велики напредак: становници Белих пећина не лове птице јер се њима не хране, у пријатељском су односу са мајмунима, али убијају по живот опасне змије. Када је у питању однос према животињама посебно је дирљив опис

односа Гаве и дјечака Бука према једном дивљем ждребету коме пружају заштиту да га ловци не би убили, иако су свјесни да тиме крше правила опстанка свога племена. Њихова жеља да га припитоме већ је наговјештај једне нове фазе у људском развоју у којој значајну улогу у животу човјека имају и домаће животиње. Ту њихову жељу Гава сликовито изражава цртежом коња на пијеску са омчом, а не прободеног стријелом, како га је цртао њен отац. Омча овдје симболизује жељу да се ждријебе припитоми, а стријела да буде убијено.

Ова лијепа прича о ждребету у роману је посебно је важна, јер се њоме указује на онај битан тренутак развоја људског рода када се јасно почињу уочавати неке више духовне и моралне вриједности и њихов утицај на човјеков свакодневни материјални живот. Пошто тајне природе и живота не може да објасни на реалан начин човјек првобитне људске заједнице то покушава помоћу митова, обреда и фантастичних вјеровања. Из њих он црпи моћ и сугестију за успјешан лов и у њима тражи савезника и помоћ за савладавање необјашњивих и њему несклоних виших сила. У митовима првобитних људи садржана су и њихова морална схватања, схватања односа појединца и колектива и посебно њихов однос према необјашњивим природним појавама и силама. Њихов свакодневни материјални живот прожет је и условањен тим митским представама о свијету. Понекад духовне и моралне вриједности постају чак и важније од материјалног живота. Једна од таквих ситуација је и ова прича о ждребету.

Најинтересантнији и књижевно најуспјешнији дијелови овог романа односе се на схватање и улогу умјетности људи првобитне заједнице. Значај духовног живота у коме је умјетност на првом мјесту, у овом роману чак је већи и пресуднији од материјалног живота.

Најважнији и најупечатљивији ликови, укључујући и Прадевојчицу Гаву по којој роман носи наслов, имају умјетничке склоности и способности које су битне за опстанак и умножавање ове људске заједнице. Ликови са умјетничким склоностима у роману су људи сложене и развијеније душе него њихови саплеменници. Сликара односно Врача је „био изузетан и ишао далеко пред својим временом“, а та особина се преноси и на његову кћерку Прадевојчицу Гаву. Зато су они разговарали дужим, сложенијим реченицама него други у насељу. Занимало их је више ствари које је требало некако именовати па је зато и њихов рјечник био богатији и разноврснији него код других.

Слике и цртежи које су Сликара, тј. Врача а касније и његова кћерка Гава, урезивали у зидове пећине, нису само представе и симболи онога што су они видјели у природи. Њихова умјетност није само пука репродукција стварности него у себи садрже и нешто више. Због тога оно што су они цртали изгледа живље него у природи. Почетно значење функције умјетности у роману везано је за непосредну корист. Цртежи животиња прободених стријелама и обред који је око њих вршен најнепосредније су били усмјерени на успјешан лов. Они су представљали неопходну Врачеву помоћ ловцима: „ако на слици стоји ирвас копљем прободен, зацело ће га уловити, нарочито ако се око цртежа изврше обредне игре које је требало да умилостиве више силе“. Али мимо тога Сликара је цртао и друге мање животиње које нису биле предмет лова. То је цртао за своје задовољство и уживање. На више мјеста у роману указује се управо на ту особину умјетности: радост стварања и уживања у умјетничком дјелу најјаче долази до изражаја када је изван практичне намјене и користи. Управо у томе и јесте суштина и смисао умјетности која се није

промијенила од првобитне људске заједнице до данашњих дана. Зато је Сликару, када му је запријетила смрт, једино било жао што више неће моћи осјећати радост која га обузима док у мрежу црта хвата „своју визију неке звери“. На више мјеста у роману истичу се и тајанственост, загонетност и мистерија умјетничког чина. Овдје ту особину умјетничког стваралаштва препознајемо у избјегавању Врача и Прадевојчице да цртају пред другима, јер изворно стваралаштво тражи надахнуће, посвећеност и преданост умјетничком стварању у миру и самоћи.

Свеопшти значај умјетности видљив је у роману и по томе што улогу Врача Прадевојчица Гава од оца не преузима као наслијеђену функцију по породичној линији него по основу од њега наслијеђеног сликарског дара. Тако нешто се до тада у томе племену никада није десило. Зато су се неки ловци са чуђењем питали да ли је могуће „да жена може бити врач и сликар“? Из тога питања произилази одговор који можемо сматрати једном од најважнијих порука овог романа: „ако је жена могла бити мајка, могла бити извор живота, зашто не би могла бити врач!“ У томе, али не само у томе, огледа се савременост и актуелност овог романа и у данашње вријеме.



## БАКЕ И БАЈКЕ

Ко иоле познаје дјело Десанке Максимовић сигурно зна да је она с великим успјехом писала веома лијепе бајке за дјецу. Бајка је маштовита прича о чудноватим и невјероватним бићима, догађајима и људима. У бајци је све другачије и све могуће, баш онако како дјеца слободно замишљају у машти шта би све на свијету могло бити и како би могло изгледати. Бајка одговара дјечијој слици свијета у коме се дешавају свакојаке измишљене и фантастичне ствари које их узбуђују и радују. У бајци се оживљавају природа и ствари које нас окружују добијајући људске особине, људска осјећања и добре или лоше карактерне црте људи.

Навикли смо да бајке читамо у прози, али Десанка Максимовић је ту изузетак: она има и једну врсту бајки у којима се проза и стихови наизмјенично смјењују и допуњују. Доста их је ушло и у ову књигу, јер представљају најљепше странице њеног стваралаштва за дјецу. У њима пјесникиња води причу тако да један дио приповиједа она сама, а други у стиховима казују јунаци односно учесници радње у тој причи.

Истовремено и пјесме за дјецу Десанке Максимовић у првом дијелу ове књиге такође су бајке, само испричане стиховима. Оне се од оних у прозном облику готово нимало не разликују. На примјер, кад прочитамо

пјесму „Лопов месец“ и причу „Месечева шала“ по истеку неког времена више се практично и не сјећамо која је од њих двије написана у облику приче, а која у форми пјесме. И у једном и у другом случају у нашој свијести остају двије сличне маштовите слике какве човјеку могу да се причине на мјесечини. У оба случаја у питању је духовит и шаљив догађај у коме као „главни јунак“ учествује мјесец. У причи он се нашао на рачун страха шумских становника од ловаца, а у пјесми на рачун лопова који је крао лубенице и диње. У причи се од кладе обрасле маховином на мјесечини зецу учинило да је ловац који спава, па је то пренио и на све остале становнике шуме који се због тога сви одреда тресу од страха. У пјесми се одраз мјесеца у бостану крадљивцу учинио као жута диња коју је похлепно хтио да украде, а кад га је она „замолила“ да је не узбере, он се толико ушепртљио и уплашио да му више никад није пало на памет да краде. Када се има на уму да је прича наизмјенично испричана у прози, а дјелимично у стиховима, утисак да бајковити дјечији свијет Десанке Максимовић не познаје границу између прозе и поезије, постаје још упечатљивији.

То ћемо видјети и у случају ако упоредимо пјесму „Два северца“ са причом „Ветар дадиља“. Ту је Десанка Максимовић у облику бајке испричала двије одвојене догодовштине из „живота“ вјетрова. Пјесма је у ствари бајка о два прозобла враголаста вјетра сјеверца са Карпата који покушавају да се кроз пукотине изнад прозора, испод врата или кроз кључаоницу увуку у топлу собу и мало згрију поред пећи, а потом кад се мало откраве од хладноће, на исти начин изађу напоље. На другој страни, у поменутој причи, односно бајци вјетар по имену Дуја тражио је себи посла и на крају се најмио код старог храста да чува и забавља његову дјецу, мале

храстиће, које успијева да успава само када им прича нешто од онога што је од „своје баке био чуо“. И ту послије извјесног времена у нашој свијести нестаје разлике између прозног и пјесничког израза и податак у којој је форми која написана губи било какав значај. У вези са овим овдје треба поменути и причу „Добри дух Дим“ у којој се наизмјенично у прозном облику и стиховима казује како је добричина и чувар кућних тајни Дим, из оцака излазио напоље и, уз помоћ свога рођака вјетра, с висине разгледао шта се уоколо дешава, да би се потом поново враћао у кућу да пробуди и забавља дјецу док им је мајка била на послу. Да их развесели, забави и успава и он је, знајући да дјеца воле „да слушају о нечему чега нема“, њима понекад „певао и причао о бауцима, патуљцима и вилама“. И добри кућни дух Дим је, као што видимо, на исти начин као и вјетар Дуја из помених приче „Ветар дадиља“, дјецу забављао и успављивао причама и пјесмама о нечему што не срећемо у обичном животу, и што можемо наћи само у бајкама.

То исто одувијек су својим унуцима, држећи их и милујући у крилу, чиниле наше баке. Управо о томе говоре пјесме и приче Десанке Максимовић које се налазе у овој књизи. Зато смо јој и дали наслов ПРИЧЕ ИЗ БАКИНОГ КРИЛА. Бака и бајка су два неодвојива појма: кад кажемо бака, одмах мислимо на бајку, а кад кажемо бајка прво помислимо на баку. Бајке и баке су најљепши дио свачијег дјетињства. Баке и бајке чине васиону свеколиког дјечијег свијета. Идеални поредак у тој васиони осигурава и чува бакина благост и доброта. У пјесми „Праведна бака“ Десанка Максимовић каже да је бакина рука тачнија од кантара, јер међу дјецом не прави разлику ни у похвалама ни у прекорима.



Баке су одувјек измишљале и дјеци причале бајке пред спавање, уз огњиште, или када је дјеци било досадно и нису знала шта да раде. Данас бајке старији из књига читају дјеци, али и сама дјеца чим добро науче слова могу да уживају у бајкама. Некад су бајке настајале у народу и није се знало ко их је смислио. Многи међусобно удаљени народи по свијету имају своје живописне бајке у којима се препознаје њихова култура и начин како они живе. Српски народ има богату и надалеко чувену традицију усмене књижевности у којој посебно мјесто заузима и бајка.

Касније су по угледу на народне бајке и писци почели да његују ову врсту причања. У свијету су познате Андерсенове бајке и бајке браће Грим, а у нашој књижевности тешко да има већег мајстора бајке од Десанке Максимовић која на најбољи начин наставља традицију српске усмене, односно народне књижевности. Она је написала неколико књига бајки, а неке од прича у њима и у наслову имају појам бајка: „Бајка о патуљковој смрти“, „Летња бајка“, „Бајка о трешњи“, „Бајка о Сунцу и тетки“, „Бајка о лабуду“, „Бајка о извору“, „Бајка о дивљој крушци“, итд., а у ову књигу уврштена је прича чији је наслов „Бајка о путевима“.

Било да су испричане у прозном облику или у стиху, бајке у овој књизи Десанка Максимовић често приписује својој баки. Неке од њих можда и јесте чула од своје баке, неке је измислила подстакнута бакиним причама, а неке опет сама измаштала подражавајући начин како све баке свијета пјевуше и причају својим унуцима. О томе она веома лијепо говори у пјесми „Тако је причала моја бака“ коју смо зато и ставили на прво мјесто у овој књизи. Све о чему говори на више мјеста у овој пјесми, она приписује својој баки. У првој строфи каже *тако је причала моја бака*, у другој *тако бар моја*

*бака вели, у трећој говорила је моја бака, а у четвртој казивала је моја бака. У пјесми „Чудотворни џепови“ пјесникиња каже да се приче, пјесме, легенде и бајке рађају у џепу њене стара-мајке, тј. баке, гдје их она чува до мрака, а тада их прича дјечи пред спавање широм отварајући врата чудноватог свијета маште с којим их уводи у сан. На исти начин заслужено признање баки за љепоту испричане бајке она одаје и у причи „Мали баук“ коју завршава овим ријечима. „Тако је мени говорила моја бака“. На баку Десанка Максимовић ту истовремено преноси и одговорност за „тачност“ онога о чему прича у овој, али и у другим својим бајкама: „И немојте сад, децо, заграјити да Бауци не постоје, ја то знам боље него ви, али волим да се сећам бакиних прича“. Зато је она једној својој књизи и дала наслов *Ако је веровати мојој баки*. Али бака свима прашта, а и њој се све прашта. И зато бакина прича у развоју и сазријевању дјече има посебно мјесто. У људској култури она је постала неприкосновена институција и сигурна кућа за маштовити свијет свачијег дјетињства.*

Кад почнемо да читамо неку књигу бајки, па тако и ову књигу Десанке Максимовић, обично очекујемо да ћемо се срести са неким сасвим непознатим, фантастичним свијетом, са другачијим бићима, крајевима и предјелима, другим ријечима са оним што се може само у машти замислити и створити. Наша очекивања се, међутим, у овом случају најчешће не испуњавају. Десанка Максимовић обично не измишља непостојеће ствари, него само постојећем мртвом и живом свијету око нас даје исто тако постојеће људске особине које му нису својствене. Маштовитост и фантастичност у њеним бајкама управо се и налази у томе – у њеним бајкама оживљавају се и почињу да се понашају као људи: небеска тијела у васиони, птице у ваздуху, рибе и друга створе-

ња у води, бубе под земљом, биљке, траве, дрвеће и све што расте на земљи, животиње које живе са човјеком или у природи, итд. итд. Тако је Десанка Максимовић сав наш реални свакодневни живот претворила у бајку.

У причама и пјесмама из ове књиге Десанка Максимовић најчешће почиње од нашег свакодневног живота и онога што се видљиво или скривено налази свуда око нас, али на што не обраћамо пажњу или што не примјећујемо. Управо то у њеној књижевној обради изгледа као у правој бајци. Свакодневни, реални живот из кога извире њена бајка, било да је у прози или у стиху, потиче из њеног родног села и завичаја гдје је провела рано дјетињство. Ту видимо да је први богати уџбеник живота Десанке Максимовић од најранијег дјетињства била природа. У пјесми „Необично школовање“, на примјер, она каже да је све што је учила и знала у ствари научила у природи и од природе: музику је учила од птица, домаћинство од вјeverица које скупљају орахе и љешнике за зиму, пчеларство од медвједа који воле мед, филозофију јој је предавао лисац познат по мудрости, земљопис је научила од дивљих гусака, ждралова и других птица селица које зими одлазе у далеке топле крајеве, итд. итд.

Чудо, раскош и љепота природе, оживљени стваралачком маштом Десанке Максимовић нарастају до фантастичне слике свијета каква се може срести само у најљепшим бајкама.

Прва лекција коју је у школи природе научила јесте то да човјек није најважније биће у природи и на свијету, како себи зна да умишља. Из тога произилази да он није господар природе и да не треба нити може њоме управљати. Он је само њен драгоцјени дио, на исти начин како су то и највећи живи створови и најситније бубе, травке и простим оком невидљива бића. Природа је

све, њу треба поштовати, вољети и чувати. На једном мјесту Десанка Максимовић каже да је природа „управитељица света“, а на другом да човјек мора знати да у природи не владају само физички него и морални закони којима се обезбјеђује равнотежа у самој природи, али и равнотежа природе са човјеком који је угрожава, често губећи из вида да тако угрожава и самог себе. Иако човјек, и сам као дио природе, не може да опстане ако не користи и не уништава њене благодети и богатства, пјесникиња у својим бајкама ипак стаје на страну природе. У причи „Узбуна у реци“, на примјер, имамо једну такву слику угрожавања природе: ђаци су са удицама пошли на ријеку да хватају рибу, а то је силно узнемирило и преплашило све становнике ријеке који су се повукли и сакрили у своја скровишта па је ријека постала потпуно пуста, празна и за људе недоступна. Кад је наишао учитељ дјеца су се разбјежала. Сутрадан је ријека поново оживјела, а ђаци су, како и треба да поступамо према природи, рибицама бацали мрвице заостале од ужине. На сличан начин пјесникиња стаје на страну природе и у бајци „Прича о Раку Кројачу“. Ту су разне рибице из ријеке припремале живописну забаву на мјесечини за коју је рак Кројач, свакој према њеном изгледу, обећао да искроји и сашеје дивну хаљину. Али нека дјеца су у лову на ракове ухватили и овог рака и стрпала га у торбу. У ријеци је настао општи мук и огромна туга од жалости за њим. Међутим, рак је својим маказама односно клијештима полако успио да просијече торбу, искраде се и врати у ријеку, гдје је рибама направио обећане хаљине па је забава на мјесечини ипак одржана. Природа се поново вратила у своју сопствену равнотежу и првобитни изглед.

На исти начин како у пјесмама и причама из ове књиге упозорава на примјере човјековог нарушавања

равнотеже у природи, Десанка Максимовић дјечији свијет коме се обраћа посебно упућује на склад који треба да влада и у односима између људи. Њене бајке су златна ризница моралних и духовних вриједности на којима треба да се заснива свакодневни живот људи које дјеца треба да схвате и усвоје у најранијем добу. Из њих дјеца лако уочавају разлику између добра и зла, свјетлости и таме, љубави и мржње, правде и неправде, искрености и лажи, хуманости и нехуманости, доброте и зловоље, знања и незнања, мудрих и глупих, вриједних и лијених, послушних и непослушних, дарежљивих и себичних, итд. итд.

Она се посебно ставља на страну сиротих, несретних и немоћних. У бајци „Чобанин пчела“, на примјер, прича се о једном сиромашном дјечаку без оца и мајке који је, остављен сам себи, узалудно на све стране тражио посла. Онда му је један богаташ понудио да буде чобанин његових пчела, и сам не вјерујући да је такав тежак задатак могуће испунити. Кад су се пчеле разлетјеле на све стране он је брижан пао у очајање, јер му се чинило да их никада до посљедње не може да врати у кошнице. Али његову муку уочили су и обећали му помоћ ливадски цвјетови на које пчеле слијећу, трава, шума, брбљиви поток, неки водоземац, јагорчевина, итд. Сви су на све стране разгласили да се неколико пчела изгубило и помогли да их чобанин нађе. На крају, када је мислио да ће изгубити посао јер је недостајала само једна пчела о којој нико није имао никакве вијести, испоставило се да се ради о једној несташној пчелици која се сакрила у његовој капи из које је излетјела и у посљедњем тренутку ушла у кошницу.

На сличан начин у бајци „Црвена Крестица и Зелени Репић“ када им је умро газда без икога свога остали су брат и сестра, два пилета: Црвена Крестица и Зелени

Репић. Пошли су по свијету да виде како ће живјети, али неко је хтио да запосли само брата, а неко само сестру, а они никако нису хтјели да се раздвоје. На крају их је примио један чобанин – док је он чувао стадо сестра је чистила његову кућу, а брат забављао његову дјецу, тако да су на крају сви били сретни и задовољни.

Поштовање, разумијевање, доброта и самилост према сиромашнима посебно долазе до изражаја у бајкама о Божићу. У причи „Божић сиромасов“ говори се о једном човјеку сиромасу који за Божић није имао дрва да загрије кућу и хране да постави богату трпезу, док се његов синчић узалудно надао и очекивао јелку и играчке од Божић-бате. Изашао је у шетњу на улицу у нади да ће му когод помоћи, али су сви поред њега пролазили равнодушно, не осврћући се на његову муку. Зато му је на улици било још теже него у његовој собици, па је отишао низ пут који води у шуму. Знао је да у природи „ма шта се збило, не вређа никад човекову жалост, а често је и утеши“. Одмах се осјетио боље, поготово кад су му поједини становници шуме почели да нуде помоћ: медвјед му даде нешто меда из своје пећине, зец му поклони своју јелку, свраке му подаре доста шареног перја да је оките, вјеверице му дају ораха и љешника, лисица кокош, јазавац брашна, а вук се појави као положајник. Тако је сиромашак „мислећи у себи како су птице и звери племенитије од људи“, са својом женом и сином сретно прославио Божић.

Још сретнији крај има бајка „Божић-батини цртежи“. У тој причи једној дјевојчици, зато што је била сиромашна и живјела у удаљеном предграђу, Божић-бата никада није стигао да донесе неку играчку, јер је све прије тога подијелио осталој дјечи. Иако је она, као и остала дјеца, жељела и тражила неку обичну играчку, он јој даде једну таблу на којој су били златни цртежи

разних играчака, кола, аутомобила, двораца и једна царица. Обећао јој је да ће се све играчке са табле претворити у праве ако за годину никог не слаже, да ће нацртана кола, аутомобил и дворци постати прави ако за три године ништа не украде, а ако у читавом том свом богатству не заборави сиромаше – и она сама постаће царица! Пошто је дјевојчица испунили услове Божић-ба-те, то се у овој бајци обистинило.

Ако поступите као ова дјевојчица, ви драги млади читаоци, сигурно нећете бити награђени као она у овој бајци. Али ћете зато морално и духовно бити много богатији. Зато читајте ову књигу.

## ПОДАЦИ О ТЕКСТОВИМА

1. „Рађање песме“ Десанке Максимовић

# Десанка Максимовић, десет векова српске књижевности, књ. 63. Издавачки центар Матице српске, Нови Сад, 2014, стр. 15-29.

2. Лирска мисао Десанке Максимовић

# Десанка Максимовић у свом књижевном времену, зборник радова, *Задужбина Десанка Максимовић*, Београд 1995, стр. 5-13.

## Станиша Тутњевић, *Тачка ослоња*, Завод за уџбенике и наставна средства, Српско Сарајево, 2004, стр. 147-163.

3. Глас предака у збирци *Летопис Перунових потомака* Десанке Максимовић

# Хришћанско и паганско у поезији Десанке Максимовић, зборник радова, *Задужбина Десанка Максимовић*, Београд 2005, стр. 83-92.

## Станиша Тутњевић, *Поетичка и поетолошка истраживања*, Институт за књижевност и уметност, Београд 2007, стр. 195-204.

4. Мјесто збирке *Тражим помиловање* у дјелу Десанке Максимовић

# Десанка Максимовић, *Тражим помиловање Лирске дискусије са Душановим закоником // I Am Seeking a Pardon Lyric discussions Dušan's code*, Народна библиотека Србије, Београд 2013, стр. 7-23.



5. Настанак и структура збирке *Тражим помиловање* Десанке Максимовић  
# *Тражим помиловање Десанке Максимовић*, зборник радова, Задужбина Десанка Максимовић, Београд 2007, стр. 93-114.
6. Ништа без штита – прошлост и родољубље у поезији Десанке Максимовић  
# Родољубље у поезији Десанке Максимовић, зборник радова, Задужбина Десанка Максимовић, Београд, 2002, стр. 40-53.  
## Станиша Тутњевић, *Тачка ослонца*, Завод за уџбенике и наставна средства, Српско Сарајево, 2004, стр. 165-179.
7. Збирка као критеријум структурисања целокупних дела  
# Приређивање издања целокупних дела Десанке Максимовић, Задужбина Десанка Максимовић, Београд 1997, стр. 15-22.
8. Аутобиографско у поезији Десанке Максимовић  
# Научни састанак слависта у Вукове дане, зборник радова, 27, 1997, стр. 401-409.  
## Станиша Тутњевић, *Тачка ослонца*, Завод за уџбенике и наставна средства, Српско Сарајево 2004, стр. 181-192.
9. Идеолошки модели у поезији Десанке Максимовић  
# Рецепција дела Десанке Максимовић, зборник радова, Задужбина Десанка Максимовић, Београд 1998, стр. 23-32.  
## Станиша Тутњевић, *Динамика српског књижевног простора*, Глас српски, Бања Лука 2000, стр. 307-316.
10. Бранковина – завичај пјесникиње Десанке Максимовић  
## Семинар српског језика, књижевности и културе, Предавања I, Међународни славистички центар, Београд, 2012, стр. 29-32.

11. О виталности једног пјесничког обрасца или синтеза традиционалног и модерног у поезији Д. Максимовић

# Традиционално и модерно у стваралаштву Десанке Максимовић, зборник радова, Задужбина *Десанка Максимовић*, Београд 2008, стр. 81-91.

12. Десанка Максимовић и Иван Горан Ковачић

# Песнички завичај Десанке Максимовић, зборник радова, Институт за књижевност и уметност – Задужбина *Десанка Максимовић* – Требињске вечери поезије, Београд 2019, стр. 375-395.

13. *Прадевојчица* – роман о дјетињству човјечанства

# Слободан Ж. Марковић – човек институција, зборник радова, Савез славистичких друштава Србије - Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2018, стр. 253-261.

## Десанка Максимовић, *Прадевојчица*, ЈП „Завод за уџбенике и наставна средства“ а. д., Источно Ново Сарајево, 2019, предговор, стр. 7-13.

14. Баке и бајке

# Десанка Максимовић, *Приче из бакиног крила*, ЈП „Завод за уџбенике и наставна средства“ а. д., Источно Ново Сарајево, 2019, предговор, стр. 7-13.



## *ИНДЕКС ИМЕНА*

### **А**

Адамовић, Драгослав  
103, 145  
Андерсен, Ханс  
Кристијан  
(Hans Kristijan Andersen)  
208

Андрић, Иво 172  
Ахматова, Ана 34  
Ашкерц, Антон 34

### **Б**

Багрјан, Јелисавета 35  
Бадурина, Анђелко 43  
Бањевић, Мирко 126  
Барац, Антун 38  
Блечић, Милорад Р. 81,  
126  
Блечић, Михаило 39, 236  
Богдановић, Милан 37,  
38, 103  
Богетић, Бошко 82, 146  
Бодлер, Шарл (Charles  
Baudelaire) 159  
Ботев, Христо 34  
Бошковић, Велизар 16

Браћа Грим, Јакоб и  
Вилхелм  
(Brüder Grimm Jakob i  
Vilhelm) 208

Броз, Јосип Тито 180  
Брјусов, Валериј 34

### **В**

Вазов, Иван 34  
Вапцаров, Никола 34  
Видмар, Јосип 164  
Вуковић, Слободан 108,  
138  
Вукосављевић, Славко  
177

### **Г**

Гавриловић, Зоран 126  
Гербран, Ален (Alain  
Gheerbrant) 47, 51  
Горки, Максим (Алексеј  
Пјешков) 34  
Грђић Бјелокосић, Лука  
44  
Грегорић, Симон 146  
Грејвс, Роберт (Robert  
Graves) 46

## Д

Давидовић, Љ. М. 44  
Данојлић, Милован 29  
Десница, Владан 164  
Диздар, Мак 68  
Дојчиновић, Данијел 78  
Достојевски, Фјодор 33  
Драганић 86  
Драинац, Раде 172  
Дреновац, Никола 104  
Дучић, Јован 102, 120,  
136, 172

## Ђ

Ђорђевић, Б. 134  
Ђорђевић, Љубица 41  
220  
Ђорђевић, Тихомир 44  
Ђурић, Војислав 43

## Е

Егзипери, Антоан де  
Сент  
(Antoine de Saint-  
Exupéry) 29  
Ешкер, Волфганг  
(Wolfgang Eschker) 83

## Ж

Жупанчич, Отон 34

## З

Зогововић, Радован 34,  
68  
Зубановић, Слободан  
107, 109,  
116, 134, 135

## И

Ибнер, Вера 34

## Ј

Јевтић, Милош 101  
Јовановић. Драган М. 81  
Јурковић, Маријан 168

## К

Карацић, Вук 82  
Карацић, Мина 82  
Кашанин, Милан 38  
Каштелан, Јуре 177  
Карађорђе (Ђорђе  
Петровић) 180  
Ковачић, Иван Горан  
171, 173-186, 191  
Крефт, Братко 164  
Крклец, Густав, 125, 164-  
168, 170, 173  
Крлежа, Мирослав 172  
Крстева, Јулија 69  
Кршић, Јован 39  
Куленовић, Скендер 177,  
191  
Кулишић, Ш. 44  
Кулунџић, Звонимир 132  
Кутасова, Олга 178, 185,  
187

## Л

Лалић, Иван В. 168

## М

Марјановић, Воја 26  
Марковић, Слободан Ж.  
24-26, 32, 35, 45, 83  
Матовић, Весна 24  
Матош, Антун Густав  
172  
Мекули, Есад 82  
Миловвић, Јевто Д. 102,

111, 116, 127, 137, 138  
Милошевић, Дана 34  
Милошевић, Слободан  
180

Мирковић. Милосав 81  
Мирков, Нада 26  
Михајловић, Борисав  
Михиз 81

Мурн, Јосип 146

## Н

Назор, Владимир 176  
Ненадовићи 103, 155  
221  
Нанадовић, Љубомир 155  
Ненадовић, Матеја 155  
Николић, Раде М. 105  
Новаковић, Бошко 49

## П

Павловић, Миодраг 68  
Пандуровић, Сима 160,  
169  
Пантелић, Н. 44  
Пантић, Михајло 107,  
109, 116, 134, 135  
Пастернак, Борис 34  
Патаи, Рафаел (Raphael  
Patai) 46  
Пашић, Феликс 133, 136,  
138  
Петковић, Владислав  
Дис 169  
Петровић, П. Ж. 44  
Петровић, Ружица 109,  
135  
Петровић, Растко 172  
Пјетрусинска, Марија 34

Попа, Васко 163  
Поповић, Богдан 172  
Поповић, Ранко 78  
Прешерн, Франце 34  
Примчева, Јулија 146  
Протић, Предраг 104  
Пушкин, Александар 34

## Р

Радвољина, Ида 79, 182,  
185  
Радовић, Душан 29  
Радовић, Слободан 107,  
116, 127, 133, 136  
Радичевић, Бранко 153,  
154  
Радуловић, Милан 49  
Рајић, Љубиша 34  
Ракић, Милан 82, 172  
Рибникар, Јара 34  
Ристановић, Цвијетин 32  
Ружић, Данило 102, 103  
Ршумовић, Љубивоје 29

## С

Секулић, Исидора 25  
Сибиновић, Миодраг 35  
Симић, Новак 124  
Симић, Станислав 133  
Скоти, Ђакомо  
(Giacomo Scoti) 101  
Смирненски 34  
Спиридоновић Савић,  
Јела 40

## Т

Тадијановић, Драгутин  
173  
Тартаља, Гвидо 164

Тауфер, Вено 84  
Томић-Каровић, др К. 52  
Тодоровски, Гане 84  
Тутњевић, Станиша 84,  
88,  
117  
**Њ**  
Њосић Вукић, Ана 23  
Њосић, Добрица 164  
**У**  
Ујевић, Аугустин Тин 93,  
94,  
172  
**Ф**  
Финци, Ели 38, 39  
222  
**Х**  
Хост, Пер (Пер Höst) 45  
**Ц**  
Цанкар, Иван 146  
Цар Душан 69, 70, 72-77,  
79,

80, 81, 84, 88, 92, 95, 96,  
97,  
99, 108, 109, 112, 117,  
135,  
157  
Цветајева, Марина 34  
Цвијановић, Светислав  
Б. 41  
Цесарић, Добриша 173  
Црњански, Милош 170,  
172  
**Ч**  
Чајкановић, Веселин 43,  
45  
**Ш**  
Шимић, Антун Бранко  
168, 172  
Шевалије, Жан (Jean  
Chevalier) 47, 51  
Шећеровски, Виктор Б.  
126.

## О ОВОЈ КЊИЗИ

Ова књига настала је као резултат мога двадесетогодишњег увида у живот и дјело Десанке Максимовић који је почео радом на критичком издању њених *Целокупних дела* и наставио се у виду руковођења њеном Задужбином. Као уредник штампаног и дигиталног издања њених *Целокупних дела* био сам у прилици, да не кажем у обавези, да прочитам све што је написала, било да је објављено за њеног живота или да се нашло у њеној заоставштини. Њено океански широко и дубоко дјело захтијевало је много више од онога што сам у разним поводима активног учешћа у раду на проучавању и презентацији њеног стваралаштва успио да сагледам у текстовима који се налазе у овој књизи. Надам се, ипак, да ће читалац и на основу овога што се у књизи налази моћи да стекне колико-толико поуздану слику о цјелини њеног хетерогеног дјела и да разлучи шта је оно што у том дјелу остаје за сва времена, а шта је застало само у времену када је настало као одговор на прилике и изазове тога временског тренутка.

Књигу сам конципирао у кључу сагледавања дјела Д. Максимовић од општег према појединачном. У вези с тим на уводном мјесту нашао се синтетички рад под насловом „'Рађање песме' Десанке Максимовић“ у коме сам покушао да представим све књижевне жанрове којима се она бавила (поезија, приповијетке, романи, пу-



тописи, књижевно-критички текстови, прозно и пјесничко стваралаштво за дјецу, хаику поезија) на једној, и укажем на најбитније поетичке особености и значења њене поезије на основу којих се она уписује међу највеће српске пјеснике двадесетог вијека, с друге стране. Сада када пред собом имамо критички приређено цјеловито дјело Д. Максимовић у њеном пјесничком развоју лако се може уочити помјерање значења њеног дјела са лирског на рефлексивно, при чему ни мисаоност ни лиричност њене поезије нису саме себи довољне, нити дјелују одвојено једна од друге. Поменуто унутрашње помјерање у стваралаштву Десанке Максимовић читује се и у новом поретку основних упоришта њене поезије. Као примарне тачке ослонаца овдје се истичу *идеја природе, идеја Бога и идеја поезије односно стваралаштва*, док се наредне три идеје, *идеја љубави, идеја смрти и пролазности и идеја патриотизма и социјалне правде*, третирају као посљедични, изведени ослонци њене поезије, што не значи да тиме добијају другоразредни карактер.

То „преутемељење“ поезије Д. Максимовић на неки начин „образлаже“ се у текстовима који слиједе. Најтемељније оно се илуструје у наредном тексту „Лирска мисаоност Десанке Максимовић“ у коме се анализира неколико њених изразито сугестивних лирских пјесама о змији, гдје се асоцијације у вези са култним, митским и легендарним статусом змије у културама многих народа усмјеравају према улози змије у доњем свијету и загробном животу, што тим пјесмама истовремено даје и снажан рефлексивни карактер. Оживљавање архетипских слојева и културних образаца, овај пута из далеке словенске прошлости, прати се потом у тексту „Глас предака у збирци *Летопис Перунових потомака*“ у коме се из културне подсвијести животно угрожених сло-

венских племена са обала Јадрана јавља спасоносни „глас предака“ који их подсећа и опомиње на њихово изворно богослужење на словенском језику у коме налазе мотив и снагу да се одупру латинском богослужењу и снажнијем непријатељу-освајачу.

Након овога слиједе три рада у вези са збирком *Тражим помиловање* којима се такође на сличан начин трага за архетипским наслагама српског националног идентитета у прошлости. У првом („Мјесто збирке *Тражим помиловање* у дјелу Десанке Максимовић“) указује се на чињеницу да се ова збирка појавила у тренутку када је наша књижевност већ била осјетила замор и засићеност темама о минулом рату, изгубила ентузијазам да се бави обновом и изградњом ратом порушене земље и исцрпила ионако скромне могућности да сликом свакодневног савременог живота афирмише оптимистичне визије новог друштва и његовог човјека, те да је у дубини историје почела да проналази одговоре на егзистенцијална питања савременог човјека. Истиче се да јединствен и престижан пјеснички и људски став Д. Максимовић, заснован на праштању, милосрђу, разумијевању и помиловању за сваког и од свега, не репрезентује најбитнија значења ове збирке, како се то често тумачи, него да се пјесникиња у њој бави и много замршенијим питањима, дилемама и недоумицама „о кривди и правди, о казнама и опроштајима, о грешнима и праведнима“, како и сама каже, гдје се на крају увијек и не зна ко је гдје и на којој страни. Зато се инсистира да у овој збирци прије свега треба трагати за дубоко људским значењима која изазива „лирска дискусија“ с једним правним списом којим се на суров начин штити средњовјековно феудално сталешко устројство, и то да та значења треба тражити на најнеочекиванијем мјесту: у људској позицији самог цара, који је на врху читаве те

хијерархије – заробљен законима које прописује сам. Потом слиједи рад „Настанак и структура збирке *Тражим помиловање* Десанке Максимовић“ у коме се даје генеза настанка и структурирања ове збирке. Објашњава се противуријечност да је она и за живота и после смрти Десанке Максимовић паралелно објављивана у двије различите верзије, а функционисала као јединствена збирка. Прва, основна верзија објављена је као самостална збирка 1964. године, а друга, прво проширена са осам нових пјесама у саставу *Сабраних дела* (1969) и потом са још једном додатом пјесмом у оквиру *Сабраних песама* 1980. године. Потом се у раду даље анализира начин како су све те нове пјесме распоређене у структури те нове коначне верзије збирке да би она изнутра била што цјеловитија и садржајнија. Већ и из наслова сљедећег текста („Ништа без штита - прошлост и родољубље у поезији Десанке Максимовић“) видљиво је да се ради о истом кругу преокупација Десанке Максимовић чије родољубље најчешће дотиче са извора богате историјске традиције свога рода. Овдје се оно потврђује анализом пјесме „За чобанку која се по оцу не зове“ из збирке *Тражиом помиловање* у којој се оживљава једна животна ситуација средњовјековног друштва у којој дубоко људски разлози надвлађавају равнодушност сталешке хијерархије.

Збирка *Тражим помиловање* прва је тако јединствено конципирана и досљедно изведена збирка Десанке Максимовић, која је због таквог свога карактера доста усамљена и репрезентативна у српској поезији двадесетог вијека. Њоме се отвара интересантно питање начина како је ова пјесникиња уобличавала остале своје збирке и какво мјесто оне заузимају у структури њених цјелокупних дјела. На то питање одговара се у сљедећем тексту („Збирка као критеријум структурисања цјелокуп-

них дјела“) у коме се прати хронолошки слијед њених збирки поезије и разматра поступак којим је одабирала пјесме које ће у одређеном периоду њеног стваралаштва ући у неку збирку а које неће.

Слиједе два рада у којима се разматра доминантна слика свијета Десанке Максимовић у којој значајно партиципирају њена лична животна искуства и аксиолошки контекст у коме су се та искуства формирала и пренијела у поезију.

У првом („Аутобиографско у поезији Десанке Максимовић“) истичем да с обзиром на карактер њене поезије постоје повољне и теоријске и практичне претпоставке за њено успјешније сагледавање са аутобиографског аспекта, поготово ако се има на уму да се схватање тога појма у данашње вријеме знатно помјера, на исти начин како се помјерало и схватање појма стварност у дугој пракси изучавања миметичког критеријума у умјетности. Сав је живот Д. Максимовић заправо у њеној поезији, и слободно се може рећи да је готово све у тој поезији аутобиографско, али на начин којим се најчешће не угрожава теорија о аутономности умјетничког чина, и не изневјерава утисак о правом естетском доживљају који та поезија пружа. У друом раду („Идеолошки модели у поезији Десанке Максимовић“) полази се од данас присутне неприхватљиве претпоставке да је њено дјело било усмјерено на хоризонт очекивања једне одређене аксиолошке и идеолошке оријентације која у данашње вријеме не само да није актуелна него да је чак и превазиђена. Према тој претпоставци њена поезија је и поетички и идеолошки за нас сада поезија једног бившег времена и да зато данас нема значај који је имала. У вези с тим искрсава неизбежно питање: има ли у овом преломном тренутку, у коме се поричу и страдају старе вриједности, а још довољно нису ухватиле кори-

јена нове, мјеста за стрепњу да ће вријеме с којим се и извана и изнутра граничи пјеснички опус Десанке Максимовић, бити проглашено временом заблуда, које су, између осталог, грађене и њеном поезијом, и хоће ли, најзад, њена поезија самим тиме подијелити судбину с тим временом? Одговор је категорично негативан! (То показује и плебисцитарна подршка најшире књижевне, културне и политичке јавности која се, управо у данима када ово пишем, листом дигла на ноге у одбрану Десанке Максимовић и њеног дјела због тога што је њена збирка *Тражим помиловање* била изостављена из школског програма за гимназије). Након ова два рада слиједи текст „Бранковина – завичај пјесникиње Десанке Максимовић“ у коме се њена пјесничка лирска аутобиографија појављује у огледалу њеног завичајног амбијента као неисцрпног врела стваралачке инспирације и повезује са Стражиловом као једном другом, давнашњом, исто тако култном „престоницом“ српске поезије, у којој је у претходном вијеку столовао Бранко Радичевић.

На исти начин како је дуго времена с извјесном резервом тумачено питање мисаоности поезије Десанке Максимовић, с резервом се говорило и о модерном карактеру њеног пјесничког стваралаштва. На исти начин како се коначно усталило становиште да њена поезија почива на правој синтези лирског и медитативног, усталило се и мишљење да та поезија истовремено представља веома успјешну синтезу традиционалних и модерних пјесничких искустава. То се показује у наредном тексту („О виталности једног пјесничког обрасца или синтеза традиционалног и модерног у поезији Десанке Максимовић“) гдје се, прво, начелно разматра питање прожимања традиционалног и модерног у умјетности, а потом се на примјеру Десанке Максимовић, уз поређење са другим сличним пјесницима у српској и хрватској

поезији, а посебно са Густавом Крклецом, говори о виталности универзалног пјесничког обрасца заснованог на синтези традиционалног и модерног. На овај рад надовезује се текст „Десанка Максимовић и Иван Горан Ковачић“ у коме се указује на поетичку сродност Десанке Максимовић и Ивана Горана Ковачића, посебно изражену „крвном“ везом између Десанкине поеме „Крвава бајка“ и Горанове „Јаме“. Сродност између ова два пјесника уочава се и на примјеру трагичних збивања грађанског рата деведесетих година прошлог вијека када Десанка Максимовић као опомену актуелизује трагична значења и искуства Горанове поеме „Јама“. У вези с тим помињу се два до сада необјављена писма Д. Максимовић руским књижевницама Олги Кутасовој и Иди Радвољиној у којима се говори о слутњама нове српске трагедије, и анализирају двије њене пјесме посвећене И. Г. Ковачићу, објављене у збирци *Небески разбој* 1991. године, када је та трагедија већ била почела. Истовремено се скреће пажња на њену досад непримијећену снажну пјесму „Црква у пламену“, штампану у сред рата у збирци *Зовина свирала* 1992. године, која се може сматрати њеном „Крвавом бајком“ тога времена.

На крају су два текста посвећена књижевности за дјецу, другом по значају виду укупне књижевне активности Десанке Максимовић. У првом се („Прадевојчица – роман о дјетињству човјечанства“) на приступачан начин анализира овај њен култни роман за старији дјечији узраст у коме су на различите начине приказани догађаји и појаве из првобитне људске заједнице које ће касније имати велику улогу у формирању вредносног система на коме почивају људска култура и цивилизација. Посебно се указује на аспекте овог романа у којима Д. Максимовић потцртава зачетке духовног живота и уло-

гу умјетности у првобитној људској заједници. У другом тексту „Баке и бајке“ скреће се пажња на приповијетке и поезију за дјецу Десанке Максимовић, репрезентативно представљене жанром бајке, и у стиху и у прози. Указује се на то да се у њеним бајкама оживљавају и почињу да се понашају као људи: небеска тијела у васиони, птице у ваздуху, рибе и друга створења у води, бубе под земљом, биљке, траве, дрвеће и све што расте на земљи, животиње које живе са човјеком или у природи, итд. итд., те да је Десанка Максимовић тако пред дјецом сав њихов реални свакодневни живот претворила у бајку.

*Београд, јуни 2020.*

Ст. ТУТЊЕВИЋ

## О ПИСЦУ

Станиша Тутњевић рођен је 20. новембра 1942. године у Доњем Детлаку код Дервенте. Основну школу (1951-1955) завршио је у родном селу, осмогодишњу (1955-1958) у Дервенти, средњу економску (1958-1962) у Босанском Броду, Филозофски факултет – група Историја југословенских књижевности и српскохрватски језик (1962-1966) у Сарајеву. По одслужењу војног рока (1966-1967) радио је као стручни сарадник у Републичком секретаријату за образовање, науку, културу и физичку културу (1967-1973) и Републичкој заједници културе БиХ (1973-1975), а потом у Институту за језик и књижевност у Сарајеву. Након реорганизације ове установе у два мандата био је директор Института за књижевност. Докторирао је 1980. године, а у звање научног саветника изабран 1989. године. По избијању рата 1992. године прешао је у Институт за књижевност и уметност у Београду, гдје је радио до пензионисања 2009. године. Као гостујући професор од 1995. до 2010. године предавао је предмет *Компаративно проучавање јужнословенских књижевности* на Филозофском факултету у Бањој Луци. За дописног члана АНУРС изабран 2012, а за редовног 2018. године.

Између осталог објавио сљедеће књиге:

*Ради свога разговора. Огледи о приповједачима Босне*, Сарајево, 1972, стр. 282;

*Отворене границе*, Сарајево, 1977, стр. 347;

*Социјална проза у Босни и Херцеговини између два рата*, Сарајево, 1982, стр. 473;



*Под истим углом. Студије о босанскохерцеговачкој књижевној прошлости*, Сарајево, 1984, стр. 254;

*Књижевне кривице и освете. Осврт на књигу Књижевни живот Босне и Херцеговине између два рата М. Ризвића*, Сарајево, 1989, стр. 570;

*Поезија између два рата. Прилози са историју књижевности Босне и Херцеговине*, Сарајево, 1991-1992, стр. 332;

*Часопис као књижевни облик*, Београд, 1997, стр. 210;

*Динамика српског књижевног простора*, Бања Лука, 2000, стр. 333;

*Мостарски књижевни круг*, Београд, 2001, стр. 444;

*Тачка ослоња*, Српско Сарајево, 2004, стр. 269;

*Нато на Авали*, Бања Лука – Београд, 2001, стр. 142;

*Национална свијест и књижевност Муслимана*, Београд, 2004, стр. 172;

*Поетичка и поетолошка истраживања*, Београд, 2007, стр. 366;

*Први српски алтернативни часопис. Мостарска „Мала Библиотека“ и Пријеглед „Мале Библиотеке“*, Београд 2008, стр. 126;

*Размеђа књижевних токова на Словенском југу*, Београд 2011, стр. 630.

*Босански књижевни лонац. Развој и континуитет књижевности Босне и Херцеговине*, Матица српска – Друштво чланова Матице српске у Републици Српској, Бања Лука, 2013, стр. 209;

*Српски културни наратив. Нацрт за садржај српског културног обрасца у свјетлу косовског наслеђа*, Свет књиге, Београд 2016, стр. 159;

*Претварање Петра Кочића*, ЈП „Завод за уџбенике и наставна средства“, а.д., Источно Сарајево 2017, стр. 267.

*Андрићева слика Босне на размеђу поетике и идеологије*, ЈП „Завод за уџбенике и наставна средства“, а.д., Источно Српско Сарајево 2019, стр. 533.

## САДРЖАЈ

|                                                                                                                         |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| ▼ „Рађање песме“ Десанке Максимовић .....                                                                               | 5   |
| ▼ Лирска мисаоност Десанке Максимовић .....                                                                             | 37  |
| ▼ Глас предака у збирци <i>Летопис Перунових<br/>потомака</i> Десанке Максимовић .....                                  | 55  |
| ▼ Мјесто збирке <i>Тражим помиловање</i><br>у дјелу Десанке Максимовић .....                                            | 65  |
| ▼ Настанак и структура збирке<br><i>Тражим помиловање</i> Десанке Максимовић .....                                      | 81  |
| ▼ Ништа без штита – прошлост и родољубље<br>у поезији Десанке Максимовић .....                                          | 101 |
| ▼ Збирка као критеријум структурисања цјело-<br>купних дјела Десанке Максимовић .....                                   | 119 |
| ▼ Аутобиографско у поезији Десанке<br>Максимовић .....                                                                  | 127 |
| ▼ Идеолошки модели у поезији<br>Десанке Максимовић .....                                                                | 141 |
| ▼ Бранковина – завичај пјесникиње<br>Десанке Максимовић .....                                                           | 153 |
| ▼ О виталности једног пјесничког<br>обрасца или синтеза традиционалног и<br>модерног у поезији Десанке Максимовић ..... | 159 |

|                                                                  |     |
|------------------------------------------------------------------|-----|
| ➤ Десанка Максимовић и Иван Горан Ковачић .....                  | 171 |
| ➤ <i>Прадевојчица</i> – роман о дјетињству<br>човјечанства ..... | 193 |
| ➤ Баке и бајке .....                                             | 205 |
| ➤ <i>Подаци о текстовима</i> .....                               | 215 |
| ➤ <i>Индекс имена</i> .....                                      | 219 |
| ➤ <i>О овој књизи</i> .....                                      | 223 |
| ➤ <i>О писцу</i> .....                                           | 231 |

**Станиша Тутњевић**  
**ЛИРСКА МИСАОНОСТ ДЕСАНКЕ**  
**МАКСИМОВИЋ**

*Издавач*  
**СВЕТ КЊИГЕ**  
Београд  
[www.svetknjige.net](http://www.svetknjige.net)

*Уредник*  
**Стево Ћосовић**

*Штампа*  
**ДОНАТ-ГРАФ**  
Београд

Штампано у 500 примерака 2020. године

CIP – Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09-1 Максимовић Д.

**ТУТЊЕВИЋ, Станиша**, 1942–

Лирска мисаоност Десанке Максимовић / Станиша Тутњевић. – Београд : Свет књиге, 2020 (Београд : Донат-граф). – 234 стр. ; 21 см. – (Едиција Осветљења / [Свет књиге, Београд])

Тираж 500. – О писцу: стр. 219–222. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Подаци о текстовима: стр. 223–225. – Регистар.

ISBN 978–86–7396–767–7

а) Максимовић, Десанка (1898–1993) – Поезија

COBISS.SR-ID 20132617



Као уредник штампаног и дигиталног издања *Целокупних дела* Десанке Максимовић и вишегодишњи управник њене Задужбине Станиша Тутњевић био је у прилици, да не кажемо и у обавези, да прочита све што је она написала, било да је објављено за њеног живота или да се нашло у њеној заоставштини. Стога би у овом тренутку било тешко наћи упућенијег саговорника за разговор о њеном укупном делу. Већ и сам наслов ове књиге *Лирска мисаоност Десанке Максимовић* упућује на један парадокс који је дуго пратио однос према њеној поезији која је често доживљавана и тумачена првенствено као излив женске лирске душе без дубље мисаоности. На сличан начин одржавао се и парадокс о традиционалном карактеру њене поезије без слуха за модерна књижевна стремљења. Пратећи њен целовит песнички развој Тутњевић нам, међутим, нуди слику Десанке Максимовић као класика српске и југословенске књижевности чија поезија почива на правој синтези лирског и мидидативног и темељи се на успјешном споју традиционалних и модерних песничких искустава.

