Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Дуња С. Душанић

ФИКЦИЈА КАО СВЕДОЧАНСТВО

Први светски рат у модернистичкој прози (Милош Црњански, Иво Андрић и Растко Петровић)

Докторска дисертација

Београд, 2015.

University of Belgrade
Faculty of Philology

Dunja S. Dušanić

FICTION AS TESTIMONY

The First World War in Modernist Fiction
(Miloš Crnjanski, Ivo Andrić and Rastko Petrović)

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2015

Университет в Белграде
Филологический факультет

Дуня С. Душанич

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА В РОЛЕ СВЕДИТЕЛЬЯ

Первая мировая война в прозе модернизма

(Ми́лош Црня́нский, И́во А́ндрич и Растко Петрович)

Докторская диссертация

Белград, 2015

Ментор:

др Адријана Марчетић, редовни професор, Филолошки факултет Универзитета у Београду

Чланови комисије:

др Тихомир Брајовић, редовни професор, Филолошки факултет Универзитета у Београду

др Михајло Пантић, редовни професор, Филолошки факултет Универзитета у Београду

др Тања Поповић, редовни професор, Филолошки факултет Универзитета у Београду

др Бојан Јовић, научни саветник, Институт за књижевност и уметност, Београд

Датум одбране:

Фикција као сведочанство: Први светски рат у модернистичкој прози
(Милош Црњански, Иво Андрић и Растко Петровић)

Резиме

У раду се разматрају књижевнотеоријске импликације приказивања Првог светског рата у фикционалној прози европског и српског модернизма. Како проучавање књижевности посвећене Првом светском рату отвара више тема које по својој природи захтевају интердисциплинарни приступ, увиди из новије културне историје Првог светског рата, студија памћења, сведочења и трауме, као и теорије фикције, жанра и приповедања, употребљени су да би се указало на повезаност између различитих појава које су обележиле европску културну историју после 1918. године. Отуда се појава фигуре ратног ветерана као „моралног сведока“ крајем двадесетих година, процват жанра ратне литературе и послератног модернизма посматрају синхронијски. Сврха овакве контекстуализације је двострука. С једне стране, она треба да укаже на особеност модернистичке репрезентације Првог светског рата у односу на друге савремене видове његовог књижевног приказивања; контраста ради, у раду су издвојени романи ратних писаца као што су Анри Барбис и Ролан Доржелес у француској, Ерих Марија Ремарк у немачкој и Стеван Јаковљевић у српској књижевности. С друге стране, она омогућава да се боље прати почетак преображаја у поимању односа између фикционалних жанрова (као што је роман) и нефикционалних жанрова (као што су сведочанства, аутобиографије и мемоари), који је обележио другу половину XX века. Ови увиди се затим преиспитују на примеру репрезентација Првог светског рата у прозним остварењима Милоша Црњанског, Иве Андрића и Растка Петровића, кроз упоредну анализу њихових критичких радова, насталих током прве деценије међуратног периода, и књижевних текстова који се, делом или у целини, баве Првим светским ратом (*Дневника о Чарнојевићу* и *Прича о мушком* Милоша Црњанског, *Ex Ponta,* прича о Томи Галусу и романа *На Дрини ћуприја* Иве Андрића, као и различитих верзија романа *Дан шести* Растка Петровића).

Кључне речи: Први светски рат у књижевности, Први светски рат и модернизам, ратна књижевност, модернистичка проза, фикција, фактографско приповедање, Милош Црњански, Иво Андрић, Растко Петровић.

Научна област: наука о књижевности
Ужа научна област: теорија књижевности, компаративна књижевност.

Fiction as Testimony: the First World War in Modernist Fiction
(Miloš Crnjanski, Ivo Andrić and Rastko Petrović)

Abstract

This thesis seeks to reconsider some implications - mainly those that hold a particular interest for literary theory - of the representation of World War I in European and Serbian modernist fiction. Given that any study of World War I literature opens itself to a variety of topics which, by their very nature, require an interdisciplinary approach, insights derived from the New Cultural History of the First World War, Memory, Testimony and Trauma Studies, as well as theories of fiction, genre and narrative, are summoned up in order to emphasize the connection between some distinct, though interrelated, features of post-1918 European cultural history. Various phenomena emerging during the interwar period, such as the appearance of the war veteran as a "moral witness", the flourishing of war literature, and the advent of postwar modernism, are situated in their context and considered synchronically. This contextualization has a double aim. On the one hand, it invites us to consider the specificity of the modernist representation of World War I, as opposed to other contemporary modes of literary representation, some of which were modern, some traditional. For the purpose of contrast, the war novels of Henri Barbusse, Roland Dorgelès, and Erich Maria Remarque are frequently singled out and analyzed in this context. On the other hand, its aim is to trace the beginnings of a significant transformation, occurring towards the end of the Twenties, within the relationship between the fictional literary genres (mainly the novel) and the nonfictional ones (testimonies, autobiographies, and memoirs). This transformation would in many respects turn out to be hallmark of the second half of the 20th century. The insights derived from this preliminary survey are then tested by analyzing the representation of World War I in the narrative fiction and critical prose of three modernist authors - Miloš Crnjanski, Ivo Andrić and Rastko Petrović. Focusing on Crnjanski's novel *The Journal of Charoevich* and his short stories, the early prose of Ivo Andrić and *The Bridge Over Drina,* as well as the successive versions of Petrović's novel the *Sixth Day,* this analysis seeks to contribute to a better understanding of the attitudes towards literature, history and the First World War which these authors shared with one another and with other prominent modernists.

Keywords: World War I literature, World War I and modernism, modernist fiction, fiction and non-fiction, literary testimony, Miloš Crnjanski, Ivo Andrić, Rastko Petrović.

Садржај

Увод.....1–19

I Ко сведочи за сведока? Ратни роман и исказ очевица.....20–70

II Рат и модернизам.....71–109

III „И пун успомена, ја их пишем поносно“: место рата у делу Милоша Црњанског.....110–158

IV „За мене и моје доба израза нема“: Иво Андрић и проблеми представљања Првог светског рата.....159–209

V Дневник – сећање – роман. Рат као трауматично језгро књижевног дела Растка Петровића.....210–284

Закључак.....285–302

Библиографија.....302–328

Увод

Не случајно, синтагма из наслова овог рада садржи парадокс. Проучаваоци књижевности, историчари, правници и, вероватно, већина припадника цивилизације у којој живимо, били би склони да се сложе да су фикција и сведочење два јасно одвојена делокруга људског искуства. На том уверењу почива наша судска пракса, наше схватање историјске истине, али и начин на који се уопште односимо према прошлости. Сведочанство је приповест о неком прошлом догађају, фиксирана било усменим било писаним путем, за чију истинитост сведок лично јамчи. Према дефиницији француског социолога Реноа Дилона, то је „аутобиографски потврђен текст о неком прошлом догађају“ (*un récit autobiographiquement certifié d'un événement passé*), саопштен било у формалним околностима, као што је суђење, било у неформалним приликама, као што је свакодневни разговор (DULONG 1998: 43). Од других текстова о прошлим догађајима и личним доживљајима говорника сведочанство разликују две важне особине. Прво, сведок претендује на чињеничну истинитост своје приповести и за њу јамчи сопственим, непосредним доживљајем. Специфичност сведочанства као говорног чина је управо у том нераскидивом споју говорниковог самоодређења као сведока, као оног који је лично присуствовао догађајима које описује, и тврдње да су се ти догађаји заиста одиграли, и то управо на начин на који их он описује. Другим речима, она се састоји у споју сведоковог самоодређења и његовог уверења у чињеничну истинитост догађаја о којима приповеда (RICOEUR 2000 : 204). Имајући у виду пословичну субјективност људског опажања и несавршеност памћења, не чуди да је ова особеност сведочанства узрок многим тешкоћама, како за судове тако и за историографију. Друга важна особина сведочанства је да догађаји о којима сведок приповеда морају својим посебним квалитетима бити битни за јавни простор у којем се оно саопштава (DULONG 1998: 44–45). Обе ове особине разликују делатност сведока и од делатности историчара (који за истинитост својих тврдњи не јамчи личним искуством), и од рада

романсијера (чије писање о прошлим догађајима, осим у посебним околностима о којима ће бити речи касније, не претендује на чињеничну истинитост), и од активности као што су писање дневника, мемоара и успомена (који морају испунити додатне услове како би били релевантни у одређеном јавном простору).

Главни услов који један усмени или писани текст мора да испуни да би могао бити прихваћен као сведочанство јесте да његови реципијенти буду уверени у ауторову намеру да о догађајима говори *као сведок*. У оквирима суднице, тај услов, традиционално, мада не и увек, обезбеђује заклетва којом се сведок обавезује да ће говорити истину. У приликама свакодневног општења он је олакшан дијалошком природом конверзације, која допушта постављање питања и давање одговора, као и изношење традиционалних формула попут „Видео сам то својим очима“, „Кунем ти се да сам то видео“, „Мени се то лично десило“ . Када су у питању текстови написани пре више година и векова, овај услов је много теже испунити. У одсуству аутора који би својом личношћу гарантовао за истинитост сведочанства, језички показатељи фактуалности текста улазе у игру. Невоља са писаним сведочанствима, добро позната сваком историчару, јесте у томе што се са променом друштвеног и историјског контекста и ови индикатори фактуалности мењају. То нас доводи до другог услова који текст треба да испуни да би био доживљен као сведочанство и који, делом, објашњава зашто су сведочанства жртава Холокауста, бар у почетку, тако тешко прихватана: догађаји које сведок описује морају се уклапати у представе о ономе што је могуће и као стварност прихватљиво у одређеној култури и периоду (PROCHASSON, RASMUSSEN 2004: 342). Страдање у нацистичким концентрационим логорима је по многим својим обележјима превазилазило границе замисливог и „представљивог“ у периоду непосредно после Другог светског рата (види FRIEDLANDER 1992). Тек је шездесетих година, под притиском политичких околности, почео да се ствара одговарајући оквир за рецепцију сведочанстава жртава Холокауста.[1] Према томе, да би се сведочанство, као особен говорни чин могло

[1] Како примећују Алаида Асман и Анет Вјевјорка, кључну улогу у том процесу одиграло је суђење Ајхману 1961. године, које је „трауматским сећањима први пут дало објективну форму, обезбеђујући им у диспозитиву трибунала непредвидиву институционалну и медијску пажњу“

остварити у одређеним друштвеним и историјским околностима, мора постојати воља с обе стране – и сведока и његових слушалаца или читалаца[2] – да се догађаји о којима он приповеда прихвате као истинити. Остваривањем тих услова између сведока и реципијената ствара се однос који има облик својеврсног уговора. Сведок се тим уговором обавезује да изнова, колико год пута треба, приповеда о свом искуству, одговарајући на питања помоћу којих слушаоци проверавају истинитост његовог излагања. Реципијенти се, с друге стране, обавезују да ће његову приповест саслушати, приступивши јој у доброј вери, а истине обелодањене у том процесу понекад их обавезују, нарочито у судским процесима, и на доношење одлуке која може имати последице у јавном простору.

Фикција такође подразумева једну врсту, прећутног, уговора: то један облик лудичког односа, заснованог на узајамном претварању, у који се упуштамо ради нарочитог задовољства које људска бића проналазе у игри. Фикција је узајамно, лудичко претварање (*feintise ludique partagée*), у које читалац, слушалац, гледалац или учесник ступају са аутором, посредством одређеног „универзума“ – књиге, усмене поезије, филма, перформанса, дечје или видео-игре. Независно од тога да ли је реч о вербалној, визуелној или некој другој фикцији – све фикције, истиче Жан-Мари Шефер, имају исту интенционалну структуру, све подразумевају исти тип менталне операције, исте когнитивне датости и спроводе се помоћу истог типа универзума, који је нека врста *analogona* онога што се, из ових или оних разлога, сматра „стварним“ (SCHAEFFER 1999: 243) – за остваривање овог односа је такође потребно да се испуне специфични услови. Овде је важно поменути два. Први је узајамност: да би се аутор и реципијент, на пример, књижевног текста, упустили у фикционални однос, потребно је да и један и други имају вољу за игром и

(АСМАН 2011: 123; види и WIEVIORKA 1998). Да је ситуација била знатно другачија пре тога потврђују и тешкоће које су сведоци, као што су Примо Леви и Ели Визел, имали да објаве своја сведочанства у првој деценији после рата.

[2] Дилон чак сматра да је рецепција „друштвени пол“ који је за сведочанство као институцију „конститутиван“: „Car le pôle social constitutif du témoignage est la réception : les mécanismes en général tacites par lesquels un auditoire accrédite une narration comme déposition, un énoncé autobiographique comme attestation, son énonciateur comme témoin“ (DULONG 1998 : 66).

непомућено разумевање интенције оног другог; није довољно да аутор фикције жели да се са својим реципијентом упусти у игру, потребно је и да читалац ту игру прихвата (*уп.* SEARLE 1999: 71). У супротном, ако то вољно претварање није обострано, имали бисмо посла са „озбиљним“ претварањем (*serious pretense*), насупрот „лудичком“ – дакле, са преваром или обманом. Други услов који мора бити испуњен да би се фикционални однос успоставио јесте „уживљавање“ (*immersion*). Механизам „уживљавања“, који је присутан и код аутора и код реципијента фикције, доводи до привремене инверзије хијерархијских односа између перцепције (прецизније, пажње усмерене на ванфикционални „свет“) и имагинативне активности (SCHAEFFER 1999: 180). Поједностављујући у великој мери Шеферову аргументацију, могло би се рећи да фикционално „уживљавање“ доводи до привремене суспензије неких операција које су нам иначе неопходне у интеракцији са „светом“, до стања које је још Колриџ одредио као „вољно потискивање неверице“ (*willing suspension of disbelief*). Уживање у роману или позоришној представи подразумева привремено стављање у заграде наших представа о томе шта је у ванфикционалном свету стварно и нестварно, могуће и немогуће, истинито и лажно, и то не зато што је циљ њиховог писца да ове представе доведе у питање, већ зато што фикционални универзум познаје сопствена правила. Она су аналогна, али не и хомологна, правилима којима се руководимо у ванфикционалном свету. Рећи, како то Жерар Женет чини, да је фикција „с ону страну истине и лажи“ (GENETTE 1991: 20), само је други начин да се каже да фикција ставља у заграде питање референцијалне вредности и онотолошког статуса представа које индукује у онима који је стварају и онима који је конзумирају (SCHAEFFER 1999: 210–211).

На први поглед, дакле, ситуације које подразумевају сведочење и фикција не могу бити другачије. Сведок о свету износи озбиљне тврдње, које подлежу суду истинитости; аутор фикције износи само тобожње тврдње, које таквом суду не подлежу. Сведок захтева да му се верује и спреман је да јамчи за истинитост своје приче. Аутор фикције или, да останемо при вербалној фикцији, романсијер, ништа слично не тражи од својих читалаца. То, међутим, не значи да фикцију и сведочење треба замислити као пар супротности: супротност сведочењу је лажно сведочење,

супротност фикцији обмана. Фикција и сведочење, према томе, имају „заједничког непријатеља“, лаж или обману, који урушава однос узајмности на којем оба ова вида комуникације почивају. Која је сврха, онда, довођења фикције и сведочења у везу, макар и само зато да би се указало на њихове разлике?

За почетак треба напоменути да је тежња ка супротстављању фикције и сведочанства у теорији књижевности, теорији историографије, па и јавном дискурсу, релативно новијег датума. Традиционални пар супротности којим је проучавање књижевности оперисало, још од Аристотелове *Поетике,* биле су фикција и историографија (или, у својој познатијој и мање прецизној варијанти, књижевност и историја). И овај пар је био заснован на разлици у референцијалној вредности текста и врсти односа који се успоставља према тврдњама које су у њему изнете. Но, њему је недостајала једна важна компонента, или тешкоћа, коју је све значајнија улога сведока у историографији и књижевности XX века донела разматрању односа између фикционалних и нефикционалних жанрова.

Паралелно постојање историјских списа и историјских романа посвећених истим збивањима дуго није представљало нерешив проблем ни за историчаре, ни за писце, ни за читаоце.[3] У ствари, са изузетком *Рата и мира*, који представља велику полемику са начинима на који историографија – али не и роман – приказује прошлост, већина писаца класичних историјских романа је, следећи Аристотела, историографију схватала као приказ „онога што се збиља десило“, насупрот песништву које се бави „оним што се могло догодити“. За главне теоретичаре историјског романа, од опата Шарна, преко Алфреда де Вињија, до Манционија, та коегзистенција двају различитих модуса приказивања прошлости није била суштински проблематична: читалац зна, вели Манцони, и пре него што се лати читања историјског романа, да ће у њему наићи и на чињенице и на измишљотине, на *facta atque infecta* (MANZONI 1997: 199–200). Другим речима, он унапред зна који

[3] Из обимне литературе посвећене односу историјског романа и историографије до XX века издвајамо: ZIMMERMAN 1996; FORESTIER 1999; DÉRUELLE, TASSEL 2005; HAMNETT 2011. Са методолошког становишта, зборник *Histoire, littérature, témoignage: écrire les malheurs du temps* (JOUHAUD и др. 2009), може бити нарочито подстицајан за разумевање овог проблема.

тип односа треба да успостави према роману.[4] Један од разлога зашто овај однос није доживљаван као проблематичан јесте што ни историчар ни романсијер који пишу о прошлости своје тврдње не заснивају на „ауторитету непосредног искуства“ (SCOTT 1991: 780). Осим у случајевима када је историчар уједно и присуствовао догађајима које описује – па чак и тада – његово писање о тим збивањима подлеже различитим процедурама провере (консултовање извора и исказа других сведока), захваљујући којима се „објективна“ историографија традиционално разликује од сведочанства, које је субјективно. Страховита насиља XX века, о којима често није остало трага у архивској документацији, изнедрила су појаву која је пореметила ову поделу – „моралног сведока“.[5] То су сведоци који су злочин и насиље искусили на сопственој кожи и, преживевши, посветили свој живот приповедању о том искуству, сведоци који, како пише Алаида Асман, нису само „посуда за поруку“ него и сама та „порука“ (2011: 110). За разлику од историчара, новинара или романсијера, морални сведок није само посматрач, па макар тај посматрач био и крајње пристрасан. Морални сведок је жртва – физички, морално и афективно умешана у причу коју нам приповеда. Ауторитет његовог сведочанства садржан је у његовој непосредној вези са неотуђивим искуством насиља, у телесном трагу које је то искуство оставило. У случају холокауста, морални сведоци су понекад и једини преживели, једини који ту причу уопште могу да испричају. Оно што нам они нуде, међутим, „није огољена истина, већ веома субјективна конструкција екстремних околности под којима су живели“ (WINTER 2006: 271), али управо то чини њихово сведочанство вреднијим и важнијим. Чак и најсавеснији хроничар, тај „савршени историјски сеизмограф“, чији је циљ, према Маргалиту, да „тачно забележи вибрације историје“, не може да нам каже како је то доживети земљотрес. „За тако нешто“, закључује Маргалит,

[4] У томе му могу помоћи различити паратекстуални индикатори фикционалности текста, као што су наслов, поднаслов (који понекад, нарочито у традиционалним романима, садржи и жанровско одређење текста), име аутора (посебно када је читалац упознат с његовим опусом), различите најаве и напомене издавача, у новије време и одсуство научног апарата који се очекује у историјским студијама итд.

[5] О проблемима с којима је појава „моралних сведока“ суочила историографију, види, између осталог, RICOEUR 2000; ASSMANN 2006; TUMBLETY 2013. О истим проблемима, али у контексту проучавања Првог светског рата, види: AUDOIN-ROUZEAU, BECKER 2000; PROST, WINTER 2004 и WINTER 2006.

„потребан нам је морални сведок“ (*нав. према* WINTER 2006: 241). Раније, међутим, тај задатак је испуњавала књижевност.

Половином XVIII века, на пример, књижевност не само што је могла да нам дочара како је то доживети земљотрес већ је у том дочаравању и предњачила. Реакције на земљотрес који је 1755. године разрушио Лисабон, од Кантових сеизмолошких објашњења до *Аналитике узвишеног* и од Волтерове „Песме о пропасти Лисабона“ до *Кандида,* сведоче о потресу чије су последице биле далекосежне. Открivши неоснованост вере у доброту природе и незаинтересованост Бога за судбину људи, рушење Лисабона се указало као идеолошка саблазан, која је ипак дала повода за настанак великог броја песама, драма и уопште књижевних дела. Према Вилијаму Марксу, то је крунски доказ да је у XVIII веку књижевност могла све, па и да подари смисао бесмислу (види MARX 2006: 105–122). Крајем наредног века у поезији једва да је остао траг од земљотреса у Лисабону: помињан је још само у пародијама на тужбалице којима је својевремено дао повода. То што је земљотрес постао предмет пародије, што је престао да се опажа као апсурдан или трагичан догађај, Маркс тумачи као јасан симптом опадања моћи поезије, проузрокованог све дубљим јазом између речи и ствари. Био је довољан један век да би се, заједно са вером у Бога и у природу, изгубила и вера у комуникативност језика. Само два века после земљотреса у Лисабону, Адорно ће изјавити да је писати песму после Аушвица варварство.[6] Полазећи од тога да су Лисабон и Аушвиц, сваки у свом добу, имали подједнаку моћ идеолошке дестабилизације,[7] Маркс закључује да то што је

[6] У питању је пречесто навођена фраза из следећег одломка: „Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben“ (ADORNO 1976: 31). Адорно се овим питањем бавио у више наврата, између осталог у „Критици културе и друштву“, у *Негативној дијалектици* и у *Белешкама за књижевност IV,* али је његова изјава, истргнута из контекста ових расправа, почела да живи самостално и, као таква, дала повода многим упрошћеним тумачењима.

[7] Поређење између земљотреса у Лисабону и холокауста, иначе, потиче од самог Адорна, који у *Негативној дијалектици* посеже за њим када тврди да је после Аушвица метафизичка спекулација постала немогућа. Оба догађаја су, према Адорну, била трагична, оба су до темеља уздрмала идеолошке претпоставке савременика, открivши, у драстичном виду, равнодушност природе и зло људи. Лисабонски земљотрес је био довољан да Волтера излечи од Лајбницове теодицеје, при чему је та пошаст била незнатна у поређењу са пропашћу друштва, чије поимање измиче људској уобразиљи –

земљотрес у своје време постао предмет поезије, а што је Холокауст довео до начелног оспоравања оправданости њеног постојања (иако, разуме се, није довео и до њеног стварног нестанка), долази отуда што се у међувремену сама поезија изменила (MARX 2006: 128).

Којим год узроцима приписали ову појаву – унутрашњој динамици развоја европске књижевности или читавом сплету друштвених, историјских и политичких околности – чињеница је да Први светски рат у том суноврату књижевности имао посебно место. Није тешко увидети и зашто: поред многих других новина које је донео, први модерни рат је човечанство суочио са појавама као што су општа мобилизација, масовно страдање и са анонимношћу смрти у дотад невиђеним размерама. Када је реч о књижевности, Први светски рат је утолико значајнији што су се у њему, у знатно већем броју него раније, нашли људи који су били писмени, неки чак и високо образовани. Сведочанство о свом искуству они су оставили у виду забележака, писама, сећања, дневника, песама, приповедака и романа, који данас образују непрегледан корпус „ратне књижевности“. Али Први светски рат је за књижевност био значајан и из још једног разлога: масовност страдања и обимност књижевне продукције коју је то страдање изнедрило, довеле су и до првих озбиљних расправа о оправданости „писања песама“ о ужасу. У њима се, први пут, уместо писца, сведок јавља као фигура која полаже ексклузивно морално право на приповедање о страхотама, на приказивање патње, смрти и разарања заснованог на „ауторитету непосредног искуства“. Тим расправама је посвећено прво поглавље овог рада.

Појава фигуре моралног сведока, у виду ратног ветерана, није, међутим, спречила настанак немалог броја фикционалних текстова, заснованих што на непосредном, што на посредном доживљају рата, нити је спречила читаоце да у њима налазе веран приказ тог доживљаја. Она није спречила ни настанак значајних књижевних дела, чији су аутори не само били вођени амбицијом да посведоче о свом

људско зло је са Аушвицом попримило облик стварног, оваплоћеног пакла. Због тога је и способност за метафизичку спекулацију изгубљена: оно што се десило разорило је саме основе усклађивања спекулативне метафизичке мисли са искуством (АДОРНО 1979: 294).

личном искуству већ и да у уметности прикажу трауму коју је Први светски рат представљао у животима појединаца и заједница. Ова амбиција је добрим делом произлазила из вере у престиж књижевности, у њену моћ да подари смисао чак и ономе што се смислу опире. Међуратни модернизам је, у том контексту, имао посебно место. Његова позиција би се, крајње поједностављено, могла одредити као двострука – с једне стране, модернизам се после рата изборио за дотад неслућену слободу приказивања најинтимнијих подручја људског искуства; с друге стране, он се надовезао на дугу традицију књижевног приповедања о историјским збивањима, према којој је успоставио сложен однос, обележен сумњом у наслеђене начине представљања. И не само према њима: модернистички историјски роман неретко је обележен сумњом, како у традиционални историјски роман тако и у традиционалну историографију.[8] Његово свесно настојање да кроз фикцију посведочи о збивањима која су трајно обележила историју може се, уз знатно уопштавање, сагледати и као последњи покушај једне књижевне генерације да понуди уметност као одговор на масовно уништење. Свакако да отуда, бар делом, потиче и Лиотаров (1995: 21) утисак да је модернизам, за разлику од постмодернизма, обележен извесном „носталгијом“ према уметности која је још била сигурна у своје представљачке моћи. У њој се може препознати сложен однос који су многи писци међуратног периода успоставили, како према прошлости уопште тако и према сопственој, књижевној прошлости.

Одређивање Андрића, Црњанског и Растка Петровића као модерниста има, у том контексту, двострук смисао. Треба напоменути, међутим, да оно није било мотивисано класификаторским побудама, нити потребама књижевне периодизације. О овим ауторима је, појединачно, писано као о „експресионистима“[9], „авангардним“

[8] То се, како упозорава аутор студије *Making History New: Modernism and Historical Narrative*, често превиђа (O'MALLEY 2014: 5). Студије о модерном историјском роману пречесто занемарују особени модернистички допринос његовом развоју, усредсређујући своје приказе на постмодернистичке експерименте, вођене радикалном сумњом у легитимност историографије као дискурса о прошлости. Карактеристична је, у том смислу, студија Елизабет Веслинг, *Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel* (WESSELING 1991).

[9] Између осталог, у ВУЧКОВИЋ 1979; ЈОВИЋ 1994; СТОЈАНОВИЋ-ПАНТОВИЋ 1998.

писцима[10], припадницима „друге модерне“[11] и „модернистима“[12]. Свако од ових одређења подразумева издвајање неких обележја њиховог писања, уместо других, и довођење тих обележја у везу с неким ширим контекстом – углавном европске међуратне књижевности – и „модернизам“ у том смислу није изузетак. Сâм појам модернизма је, не треба то посебно истицати, дубоко проблематичан, па је отуда и „истраживање и писање о модернизму на известан начин осуђено на непотпуност и селективност“ (БРАЈОВИЋ 2005: 10). Ипак, његова књижевноисторијска употреба није ништа проблематичнија него што је то случај са већином других термина књижевноисторијске периодизације.[13] Упркос значајним доприносима разумевању модернизма као европског и светског феномена у последњих неколико деценија[14], и на овај термин би се могла применити критика коју је Артур Лавџој својевремено упутио проучаваоцима романтизма (види LOVEJOY 1924). Најоштрију критику те врсте упутио је Пери Андерсон осамдесетих година, када је тврдио да је

[10] Са изузетком Андрића, који је изненађујуће брзо стекао статус модерног класика. Види ФЛАКЕР 1984; ЈОВИЋ 2005; ПЕТРОВИЋ 2008; ТЕШИЋ 1991, 2009.

[11] Види РАИЧЕВИЋ 2010.

[12] Између осталог, у РАДУЛОВИЋ 1995; ПЕТРОВ 1996; ПАНТИЋ 1999; БРАЈОВИЋ 2005; MILUTINOVIĆ 2011.

[13] О томе речито сведоче дилеме и резерве које је Роберт Вол исказао у свом приказу студија које се баве историјом модернизма: „[...] the term 'modernism' remains maddeningly elusive and unstable [...]. To what exactly does it refer? Is it, for example, a concept that can be used to designate a period? Should we make room in our textbooks for chapters on the 'Modernist Era'? Or should we rather think of modernism as a style? And if so, was modernism simply one style among many, or was it the dominant, epochal style of a period? If the latter is the case, how do we locate this period in time? Or should we take another tack and approach modernism as a movement?—which might prompt us to inquire about the relationship between the 'modernist movement' and the avant-garde, two terms that are often, even generally, used interchangeably. And then, as if the waters weren't muddy enough already, what is the relationship among that triad of concepts, modernization, modernity, and modernism, to which has now been added (as if to confuse us yet further) postmodernism? Does modernism represent the culture of modernity, a condition brought about by modernization, and is postmodernism a reaction against modernism—its dialectical negation—or its continuation by other means? These are just some of the mind-bending questions that most intellectual and cultural historians understandably avoid“ (WOHL 2002: 574). Јасно је, међутим, да се, можда у нешто блажем виду, исте дилеме јављају кад год се бавимо периодизацијом књижевности и, уопште, уметности. Историчари романтизма и барока – да наведемо само ова два примера – суочавају се са сличним тешкоћама.

[14] Види ARMSTRONG 2008; GAY 2008; GILES 1993; EYSTEINSSON, LISKA 2007; NICOLLS 1995.

„модернизам“ потпуно празна „културна категорија“ и сасвим неупотребљиво естетичко одређење.[15] Наш циљ није да доводимо у питање претходна истраживања, нити да се бавимо периодизацијом. Стога се нећемо бавити дугим и сложеним историјатом појмова као што су „модерно“ и „модерност“, нити разликама између „авангарде“, „модернизма“ и „постмодернизма“.[16] Термин „модернизам“ јављаће се у овом раду и као историјска одредница (оправдана утолико што је, у случају српских писаца међуратног периода, реч и о самоодређењу[17]) и као ознака за један скуп поетичких ставова и тенденција, које, упркос значајним разликама, ови писци деле са ауторима као што су Џејмс Џојс, Вирџинија Вулф, Т.С. Елиот, Езра Паунд, Марсел Пруст, Пол Валери, Андре Жид, Томас Ман, Роберт Музил и Итало Свево. То не значи да модернизам користимо као свеобухватан назив за разне „–изме“ који су се појавили у европској уметности првих деценија XX века, нити да желимо да умањимо разлике које постоје међу појединим писцима или да пренебрегнемо чињеницу да њихове поетике неретко садрже међусобно искључива обележја. Нико не би могао, чак и кад би хтео, да порекне да се писци као што су Ман или Андрић у много чему разликују од писаца као што су Џојс или Петровић, нити да Елиот, Паунд и Црњански не представљају сложене, чак и дубоко контрадикторне појаве. Прихватимо ли, ипак, да је могуће и пожељно довести ове ауторе у везу – а поређење

[15] „Unlike the terms Gothic, Renaissance, Baroque, Mannerist, Romantic or Neo-Classical, it designates no describable object in its own right at all; it is completely lacking in positive content...what is concealed beneath the label is a wide variety of very diverse—indeed incompatible— aesthetic practices: symbolism, constructivism, expressionism, surrealism. These, which do spell out specific programs, were unified *post hoc* in a portmanteau concept whose only referent is the blank passage of time itself. There is no other aesthetic marker so vacant or vitiated“ (ANDERSON 1984: 112–113).

[16] Литература о овим питањима је готово непрегледна; у библиографији су наведене само неке од најутицајнијих студија које су се ухватиле укоштац са компликованим наслеђем Бодлеровог појма *modernité* у XX веку. Међу њима, издвајамо студију Антоана Компањона *Les Cinq paradoxes de la modernité*. Компањонова размишљања о разлици између Бодлеровог схватања уметности и становишта које се може препознати код постмодерниста и код представника историјских авангарди, обликовала су и схватање модернизма које је имплицитно заступљено у овом раду.

[17] Треба, додуше, додати да је то само једно од више оваквих (само)одређења, које се јавља паралелно са називима као што су „нови“, „модерни“, „експресионисти“ и др. у међуратној књижевној критици. За преглед термина којима су писци овог периода одређивали своју уметничку позицију види ТЕШИЋ 2009: 20–30. *Уп.* ПАНТИЋ 1999: 85–86, напомена 2.

међу њима се може правдати и чињеницом да је Први светски рат писцима наметнуо теме и проблеме који су превазилазили границе појединачних националних књижевности[18] – увидећемо да су они имали извесне заједничке ставове према питању смисла бављења књижевношћу после рата. Ти ставови су, међутим, по правилу имали облик експлицитних негативних теза, док се за имплицитним, позитивним тезама мора трагати у књижевним делима ових аутора. Због тога ће поглавља посвећена Андрићу, Црњанском и Петровићу следити исти план: најпре ће бити речи о њиховим критичким текстовима насталим у годинама после Првог светског рата, а потом о књижевним остварењима у којима су, у различитим видовима, тематизовани њихови ратни доживљаји (*Ex Ponto,* приче о Томи Галусу и *Приче о мушком*, романи *На Дрини ћуприја, Дневник о Чарнојевићу* и *Дан шести,* поема „Велики друг"). О неким од важних заједничких обележја ових текстова биће речи у закључку овог рада.

Нема сумње да је разматрање утицаја Првог светског рата на модернизам осетљиво питање. Слика коју су неки европски модернисти желели да оставе о себи наводи на закључак да је рат имао мало утицаја на њихово стваралаштво и та слика се и до данас одржала у неким приказима овог периода. „Шта нам Клод Монеова опсесија локвањима током 1917–1918 говори о његовом осећању за историју и за положај уметника?", пита се један савремени историчар уметности. „Да ли је појава

[18] Иако се ово запажање може поткрепити примерима из англо-америчке, француске, немачке и српске књижевности, пејсаж послератне књижевности који би тиме био скициран остаје непотпун без руске. Овај видни недостатак последица је особеног културно-историјског положаја руске књижевности у међуратном периоду: свет у којем је она стварана после 1917. године драстично се разликује од света у којем су се нашле остале европске књижевности. Могло би се чак тврдити да су разлике које се јављају између, на пример, енглеске и немачке књижевности у овом периоду мање од разлика између руске и свих поменутих књижевности узетих скупа. Идеолошки сукоби, хотимично брисање и одсуство јединственог, како званичног тако и популарног наратива о Првом светском рату, који се често истичу као особеност руског памћења овог сукоба (види PETRONE 2011: 2–30), допринеле су томе да се у Совјетској Русији видови и фазе репрезентације рата знатно разликују од других земаља учесница рата. О томе да су револуција, грађански и Други светски рат бацили сенку на памћење Првог светског рата, речито сведочи и рецепција *Тихог Дона.* Иако је то, без сумње, најчувенији роман посвећен, бар делом, руском учешћу у Првом светском рату, *Тихи Дон* се чешће чита као роман о револуцији и друштвеним поделама које је она изазвала него као роман о Великом рату. То, наравно, не значи да у совјетској међуратној књижевности није било појава које су аналогне збивањима у другим европским књижевностима, али чини њихово поређење осетљивим питањем. Читалац је стога позван да има у виду ограниченост тврдњи које се односе на европску послератну књижевност у целини.

антике код Елиота и Џојса одговор на неред и хаос рата? Године 1922, године *Пусте земље* и *Уликса,* Коктоова верзија Софоклове *Антигоне* приказана је у Паризу са Пикасовом сценографијом. Али *где* је Велики рат код Елиота или код Џојса?“ (SCHWARZ 1997: 3). Многи би, међутим, били склони да ова питања друкчије поставе. Чак и пре појаве *new modernist studies,* као правца који је контекстуалном проучавању модернизма дао нов замах, поједини аутори су дали вредне доприносе разумевању односа између књижевности и Првог светског рата. Студије као што су *A War Imagined: The First World War and English Culture* Семјуела Хајнса, *Modernism, History and the First World War* Труди Тејт или *Postcards from the Trenches: Negotiating the Space between Modernism and the First World War* Елисон Бут, обележене су управо настојањем њихових аутора да однос између модернизма, књижевности и рата не посматрају као питање непосредног и једносмерног утицаја.[19] Осим тога, при разматрању односа између модернизма и рата не би требало изгубити из вида да је слика о модернистичкој „незаинтересованости“ дело самих модерниста и да је на њу, као и на многе друге представе ове врсте, подједнако применљива примедба Луија Менана – да је заблуда „разматрати модернистичко писање искључиво у контексту књижевне идеологије коју је створио сâм модернизам“ (MENAND 2007: 6). Уосталом, однос уметника према историјским збивањима сложенији је и суптилнији него што би то проучаваоци склони документовању непосредних утицаја желели. Као што је сâм рат имао многа лица, тако је и његово дејство на писце било различито и никакве генерализације у том погледу не би дале задовољавајући резултат. Највише што се може тврдити јесте да је рат довео до својеврсне „кристализације“ оних тенденција које су се у европској уметности јавиле током деценије која му је претходила, дајући им не само друштвену и историјску

[19] Њима се, бар када је реч о општем усмерењу, придружује и утицајна студија Винсента Шерија (*The Great War and the Language of Modernism*). Шери, међутим, однос између рата и модернизма посматра искључиво кроз перспективу модернистичке критике либерализма и ратне пропаганде, проналазећи сведочанства модернистичког отпора према либералној политици на неочекиваним местима, као што је Ричардсова и Огденова студија о значењу или америчка *нова критика* у целини. Не само што се оваква фиксација на либерализам чини претераном; њоме се пренебрегавају важни, књижевни и поетички видови модернизма, који су пресудно обликовали и текстове модерниста и њихов однос према историјским збивањима.

„потврду“ већ и нов подстицај. Не само што се нека од најважнијих дела европског модернизма појављују после 1914. године, при чему 1922, уз још неке друге, оправдано заузима место *annus mirabilis* модернистичке књижевности у Енглеској, као година у којој се појављује Елиотова *Пуста земља,* Џојсов *Уликс* и *Јаковљева соба* Вирџиније Вулф; она стичу већу публику и ширу популарност тек после рата.

Судбина Прустовог *Трагања за изгубљеним временом* је, у том смислу, парадигматична. Први том *Трагања* објављен је 1913. године, која се сматра француским кандидатом за *annus mirabilis* модернизма (поред Прустовог романа, те године појавили су се Аполинерови *Алкохоли, Транссибирска проза* Блеза Сандрара, први реди-мејд Марсела Дишана и балет *Посвећење пролећа*), али је Прустов роман тек у годинама после рата добио одговарајућу рецепцију. Не само да је рат, одложивши објављивање наредних томова *Трагања,* непосредно утицао на његову композицију, омогућивши Прустовом тексту да нарасте до дотад неслућених размера; он је и присутан у *Нађеном времену,* у којем ратна збивања, приказана из позадине, задају коначни ударац предратном свету и његовим вредностима. Тај ударац је више него непосредно упризорен у смрти Робера од Сен-Луа и преудаји госпође Вердирен. На плану композиције, приповедачева лутања по замраченом ратном Паризу, која га доводе до Жипијеновог бордела, важна су јер му откривају непознате стране порока и тајне његових блиских познаника. Али дејство рата на значење *Трагања* је и суптилније: разарање места и предела које је волео додају једну неопходну димензију укупној представи о деструктивном деловању Времена која је роману дотад недостајала. Пропадање и смрт нису само резултат апстрактног и невидљивог пролажења година, па ни део природног тока људског живота – они су резултат и разорног дејства Историје, испуњене примерима хотимичне, људске деструктивности. Рат, према томе, уводи *Трагање* у једно ново доба, с којим Прустово дело превазилази свет *fin-de-siècle* декаденције, постајући, налик самом рату који је Европу извео из света XIX века у свет XX, не само „последњи роман XIX већ и први роман XX века“[20]. Другим речима, утицај рата на историју књижевности

[20] За тезу о Прусту као последњем писцу XIX и првом писцу XX века види COMPAGNON 2013: 23–52.

био је двосмеран – око њега су, у каснијој рецепцији, груписане и појаве које су му претходиле и оне које су уследиле за њим. С његовим почетком је, према типично амбивалентној формулацији приповедача *Чаробног брега,* „много шта почело што једва да је већ престало да почиње“ (МАН 1964: 36).

У ком тренутку се завршило то што је „једва престало да почиње“? Као и питање почетака модернизма, питање његовог краја је сложено и не поклапа се нужно са хронолошким границама. Међутим, као што се почетак модернизма у потоњем периоду почео везивати за године око Првог светског рата, тако се и његов крај почео везивати за деценије после Другог светског рата. Као и у случају Првог светског рата, и овде је реч о погрешној и лако оспоривој генерализацији. Не само што су после Другог светског рата објављени неки од најзначанијих модернистичких романа уопште, већ је непојмљиво страдање у том рату дало, упркос Адорновој тврдњи, и поезију и прозу која је била спремна да се ухвати укоштац са приказивањем „непредстављивог“. Па иако је то несумњиво тачно, остаје да су ту поезију и прозу писали аутори, попут Селана, Киша, Перека и Кертеса, који су по својим књижевним афинитетима и поступцима били много ближи међуратном модернизму него естетици непосредног приказивања личног искуства.[21] Не треба, међутим, изгубити из вида да њихова књижевна остварења чине мањи део обимне продукције текстова насталих на темељу трауматичних доживљаја ратних жртава и њихових потомака. Такође, тешко је отети се утиску да ова уметничка настојања нису била лишена извесне амбиваленције, приметне, уосталом, и код публике, коју је изазивао отпор према могућности „естетизације ужаса“. Да је, у поређењу са тридесетим годинама XX века, после Другог светског рата, а нарочито после шездесетих, дошло до

[21] О модернистичком карактеру Перековог, Кишовог и Кертесовог романа види PRSTOJEVIĆ 2012. Поводом Киша, *уп.* БРАЈОВИЋ 2005: 251–270 и МАРЧЕТИЋ 2009: 151–210, где закључак поглавља посвећеног *Пешчанику* наглашава модернистичку димензију Кишовог поступка: „Као и многи други ’модернисти’, Киш верује у спасоносну моћ уметности, верује да се ’судбински и судбоносни’ пораз модерног човека може осмислити још само чистом естетском Формом, лишеном свих идеолошких импликација. Само Форма ’може да учини немогуће: да изнесе *Дело* изван домашаја мрака и таштине, да га пребаци преко Лете’. Без уметности, у бесмисао историје не би се никад могао унети смисао: без ’Дела ’, каже Киш, смрт недужног човека ’не би имала већи значај од смрти неке животиње у кланици’“ (*Исто:* 210).

промене доминанте, потврђује и талас популарности различитих видова „документарне фикције“ који још не јењава. Расправа коју је сасвим недавно покренуо роман Џонатана Литела, *Les Bienveillantes,* [22] потврђује у којој мери у књижевности после Другог светског рата више није било могуће оно што се после Првог рата још увек чинило не само могућим већ и неспорним.

Правац те глобалне промене ће можда бити јаснији ако је прикажемо на једном примеру који није ни у каквој вези ни са ратом ни са сведочењем. Узмимо песму, насталу педесетих година, каква је „The Arundel Tomb“ Филипа Ларкина. Иако заводљиво једноставна, Ларкинова песма је сложена поетска творевина, која на различитим нивоима комуницира са претходном књижевном традицијом – од Пиндарових химни до Китсове „Оде грчкој урни“ и Прустовог *Трагања* – и њеном запитаношћу о односу уметности и људске пролазности. Њен повод је била песникова посета катедрали у Чичестеру, у којој је сачуван надгробни споменик из 14. века на којем су приказани супружници, ерл од Арундела и грофица од Ланкастера, како се држе за руке. [23] Ово сведочанство о брачној верности с ону страну гроба привлачи пажњу дотад незаинтересованог говорника песме („Such plainness of the pre-baroque/ Hardly involves the eye, until/ [...] One sees, with a sharp tender shock,/ His hand withdrawn, holding her hand“), изазивајући неочекивану медитацију о љубави, пролазности и природи уметничке репрезентације. У приступу овим темама, Ларкинова песма се открива као дубоко антимодернистичка. Тамо где би модернизам понудио уметност као одговор на „страховити ход историје“ – овде

[22] Треба, додуше, напоменути да је Лителов роман изазвао тако бурне реакције добрим делом зато што је писан из перспективе починиоца, а не жртве злочина. То, међутим, не мења чињеницу да су аргументи који су различите стране потезале, било у одбрану било у осуду Лителовог романа, поново покренули питање оправданости фикционализације масовног истребљења и да су у њима препознатљиви исти аргументи који су потезани тридесетих година, поводом оправданости фикционализације страдања у Првом светском рату. То најбоље илуструју два сукобљена приступа овом проблему, оличена у текстовима Шарлоте Лакост (LACOSTE 2008) и Сузан Сулејман (SULEIMAN 2009). За рецепцију овог романа у француској критици, посебно међу историчарима Холокауста, види SOLCHANY 2007.

[23] Тај гест је, заправо, много познији додатак деветнаестовековног скулптора, који је приликом реконструкције надгробног споменика открио да фигурама недостају шаке, па је овај недостатак решио тако што је израдио нове и укрстио их. Ларкина је, наводно, откриће ове појединости, које је уследило пошто је песма већ била објављена, веома забавило. Сви наводи из песме дати су на основу следећег издања LARKIN 2003: 117.

претворен у „отпадак“ („scrap of history“) – Ларкин даје дубоко ироничну афирмацију појединачног и пролазног:

> Above their scrap of history,
> Only an attitude remains:
>
> Time has transfigured them into
> Untruth. The stone fidelity
> They hardly meant has come to be
> Their final blazon, and to prove
> Our almost-instinct almost true:
> What will survive of us is love.

Време није претворило брачни пар ни у историјску чињеницу ни у ванвремену истину, а уметност није способна ни да их овековечи ни да посведочи о њиховим животима („The stone fidelity/ They hardly meant has come to be / Their final blazon“). Тамо где је Китс видео уметничко дело, које, премда у посматрачу изазива амбивалентна осећања – урна је „хладна пасторала“ – ипак сведочи о хармонији истине и лепоте, Ларкин види само пролазност, коју уметност фалсификује. Ако је модернизам проповедао веру у књижевност, мада је та вера могла бити засенчена дубоком меланхолијом, као код Пруста, Ларкин види само полуинстиктивно и полуистинито, овоземаљско сазнање, овековечено не амбициозним синтезама, попут *Уликса, Пусте земље* или *Трагања за изгубљеним временом,* већ једним непретенциозним, сумњом испуњеним, утиском песничког „ја“.

У поглављима која следе најпре ће бити речи о појави тзв. „ратне књижевности“ после Првог светског рата, с нагласком на романе, и о проблематичном односу између фикције и сведочења у класичним примерима овог жанра – Барбисовом *Огњу,* Доржелесовим *Дрвеним крстовима,* Ремарковом роману *На Западу ништа ново* и Јаковљевићевој *Српској трилогији.* Тај однос ће бити размотрен кроз полемику коју је изазвала критичка студија *Témoins* (*Сведоци*) бившег борца, Жана Нортона Крија, посвећена текстовима које су писали војници и други учесници у рату. Ова расправа је до сада разматрана из перспективе односа између сведочанства и историографије; овде ћемо настојати да укажемо на неке њене видове који имају превасходно књижевнотеоријски значај. Друго поглавље

супротставља књижевност „ратних писаца“ амбицијама послератних модерниста, указујући на везу између ове књижевности и критичких формулација неких од кључних модернистичких идеја у међуратном периоду. Ове идеје, а и неке друге, издвојене су с намером да се поетичка начела српских модерниста, али и нека особена решења која су Црњански, Андрић и Петровић применили у својим књижевним делима, препознају као део ширег контекста европске међуратне књижевности. Другим речима, њихов приказ не претендује ни на исцрпност, ни на изношење ауторитативних тврдњи о модернизму *као таквом.* О разлозима због којих сматрамо да би изношење таквих тврдњи представљало методолошку заблуду већ је било речи. Поглавља посвећена Црњанском, Андрићу и Петровићу прожима једна кључна нит: да је њихова књижевна дела, посвећена делом или у целини рату, пресудно одредио један скуп заједничких ставова у вези са књижевношћу; да су ти ставови препознатљиви у њиховим критичким и књижевним текстовима и да су они, а не разлике у индивидуалним доживљајима рата, оно што их разликује од других аутора који су имали амбицију да Први светски рат прикажу у књижевности. Неуједначеност ових поглавља, како у погледу дужине, тако и у погледу поступка, може се, надамо се, оправдати чињеницом да је овим књижевним делима до сада посвећена неједнака пажња и да је, када је реч о Петровићевом роману *Дан шести,* још много тога остало да се уради.

Тумачења *Дневника о Чарнојевићу*, *Ex Ponta,* недовршеног романа *На сунчаној страни, На Дрини ћуприје* и *Дана шестог,* настоје, пре свега, да осветле један аспект прозе Црњанског, Андрића и Петровића. Она су усредсређена на различите поступке трансформације аутобиографског материјала захваљујући којима је овим ауторима пошло за руком да споје две, наизглед фундаментално супротстављене, тенденције – да о личном и колективном искуству рата сведоче кроз фикцију. Настојаћемо, колико је то могуће, да укажемо и на то да су њихова особена решења овог књижевног проблема била део општијих поетичких тенденција, карактеристичних за међуратни модернизам. Најзад, надамо се да ће ближе испитивање односа ових писаца према искуству које је обележило читаву послератну књижевност помоћи да прецизније

одредимо и оно што им је, упркос њиховим међусобним разликама, било заједничко, а што се често само прећутно подразумева.

I
Ко сведочи за сведока?
Ратни роман и исказ очевица

> Sur le courage, le patriotisme, le sacrifice, la mort, on nous avait trompés, et aux premières balles nous reconnaissions tout à coup le mensonge de l'anecdote, de l'histoire, de la littérature, de l'art, des bavardages de vétérans et des discours officiels.
>
> Jean Norton Cru, 1929.

> I was always embarrassed by the words sacred, glorious, and sacrifice and the expression in vain. We had heard them, sometimes standing in the rain almost out of earshot, so that only the shouted words came through, and had read them, on proclamations that were slapped up by billposters over other proclamations, now for a long time, and I had seen nothing sacred, and the things that were glorious had no glory and the sacrifices were like the stockyards at Chicago if nothing was done with the meat except to bury it. [...] Abstract words such as glory, honor, courage, or hallow were obscene beside the concrete names of villages, the numbers of roads, the names of rivers, the numbers of regiments and the dates.
>
> Ernest Hemingway, 1929.

Књижевност и писање о трауми

Постало је уобичајено да се Први светски рат сматра за догађај који је у памћењу савременика био обележен нарочитом „литерарном ауром".[24] За овај утисак је, делом,

[24] Види FUSSELL 1982, поглавље „Oh What a Literary War!", 155–190; HYNES 2001: 31–73; BEAUPRÉ 2006: 10–23.

заслужна чињеница да је у првом сукобу који је захватио читаву планету учествовао дотад невиђен број људи који су били писмени, а неки од њих чак и високо образовани. Ти људи су сведочанство о свом искуству оставили у виду забележака, писама, сећања, дневника, песама, приповедака и романа. Жанровски крајње разноврсни, ови текстови су често и неједнаке књижевне вредности. Упечатљиве су, међутим, сличности које се јављају у овим приказима ратних доживљаја, и то код појединаца различитог порекла, професије, родне припадности и друштвеног сталежа. Оне чине својеврсну топику модерног ратовања[25] која, од књижевности до филма, прожима и популарне представе о Првом светском рату. Довољно је сетити се једног од ових топоса па да буде јасно колики је био њихов удео у обликовању сећања на рат. То је, на пример, случај са мотивом одушевљеног поласка у рат (*la fleur au fusil,* односно „као у сватове“), који је по правилу праћен страховитим отрежњењем ватреног крштења. Стање готово непрестане изложености експлозијама граната и ватри митраљеза, најчешће се сагледава као пакао и пореди с олујом, огњем, Армагедоном. Свакодневни живот војске, на фронту или у покрету, прикази блата и прљавштине, болести и рана, такође су неизбежна места ратне литературе. Ту су, затим, и сликовити типови обичних војника и њихових, по правилу незгодних, надређених, као и мотиви погибије и сахране погинулих другова, књижевности познати још од *Илијаде*, али и неки, епском свету страни призори, као што је кажњавање дезертера или гушење отровним гасом. Ове сличности могле би се објаснити тиме што су учесници рата, очито, настојали да забележе исте историјске догађаје или да прикажу неке најопштије видове ратне стварности, да рат у целини није био тако многолик и да доживљај ма ког догађаја неизбежно не садржи трагове субјективности очевица.

Постоји, међутим, бар још један разлог за појаву одређених сличности, које ће потоњи читаоци препознавати као општа места ратне књижевности, а чије ће присуство у нефикционалним текстовима са документарним претензијама, попут сведочанстава, мемоара и дневника, бити тумачено као знак неаутентичности. Како исправно запажа једна критичарка, „питања око аутентичности се и даље постављају зато што још нисмо

[25] О топици модерног ратовања види у BEVAN 1990; FUSSELL 1982; KAEMPFER 1998; KLEIN 1976; McLOUGHLIN 2011; NORRIS 2000; RIEGEL 1978; SCHOENTJES 2009.

укључили појам интертекстуалности у наше разумевање књижевности о трауми“ (HIGONNET 2002: 103). Реторичност, која је већину ових текстова дуго чинила проблематичним изворима за историографију, не може се објаснити само несавршеношћу памћења или психолошким и професионалним профилом појединца који рат описује. Наиме, она јесте последица извесних својстава људског памћења, али не толико његове недостатности колико његове друштвене условљености, чињенице да су и наша најинтимнија сећања увек обликована у спрези с одређеним друштвеним оквиром. Како се сећамо и, што је важније, чега се сећамо из прошлости, у великој мери зависи од садашњости друштвене групе којој припадамо. „Сећамо се увек у садашњици и увек под притиском друштва“,

> [с]ећамо се само под условом да можемо да пронађемо, у оквирима колективног памћења, место минулих догађаја који нас се тичу. Сећање је утолико богатије када се појави у тачки у којој се сустиче већи број оквира који се, заправо, укрштају и делимично међусобно преклапају. Заборав се објашњава нестанком тих оквира или једног њиховог дела, било зато што наша пажња није могла на њима да се задржи било зато што ју је нешто друго задржало [...]. Али заборав или деформација неких наших сећања се објашњава и чињеницом да се оквири мењају из једног периода у други. Друштво, већ према приликама и временима, на различите начине себи представља прошлост: оно мења сопствене конвеције. А како се тим конвенцијама повинује сваки његов члан, то и он своја сећања уподобљава у складу с правцем у којем еволуира колективно памћење (HALBWACHS 1925: 199).[26]

Питање да ли ће се неко наше сећање у неком датом тренутку доживети као аутентично зависи и од тога колико се оно уклапа у оквир памћења групе којој припадамо, са њему својственим конвенцијама прихватљивости и неприхватљивости. На успостављање и промену тих конвенција утиче велики број разнородних чинилаца, чији су међусобни односи сложени и променљиви. Другим речима, „хоће ли одређена сећања бити прихваћена, то свакако зависи и од тога јесу ли она 'коректна', то јест: јесу ли саопштива и прихватљива у социјалном оквиру, односно у јавном комуникацијском простору“. Питање те прихватљивости је уједно „и питање о жанровима и институционалним контекстима“ (АСМАН 2011: 208).

[26] Осим ако није друкчије назначено у библиографији, сви преводи су моји, ДД.

Када је реч о сведочанствима и њиховој рецепцији, друштвени оквир памћења се може замислити као својеврстан хоризонт очекивања. И „оквир“ и „хоризонт“ не треба, разуме се, схватити дословно, већ као метафоре које упућују на неминовну ограниченост нашег разумевања прошлости. Између њих постоји извесна аналогија, будући да ове метафоре, свака на свој начин, говоре о спремности публике да одређени текст – у овом случају сведочанство – прихвати као аутентичан. Међутим, иако књижевност улази у „оквир“ памћења одређених група, па чак и читаве заједнице, обликујући и чувајући га, иако она сведочи о друштвеним императивима, политичким приликама и потребама одређеног тренутка, однос између „хоризонта“ и „оквира“ није једнозначан. „Очекивања“ која образују хоризонт се, између осталог, стварају на основу претходне књижевне традиције, тачније, различитих жанровских и поетичких традиција које у њу улазе. Она су вођена особено књижевном логиком, на коју свакако утичу шире друштвене појаве, али која заузврат и сама на њих утиче.

Однос између „друштвеног“ и „књижевног памћења“ може попримити различит, некада и конфликтан, облик. Ово се јасно види на примеру контроверзи које су се у другој половини XX века распламсале поводом више случајева лажних сведочанстава. Међу њима је свакако најпознатија „афера Вилкомирски“ из друге половине деведесетих. Афера је добила име по Бинјамину Вилкомирском, аутору који је за дело *Фрагменти. Једно детињство 1939–1948* добио готово једногласне похвале критичара и престижне књижевне награде, међу којима и „National Jewish Book Award“. У питању су мемоари дечака који је прошао кроз логоре смрти у Пољској да би, после много лутања, из једног краковског сиротишта био прокријумчарен у Швајцарску. У сиротишту, а касније и у школи, малог Вилкомирског терају да заборави оно што је преживео. *Фрагменти* су и дословно „крхотине сећања“: то је текст који настоји да забележи оно што је остало неповратно утиснуто у детињој перцепцији и што се враћа, у виду слика које, испрекидано и наизглед некохерентно, навиру у сећање зрелог приповедача. Публика је књигу држала за аутентично сведочанство о трауматичном детињству, све док 1999, неколико година пошто је објављена, истина о њеном аутору није обелодањена: испоставило се да је Бинјамин Вилкомирски био алијас Бруна Десекера, рођеног као Бруно Грожан 1945. године у Швајцарској. Ово сироче, које је мајка

напустила, а породица Десекер усвојила, нити је било јеврејског порекла, нити је видело Пољску, нити је било изложено прогону од стране нациста. Ипак, Десекер је, изгледа, чврсто веровао у свој лажни идентитет. Тај идентитет био је изграђен на туђим сећањима, која је Десекер усвојио читајући литературу о Холокаусту, гледајући фотографије и снимке, посећујући групе за самопомоћ и слушајући сведочења жртава. Ово откриће је изазвало скандал и поставило многа узнемирујућа питања: како је могуће да му је јавност поверовала? Како је могуће да су се толики читаоци, од којих су неки и сами преживели холкауст, преварили? Многи од њих су, одговара Алаида Асман, у *Фрагментима* нашли тачно језичко уобличење сопствених трауматичних искустава, за која сами нису имали речи. „Поднаслов ове књиге гласио је *Једно детињство 1939–1948.* Али, Вилкомирски није од фрагмената саставио *једно* детињство, него је разасуо егземпларне 'крхотине огледала', у којима се огледају многе индивидуалне повести. [...] Његова сећања нису била аутентична, али су зато била 'коректна'. Била су 'коректна' не само у смислу прихватљивости из перспективе жртава, него и у смислу социјалне прихватљивости“ (АСМАН 2011: 195–196). Другим речима, *Фрагменти* су прихваћени као аутентично сведочанство зато што су се уклапали у оквир памћења жртава Холокауста, који је био установљен међу припадницима јеврејске дијаспоре 1995. године, када су *Фрагменти* објављени. Они су били прихваћени и захваљујући начину на који су приступали одређеним филозофским и политичким питањима, као што је питање „граница Аушвица“, али и захваљујући својим, условно речено, „формалним“ квалитетима, као што су недовршеност, фрагментарност и „постмодерност“ (PRSTOJEVIĆ 2010: 33). Изгледа парадоксално, али *Фрагменти* су, упркос својој високој стилизованости, хваљени као аутентично сведочанство зато што су читаоцима деловали као непосредно и непретенциозно приказивање унутрашњег доживљаја детета, лишено било каквих „књижевних трикова“ и „вештине“ (SULEIMAN 2006: 165). Није случајно да је амерички издавач *Фрагмената,* неколико година пошто је истина о Десекеру обелодањена, у једном разговору предложио да ствар исправи тако што ће се књига поново издати, али овај пут под етикетом „фикција“ (*Исто*: 169). Иако се *Фрагменти* никако не би могли сматрати фикцијом, већ, у најбољем сличају, „мемоарима самообмануте особе“, како то Сузан Сулејман предлаже, овај податак

одражава дубоко укорењену предрасуду према фикцији, као моралне „сиве зоне“, која је у тесној спрези са илузијом и лажју. И изједначавање књижевне „вештине“ са неаутентичношћу је опште место, које се готово неизоставно јавља у вези са књижевношћу чији су предмет екстремне ситуације, попут рата, прогона, масовног уништења и људске патње уопште. Иако је, из разумљивих разлога, посебно обележила другу половину XX века, та књижевност се развила на темељу Првог светског рата и проблема које је покретало његово књижевно приказивање. Формулисан као етички и поетички проблем, захтев за аутентичношћу се у изоштреном облику јавља управо код аутора који су у међуратном периоду писали о свом ратном искуству. Да је у питању био проблем којег су они били свесни, види се, сасвим узгред, из њихове склоности да се узајамно оптужују за неаутентичност, проузроковану присуством „литерарних ефеката“ у њиховим текстовима. Тако је Роберт Грејвс, који је и сам био нападан због превише „књижевног“ приступа својој теми, коментаришући мемоаре Едмунда Бландена, изјавио да Бландену „не помаже његово владање традиционалном књижевном техником“, а Херберт Рид је оптужио Сигфрида Сасуна за неку врсту ларпурлартизма, у оквиру којег су „ужаси и људска беда ту само зато да би се од њих начинило оно што г. Сасун назива *задивљујућом сликом 'Очаја'*“ (*нав. према* HYNES 1990: 456).

Међутим, питање аутентичности књижевности која је настала после рата није нимало једноставно. У исто време и под утицајем истих „спољашњих“ чинилаца, захтев за аутентичношћу је елаборирaн са сасвим супротних књижевних позиција и на њега је одговорено сасвим различитим решењима. Када Сасун као „суштинску особину“ својих песама истиче то да су оне „верне“ његовим личним доживљајима у рату и да су стога „аутентичне“ (SASSOON 1918: 57), он мисли на нешто сасвим друго него, на пример, Едмунд Вилсон, када у приказу *Пусте земље* из 1922, од свих послератних песника истиче Елиота, тврдећи да је он „један од наших јединих аутентичних песника“ (*нав. према* BROOKER 2004: 83). У првом случају, категорија аутентичности се јавља у вези с питањем да ли, и у којој мери, текст верно приказује ратне доживљаје свог аутора. После рата, ово питање имало је нарочиту тежину када је постављано у вези са ратним романима. То су били жанровски амбивалентни текстови, чији су писци публици слали „помешане сигнале“: с једне стране, текстуалне назнаке упућивале су читаоце на

фикционално читање ових текстова; с друге стране, њихови аутори су, неретко потпомогнути издавачима и критичарима, имали друге претензије, представљајући сопствене књиге као нешто „више“ од романа – приказе рата који поседују нарочиту врсту истинитости – а читаоци су (с извесним изузецима) такву интерпретацију били склони да прихвате. У разматрању односа између индивидуалног доживљаја историјског догађаја и његовог књижевног приказа питање уметничких квалитета тог остварења начелно је доживљавано као секундарно. Тачније, оно је најчешће прећутно подвођено под питање да ли је у тексту приказана „истина“ о рату; ако јесте, онда то може, али и не мора, бити показатељ његових високих уметничких домета. Насупрот томе, аутентичност о којој Вилсон говори упућује на уметничку, тачније особено књижевну, вредност Елиотових песама. Рећи да је Елиот један од ретких „аутентичних“ модерних песника, код Вилсона значи истовремено и да је Елиот „прави“ песник и да је његова поезија адекватан израз савременог доба. У односу на ту поезију, ратна књижевност и естетика непосредног приказивања личног искуства на којој се она заснивала, јављају се не само као сушта супротност већ и као наличје, негативан пример који је модернистима помогао да јасније формулишу своје поетичке захтеве. О овом схватању аутентичности, које одговара преокупацијама заједничким модернистима широм Европе, биће речи у наредном поглављу. Пре тога је, међутим, неопходно размотрити како су аутентичност доживљавали они писци који се називају „ратним“, а који су тако често били мета модернистичког презира. Тек на позадини њихових дела постаје заиста видљива особеност модернистичког одговора на велики прелом који представља Први светски рат.

Сведоци

Нема сумње да сваки текст, био он фикционалан или фактографски, зависи од наративних могућности којима одређено друштво располаже у тренутку његовог настанка и његовог читања – од онога што се у датим околностима може саопштити и као саопштење примити. Ово је често узрок немалим епистемолошким проблемима, и то не само за историчаре, како је постало уобичајено тврдити после „језичког обрта“

(*linguistic turn*) у теорији историографије. Несигурност која прати настојање да се прошлост сазна и представи, сенчи и сваки покушај да се посведочи о историјском догађају који својом јединственошћу превазилази наративне могућности сведока.[27] У томе је и парадоксалност улоге сведока историјског догађаја: иако једино он располаже могућношћу да говори на основу сопственог искуства, што је догађај који описује изванредији, то је сведок изложенији сумњи и критици оних који том могућношћу не располажу (DULONG 1998: 68). Иако је ступило у први план под утицајем Другог светског рата, питање ових могућности и њихове ограничености наметнуло се у виду и личног и друштвеног проблема још за учеснике рата 1914. Када је, шездесетих година XX века, почело да се јавља шире интересовање за доживљаје појединаца који су преживели Холокауст, чиме је започето ново раздобље људске историје, „ера сведока", како гласи наслов студије Анет Вјевјорке,[28] створен је одговарајући оквир памћења и за сведочанства оних који су преживели страхоте Првог светског рата. Да то није одувек био случај показала је недавно обновљена расправа коју је тридесетих година изазвала појава књиге *Сведоци (Témoins)* Жана Нортона Крија. У питању је обимна критичка студија ратног ветерана,[29] у којој је испитано преко три стотине текстова о Првом светском рату, готово свако сведочанство које је од 1915. до 1928. године објављено на француском језику. Реч је о текстовима разних жанрова – писмима, дневницима, мемоарима, романима – чији су аутори били очевици рата, углавном бивши борци и, ређе, лекари. Текстови су у књизи распоређени према жанровима и рангирани према

[27] Начин на који Хејден Вајт, на пример, замишља однос између историјских догађаја и њиховог приказа у историографији (*emplotment*) испоставио се и методолошки и етички проблематичним у вези са питањем представљања холокауста. Вајта су посебно напали сведоци, попут Карла Гинзбурга, који су се осећали лично погођеним његовом тврдњом да је веза између догађаја и његовог приказа, у начелу, арбитрарна. Види Гинзбургов пледоаје за сведока, „Just One Witness" и Вајтов одговор, „Historical Emplotment and the Problem of Truth", у FRIEDLANDER 1992: 82–96 и 37–53.

[28] WIEVIORKA, Annette. *L'ère du témoin.* Paris: Plon, 1998.

[29] Jean Norton Cru (1879–1949), син протестантског пастора Жана Пјера Луја Крија и Катарине Нортон, учествовао је као добровољац у Првом светском рату на француској страни. На Западном фронту је провео период од средине октобра 1914. до фебруара 1917. године и, за то време, преживео Верденску битку, која га је, као и толике друге, заувек обележила. Захваљујући свом познавању енглеског језика, почетком 1917. је пребачен у позадину, где је, пре него што је са француском војном мисијом отпутовао у Америку, вршио дужности преводиоца. У Америци ће остати после рата, предајући француску књижевност на Вилијамс колеџу у Масачусетсу.

степену у којем испуњавају своју тестимонијалну функцију. Критичкој анализи и оцени сваког текста појединачно претходи извештај о резултатима Кријевог испитивања биографија њихових аутора, са посебним нагласком на место, трајање и ток војне службе. Ови подаци се затим користе како би се утврдила аутентичност њихових сведочанстава. Циљ овог истраживачког подухвата био је да се у мноштву текстова који су настали за време рата и после њега поуздани извори одвоје од непоузданих. У ту сврху, Кри је, још у рову, почео помно да прати и чита готово све што је излазило из штампе, текстове који су се међусобно знатно разликовали (и у погледу жанра и у погледу фикционалности), да би потом, у својој студији, на све њих применио исте критерије. Отуда су у његовој анализи најгоре прошли романи који су у своје време сматрани ремек-делима ратне књижевности, као што је *Оган*ь Анрија Барбиса (1916) и *Дрвени крстови (Les Croix de bois,* 1919) Ролана Доржелеса.

Наиме, у одабиру и критици текстова Кри је био вођен једноставним уверењем да, ако би свет увидео шта је рат у ствари, људи више никад не би ратовали. Сматрао је да стварност фронта није потребно додатно „патологизовати“, како то чине пацифисти и, нарочито, романописци – она је сама по себи довољна да уништи сваку жељу за ратовањем. Кри је веровао да само рационална спознаја рата, утемељена на критичком разматрању сведочанстава обичних војника, оних који су непосредно искусили борбу, а не генерала, цивила и других људи из „позадине“, може допринети његовом искорењивању.[30] Ту рационалну спознају подједнако онемогућава хероизација рата, заступљена у дискурсу јавне пропаганде и у романима попут Бенжаменовог *Гаспара* (*Gaspard,* 1915), као и његова демонизација, присутна у текстовима пацифиста, попут Анрија Барбиса или Ролана Доржелеса. За разлику од ратних и антиратних хушкача, ваљан сведок приповеда „поштено, суздржано, умерено“, пуштајући чињенице да „саме говоре“ (NORTON CRU 2008: 112). Његово сведочанство је засновано на спонтаним забелешкама или дневнику вођеном из дана у дан, са тачно назначеним датумима и

[30] Према Кријевом схватању, у борце спадају сви они који су се свакодневно излагали опасности: „L’aumônier, le médecin, le conducteur d’auto sanitaire sont des combattants; le soldat prisonnier n’est pas un combattant, le général commandant le corps d’armée non plus, ni tout le personnel du GQG. La guerre elle-même a imposé cette définition fondée sur l’exposition au danger et non plus sur le port des armes qui ne signifie plus rien“ (NORTON CRU 1929: 10).

местима збивања. Ови подаци се морају слагати и са биографијом сведока и са званичним извештајима, премда с њима, упозорава Кри, треба бити опрезан, јер су често непоуздани. Сведок не сме претендовати на то да његов исказ буде нешто више од приказа личног доживљаја, попут историјата јединице, одреда или војске којој је припадао. Даље, сведочанство не сме садржати техничке грешке, невероватне или апсурдне податке. У њему се не сме осетити утицај „легенди“, лажних, често традиционалних, представа о рату, које су подстицале јавна пропаганда, штампа и уопште „позадина“. Сведочанство треба да је лишено сваке тенденциозности, сваке пацифистичке, милитаристичке и уопште, политичке, „тезе“. Најзад, сведок не сме употребљавати књижевне „трикове“ (*artifices littéraires*), у које Кри убраја „намерни одабир сензационалних сцена“ (као што је стрељање дезертера или хватање шпијуна), „злоупотребу локалне боје“ (жаргон, вулгарности, „макаброзни предмети“), појаву „сликовитих, али вештачких типова војника“ (попут Бенжаменовог Гаспара или Доржелесовог Силфара), упечатљиве завршетке поглавља и сјајне пасусе који сведоче више о пишчевом генију, него о његовом доживљају ратишта. С друге стране, Кри признаје да голе чињенице не значе ништа ако нису праћене психолошким увидима. Аутор треба да пише о својим осећањима и размишљањима, како чињенице не би остале да лебде у вакууму и како би добиле јасно дефинисан контекст, али под условом да се веродостојност тих психолошких увида слаже с оним што су видели, мислили и осећали остали сведоци (NORTON CRU 1930, *нав. према* ROUSSEAU 2003: 231–237).

У складу са овим постулатима, добар део Кријевог критичког рада састојао се у ревносном упоређивању биографских података о току и трајању војне службе, чину и ратним заслугама писаца са местима и догађајима који су у њиховим делима приказани. Други део се састојао у проверавању чињеничне истинитости текстова, посебно у сфери хронологије и топографије. У процени њихове аутентичности и документарне вредности Кри се, пре свега, ослањао на сопствене ратне доживљаје, позивајући се при томе и на искуство свих осталих војника.Тако, критикујући Барбисове приказе ратних зверстава, Кри тврди да је борба прса у прса само „књижевна лаж“, јер он сâм никада није видео војника да својеручно убија другог човека. Нема сумње да су, наставља Кри, неки други сведоци то видели, али, ако су искрени, признаће да је у стварности тај призор бескрајно

ређи него што би нас традиционални текстови навели да поверујемо. Кријево позивање на сећања осталих бораца треба схватити као покушај да се створи одговарајући друштвени оквир, заснован на заједничком памћењу учесника, заједница чија би улога истовремено била формативна и нормативна. Чињеница да је појава *Сведока* дубоко повредила осећања многих ветерана, толико да је довела до раскола у оквиру заједнице ветерана – до поделе на Кријеве противнике, предвођене Роланом Доржелесом, и његове присталице, чији је најистакнутији представник био Андре Дикас, аутор утицајне антологије *Рат у причама бораца* (*La Guerre racontée par les combattants*, 1932) – сведочи о неуспеху да се створи оквир у којем би се ратна сведочанства читала онако како је Кри то желео. После ветерана уследила је, углавном позитивна, реакција историчара (види ROUSSEAU 2003: 215–251). Ипак, неки од њих, као што је Пјер Ренувен, изразили су сумњу у погледу исправности Кријевог поступка: у којој мери се Кријева субјективна оцена истинитости појединих сведочанстава може узети као мерило приликом утврђивања њихове поузданости? Иза ове примедбе стајало је начелно питање статуса сведочења као историјског извора, које је Марк Блок још 1921. формулисао као методолошку дилему: „Нема доброг сведока; нема ниједног сведочанства које би било тачно у свим својим деловима, али када сведок који је искрен и који мисли да говори истину, заслужује да му се верује?“ (BLOCH 1921: 15). Питање је, према Блоку, начелно нерешиво. Највише што историчар може да учини јесте да на њега одговара појединачно, од случаја до случаја, имајући све време у виду да се његов задатак не може свести на критику: за историчара, грешка није само страно тело које он мора настојати, свом прецизношћу свог алата, да уклони; она је и сама предмет историјског истраживања који историчар мора узети у обзир када настоји да разуме след људских поступака (*Исто*). Није случајно то што се управо Блок, и сâм учесник Првог светског рата, латио осетљиве теме лажних гласина, насталих поводом контроверзних немачких „зверстава“ у Белгији 1914. године. Кријева књига, Блокова размишљања о колективној свести и начину на који она условљава нашу представу о прошлим догађајима, као и Албваксова студија *Друштвени оквири памћења (Les Cadres sociaux de la mémoire,* 1925), у много чему су типичне за међуратни период и његову запитаност над прошлошћу и сећањем.

У том контексту, *Сведоци* се јављају као резултат ауторовог настојања да се колективно памћење Великог рата хомогенизује и изједначи са памћењем једне групације. Међутим, уместо да своју представу о рату обликује на основу сведочанстава обичних војника, јавност ју је црпела из разних других извора, међу којима је, према Кријевом мишљењу, средишње место одвајкада заузимала књижевност. Представа о Наполеоновим ратовима није стицана на основу његових мемоара него Балзакових „Сцена из војног живота“, епизоде са битком код Ватерлоа из Игоових *Јадника* и оних четрдесет страница из Стендаловог *Пармског картузијанског манастира* (NORTON CRU 1929: 48). Истинити прикази рата су досадни публици која најрадије чита Барбиса и Ремарка. За Крија, то коришћење „наше крви“ и „наших стрепњи“ као грађе за књижевност, „романсирање најгорег људског изума“, представља светогрђе (NORTON CRU 1917, *нав. према* ROUSSEAU 2003 : 116). Ко је заиста видео фронт зна да ужас није подобна грађа за књижевност, патња се не може удесити тако да испадне „као нека Расинова трагедија или француски врт“ (NORTON CRU 1929: 177). Има извесне иронije у томе што Кри, иначе професор француске књижевности, сматра да ће:

> [о]ни који желе да се истина о рату обелодани зажалити што постоје ратни романи, лажан, полукњижевни, полудокументарни жанр, где слобода маште, оправдана у књижевности, има злокобну улогу [...]. Сви писци ратних романа диче се тиме да говоре као сведоци, да сведоче пред судом историје. Како измирити ту претензију са слободом маште? У ствари, ти романи су посејали више заблуда него што су открили истина, што се могло и предвидети (NORTON CRU 1929: 553).

На другим местима Кри се труди да још смањи удео уметничке слободе у ратним романима: тачно је да историја не може да наметне своја правила уметности, али она задржава право да узме у обзир само оно што одговара њеним захтевима, што се може сматрати употребљивим документом (NORTON CRU 2008: 85). Уосталом, наставља Кри, претерано би било мислити да је уметничка слобода неограничена – данас се уметнику не могу опростити немар или незнање; од сликара се захтевају „истинити“, односно „стварни“ пејсажи (*des paysages vrais*). Кри је, очито, био присталица идеје прогреса у уметности – веровао је да је „напредак егзактних знања“ у уметности дао

„нове каноне“ (*Исто*: 86), засноване на реализму – а, могли бисмо додати, и конзервативац и рационалиста.[31]

За нашу тему је, међутим, занимљивија Кријева, готово платонистичка, амбиваленција према књижевности. Он ју је правдао жанровском „хибридношћу“ фикционалних приказа рата, који час присвајају слободе „чисто естетске књижевности“, а час претендују на једну вишу истинитост од пуке фактографске тачности (NORTON CRU 2008: 94–95). Та „виша“ истинитост, која се јавља као резултат синтезе појединачних, међусобно неповезаних догађаја у један кохерентан наратив, била је главни аргумент у одбрани писаца чија је дела Кри одбацио као неистинита. Кријеви противници су, наиме, бранили ратне романе позивајући се на супериорност поетске истине над чињеничном.

> Господин Кри је, нажалост, заслепљен својом љубављу према тачном детаљу (датум, топографија, итд.) и показао се запањујуће неправедан према *неким,* веома лепим, романсираним причама, као што су *Дрвени крстови, Огањ, Победници,* у којима су ратни писци покушали не толико да реконструишу своје утиске из дана у дан, колико да оживе, без места и датума, праву атмосферу фронта и психологију војника, да начине аутентичну синтезу рата.
>
> То је зато што је г. Кри потпуно неосетљив на уметност, од које подозрева и коју мрзи као што би неки монах мрзео лепу девојку која би била кадра да га одврати од његове дужности. Г. Кри претпоставља једно Жоликлерово писмо страници из Шатобријана [...], путопис непознатог немачког подофицира [роману] *На Западу ништа ново,* потпуно безначајне успомене, бележене из дана у дан, крајње личним записима једног Мак Орлана или једног Жиродуа [...] (GALTIER-BOISSIÈRE, *нав. према* ROUSSEAU 2003: 185).

Ремаркови романи можда нису у свему тачни, вели Бенжамен Кремије, али имају ту предност што и код оних који рат нису доживели ствара утисак да јесу (*нав. према* ROUSSEAU 2003: 185). То је био и Доржелесов став. У *Сећањима на Дрвене крстове* (*Souvenirs sur Les Croix de bois,* 1919), Доржелес препричава како је у рукопис убацивао сопствене белешке из рата и на следећи начин описује свој стваралачки поступак:

[31] Примедба о „новим канонима“ делује готово смешно, нарочито ако се има у виду то да Кри ове редове пише 1930. године, а да му је главни пример из сликарства Коро.

> Не знам како бих боље приказао како је састављена моја књига. Као и другде, и том приликом сам у једну измишљену причу убацио делиће истине [j'ai incorporé dans un récit imaginaire des éclats de vérité].
>
> То није роман, то нису виђене ствари: то је, у неку руку, оживљена стварност [la réalité recréée]. Ниједног тренутка нисам мислио да водим дневник свог пука. Имао сам већу амбицију: не да испричам *свој* рат, него рат *као такав* [ne pas raconter *ma* guerre, mais *la* guerre].
>
> Одустати од датума, избрисати називе сектора, заборавити број војника, и извући из себе самога тобожњих успомена тако пуних истине [de prétendus souvenirs si nourris de vérité] да би сваки борац повикао: 'То су и моје [успомене].'
>
> Чему, уосталом, причати хиљаду стварних згода, кад можемо да измислимо једну која ће их све сажети? Чему пресликавати кад можемо да стварамо? (DORGELÈS 1929: 33–34).

Овај одломак из више разлога заслужује пажњу. Прво, ту је Доржелесова, и пречесто навођена тврдња да није хтео да исприча свој рат, него рат као такав. Другим речима, он није желео да прикаже рат из перспективе појединца, која ризикује да буде превише лична, већ је писао са намером да његово сведочење има опште важење – да то буде прича с којом би се могао поистоветити сваки војник. У питању је, наравно, опште место о односу између партикуларног и универзалног у књижевности, вулгаризована верзија аргумента из IX главе Аристотелове *Поетике.* Оно што је важније, међутим, јесте идеја да је основ за ту причу лично искуство: рат је толико испунио пишчеву „душу, мисли, тело" да му није било тешко да из себе извуче грађу за роман – „тобожње успомене пуне истине". То искуство је, по природи ствари, партикуларно. Отуда је и Доржелесова тврдња да је у измишљену причу убацио понеки делић истине двосмислена – *éclat* је делић, одломак, али и тресак, прасак, прснуће – као што је и истина која је Доржелесу послужила истовремено као надахнуће и као грађа, фрагментарна. Како Доржелес решава овај парадокс? Тако што рат у његовој причању постаје формативно искуство: у рату, Доржелес се учи писању тако што се учи патњи, он и постаје писац зато да би сведочио у име оних који су толико патили (*Исто*: 25). У извесном смислу, рат га приморава да постане нека врста жиже у којој се скупљају искуства заједнице – „у мом духу се на тај начин створила једна тако трагична мешавина, да данас више не могу да разликујем фикцију од стварности" (*Исто*: 35). Уз све разлике које их деле, Доржелес овде није далеко од Вилкомирског, чији је поступак имао сличан ефекат тиме што је

омогућио да се у одломцима из једног егземпларног, али не и аутентичног детињства, огледају многа индивидуална, аутентична сећања. Улога гласоговорника Доржелесовом искуству даје смисао и сврху, а истовремено указује на разлику између њега и свих осталих бораца који су бележили своја искуства. Са гордошћу професионалног писца Доржелес их описује како „сваке вечери, мртви уморни, празних стомака, још у себи налазе храбрости да, пре него што ће заспати, запишу оно што су сматрали да су најистакнутији догађаји дана". „Не мислим, наравно", додаје Доржелес, „да се подсмевам тим јадним реликвијама које ће они који су преживели под старе дане извући из фијока", али „најмање што се за те дневнике маршева може рећи, јесте да су били занимљиви само њиховим потписницима. Можемо сасвим лепо учествовати у најтрагичнијим пустоловинама и из њих сачувати само безначајне успомене" (*Исто*: 14–15). Упркос књижевничкој сујети, из Доржелесових речи се помаља иста жеља коју је имао и Кри, тежња ка успостављању једне приче о рату, засноване на заједничком сећању учесника, око које би се сви сложили и са којом би се свако могао поистоветити. Као и код Крија, основ те приче је лични доживљај појединца – оно што је сâм сведок видео својим очима и осетио на свом телу. Немала разлика је, међутим, у њиховом поимању средстава којима се то постиже. Доржелесова поетика представља конвенционалну варијанту класичног реализма: он се противи непосредном пресликавању стварности и залаже за оживљену, *ре*-креирану стварност (*la réalité recréée*), у којој, као што се и могло очекивати, идеја типа заузима важно место: „Сваки лик сам начинио на основу хиљаду осмотрених црта […]. Силфар? Та, познавао сам десет таквих […]. Као људи, сви су они били стварни (*vrais*), али ниједан није био прави (*véritable*)[32]" *(Исто*: 36). Из Кријеве перспективе, управо у томе и јесте проблем: жртвовати чињеничну истинитост некаквој „вишој", „синтетизованој" истини, која читаоцима делотворније дочарава ратну стварност, у најбољем случају је само изговор за претенциозне писце жељне славе. Међутим, то је најчешће кривотворење историјске стварности у политичке сврхе.

[32] „Tous humainement vrais, mais pas un véritable". *Vrai* значи и „истинит" и „стваран", *véritable* и „истински" и „прави". Смисао Доржелесове игре речи је: „Као људи, сви су они били стварни, али ниједан није био прави Силфар".

Због тога се Крију и чинило да је пацифистичко проказивање рата подједнако непоштено и неисторично као ратна пропаганда. Ангажовани, али невични посматрању и лишени критичког духа, писци као што су Барбис, Доржелес или Ремарк, ништа нису успели да промене – усвојивши традиционалну представу о борби, они су приказали исте сукобе, само што је у њиховим романима, уместо херојског, клање постало дивљачко и нељудско (NORTON CRU 2008: 91–92). Проблем, према Крију, није толико био у природи самог сукоба колико у „духу уметника, који је обузет књижевном модом, поступцима, жељом за постизањем ефеката, а, с друге стране, опседнут легендама, чијег се утицаја није умео ослободити". „Максима *права књижевност се подсмева књижевности* никад није била умеснија" него у случају ратних сведочанстава. „Књижевни фанатици", вели Кри, „живе у атмосфери књишког рата", док стварни рат ремети све њихове представе о томе како се пише потресан роман, скројен према очекивањима публике (*Исто*: 88–89).

Иако пристрасна, Кријева критика у овом случају има општији значај, а његови увиди су у извесном смислу исправни – тешкоћа јесте била у духу уметникā, али она није била последица њиховог књижевног фанатизма, већ суштинске неприкладности расположивих изражајних средстава новој материји. Сви учесници рата, независно од образовања или професије, који су се латили пера како би описали своје доживљаје, били су обележени наративима о рату из сопствене, писане или усмене традиције. Уосталом, како то примећује Пол Фасел, придајући, као и Кри, речи „књижевност" двоструко значење, тешко је замислити да би ико могао да напише извештај о било ком догађају а да му се не поткраде нешто мало „књижевности" (*without some 'literature' leaking in*). „Само би потпуно неписмена особа, која је ретко чула било коју причу, дала 'тачан' приказ неког личног доживљаја" (FUSSELL 1982: 173). Иако супротних ставова, и Фасел и Кри на овом месту испољавају исто уверење које је, захваљујући Платону, пресудно обележило европску културу. То је уверење да је „једноставнији", „огољенији" извештај ближи истини од оног који је „украшен" и „улепшан" – једном речју, „књижеван". У Кријевом случају оно подразумева изједначавање естетског задовољства које неки текст пружа са његовом литерарношћу, а литерарности са фикционалношћу. „Књижеван" овде значи „фикционалан", тачније, „фиктиван" – измишљен и, према томе,

лажан. Због тога се код Крија изрази у вези са књижевношћу (попут речи „роман“ или придева „књижевни“) често јављају као квалификативи са двоструким вредносним обележјима. О тој двострукости најбоље сведочи Кријева похвала омиљеном писцу:

> Од свих ратних писаца, Женевоа је на првом месту, без премца. […] Умео је да исприповеда своју осмомесечну кампању са најмарљивијом тачношћу, суздржавајући се од сваког улепшавања под утицајем маште, а да ипак призове у живот догађаје и људе, душе и мисли, покрете и ставове, речи и разговоре. Његово казивање је верна слика живота који је проживљен, као што је добар роман слика живота који је фиктиван, али веродостојан. Нема ниједног казивања о рату које више подсећа на роман, тако да су се неки критичари питали колико је машта учествовала у романсирању стварности (NORTON CRU 1929: 144–145).

Затим следи исцрпно образложење, у којем се доказује да је Женевоа поуздан сведок, јер се ослањао само на оно што је, према Кријевим сазнањима, могао лично доживети. Међутим, коментаришући дијалоге у роману *Они из '14*. (*Ceux de 14*, 1916–1923), које је било готово немогуће написати само на основу сећања, Кри тврди да је доказ пишчевог генија управо то што је умео да верно репродукује разговоре војника, не у свим њиховим појединостима, „реч по реч“, него у њиховој „суштинској истини“. „Ми, остали борци, имамо аудитивну меморију која нам не допушта да призовемо разговоре као Женевоа, али која нам омогућава да закључимо да они *звуче истинито*“ (NORTON CRU 1929: 146, подвукла ДД). Кри чак изјављује да није довољно препричати низ догађаја и случајности „у њиховој материјалности“, као сирове чињенице, да би се пренела стварност и осетио укус самог доживљаја – *la saveur de la chose vécue* (*Исто*: 165).

Разлика коју Кри повлачи између нефикционалног и фикционалног текста – сведочанство је верна слика стварног живота, а роман је веродостојна слика измишљеног –одражава уверење да исте законитости прожимају оба ова „режима“. Другим речима, код њега не постоји никаква свест о посебности искуства читања (или слушања) фикционалне приче у односу на приповедање сведока. Оба жанра су заснована на прећутном и историјски променљивом односу који се ствара између читалачке публике и једног система вредности који та публика доживљава као истинит, баш зато што је

имплицитан.[33] Као што веродостојност једног фикционалног текста почива на одређеном „корпусу максима“, како вели Женет, тако и верност једног нефикционалног текста почива на једном скупу уверења, око којих се, у датом историјском тренутку, групише одређена заједница. Скуп уверења је, у ствари, онај заједнички оквир памћења на који се Кри позива када процењује верност и истинитост сведочанстава. А у тај оквир спадају, више него што је он био спреман да увиди или призна, и заједничке представе о рату које претходе сваком појединачном доживљају и обликују га.

То, између осталог, објашњава зашто се Кри у критици самих текстова превасходно трудио да раскринка одређене „митове“, „књижевне измишљотине“, које је сматрао погубним и који су, у његовим очима, били подједнако криви за безразложно страдање милиона као и ратна пропаганда. Због тога је, на пример, сматрао да су описи ужаса из француско-пруског рата код Мопасана и, у мањој мери, Золе, „надахнули“ контроверзна немачка зверства из августа 1914. године (*Исто*: 49).[34] С друге стране, Кри је, слично Платону, који је у трагедији видео извор негативног педагошког утицаја на атинску омладину, у епској књижевности препознао „складиште“ клишеа, искривљених представа о части, храбрости и човечности, које су рат омогућиле. Но, да ли је Кријев страх био оправдан? Да ли су читаоци заиста могли помислити да је оно што је

[33]„Le récit vraisemblable est donc un récit dont les actions répondent, comme autant de d'applications ou de cas particuliers, à un corps de maximes reçues comme vraies par le public auquel il s'adresse; mais ces maximes, du fait même qu'elles sont admises, restent le plus souvent implicites. Le rapport entre le récit vraisemblable et le système de vraisemblance auquel il s'astreint est donc essentiellement muet“ (GENETTE 1969 : 76). Женетова запажања односе се на поетику француског класицизма, у којој је категорија вероватности имала средишњи значај. Његови закључци, међутим, имају шири значај.

[34] Изненађујуће сличну аргументацију даје Марк Блок у већ навођеном чланку о лажним гласинама. Описујући психичко стање немачког војника у Белгији, Блок мотивацију за његове поступаке проналази, између осталог, управо у причама о француско-пруском рату: „Le soldat allemand, qui, la guerre à peine commencée, entre en Belgique, vient d’être tout à coup enlevé à ses champs, à son atelier, à sa famille, ou du moins à la vie réglée de la caserne ; de ce dépaysement soudain, de ce brusque déchirement des liens sociaux essentiels naît déjà un grand trouble moral. [...] *Or ces hommes ont été nourris de récits relatifs à la guerre de 1870 ; dès leur enfance on leur a rebattu les oreilles des atroces exploits prêtés aux francs-tireurs français ; ces contes ont été répandus par le roman et par l’image* [...]. Ajoutez enfin que dans les esprits traînent à l’état de souvenirs inconscients, *une foule de vieux motifs littéraires, — tous ces thèmes que l’imagination humaine, au fond très pauvre, ressasse sans cesse depuis l’aurore des âges : histoires de trahisons, d’empoisonnements, de mutilations, de femmes crevant les yeux des guerriers blessés, que chantaient jadis aèdes et trouvères, que popularisent aujourd’hui le feuilleton et le cinéma.* Telles sont les dispositions émotives et les représentations intellectuelles qui préparent la formation légendaire ; telle est la matière traditionnelle qui fournira à la légende ses éléments“ (BLOCH 1921: 26–27, подвукла ДД).

приказано у романима истина о рату? И да ли би ти романи на њих уопште могли имати исти ефекат као ратна пропаганда, новинске вести и гласине?

До извесне тачке, Кријев страх није био неоснован. Ратни романи су углавном били хибридне творевине, настале трансформацијом нефикционалног материјала – бележака, цртица, дневника, писама – жанрова који нису захтевали континуирано приповедање и који су стога били погоднији за писање (и чување) у условима живота на фронту. Траг ове матрице се често види из њихових поднаслова, који су остали чак и када је сама матрица делом или потпуно ишчезла из приповедања: Барбисов *Огањ* је „Дневник једне капларије“ (*Journal d'une escouade*), Јингерово дело *In Stahlgewittern (У челичној олуји)* има поднаслов „Из дневника једног команданта ударне бригаде“ (*Aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers*), *Der Wanderer zwishen beiden Welten (Луталица између два света)* Валтера Флекса носи поднаслов *Ein Kriegserlebnis* („Ратни доживљај“). Делом зато што та трансформација често није била спроведена у потпуности, а делом и зато што су, за време рата, издавачи увидели да се књиге боље продају под етикетама истините приче (*true story)*, сведочанства (*témoignage*) и ратног доживљаја (*Kriegserlebnis*), ови текстови су читаоце и нехотице могли довести у забуну. И заиста, тешко би се могло рећи да њихови писци нису желели да им се верује; њихове претензије на истинитост потврђивали су предговори јавних личности (види BEAUPRÉ 2006: 67–70), огласи и најаве издавача, као и навођење чина и војних заслуга поред пишчевог имена. Претензије на описивање *рата као таквог* су, у неким случајевима, укључивале скепсу према књижевности, изједначеној са фикцијом. О томе сведочи и Доржелес, када у *Сећањима* описује како је, испрва, пошто је тек почео да објављује за лист *L'Intransigeant,* изазвао подозрење и гнев својих другова из рова, који су писце сврставали у исти ранг са новинарима, ратним хушкачима и другим лажовима (DORGELÈS 1929: 23–24). Први критичари *Српске трилогије* Стевана Јаковљевића хвалили су његову „истиниту књигу о рату“ јер „није *литература*“. „Могао би се“, вели један од њих, „успоставити однос: што мање литературе, то више праве *ратне књижевности*“ (ВУЈИЋ 1934). Симптоматичан за овај отпор је и почетак дванаестог поглавља Грејвсове аутобиографије, где аутор објашњава како је, за време одсуства у Енглеској 1916, почео да описује својих првих неколико месеци у Француској. Пошто је

тај текст „глупаво написао као роман“, вајка се Грејвс, сад мора да га „поново преведе у историју“ (*Having stupidly written it as a novel, I have now to re-translate it into history*) и доноси нам једно, „реконструисано“ поглавље из тог, првобитног романа (GRAVES 2000: 53).

Чак и онда када су се њихова дела, по свим критеријима, морала сматрати романима, неки ратни писци су или свесно присвајали улогу сведока или нехотице допуштали да се њихови романи тако доживе (тиме што ту улогу нису оспоравали). Први је случај Ролана Доржелеса, чији су *Дрвени крстови* без сумње роман (за почетак, њихов јунак и приповедач се зове Жак Ларше, што би требало да искључи могућност аутобиографског читања овог текста), али који је, видели смо, у јавности и у другим својим текстовима, заузимао улогу сведока. Други је случај Ремарка, чији роман *На Западу ништа ново* приповеда јунак, Пол Бојмер, све до смрти коју описује неименовани наратор у трећем лицу. За разлику од Бојмера, Ремарк није био добровољац; он је мобилисан тек у новембру 1916. године, у војсци је углавном обављао лакше послове, као што је снабдевање и поправљање пруге; пошто је рањен, провео је остатак рата, од августа 1917. до октобра 1918, у болници. Његов издавач је, међутим, све чинио како би роман стекао статус сведочанства, штампајући, између осталог, уз њега похвалу популарног романописца Валтера фон Молоа, који га најављује као „споменик нашем незнаном јунаку“, који је „свим погинулима“ подарио глас. Иако се није представљао као сведок, ни сам Ремарк није много чинио да оповргне свој готово митски статус гласоговорника читаве генерације (види EKSTEINS 1989: 275–299; BANCE 1977; BEAUPRÉ 2014).

Но, чак и да су довеле неке од својих савременика у заблуду, јавне представе о Доржелесу и Ремарку нису на дуже стазе измениле статус њихових текстова, који својим најважнијим текстуалним назнакама не наводе читаоце на нефикционално читање, напротив. Занимљив је, у том погледу, Барбисов *Огањ*. Првобитно објављен у наставцима у часопису *Oeuvre, Огањ* је најављен као „белешке једног борца“ (*notes d’un combattant*), праћен подацима о Барбисовим војним заслугама и одликовањима. У формату књиге, *Огањ* је носио (и још носи) поднаслов „Дневник једне капларије“ и посвету, потписану иницијалима „Н.В.“ и упућену „сећању на другове који су поред мене

пали у Крују и на коти 119“. Посвета причи даје додатну уверљивост и потврђује Барбиса као очевица. Барбис је о својој књизи говорио као о сведочанству (BARBUSSE 1955: 49), војници су је доживели као „крик истине“ који им је објаснио „зашто се боре“ и „улио храброст да борбу наставе“ (MEYER 1969: 47), а цивили су њеног писца видели као „гласоговорника оних који пате“, који је „имао храбрости да каже истину коју су они наслућивали, али се нису усуђивали да виде“ (*Исто*).

Зашто је публика онда читала Барбисову књигу као роман, када су јој главни паратекстуални сигнали налагали супротно? Жанровско одређење *Огња* као романа потврђено је чак и Гонкуровом наградом, која се традиционално додељује фикционалним текстовима у прози, а међу њима претежно романима. Даље, упркос поднаслову, *Огањ* није дневник, јер не садржи ознаке у виду датума и места збивања. Уместо тога, књига је подељена на поглавља чији су наслови симболични (*Визија, Силазак, Идила, Огањ, Зора*), а распоред пажљиво конструисан тако да се међу њима успостављају вишеструке симетрије, од којих је најочигледнија она између прве (*Визија*) и последње главе (*Зора*). Ако историјски догађаји о којима *Огањ* говори нису измишљени, лица која у њима учествују јесу. Јединица под командом каплара Бертрана није постојала. Имена ликова су такође, углавном, измишљена и садрже очигледне игре речима.[35] *Огањ* обилује књижевним реминисценцијама на Золу, као главног Барбисовог узора, и, помало неочекивано, Дантеа. Иако су углавном предочени догађаји којима је наратор лично присуствовао, неке епизоде којима није, попут усамљеног лутања војника Фујада у једанаестом поглављу, испричоведане су тако детаљно да, бар једним делом, дисквалификују *Огањ* као сведочанство очевица. Све ове одлике, међутим, не чине *Огањ* фикцијом, иако га разликују од текстова писаца које је Кри сматрао добрим сведоцима, какав је Морис Женевоа или Жан Берније.

[35] Барбисови војници се зову *Paradis* („рај“) и *Barbier* („берберин“); два изразито антипатична лика се зову *Cocon*, што дословно значи „кукуљица“ (Кокон је, иначе, у роману упоређен с инсектом, а каже се и да је родом из Лијона, што успоставља риму *Cocon–Lyon* и асоцијацију на свилене бубе) и *Sacerdote,* што подсећа на свештенство, *sacerdoce*. Како је овај други лик кукавица, неки тумачи су склони да у симболици његовог имена виде пример Барбисовог антиклерикализма. О симболици имена види CASABIELHE 1995: 143–144.

Оно што је *Огњу,* а после, по узору на њега, и другим ратним романима, омогућило да истовремено буде класификован као роман и вреднован као сведочанство, јесте нарочита фигура приповедача – неименованог редова под командом каплара Бертрана, који у првом лицу приповеда доживљаје капларије, усвајајући при томе једно колективно „ми“ које савршено илуструје ауторову амбицију да рат прикаже из перспективе заједнице. Његов положај у свету романа је двосмислен: он са дистанце посматра и бележи доживљаје капларије чији је део, дели њихова искушења и патње, али нема личних доживљаја независно од остатка јединице. Он је сведок догађаја, који нема ни имена, ни физичког изгледа, ни прошлости, верни писар туђих доживљаја. Он је, према речима једног његовог сабораца, само једно „ти“ које пише („toi qui écris“; BARBUSSE 1916: 221). Захваљујући тој функцији, он се лако може поистоветити са самим Барбисом, односно с аутором посвете – H(enri) B(arbusse), што читаоцу оставља могућност да *Огањ* чита као сведочанство*,* али га на то не обавезује. Када се ова неодређеност споји са Барбисовим стилом, који у великој мери опонаша Золин, постаје јасно зашто је публика могла да доживи *Огањ* као текст који у својој борби за истину „прибегава књижевности“ као средству, привлачној „обланди“, која читаоцима омогућује да лакше савладају горак садржај. То, међутим, није довољан разлог да се *Огањ* класификује као роман: прозни текст може сасвим лепо имати књижевна обележја и пружати естетско задовољство читаоцима, а не бити фикција.

Изједначавањем књижевности са фикцијом, а фикције са „измишљањем“ и „улепшавањем“, објашњава се и Кријево редуктивно читање ратне књижевности уопште, укључујући ту и књижевност која је претходила Првом светском рату. Он у томе, дакако, није био усамљен – идеја да је читава генерација невиних младића која је у рат пошла надахнута лектиром и без икаквог познавања живота, да би била жртвована ни за шта – *for an old bitch gone in the teeth,* како би то рекао Паундов Моберли – део је опште представе о рату која је обележила двадесете године у Европи. Прилике се, међутим, мењају крајем те деценије. Почетак тридесетих година прошао је у знаку „ратног бума“, о којем, између осталог, сведочи талас ратних књига које су, почевши од 1928/9. и појаве Ремарковог романа *На Западу ништа ново,* преплавиле Европу. Исте године када Кри у Француској објављује *Сведоке,* у Немачкој *На Западу ништа ново* досеже милионске

тираже, а на енглеском се појављују чак три канонске књиге о Првом светском рату: мемоари Роберта Грејвса *Због том свему (Goodbye to All That)*, *Због оружје* Ернста Хемингвеја и *Смрт хероја (Death of a Hero)* Ричарда Олдингтона. На нову ратну прозу публика је свуда одговарала на сличан начин: у њеној реакцији је био садржан читав сплет естетичких, али и етичких проблема, скривен иза недовољно разграничених категорија као што су „истинитост“, „уверљивост“ и „веродостојност“. Упркос почетном, масовном одушевљењу, Ремарков роман није наишао на опште одобравање ратних ветарана у Немачкој, а уједно је био нападан са сасвим различитих идеолошких и политичких становишта.[36] Паралелно са Кријевом критиком ратних романа и полемиком коју је изазвала, у Енглеској се распламсала јавна расправа с истим предметом и сродним аргументима, познатија као „The War Books Controversy“. Два памфлета објављена почетком 1930. године, *Лаж о рату (The Lie About the War)* Дагласа Церолда и *Ратне књиге (War Books)* Сирила Фолса, на сличан начин као *Сведоци* анализирају савремене романе, осуђујући искривљену и „патологизовану“ представу рата која, захваљујући њиховом утицају, прети да постане и његова званична слика:

> Ови писци су се намерили не да рат лише сваке романтике – она је углавном већ била ишчилела – него да докажу да су Велики рат на обе стране водили подлаци и будале, да су људи који су у њему погинули послати на клање као стока, и да су изгинули као звери, а да њихове смрти нису помогле никакав циљ нити су коме донеле добра. Толико о теми; узгредни детаљи су слични. Стрељање за кукавичлук – које је, заправо, било изузетно ретко, бар у британској војсци – приказано је као честа појава; пијанство официра испада више правило него изузетак; свака ситна прљава подлост – којих ћете, истини за вољу, више срести у месец дана мира него у годину дана рата – изнета је у први план (FALLS 1930, *нав. према* HYNES 1990: 453– 454).

Иста критика, овај пут упућена са становишта политичке деснице, јавља се и тексту „Оклеветани рат“ Црњанског:

> Горе од свих забушаната и макроа дочекао је војник, у побеђеним државама, да га светина презире и исмева.
>
> Рат је требало упрљати сасвим, војника унизити сасвим, јер уз пацифизам ишла је паралелно и нарочита пропаганда.

[36] Види EKSTEINS 1989: 288–289 и MURDOCH 2006: 141–168.

> Да би се после оргије у рату, што брже изишло у рај пацифизма, рат је оглашен животињским, ниским, идијотским. Нарочито из Немачке расута је тада огромна пропаганда исмевања и прљања, не само против милитаристичких идеја и принципа, него и против саме војске, као такве. У великом делу немачке пацифистичке литературе, у роману: *На западу ништа ново,* изгледа као да су највиши моменти војничког живота у рату били, кад су чучећи у круг војници вршили нужду (ЦРЊАНСКИ 1934 : 5).

Чак и када није оспоравана из политичких разлога, ратна књижевност је доживљавана као нестабилан, а неретко и проблематичан, спој фикције и сведочења. Један, нешто каснији, пример из српске књижевности је добар показатељ овог њеног статуса.

Наша Деветсточетрнаеста

У разговору са Синишом Пауновићем Стеван Јаковљевић је признао како је, пишући трећи део *Српске трилогије,* имао тешкоће при приказивању битке на Кајмакчалану (*нав. према* ЈАКОВЉЕВИЋ 1987: 23–24). Тај, последњи део романа, Јаковљевић је морао чак четири пута да мења, јер су се ратни ветерани активно мешали у сам процес писања, спорећи се око тога како се битка одвијала и чији је одред први освојио врх. Наиме, прву верзију описа Кајмакчаланске битке Јаковљевић је, према сопственим речима, написао по извештајима Врховне команде. Затим је срео потпуковника Светислава Крејаковића, који му је рекао да је Кајмакчалан освојио „он“, тј. „Добровољачка дивизија“. На основу његовог причања, Јаковљевић је написао другу верзију. Затим је срео генерала Јована Јовановића, који је тврдио да је Кајмакчалан освојио „он, са својим деветим пуком“. И тако је Јаковљевић морао да напише трећу верзију. На крају је ту верзију прочитао у присуству оба „освајача“, који су пристали да се састану. Да би Јаковљевићу слика бојишта била очигледнија, два млада генералштабна официра израдила су рељефну карту кајмакчаланског масива. Кад је све било готово, окупили су се у једној соби Војне академије, где је било још официра. Јаковљевић је полако читао свој текст, а официри су гледали у карте. Јовановић и Крејаковић почели су онда да дискутују позивајући се сваки на своје памћење и забелешке. Исправљали су један другога. У томе су их помагали и остали официри. Дуел

је трајао од осам до петнаест часова, али су се на крају ипак у свему сложили. Тек после тога Јаковљевић је написао дефинитивно нову, четврту верзију битке на Кајмакчалану (*Исто*: 25).

Упркос необавезном тону са којим је ова згода испричоведана и њеном срећном завршетку, јасно је да су спорови били изазвани нечим значајнијим од личних сујета учесника и њиховог ратничког престижа. За преживеле борце питање шта ће писати у Јаковљевићевом роману било је готово изједначено са питањем историјске истине о рату. За њих, као и за Крија, фикционалност је била сумњива, ако не и непостојећа категорија. Са њиховог становишта питање да ли роман поседује одређене уметничке квалитете и да ли читаоцима успева да пренесе одређени утисак о рату служећи се специфично књижевним средствима, било је, у најмању руку, споредно. Једино што је било важно јесте да ли су збивања која су у роману приказана истинита. А та истинитост се утврђује, пре свега, позивањем на сећање сведока. Ово уверење делио је, уосталом, и сâм Јаковљевић, тврдећи да се роман не пише „романа ради, већ да се што веродостојније изложе животне радње људи и догађаји у друштву“ (*Исто*: 33), при чему је овде приметна иста она двосмисленост у употреби речи „роман“ и „веродостојност“ као и код Крија.

О важности расправа које је изазвала Јаковљевићева књига можда најбоље говори појава књиге Косте Димитријевића, *Јунаци Српске трилогије говоре* (1971). У њој, Светислав Крејаковић, позван као један од прототипова ликова да посведочи о свом искуству, открива да је Јаковљевићева верзија догађаја, изнета у разговору са Пауновићем, измишљена. Ни до каквог консензуса међу ветеранима није дошло. „Нетачна је тврдња“, вели Крејаковић,

> да је Јаковљевић „овај трећи рукопис“ прочитао у присуству оба „освајача“ Кајмакчалана, тј. мене [...] и ђенерала Јовановића. Неистинито је и да су „два млада генералштабна официра“ израдила рељефну карту Кајмакчалана. И, када је све било готово, да смо се састали ја и генерал Јовановић са осталим официрима у соби Војне академије да бисмо повели „дискусију“ и „једном у свему се сложили“ [.] То све не одговара истини, јер генерала Јовановића познавао сам само из виђења, а он, не знам да ли је уопште знао за мене [.] У ствари, тврдим да са генералом Јовановићем никада о заузећу Кајмакчалана нисам водио никакве

разговоре, а најмање да сам се могао с њим сложити да је 7. пешадијски пук заузео Кајмакчалан! (ДИМИТРИЈЕВИЋ 1971: 152).

У књизи су, поред послератних изјава тројице јунака, дати и одломци из њихових ратних дневника и мемоара, који донекле пружају могућност упоређивања Јаковљевићевог романа са грађом која је коришћена за његово писање. Из поређења ових материјала и средишњег дела треће књиге, посвећеног бици на Кајмакчалану, јасно се виде тешкоће које је Јаковљевић имао са приказивањем историјског догађаја коме није непосредно присуствовао, а који је имао повлашћено место у националном памћењу рата. Будући да је реч о догађају који је из више разлога посебно афективно обојен,[37] питање утврђивања правог тока битке имало је нарочит значај, како за њене непосредне учеснике, тако и за заједничко памћење рата. Јаковљевић је овај проблем решио тако што се помогао сећањима очевидаца, чија је усмена и писана сведочанства узео као полазиште, уједно и драматизујући несугласице које су међу њима постојале. Ова замисао, која је сасвим у складу са Јаковљевићевом поетиком и *ethosom* писца који је у исто време и сведок, остварена је, нажалост, доста невешто: да би довео представнике различитих „верзија“ у додир, Јаковљевић их смешта у ратну болницу, где рањеници, у присуству приповедача, расправљају о томе ко је заправо освојио Кајмакчалан. После краћег, бесциљног препирања, договоре се да свако изложи своју верзију битке, као да је пред истражном комисијом коју је Врховна команда одредила да утврди ко је освојио Кајмакчалан. Расправа тада „спонтано“ поприма облик усмених исказа које учесници, крајње артикулисано, разложно, без икаквих прескока или лакуна у памћењу, износе пред окупљеним војницима. Међу њима се налази и картограф, који са собом има мапу Кајмакчаланског масива, саопштења тачно прате хронологију збивања, а прелази са једног извештаја на други су дати у облику „питања из публике“ и дијалога међу учесницима. Читава сцена је усмерена ка томе да се недовољно упућеним читаоцима,

[37] За српску војску заузимање Кајмакчалана имало је значај повратка у отаџбину, будући да је то био њен први продор на српску територију, напуштену у повлачењу 1915. Осим тога, био је то положај који је извојеван по цену губитака који су, за и онако већ десетковану војску, били знатни. Симболички значај победе на Кајмакчалану, „Капији слободе“, Јаковљевић пластично упризорује у сцени у којој војници „љубећи своју земљу, гину“ (ЈАКОВЉЕВИЋ 1939б: 123).

који нису учестовали у рату и које од описаних догађаја дели двадесет година, пластично предочи ток битке и објасне мање познате појединости о терену, распореду трупа, војној тактици. Жанровски, она више подсећа на транскрипт суђења или школски час, него на разговор рањеника који су недавно напустили бојно поље. Колико је ова конструкција неубедљива и очигледно писана са знатне временске удаљености, види се из почетних дијалога:

– О, јо, јо, јо! – викну капетан Радојчић дижући руке. – Па колико се све вас отима о ту славу, да сте освојили Кајмакчалан? Из званичних извештаја читамо: Кајмакчалан је освојио Четнички одред. А Предраг, који је из Дунавске дивизије, сав се зацрвенео да докаже, како је седми пук освојио Кајмакчалан.
– И што је нарочито интересантно, овде се препиру живи учесници. А шта ће тек Историја да каже! – додаје поручник Мишић.
– Море, докторске титуле ће добијати доказујући да су Кајмакчалан освојили Дринци, или четници, или седмаци – смеје се капетан Радојчић.
– Ја тврдим! – поче жустро Светислав.
– Море, батали, то је ван разговора! – одмахује руком Предраг.
– Чекајте, браћо, рашири руке капетан Радојчић. – Замислите, да је нама Врховна команда ставила у задатак да утврдимо: које је заузео Кајмакчалан... Рецимо, ја сам председник те комисије. А ви, Мишићу, и остали који слушате, чланови комисије... (ЈАКОВЉЕВИЋ 1939б: 121).

Истрага се завршава „соломонском пресудом“ Капетана Радојчића, који битку приказује као митски сукоб, у оквиру којег планина постаје „аждаја с две главе“, оборена захваљујући узајамним напорима Дринске дивизије, Четничког одреда и Седмог пука. На ову завршну реч сви окупљени одговарају „слажемо се“ (*Исто*: 175). Лако је увидети паралелу која постоји између сцене у роману и описа настанка коначне верзије те сцене из разговора са Пауновићем. Она, у ствари, упризорује сопствени настанак, процес трагања за истином и утврђивања „праве“ верзије збивања, засноване на консензусу очевидаца. Фикција двоструко посредује у том трагању. У свету романа, она омогућује учесницима да успоставе дијалог који је неопходан како би се постигао договор око праве верзије догађаја. То се дешава тек онда када, замишљајући да подносе извештај комисији, ликови ступе у игру у којој је сваком учеснику додељена улога – Светиславу и Предрагу сведока, Мишићу и приповедачу чланова, а Радојчићу председника комисије.

Аналогну функцију, очито, треба да оствари и *Српска трилогија* у односу на заједницу својих читалаца – да им пружи *ону* верзију догађаја која би свима била подједнако прихватљива као истинита. Отуда завршне речи поглавља „Сива стена“ – *слажемо се* – имају посебан симболички значај. Јаковљевићево решење је у том смислу карактеристично за писце који, попут Доржелеса, нису имали амбицију да прикажу „свој рат“, него „рат као такав“. Са тог становишта, *Српска трилогија* није могла бити потпуна без описа Кајмакчалана. Истовремено, поглавља посвећена овој бици одражавају тежњу, типичну за почетак тридесетих, ка успостављању једне, праве верзије догађаја, око које ће се заједница сложити и окупити. Позиција усамљеног сведока који се, готово четрдесет година касније, у Димитријевићевој књизи, јавља како би оспорио ову популарно прихваћену верзију и успоставио нову, „праву“ верзију догађаја, засновану на сопственом сећању, умногоме подсећа на Кријеву. И овде, као и у случају *Сведока,* тај покушај је претрпео неуспех.

Други вид односа између извора и романа тиче се поступака трансформације грађе које је Јаковљевић применио у *Трилогији*. Нажалост, на местима где су паралеле између коначне верзије и извора најближе и најзанимљивије, као што је случај са Крејаковићевим приповедањем о Кајмакчалану и Сивој стени, оригинални документ – рукопис предавања, који је Крејаковић дао Јаковљевићу на коришћење – нестао је. Димитријевић доноси само, знатно касније забележено, усмено излагање сведока, које је свакако настало са свешћу о Јаковљевићевом роману и жељом да се овај исправи. Ипак, уз све резерве, могуће је извести неке, условне, закључке о њиховом односу. На једном сасвим очигледном нивоу, Јаковљевићева верзија излагања потпоручника Светислава делује „романескније“ и „литерарније“. На пример, у Димитријевићевој књизи, Светислав Крејаковић описује Добровољачки одред у коме је ратовао на следећи начин:

> Прва јединица која је избачена на Солунски фронт, био је наш Добровољачки одред, потпуковника Војина Поповића, званог војвода Вук. Језгро овог одреда чинили су стари четници, граничари и добровољци из Србије. А било је ту и наших Срба исељеника, који су, као добровољци, дошли из Америке. У ствари, може се рећи да је ово била читава мала југословенска војска у чијем саставу су се налазили: Војвођани, Босанци, Херцеговци, Личани и Далматинци. А затим смо се попуњавали и бившим аустро-угарским војницима, који су се

Русима предали у Галицији, а потом било је и нешто Чеха, Словака и Словенаца, као и веома мали број Хрвата.

Може се рећи да историјат Добровољачког одреда почиње још од 1907. године, а нарочито током Балканских ратова деловали су четници под командом војводе Вука, а у Старој Србији и Македонији, са циљем да буду весници скорог ослобођења од турског јарма. Пред рат 1914. формирана су два комитска одреда у Србији и то под војводом Вуком и мајором Танкосићем. Ови одреди узели су учешћа у борбама на Дрини, приликом преласка Аустријанаца, а затим на планини Влашићу и Церу [...].Из тог времена познато је упозорење Аустро-угарске V армије да су комите веома храбри, лукави и сналажљиви у борби, као и да се појављују тамо где им се нико не нада [...]. И стварно, главне одлике комита биле су: висока патриотска свест, велика храброст, потпуна неустрашивост и свесна дисциплина, односно поштовање свог старешине. Ако би у току борбе од добровољаца неко одступио без велике потребе, знало се да га чека строга казна, па чак и стрељање (ДИМИТРИЈЕВИЋ 1971: 153–154).

А ево како га описује Јаковљевићев потпоручник Светислав:

– Који су војници сачињавали Четнички одред? – запита поручник Мишић.
– Националисти, идеалисти, убојице, фантасти, људи који би на миг старешине, ако затреба, заклали рођеног оца. Било је ту бивших комита, који су за време турског режима штитили наш живаљ огњем и мачем од крвожедних турских јаничара и Арнаута. Имало је доста и граничара. То су они, који су за време мира као будни и опрезни стражари данонoћно чували нашу границу. Њихов поглед и слух развијен је као у дивљачи. Било је Хрвата, Босанаца, Војвођана који су дошли из белога света, да положе свесно живот за своју земљу.
Сви ти људи, ступајући у добровољачки одред, знали су да су они унапред жртвовани. Док смо били у земљи звали су нас Четнички одред, или комите. Овде на Солуну називају нас Добровољачки, или Вуков одред. [...] Ми смо били јединица која је запушавала све рупе. У одступању заштитница, у наступању претходница. Сматрали су нас за лако покретну трупу, те су нас одувек бацали лево и десно. Задатак смо извршавали без роптања. Јер ми смо били доборовољци...Комите! А ова реч као да је била нераздвојно везана за појам неустрашив. Код нас реч „забушант“ није била позната. Ако се ко огреши о своју дужност, поступак је кратак. Тако си ти хтео (ЈАКОВЉЕВИЋ 1939б: 129).

Карактеристике војника Добровољачког одреда које наводи Крејаковић (патриотска свест, храброст, неустрашивост и дисциплина), код Јаковљевића су сажети и стилизовани у патетичан и хотимице провокативан портрет („Националисти, идеалисти, убојице, фантасти, људи који би на миг старешине, ако затреба, заклали рођеног оца“). Насупрот Крејаковићевм фактографском и сасвим сажетом историјату јединице,

Јаковљевић њену историју приказује као епско обрачунавање са вишевековним непријатељем, пропраћено обавезним навођењем свих имена одреда/јунака и, нешто новијим, топосом „огња и мача“. Овој слици се придружује анимализована представа војника, који су приказани као „опрезни стражари“, непогрешивог „погледа и слуха“, налик на псе-чуваре. У складу са бруталношћу ових ратника, стрељање за кукавичлук, које Крејаковић помиње као могућу, крајњу меру кажњавања, код Јаковљевића је приказано као неминовност. Нагласак на жртви (добровољци долазе да „положе свесно живот за своју земљу“, знајући да су унапред жртвовани), који није тако снажан код Крејаковића, у Јаковљевићевој верзији има важно место. На нивоу композиције, ова емфаза служи као антиципација, која ствара тензију и мотивише трагедију одреда која ће уследити, повезујући истовремено кајмакчаланску епизоду са целином *Трилогије,* у којој идеја „свесне жртве“ има средишњу улогу. Најзад, идеолошке разлике између Крејаковићевог саопштења и Јаковљевићевог романа, које се овде назиру, а на нивоу целине јасно виде, несумњиво потичу из чињенице да су њихови текстови настали у сасвим друкчијим политичким и историјским околностима. Остаје, наравно, питање шта је писало у првобитном Крејаковићевом спису који је послужио као грађа за *Трилогију*.

Није тешко увидети да се поступци које Јаковљевић примењује у литераризацији Крејаковићевог сведочанства великим делом поклапају са праксом писаца ратних романа који су били мета Кријеве критике. Као и они, и Јаковљевић се нашао пред задатком да лични доживљај очевица – било да је тај очевидац он сâм, било да је у питању неко други – учини уверљивим за публику. Овај задатак је био тиме важнији што књижевном сведочанству, по правилу, није довољно да буде истинито; потребно је да оно и *изгледа* истинито. Није чак довољно ни да изгледа истинито, оно треба да усмери нашу пажњу и обликује наше тумачење догађаја, да нас дирне и придобије за своју ствар (RIFFATERRE 1995: 38). Прешавши у књижевност, сведочанство почиње да се мери истим правилима као и сваки други текст, који не делује убедљиво ако је све у њему потпуно предвидљиво. Да би књижевно сведочанство (а могло би се додати, и сваки други текст који формално подражава извесна обележја нефикционалних жанрова) било уверљиво, потребно је убацити неки детаљ, који, попут Флоберовог барометра, својом неочекиваношћу, привидном немотивисаношћу, не говори ништа друго доли „ја сам

стварност“. Другим речима, „да би се стекло читаочево поверење, треба му дати и сувишно обавештење, чему би у обичноме животу одговарало нешто попут регистрације места боравка у лажном пасошу“ (ШКЛОВСКИ 1984: 154). Таквим обавештењима, као што је Толстојев опис московских трговаца са бубуљицама на носевима, који се појављују у свега два реда и привидно немају никакав значај за причу, постиже се оно што Барт одређује као *effet de réel* (BARTHES 1968), а Рифатер после њега као *effet de vrai* (RIFFATERRE 1995: 38). Тај детаљ делује као да је поменут само зато што је заиста био ту, зато што је био део стварног живота, независно од ауторове воље и захтева приче. Тако је у епизоду хватања бугарског војника, без већег значаја за ток Кајмакчаланске битке, убачен опис добровољца који се пријавио да зађе међу мртве непријатеље како би извршио овај задатак:

> Јавио се одмах неки Милош, који је на маршу, баш дан раније, добио батине што је појео своју резервну храну. Био је висок, и имао је црне, дуге бркове. Прави хајдук.
> Објаснио сам му шта желим.
> Он са пушке скиде бајонет и стави га у зубе. Пушку остави.
>
> „Шта ће ти бајонет“ запита га његов десетар.
>
> Он извади бајонет из уста, па ће рећи:
> –Ако се прађакне и стане да запомаже, има да га нестане. – Онда стави бајонет у уста, прекорачи преко бедема и одмах прилеже. Наскоро га изгубисмо из вида међу мртвим и рањеним Бугарима (ЈАКОВЉЕВИЋ 1939б: 141).

Милош се ни пре ни после ове епизоде не појављује у роману, која, уосталом, ни сама нема значаја за развој радње. Његов упечатљив изглед „правог хајдука“, батине које је добио, бајонет у устима и однос према мртвима, ту су као узгредни, са становишта радње сувишни детаљи, који причу треба да учине „животнијом“. Другим речима, ови детаљи пред читаоцем јамче за аутентичност приче.

Исти утисак се може постићи и контрастом: комичне епизоде, каквих код Јаковљевића има безброј, искрсавају усред трагичних околности не само да би донеле олакшање већ и да би пренеле поруку да се патња не може удесити да изгледа „као Расинова трагедија или француски врт“, како би то Кри рекао, да у стварном животу нешто увек ремети логику збивања на коју нас навикава уметност. Аналогну функцију у

приповедању које циља на реалистичност имају и фантастичне сцене, као и наговештаји мистичних искустава. Јаковљевић зато у сведочанство убацује епизоду са змијом, коју Светислав доживљава као рђав предзнак и наговештај погибије. Ево како Јаковљевић комбинује овај наговештај са комичним контрастом. „Сан ме хвата“, приповеда потпоручник Светислав:

> Наједном се нада мном створи нека гужва. Отворих очи. И тада угледах како у ваздуху лебди вијугаво тело неке змије.
> – Откуда ова змија? – питао сам усплахирено.
> – Појави се из камењара, те је поткачих бајонетом. А баш вас је посматрала, – вели мој ордонанс.

Призор змије одмах изазива црне слутње у јунаку. Док покушава поново да заспи, он чује разговор двојице војника:

> – Јеси ли чуо за змију наочарку?
> – Чуо сам...То је нека отровна змија.
> – Врло опасна. А знаш ли како је хватају?
> – Не знам, – вели онај.
> – Она живи у топлим пределима. Кад упече сунце, измигољи се на стену и сунча се. Онај који има намеру да је ухвати, мора да скине обућу и да јој прилази с репа. У руци има дугачак штап. Она полако, тихо, нечујно приближује се. Знаш...Затим опружи штап и хоп! – скине јој наочари. Она тада ништа не види... (*Исто*: 147–148).

Комични дијалози, као што је овај, стварају контраст у односу на трагику масовног страдања у рату, али и у односу на унутрашње преживљавање јунака, враћајући његов лични доживљај у раван судбине колектива. Тиме се остварује равнотежа између општег плана историјског збивања и субјективног доживљаја сведока, која читаоцима омогућује да, захваљујући егземпларности тог доживљаја, сведочанство доживе као уверљиво (RIFFATERRE 1995: 33, 34, 44). Епизода са змијом служи и као антиципација, јер се зле слутње потпоручника Светислава напослетку обистињују: за разлику од његовог прототипа, фикционални Светислав ће недуго после ове сцене бити рањен и тако доспети у болницу у којој приповеда о Кајмакчалану. Са становишта Јаковљевићеве поетике поступак је крајње индикативан – као понирање у унутрашњи доживљај јунака, које се још и лајтмотивски понавља и антиципира његову судбину, он делује сасвим

романескно; с друге стране, он је уклопљен у дужу целину у којој јунак, заједно с осталим учесницима битке, као сведок приповеда о свом искуству, целину која знатно одудара од остатка дела. Наиме, болничка епизода није само слабо мотивисана, са исказима сведока написаним тако да је њихова дидактичка намера сасвим очигледна; она се састоји из дужих сегмената које приповедају различити наратори и који се вештачки прекидају тамо где то захтева хронологија збивања на Кајмакчалану. Као прелази између ових сегмената служе упадице осталих сведока и доста неубедљиви дијалози, а количина и прецизност хронолошких и топографских података упућују пре на писани него на усмени говор. Све то умањује уверљивост целине, а онда и појединачних исказа. У том смислу, кајмакчаланска епизода јасно показује зависност категорије уверљивости од жанра. Иако Јаковљевић, тежећи што скрупулознијем приказивању битке, на сцену изводи непосредне сведоке догађаја, иако би, по свему, то решење требало да буде круна његовог романа и врхунски пример његове поетике, засноване на идеји аутентичности, оно подбацује управо зато што се недовољно уклапа у целину. Природа књижевне фикције је таква да захтева читаочеву континуирану пажњу и потпуну преданост лудичком односу – док он траје. То, између осталог, објашњава зашто нагли искораци и повреде „режима“ читаоцима делују неуверљиво, чак и када су, врло условно речено, „ближи стварности“. Тако, коментаришући болничку епизоду, Гавела примећује како се Јаковљевићева педантност и његов труд да у погледу историјских чињеница буде што вернији, од врлине претварају уману: „Писац као да одвише дословно схвата реалистичко приказивање живота: као бележење чињеница, инвентарисање. Тамо где је довољно да се те чињенице региструју, да се појаве фотографишу, г. Јаковљевић је врло добар, бољи у томе од свих својих претходника, али тамо где се јавља потреба уметничке синтезе г. Јаковљевић је мање добар и мање поуздан“ (ГАВЕЛА 1936: 301).

Проблем није био у томе што се Јаковљевић ослањао на фактографску грађу како би приказао Кајмакчаланску битку; он је то и раније учинио доносећи опис Горничевске битке кроз изводе из дневника приповедачевог пријатеља Драгослава. Међутим, Драгослављев дневник својим обележјима готово ни по чему не одступа од стандардне наративне ситуације *Трилогије* – ту и даље имамо посла са приповедањем у првом лицу, усредсређеним на доживљаје главног јунака, тако да читалац готово и не примећује да је

дошло до смене приповедача. Проблем, дакле, није био ни у грађи коју је Јаковљевић користио, ни у томе што је његово приповедање формално подражавало нефикционални жанр дневника или, у случају епизоде у болници, усменог сведочанства. У начелу, да би нас „увукла“ у свој универзум и стекла нашу неподељену пажњу, књижевна фикција може да искористи које било обележје нефикционалних жанрова, али она ће га увек прилагодити својим потребама. Штавише, што их више преузима и потпуније прожима, то ће бити успешнија у свом задатку. Роман може да искористи нека обележја усменог сведочанства, може чак да садржи сведочанство које би, извучено из контекста, деловало аутентично, али само ако то фикционализовано сведочење поседује препознатљива жанровска обележја свог нефикционалног парњака. Другим речима, усмена сведочанства учесника Кајмакчаланске битке су се могла уклопити с обележјима неког другог говорног жанра, као што је разговор, интервју, сведочење пред судом, па чак и с обележјима неког жанра који се јавља и у писаној и у усменој форми, као што је тужбалица или исповест, али не и с обележјима жанрова писане књижевности попут дневника, мемоара или историографских списа. Висока артикулисаност израза, кохерентност и логичка повезаност излагања, богатство хронолошких и топографских појединости – ниједна од ових одлика говора Јаковљевићевих рањеника, није карактеристична за жанр усменог сведочанства. Отуда и болничка епизода читаоцу делује неаутентично.

„Кад је изашла *Српска трилогија*“, жалио се Јаковљевић Синиши Пауновићу, „критика је, наравно, на разне начине оцењивала моја дела: роман, репортажа, хроника, фактографија, романсирана хроника, мозаик-роман, и тако даље“ (ЈАКОВЉЕВИЋ 1987: 33). Управо ову хибридност је имао на уму Кри када је ратни роман осуђивао као „лажан, полукњижевни, полудокументарни жанр“, чији се аутори „диче тиме да говоре као сведоци, да сведоче пред судом историје“. Та њихова претензија је, према Крију, непомирљива са захтевима књижевности и слободом маште. Критика је, насупрот томе, недостатак жанровског одређења *Трилогије* протумачила као знак одсуства уметничких претензија са Јаковљевићеве стране:

> Г. Јаковљевић своје дело није чак ни назвао романом, јер је осетио да је његове *Деветсточетрнаеста* у ствари дневник једне батерије, сведочанство очевица који је само један делић националног колектива. [...] Почев од самога себе, он описује све што је видео, само ако је моглоући у уметнички оквир једне књижевне творевине. И зато баш што нам тако непосредно даје себе [...] ми му верујемо [...]. Овде је, наравно, реч о књижевној вероватности, која је тако ретка код писаца, али ако стваралац уме да је дочара, ако њоме опчини читаоца да заборави књигу, па почне развијати њену садржину на унутарњој позорници духа, онда је дело успело (КОВАЧЕВИЋ 1935: 142, 144).

Ковачевић, с једне стране, одређује *Трилогију* као „дневник“ и „сведочанство очевица“ коме читаоци „верују“, што би значило да његову књигу читају као нефикционалан текст. С друге стране, он тврди, цитирајући Вајлда, да је „стварност схватљива тек пошто пређе у легенду“ (*Исто*: 142), да је Јаковљевић вршио селекцију међу догађајима и у томе био вођен „уметничким оквиром једне књижевне творевине“, као и да је „овде, наравно“, реч о „књижевној вероватности“. Дејство те, успешно дочаране вероватности се затим предочава изразима који, у ствари, описују процес фикционалног уживљавања: читалац је тако „опчињен“ причом да „заборавља на књигу“ и упушта се у имагинативну активност, тако што „на унутарњој позорници духа“ ствара одговарајуће менталне представе садржаја који му је романом предочен. У питању је иста она двосмисленост која је обележила рецепцију Барбисовог *Огња* и била повод Кријевом гневу. У том смислу, примери Барбисовог *Огња,* Јаковљевићеве *Трилогије* и Кријевих *Сведока* показују колики је значај и престиж књижевност још имала у међуратном периоду. За своје „сведочанство“, Барбис добија Гонкура, чиме је *Огањ* потврђен и као роман и као књижевна вредност. Доржелес за свој роман тврди да је истинско сведочанство о рату, зато што је он, насупрот својим несуђеним „колегама“ из рова, заиста књижевник. Јаковљевић се јада како су му професионални писци, из осећања ривалитета, приговарали да *Трилогија* није писана „у класичној форми реалистичког романа“ и да није ништа више од простог „ређања догађаја“ и „препричавања историје“ (ЈАКОВЉЕВИЋ 1987: 33, 15). Из свега што је Кри написао о ратним романима, помаља се иста оптужба: књижевност жели да буде супарница историје. Не само што је завела неискусне и одвела их у сигурну смрт, она прети да то поново учини, захваљујући писцима и „слободама“ које они себи дозвољавају. Из данашње перспективе, овакав

однос према књижевности и, у оквиру ње, фикцији, готово да је незамислив. Али, ма како невероватно то данас деловало, у време када је Кри писао *Сведоке,* она је још схватана као моћан, а понекад и опасан сведок времена.

Хипермодерне сензације

Јаковљевићева *Трилогија* је дуго остала најпопуларнији српски роман о Првом светском рату. Доживљена као роман који верно приказује, како би то један Јаковљевићев критичар рекао, „*нашу* деветсточетрнаесту", она је имала несумњиву привлачност не само за савременике већ и за потоње генерације читалаца (ЂОРЂИЋ 1975: 209–231). Према Кријевим стандардима, она то, разуме се, не би била. Готово сви драстични призори из ратних романа које је Кри осуђивао као лажне и сензационалистичке срећу се у *Трилогији*: стрељање дезертера (ЈАКОВЉЕВИЋ 1939а: 137), земља прекривена лешевима и деловима тела (1939а: 60; 1939б: 126, 160, 172, 174), просут мозак (1939б: 172, 197) и црева (1939а: 204, 206), потоци крви (1939б: 158, 198–199) итд. Кри их је, видели смо, сматрао главним препрекама у досезању истине о рату, посебно у том смислу издвајајући хиперболичне приказе крви и умирања. У рукама непоузданих сведока ове старе теме епске књижевности повезују негативно књижевно наслеђе са настојањем да се испуне очекивања публике.

> Што се тиче крви, мора се признати да она уопште не тече бојним пољима, осим фигуративно. Било зато што је крварење унутрашње, било из неког другог разлога, тек локве крви, чак и мале, ретке су […]. Али, приговориће ми се, каквог би значаја могла имати таква грешка у опажању? То не спречава писца да верно приповеда о рату. Ми смо сасвим супротног уверења; кад неко тако непрецизно посматра бојно поље, није веран сведок […] (NORTON CRU 1929: 579–580).

У кратком спису *О сведочењу (Du témoignage)* Кри чак даје исцрпно, псеудонаучно објашњење зашто одређени топоси који се срећу у књижевним приказима ратовања, од Хомера до Ремарка, физички нису могући.[38] Са посебним презиром су

[38] „Supposez que le total des tués, morts sur place, du front entre la Suisse et la mer s'élève à deux millions et demi ; que pendant 51 mois ils se sont accumulés sur le sol, sans être enterrés, sans se décomposer, sans disparaître [*следи читава страница прорачуна,* ДД]. Quoiqu'il en soit, ma démonstration théorique, […] prouve

одбачени они текстови у којима је смрт естетизована, нарочито ако је у тој естетизацији присутно перверзно уживање у ужасу:

> Код књижевника типа Барбис–Доржелес подразумева се да је у рату нормално да [*услед експлозије гранате или мине*, ДД] човек буде бачен тако да се нађе уста уз уста са лешом. И питам се коликом броју Француза од оних пет милиона који су, у овом или оном тренутку, видели фронт, десила тако необична згода. […] Некада је публика тражила романсиран рат са развијеним барјацима и мачем у руци, данас она воли ништа мање романсиран рат са рововима поплочаним мртвацима паклених гримаса и љубљењем лешева (NORTON CRU 1929: 592–593).

Кри је притом мислио на описе попут следећих, који се срећу у великом броју ратних романа:

> Тихо им прилазимо. Леже густо збијени једни поред других; сваки од њих оцртава, рукама или ногама, укочени трзај различите самртне борбе. Има их којима су лица већ упола иструлила, кожа зарђала, жута с црним пегама. Некима је лице већ поцрнело, као да је катраном намазано, а усне отечене и огромне: главе као у црнаца на надувеним балонима. Између два леша вири један део пресечене руке који се завршава клупчетом живчаног влакна, а не зна се да ли припада једном или другом лешу (БАРБИС 1960: 146–147).

> Одасвуд шкљоцају маказе са сечење жице и трескају даске постављене преко оклопа, док кроз уске приступнице ускачемо у ровове. Хаје зарије свој ашов у врат једног горостасног Француза и баци прву бомбу […], земља дрхти, крши се, пуши, стење, ми посрћемо преко клизавих комада меса, преко меканих тела, ја упадам у нечији отворен желудац на коме стоји потпуно нов и чист официрски *кепи* (REMARQUE 1966: 83).

Постоје, дакле, прихватљиви и неприхватљиви начини да се прикаже смрт. Како примећује Ленард Смит (у DORNIER, DULONG 2005 : 233–234), Кријеви војници по правилу не убијају него гину, а и кад усмрте другог, то готово никада није у борби прса у

---

que si l'on amoncelle trop les morts en un jour et un lieu, il n'en restera plus pour l'année suivante ou pour le secteur voisin, et l'on sera obligé d'admettre cette absurdité que sur des dizaines de kilomètres de front il ne tomba un seul mort de toute la guerre." (NORTON CRU 2008 : 53–54). Кри затим поново посеже за личним искуством као критеријем процене: „Les cadavres étant dispersés, le sang l'est aussi. J'ajoute que j'ai vu peu de sang à Verdun. […] Ceux qui abusent des flots de sang dans leurs récits sont donc des narrateurs infidèles qui s'inspirent de la tradition poétique et non de leur expérience" (*Исто* : 55).

прса и никада бајонетом. Прикладно приказана, смрт у рату је нагла и анонимна, а убица невидљив и обезличен, што, како Смит исправно запажа, једним делом одговара стварностима рата, бар оног на Западном фронту. Но, ако ближе погледамо представе које су вређале Кријева морална и естетска чула, увидећемо да је у питању неколико карактеристичних мотива који се на врло сличан начин јављају код аутора различитих националности, сензибилитета и искустава, образујући својеврсну „топику“ модерног ратовања. Мање ангажован читалац би у описима мучних призора видео фигуре, хиперболе, метафоре и симболе, који умањују фактографску, али не и документарну вредност текста, будући да сведоче о начину на који су њихови аутори доживели предочене догађаје. У питању су мотиви који развијају једну од средишњих тема свих ратних казивања, трауму сусрета са смрћу. Праћено спознајом сопствене смртности, ово суочавање је, по правилу, најдрастичније приликом „ватреног крштења“ регрута. Но, сусрет са телима погинулих другова, а нарочито са призорима масовног умирања, имао је слично дејство чак и на искусније војнике. У питању је призор за који је Кри, видели смо, тврдио да је у стварности био много ређи него у романима. Ево како су приказани први сусрети са смрћу код Јаковљевића:

> [...] чујем где војници говоре: „Мртав Аустријанац“. Непријатно ми је, али ме нешто вуче баш тамо. Идем као у неком бунилу за осталима и, задржавајући дах, гледам с ивице пута у јаругу.
>
> Разјапљених вилица леш је био на леђима пресамићен преко једне стене и стакластим очима зурио у бесконачност. Груди су биле раздрљане и крваве, а ноге грчевито подавијене.
>
> Нешто ме смлати и осетих умор. Апатично пођох. Цигарета ми није пријала, те је бацих. Једва се зауставих код првога вода.
>
> [...] Испод једног дрвета, са стране пута, налазио се у седећем ставу леш аустријског војника. Поцрнео као земља, надуо се, да се покидала сва дугмета на блузи...Глава мало накривљена, а једно око исколачено. Око крвавих усана ројеви мушица. Тежак задах нас запахну.
>
> Иако је непријатељ, људе обузима језа на судбину човека. И нехотице се намеће мисао да ћемо тако можда и ми. [...]
>
> Војници посматрају и ћуте. Ледена дрхтавица и притајен страх прожимао је тело. У рату неко мора погинути и тај неко ће бити исто онако надувен, помодрео леш поред кога сада пролазимо, а са кога је скинута обућа, те су прсти раширени и отекли, слично корену у алрауне. [...]

> Цела падина Цера црнела се од лешева људских, коњских трупина и разбацане спреме. Било их је на гомили и наших и њихових. Свеједно, смрт их је помирила. Болничари се размилели и растављају их из грчевитог загрљаја, па стављају укрућена тела на паралелно постављене церовке и бацају у општу јаму, као неупотребљиву ствар, која је употребом дотрајала.
>
> Људска радозналост је пресићена, и све је већ одвратно и мучно. Али то није оно што смо слушали у удобним собама или читали на меким фотељама. Рат је онда личио на олимпијаду, људи били епски јунаци, окићени венцима славе...А овде, људи се распадају ширећи страшан задах. Или их сурово бацају у јаме, као мрцине. Ни име им се не зна. А и ко ће бележити, кад *то* треба што пре склањати, да се живи не би окужили (ЈАКОВЉЕВИЋ 1939а: 58–61, подвукла ДД).

У Јаковљевићевом опису Церске битке, сажет је, и кроз градацију приказан, читав распон људских реакција на призор мртвог тела – од првобитне радозналости („Непријатно ми је, али ме нешто вуче баш тамо“), преко шока, праћеног физичком и егзистенцијалном тескобом („Нешто ме смлати и осетих умор...“), освешћења сопствене смртности („И нехотице се намеће мисао да ћемо тако можда и ми“), до девастирајућег сусрета са масовном смрћу, која човека обезличава („Ни име им се не зна“) и опредмећује („то“, „неупотребљиву ствар“). Приповедач прелази, дакле, пун круг – од знатижеље до одвратности („Људска радозналост је пресићена, и све је већ одвратно и мучно“), од доживљаја рата као агона, у који се појединац упушта зарад славе и из осећања свете дужности („Рат је онда личио на олимпијаду, људи били епски јунаци, окићени венцима славе“), до доживљаја рата као масовног истребљења („А овде људи, се распадају ширећи страшан задах. Или их сурово бацају у јаме, као мрцине“). Упркос Кријевој тврдњи да су овакве слике неосноване хиперболе, чињеница је да се прикази земље прекривене лешевима срећу готово свуда, и у фикционалним и у нефикционалним текстовима. Тако, Крста Соколовић, телеграфиста војводе Степе Степановића, који свакако није имао литерарне претензије, у дневничкој белешци од 8. септембра 1914. пише да је „ушће код Дрине и на западној страни Јасенове баре, засејано непријатељским лешевима, тако да се осећа силан смрад“, а недељу дана касније да је „на 100 метара избројано 180 непријатељских лешева“ (СОКОЛОВИЋ 1995: 20, 31). У репортажи о рату у Србији, Џон Рид извештава:

> [х]одали смо по мртвима, тако много их је било – понекад би нам ноге упале у јаме трулог меса, дробећи кости. Изненада су се отварале рупе које су водиле

дубоко унутра и по којима је врило од сивих црева. Већина лешева била је покривена само танким слојем земље, коју је делимично спрала киша – а многи нису уопште били сахрањени. Гомиле Аустријанаца лежале су онако како су пале у очајничком јуришу, натрпане по земљи у положајима пуног покрета. Међу њима су били Срби. На једном месту полупоједени скелети једног Аустријанца и једног Србина били су сплетени, руку и ногу обавијених око другог у самртничком грчу који ни сада није могао да буде раздвојен (РИД 1975: 67–68).

Описујући исход битке на Бабиној глави, свог ватреног крштења, један од 1300 каплара бележи:

Пењемо се пешачком стазом широког попришта ноћашње борбе. Око нас по снегу, на све стране, као разбацано сноплье, посејани мртви. Плави и сури шињели измешани. Много више наших. Ту су и старе наше жртве још из прошлих борби, пре шест дана. [...] У најразоврснијим позама, болно-смешним ставовима, смрзли, с уздигнутим рукама, искривљеним телима, упадљиво су штрчале, кроз ретко грмље, наше раније жртве, већином свучене до гола тела.

Застајемо поред њих. Разгледамо. Препознајемо многе од њих. Болничари лете. Прибирају их на једну гомилу за сахрањивање.

Једна од старих жртава је баш пред нама на снегу. [...] Око погинулог хрпа хартија посутих под снегу. Подижем једну. Наша дописна карта исписана женским рукописом.

Поглед ми се зауставља на реченици:„Ако драги Бог буде дао да се жив и здрав из рата вратиш...“

Рука уздрхта. Нашто читати даље. Окрећем другу страну: „Милошу Костићу, ђаку редову, Скопље.“

Болно коснут, загледах још један пут. Био је то, заиста, Милош (ПЕЋИНАР 1969: 112–113).

Призори тела несахрањених другова имали су поражавајуће дејство на посматраче:

Жилбер није смео даље да иде, стомака стегнутог, ногу омекшалих од страха. Брзо се прибио уз каплара. […]

Гледао је мртве, све те мртве које је видео како јуре у сусрет својој језивој судбини. Плашило га је њихово велико поље: сви ти заборављени цветови...Наслућивао их је свуда, у свакој рупи од гранате, у свакој бразди, и није смео више да се помери. Ништа га није могло заштитити, чак ни друг уз кога се стискао. […]

Мало даље, шињели су били збијени у гроздове. Били су већ тако равни, тела тако шупља, да је тешко било замислити да је то некада живело, да је трчало...Бескрајна тескоба је притискала Жилберово срце. Сад их се више није бојао. Можемо ли се бојати оних које волимо? С напором, присиљавајући руке

које нису слушале, нагнуо се преко једног леша и откопчао му шињел како би узео папире. Прошла га је блага језа када је, под уплашеним прстима, осетио ледену пут врата. Каплар је, сагнут, већ узимао медаљу другог (DORGELÈS 1919: 59).

Био је то мучан призор, кад пешаци проносе делове тела својих другова, па ређају уз неку стрњику, да би их распознали. У почетку су радили марљиво, саветујући се да ли нека глава припада овом или оном трупу. Али људи су се најзад заморили и отупели, те су доцније све обезглављене лешеве, заједно са деловима тела, бацали у општу рупу, над коју је ударен крст, где би писало: војници те и те чете, погинули за отаџбину (ЈАКОВЉЕВИЋ 1939а: 314).

И не само призори:

Киша је лила. Сваке ноћи смо излазили [из рова] да унесемо мртве из других батаљона. [...] После дан-два лешеви су се надимали и заударали. Повратио сам више пута док сам надзирао њихово преношење. Они које нисмо успели да скинемо са немачке жице наставили би да се надимају док им трбушна марамица не би пукла, било природним путем, било пробушена метком; гнусан задах је долазио до нас. Боја мртвих лица се мењала од беле до жуто–сиве, црвене, љубичасте, зелене, црне, љигаве (GRAVES 2000: 98).

Прошао је дан, као и ранији, и пала је ноћ. Жбуње је на месечини поцрнело. Тада се јаче осећао задах од лешева. Трунули су стотинама пред рововима и по шуми. Смрад је био тежак, и хватао као злочинац за грло. Свако је у њему осећао будући делић себе (КРАКОВ 1991: 69).

Тешко је замислити да нечији доживљај личног идентитета може бити угроженији од доживљаја појединца који у мирису распаднутих тела осећа „будући делић себе“. Са Кријевог становишта подједнако недопустиви били су и призори раскомаданих тела попут следећег:

Увече су их све покупили у шаторе и џакове, и покопали у заједничкој раци. Чак се ни број није знао, јер су удови били помешани. Ту је било меса и од поручника Луке. Целога је дана преплашен мењао места по гребену. Сувише су близо [sic] гранате падале. „Погинуће“, шапутали су за њега. Најзад се скрио у дубоку рупу иза сандука и џакова са земљом. Одједном је свега нестало у црном вихору. Није било ни сандука, ни рупе, ни поручника Луке, који је дотле имао кратке ноге и дебеле прсте (*Исто*: 73).

Подсећање на „дебеле прсте“ и „кратке ноге“ поручника Луке очито треба да сугерише читаоцу шта је од њега остало. Нарочито је призор руке одвојене од тела имао моћ да изазове негативну фасцинацију:

> Сасвим поред мене, једна глава се држи на телу, у клечећем ставу, танком везом и пада на раме, а на образу му као чипка крваве навлаке. Други труп као да је обгрилио неки колац и напола је пао. Једноме, савијеном у клупче, граната је разнела чакшире и виде му се стомак и крста. Неки опет, лежећи преко грудобрана, опружио је руку преко пролаза. […] у пролазу, сви газе ту опружену руку (БАРБИС 1960: 304).

Насупрот ужасу који призор руке изазива код Барбисових војника, Роберт Грејвс приповеда епизоду у којој рука постаје предмет црног хумора:

> Неки леш лежи на степенику, чекајући да га вечерас однесу на гробље: санитарац, убијен синоћ [...]. Рука му је била испружена и укрућена када су га унели и положили на степеник; испружила се преко целог рова. Његови другови је склањају с пута да би прошли и шале се. „Бриши, старо копиле. Мислиш да је цео проклети ров твој?“ Или се пак рукују с њим пријатељски. „Дај је 'вамо, Били Бој“. Разуме се, они су минери, навикли су на смрт (GRAVES 2000: 65).

С друге стране, потресни призори код Грејвса покрећу питање границе до које је релативизација патње могућа:

> 9. Јун. [...] Данас [...] сам видео групу како се нагла над човеком који је лежао на дну рова. Испуштао је звук као да хрче, помешан са животињским јауцима. Предамном је лежала капа коју је носио, упрскана његовим мозгом. Никад раније нисам видео људски мозак; некако сам га сматрао песничком измишљотином. Можеш да се шалиш са тешко рањеним човеком и да му честиташ што се извукао. Можеш да се не обазреш на мртваца. Али чак ни минер не може да се нашали, а да то звучи као шала, на рачун човека коме је потребно три сата да умре, пошто је горњи део његов главе однео метак испаљен са раздаљине од двадесет јарди (*Исто*).

Насупрот војницима из Грејвсовог рова, јунак романа *Рат* Лудвига Рена доживљава призор руке одвојене од тела као врхунац обезличења. У масовном рату руку откинуту од тела нема више ко да препозна: „[…] спазих на земљи једну руку. Лежала је испружена на земљи, црна и као од коже. Мале, сасвим црне бубице су гмизале по њој. Сагнух се: можда познајем ту руку? Не, била ми је непозната“ (РЕН 1931: 228). Сама

помисао да би је Ренов јунак могао препознати делује ирационално, али његов гест, на овом месту у роману, делује као покушај да се очувају последњи остаци везе са бившим светом. Негде је она то и била: код Трифуна Ђукића, на пример, рука постаје симбол опирања судбини, помоћу којег се остварује спона између пређеног и предстојећег пута, прошлости и будућности:

> Крај уске стазе, на леденом брегу,
> као Прометеј кога судба прокле,
> сам српски војник издише у снегу,
> упируђ' поглед пут сунца...И докле
> кроз вихор слази и последња чета
> са мртве страже заштитнога пука,
> и сунце гасне...врх дебела смета
> остаје сама, издигнута рука.[39]

У описима рата преплитали су се овакви, наслеђени начини представљања и нови призори. Иако раскомадана тела очито нису била непозната пре 1914, брзина којом су усавршени експлозиви могли да униште човека, тако да од њега дословно не остане ни трага, била је сасвим нова. Детонација гранате или мине која жртву у потпуности обезличава, лишавајући је не само живота већ и посмртних остатака, деловала је разорно на сваког очевица, угрожавајући, а понегде и рушећи до темеља, његово осећање личног идентитета. Отуда се многи мало вероватни и готово фантастични прикази којима је рат дао повода не могу сматрати само лажним отисцима појавне стварности; они су били неопходни израз индивидуалног доживљаја те стварности (LEED 1979: 116). У најзначанијим „митовима“ којима је рат дао повода, могуће је препознати неку врсту колективног тумачења оних елемената ратне стварности који се нису могли уклопити у претходно искуство бораца. Техничке новине које су, нарочито на Западном фронту, сукобљене стране довеле у пат-позицију, у великој мери су обесмислиле постојеће концепције рата и ратника. Ратни митови и фантазије имали су важну улогу у разрешавању те ситуације тиме што су тежили да премосте јаз између стварности модерног ратовања и почетних очекивања учесника (*Исто*). Ово је пластично изразио Роберт Грејвс када је, на чувеном месту у постскриптуму својој књизи, изјавио да

[39] ЂУКИЋ 1923: 537.

„мемоари човека који је прошао кроз нека од најгорих искустава рововског рата нису истинити ако у великој мери не садрже неистине“:

> Било је готово немогуће (а и забрањено) водити дневник у било ком активном рововском сектору или слати кући писма која би имала било какву послератну документарну вредност; [...]. Стога треба допустити велику слободу војнику који је у међувремену помешао чињенице или датуме. Рекао бих чак, парадоксално, да мемоари човека који је прошао кроз нека од најгорих искустава рововског рата нису истинити ако у великој мери не садрже неистине. Високоексплозивни баражи ће свакога на тренутак учинити лажовом или визионаром; навике из рова [the old trench-mind] су на дејству у сваком прецењивању жртава, „непотребном“ задржавању на ужасима, мешању датума и бркању рововских гласина са призорима којима смо заиста присуствовали [scenes actually witnessed] (GRAVES 1931 : 33).

У сведочанству, према томе, није садржан само траг одређеног доживљаја стварности већ и свих оних претпоставки које тај доживљај обликују. Другим речима, чак и ако текст не успева да на одговарајућ начин предочи догађај о којем говори и да задовољи захтеве чињеничне истинитости, он ипак може бити значајно сведочанство о аутору који га је написао и приликама у којима је настао. Питање са којим нас сведочанства суочавају није да ли је један скуп чињеница ближи истини од другог или да ли су, и у којој мери, те чињенице биле преображене приповедањем; питање је до какве интеракције долази између текста, пишчевог доживљаја на основу којег је текст настао и претпоставки које су тај доживљај обликовале.[40] Иако су, са становишта чињеничне истиности, многе представе савременика (а камоли потоњих генерација) о Првом светском рату лажне, оне су ипак драгоцен извор за његово разумевање, јер, ономе ко је вољан да их тумачи, говоре не само како су они доживљавали стварност него и шта је мотивисало њихове поступке. Због тога Кријева критика, како је и сâм тврдио, представља само први корак, припремни материјал за рад историчара који не жели само да утврди шта се заиста догодило већ и да разуме зашто се баш то догодило. Опрез на који је Блок позивао у коришћењу сведочанстава, тим је важнији што су реакције

[40] Ово је убедљиво показао Џејмс Јанг на примеру дневника и мемоара заточеника Варшавског гета. Види YOUNG 1987: 403–423, нарочито 420–421.

појединаца на нова искуства зависиле од сасвим разнородних чинилаца, од којих је неке, као што су род, узраст, професија, војни чин, друштвени сталеж и национална припадност, релативно лако идентификовати, а неке, као што су лична и породична прошлост учесника, не. На квалитет доживљаја утицале су, подједнако, разлике у образовању и политичким ставовима појединаца, националним, али књижевним традицијама у оквиру којих су њихова сведочанства настајала. Тиме се објашњава једно од најистакнутијих обележја сведочанства као жанра, које је узрок многим фрустрацијама, а испољава се у томе што исти догађаји, унутар исте заједнице сведока, неретко дају повода сасвим различитим доживљајима и представама.

Ни текстови о Првом светском рату нису у том погледу изузетак: први модерни рат у историји је у исти мах изнедрио, како би то Црњански рекао, и „хипермодерне садржаје“ и „удобне сензације, протумачене мисли“, а често и компромисе између ова два решења. Званични песник династије Карађорђевића, Војислав Илић Млађи, опевава Први светски рат истим средствима која је користио за приказивање претходних ратова. Илићева поезија обилује примерима чојства и јунаштва, сумњиве вероватноће и укуса: његов капетан, увидевши да је битка изгубљена, с осмехом на лицу извршава самоубиство („Зар да ме деца за страшљивца држе?/*Никад*...И револвер магновено трже,/Осмехну се горко...и скреса у чело...“), док војни лекар, умирући од руке младог Арбанаса, над чијим се животом био сажалио, изговара „Опростите му, јер не зна шта чини“. Тобџије доживљавају лирске епифаније у поздрав пролећа, а Илић римује речи „плотун“ и „жбун“, „лице“ и „љубичице“.[41] Илићева поезија, наравно, не оскудева у

[41] У питању је песма „Поздрав пролећа тобџијама“:

Огорчена битка. Из центра се чује
„Так-так!“ митраљеза. С крајњег десног крила
Маскирана вешто, батерија бљује
Смртоносну тучу тешких пројектила.

Тобџије се црне од дима и гари...
А земља се тресе од сложних плотуна...
„Дај још кугла“ – чу се. Један ратник стари
Тад приклекну доле, у ров, испод жбуна.

Ал' кад, потом, уста, весело-осмехнут,
Од детињске среће засја му се лице;

хиперболичним приказима крви и лешева. У песми „Залазак сунца после битке“ он даје подробан опис бојног поља:

Дан окончан бурни. К'о олуја плаха
Пројуриле војске. Лешева и стрви
Читави брежуљци. Од пушчаног праха
Још мирише ваздух. Свуда локве крви.

Међу мртвим, гдегде, рањеник зајечи...
– О поприште грозног, убилачког беса! –
Ђулад, бајонети, ноге и картечи...
Страховита смеша од гвожђа и меса!

Тамо: сабља, кундак, нож, држак од мача...
Овде: изривена иловача гнила
Гранатама. Онде: ранац, фес, шајкача,
Крвави шињели и шаторска крила.[42]

Наставак песме је дат у истом каталошком маниру, само што приказ попришта битке уступа место описима рањеника и лешева. Самртници упиру очи ка сунцу, у нади да ће им оно пружити одговор на питање зашто су погинули, али сунце их, „немарно“ зашавиши за планину, оставља без утехе.

Покушаји да се нови садржаји уклопе у познате оквире не срећу се, међутим, само код непоузданих сведока, у које, према Крију, спадају виши официри, цивили и професионални писци. Нити су поступци „уклапања“ карактеристични, као што би се могло очекивати, само за почетак рата, нити само за прозу (иако се Кри само њоме бавио)[43]. У српској књижевности, на пример, они се највише срећу код песника

Гле, заједно с куглом, држ'о је у руци
Случајно откинут цвет од љубичице! (ИЛИЋ 1935: 165).

[42] *Исто*: 186.

[43] Однос поезије и прозе у ратној књижевности је сложено питање, које заслужује посебну студију. Преовлађивање једне или друге у различитим националним књижевностима зависило је од више чинилаца – дуготрајних књижевних традиција, стања књижевног поља пре и после рата, тока и исхода самог рата. Док је француска књижевност дала своје велике ратне романе рано (Барбисов *Огањ* излази 1916, Доржелесови *Дрвени крстови* 1919. године), у поезији, рат, са важним изузетком Аполинера, није оставио значајан траг. У Немачкој је, насупрот томе, поезија доминирала пољем, иако је, квантитативно посматрано, после 1915. године песничка продукција била у опадању (BEAUPRÉ 2006: 107–111). Велики немачки романи о рату се

окупљених око *Крфског забавника,* чије ће збирке доживети велики успех после рата. У песмама из циклуса *Са мачванских поља* Владимира Станимировића и *Српски венац* Милосава Јелића, топоси карактеристични за Први светски рат, као што су ровови, топоними познатих битака, ново наоружање, дотад непознати начини рањавања и умирања, стоје напоредо са традиционалним епским репертоаром. Тако Јелић свог јунака Добросава Ђорђевића соколи римујући „пламен“ и „Мачков камен“: „Добросаве, подигни обрве,/ Да ти видим око од пламена,/ Ено, свиће с Мачкова Камена,/ И већ чете избијају прве,/ Ров душмански леш је попунио,/Разведри се пркосна делијо!“ [44] . Станимировић описује ровове као да је у питању идиличан пејсаж, сав у сфумату:

Златно небо магла разблажује сива,
Праскозорје изнад прекопаних њива.
Предани војници судбини и санку,
Види се укопан, црн топ на пропланку.

Ни ноћу ни дању борба да се стиша,
Пушкарање траје, ал се не јуриша;
Из заклона нико главе не помаља.
Три гаврана тромо путују из даља.[45]

Ране задате митраљезом су „просте“ Јелићевом каплару Живану, чија рука виси „мушки“, „без јаука“:

појављују са десетак година закашњења – Цвајгов *Случај сержана Грише* излази 1927, *На Западу ништа ново* се појављује најпре у часопису 1928, затим као књига 1929, *Рат* Лудвига Рена 1929. године – а њихово објављивање јењава са јачањем Хитлеровог режима. Амерички романи о рату се јављају током двадесетих – Дос Пасосова *Три војника* (*Three Soldiers,* 1921), Фокнерова *Војничка плата* (*Soldiers' Pay,* 1926), *Збогом оружју* Е. Хемингвеја (1929), док је у Енглеској, упркос томе што су се у првих десет година после рата појавили најзначанији ратни романи, са првим деловима тетралогије Форда Медокса Форда *Крај параде* (1924–1928) на челу, као и мемоари и аутобиографије Едмунда Бландена, Роберта Грејвса, Мери Борден и других, поезија остала доминантна у приказивању рата. Дела енглеских ратних песника (*war poets*), као што су Брук, Овен, Сасун и Розенберг, и данас имају важну улогу у чувању сећања на рат.

[44] ЈЕЛИЋ, Милосав. „Добросав Ђорђевић“. *Крфски забавник* год. I, бр. 3 (15. јул 1917): 5. Јелић је, иначе, и топониме са Западног фронта радо уносио у своју поезију. Тако се у циклусу *С афричких обала,* у песми о Фатми, сређе и оваква рима: „У заносну трену/ Ипак једна брига – / Ноћас дошла књига/ Мужа на Вердену:/ ‘Погинућу знадем;/ Удај се, не жал'ме‘/...Тихо шуме палме/И мирише бадем“ ЈЕЛИЋ, Милосав. „Писмо“. *Крфски забавник* год. I, бр. 7 (15. новембар 1917): 4.

[45] СТАНИМИРОВИЋ, Владимир. „Над рововима“. *Крфски забавник* год. I, бр. 1 (2. април 1917): 3.

Беху данас ране на све стране,
Али рана каплара Живана
Поноснија од Кајмакчалана:
Виси рука на две крвне гране,
Виси рука мушки, без јаука.

А говори Николић-Живане:
„Је ли игде другара у пуку
„Да откине моју десну руку,
„Да митраљез први не престане?!“
.....
Просте ране, капларе Живане![46]

Ова тенденција је свакако достигла врхунац у опусу Мирка Стефановића, чију круну представља *Распеће и васкрс Србије: епопеја српског народа у светскоме рату 1914–1918* из 1929. године. Стефановићева епопеја у „34 народна певања“ подељена је на два дела, у оквиру којих су, у десетерцима, опеване најзначајније епизоде рата – од „Заметања Европске Војне“ и „Ултиматума Ћесарова Србији“, преко описа појединачних битака, до певања посвећеног „Јединству Словена“ и инвокације „Народног Гуслара“, са молбом да узме гусле – „историју нашу“, да „пева роду ропство и слободу“ и побројн, још једном, сва попришта битака и места сећања (СТЕФАНОВИЋ 1929: 230). Своје место у овој поезији нашло је и ново старо и ново оружје – „Риком рикну на хиљаде топа,/ А узавре сила митраљеза,/ А зајеца цика од пушака,/ Нож зазвекета а бомбе грмнуше,/ Бљуну лава огња жестокога! (*Исто*: 45–46) – као и све оне појединости ратовања које се срећу у прози. Ево како Стефановић приказује масовно страдање у Церској бици, „Првом ћесаревом нападу на Србију“ (*Исто*: 42–44).

Јаде види, јадан Пођореч̀е,
Јаде види, јаду не уступа,
Већ све табор на табор нагони
Силу таре да Дунав зајази.
Много пусте у ћесара војске,
Једна пада а друга изниче,
Све леш леша на воде претиче,
Преко мртвих премећу се живи.

[46] ЈЕЛИЋ 1931: 91.

[...]
Разгореше цеви у топова,
Пупуцаше каре и лафети,
Малаксаше грла кликујући,
Лаф гвоздени клону од урлања:
Пуче брана српског грудобрана
Испод Шапца града поноснога,
Писком писну Дрина и Подриње,
Смрт се смрти у очи избечи!
[...]
Носише се пуних седам дана,
Око Шапца града поноснога:
Топ урлика а смрт се церека,
А низаше пакла жртвеници,
Леш полеже по богатој Мачви
Као снопље по плодним њивама.
Куд је текла ракија и вино,
Потекоше потоци крвави,
Куд су дивни ђули мирисали,
Окужи се ваздух од задаха,
Шанчеви се препунише меса,
Паде тама куд је сунце сјало,
Загракташе од свуда гаврани,
Залајаше лисице и вуци;
Сви се згрну на гозбу крваву
Мачви плодној – данас губилишту!

Тежња ка епској стилизацији није, међутим, била само одлика српске поезије блиске усменом стваралаштву. У неким случајевима је ослањање на традицију попримало и облике поетског експеримента. Тако је спев *У загради* (*In Parenthesis,* 1937) Дејвида Џоунса био покушај да се ауторов доживљај Првог светског рата уклопи у широко схваћену књижевну традицију, успостављањем паралела између стварности Западног фронта и артуријанске легенде, велшког и енглеског фолклора, старозаветних текстова, нордијске митологије, Чосерове поезије, Шекспирових драма, Колриџове *Баладе о старом морнару* и многих других текстова. Ова тенденција кулминира у поређењу катастрофалног пораза Енглеза на Соми 1916. са поразом Брита код Катраета 600. године. У приказивању рата испреплетени су стих и проза, лондонски сленг и средњовековна поезија, описи свакодневице на фронту, пуне разних баналности и

Џоунсова лична теорија цивилизације. У предговору писац објашњава свој поступак питајући се да ли се г. Икс који намешта своју гас-маску може изједначити с оним на шта је песник мислио у стиховима „Видео сам младог Харија с визиром спуштеним“ из првог дела *Хенрија IV*. Џоунсов одговор на то питање је вишезначан и, у том погледу, типично модернистички. Уопште, у начину на који доводи у везу прошлост и савременост, *У загради* је текст који има многе заједничке преокупације са *Пустом земљом* и *Уликсом*. Елиот, Јејтс и Одн су то одмах препознали. Нарочито су Елиоту, из очигледних разлога, дисонантност и алузивност овог спева, као и метод успостављања паралела између митске прошлости и садашњости, били блиски.

Као и Елиотов „метод“ у *Пустој земљи,* Џоунсов поступак је изазвао подељене реакције. Увођење ратних доживљаја у свет средњовековних романси и *vice versa* има неуједначен ефекат: негде се стиче утисак да херојска прошлост служи иронијском подривању садашњице, а негде да је у питању озбиљан покушај интегрисања трауматичних догађаја у оквире књижевне, религијске и интелектуалне традиције Запада. За Пола Фасела, *У загради* је „дубоко конзервативно дело, које прошлост не користи зато да би, како то често претендује, садашњост унизило, већ да би је, заправо, оплеменило“. Кад се све узме у обзир, Џоунсов спев представља рационализацију, па и чак оправдање рата (FUSSELL 1982: 147). Фасел га назива „часним побачајем“, сматрајући да се рат не може ни појмити ни предочити традиционалним средствима: само митраљез га чини тако посебним и беспримерним да се о њему просто не може говорити као да је још један у низу конвенционалних ратова какве памти историја. Или, још горе, књижевна историја (*Исто*: 153).

Шта је навело Фасела да овако оцени Џоунсов спев и да га сматра до те мере неаутентичним? Као и у Кријевом случају, његов отпор је изазвала идеја да се у књижевној традицији могу наћи одговори (форме, жанрови, поступци, ликови), који ће рат, уклопивши га у неку већу целину, донекле „нормализовати“. Да у прошлости постоје аналогије које ће показати да је рат цивилизацијска константа и на тај начин релативизовати беспримерно страдање милиона. Да један излив људске ирационалности не може обесмислити све што му је претходило и да се у јучерашњем свету може наћи упориште које ће појединцима, али и читавим нацијама, омогућити да преброде трауму,

наставе своје животе и, напослетку, забораве. Насупрот томе, сведок је – Кри је то добро разумео – онај који друштву онемогућава да заборави. Као и Кри, премда из других разлога, послератни модернисти су сматрали да је Први светски рат довео у питање све што му је претходило. И на једној и на другој страни је постојао отпор према покушајима да се искуство које по свему излази из познатих оквира, доводећи до њиховог краха, у те оквире врати. Аутентичан однос према рату је, према томе, онај који не покушава да порекне његову јединственост уклапањем у постојеће књижевне и уметничке каноне. Иза Кријеве тврдње да рат није подобна грађа за књижевност, стајало је дубље убеђење: ужас се не сме учинити блиским и познатим, на њега се ни појединац ни друштво никад не смеју навићи. За Крија и заједницу сведока коју је он сматрао да представља, то убеђење је захтевало потпуни раскид са „лажима анегдоте, историје, књижевности, уметности, брбљања ветерана и званичних говора“ (NORTON CRU 1929: 14). Модернистичка књижевност је од тог раскида учинила једну од својих главних тема и дала себи задатак да пронађе одговарајућа средства за његово приказивање у уметности. У том процесу трагања за аутентичним изразом, и једни и други су имали ратну књижевност као заједничког противника. За Крија, она је то била зато што је читаоце обмањивала, хранећи њихове предрасуде о јунаштву и навикавајући их на ужас. Што је важније, она је то чинила обједињујући предности историје и фикције, спајајући претензије на истинитост прве са пријемчивошћу друге. А управо ту амбицију је, према модернистима, само висока уметност могла да оствари.

II
Рат и модернизам

Из уљасто глатког духа две минуле деценије деветнаестог века изненада се у читавој Европи уздигла грозница велике журбе и пожуривања. Нико није знао шта се то започињало и рађало, нико не би могао рећи да ли се ту ствара нова уметност, нови човек, нови морал или је то, можда, неко ново престројавање друштва. Зато је свако о томе говорио како му је одговарало. Али свуда су се дизали људи да се ухвате у коштац са свиме што је старо.

Роберт Музил

Ко иде?
Ново време.
Шта носи?
Руке без прстију.

Растко Петровић

Пишући о чувеној „модернистичкој четворки“, Елиоту, Паунду, Вирџинији Вулф и Д.Х. Лоренсу, један савремени историчар књижевности је приметио да су ови писци – иако нико од њих није непосредно искусио рат и није написао ни „ратни роман“ ни „ратну песму“ у уобичајеном смислу те речи – учинили нешто занимљивије и, можда, значајније: они су нашли начина да рат, и у тематској и у формалној равни, укључе у своје писање, учинивши га делом једног новог доживљаја историје и стварности (HYNES 1990: 348). Представе света које се јављају у њиховим

делима типично су послератне – историја је дисконтинуирана и фрагментарна, цивилизација уништена, прошлост изгубљена. Премда њихови текстови не садрже ни приказе битака, ни јунаке, ни победе, они присвајају и развијају доминантне, негативне теме послератног друштва (суноврат цивилизације, крах претходног поретка) и негативне јунаке (оштећене жртве и њихове крвнике). Ни ове теме ни ови ликови нису били ексклузивно модернистички – појављивали су се готово свуда у популарној књижевности међуратног периода – али су управо у кључним текстовима модернизма добили свој канонски облик.

Није тешко увидети да би се ова запажања могла односити и на многе друге европске књижевности, укључујући и српску. Теме, ликови и поступци које срећемо код Црњанског, Андрића и Растка Петровића, којима ће бити посвећена наредна поглавља овог рада, нису настали у неком изолованом локалном контексту, већ у једном свету који је, у далеко већој мери него што је то раније био случај, био суочен са сличним проблемима. Када је реч о књижевности, ти проблеми би се могли, у сажетом облику, формулисати као питање – који је смисао бављења књижевношћу у послератном свету? Прихватимо ли да је ова запитаност била заједничка многим писцима који су своје главне књижевне доприносе дали у годинама између два рата, а књижевност овог периода не оскудева примерима који потврђују ову тезу, прво што пада у очи јесу разлике које се јављају у њиховим одговорима на ово питање. Оне су делом произашле из националних књижевних традиција у чијим оквирима су настајала њихова дела, а делом из особености њиховог индивидуалног талента. Те знатне разлике не спречавају нас, међутим, да ове ауторе доведемо у везу. Поглед на шаролики пејсаж послератне европске књижевности открива да су се, у неким важним тачкама, ставови писаца који су двадесетих година ступали на књижевну сцену поклапали, премда су се њихове књижевне амбиције и, још више, приступи остваривању тих амбиција, разилазили.

Поређење индивидуалних одговора на питање смисла бављења књижевношћу у драматично измењеном свету даље открива да је модернисте повезивао скуп заједничких претпоставки о књижевности и смислу писања и да су те претпоставке настале у тесној спрези са изазовима епохе. Оне су углавном биле формулисане у

виду експлицитних негативних теза о томе шта књижевност после рата не би требало да буде, док се за имплицитним, позитивним тезама – шта би књижевност требало да буде – најчешће мора трагати у њиховим књижевним делима. Овде ће стога бити речи само о неколико, за ову тему најважнијих, негативних теза, које су обележиле и послератну критичку прозу српских модерниста; о имплицитним, позитивним тезама биће речи у поглављима посвећеним кључним ауторима српског модернизма.

Прва негативна теза: послератна књижевност као прекид са предратном

После 1918. године, а нарочито током двадесетих година прошлог века, код уметника различитих генерација, националности, сензибилитета и афинитета, потрага за смислом минулог рата јавила се не само као императив епохе него и као дубоко лична потреба. Иако је, на први поглед, ово питање имало далеко већи значај у животима непосредних учесника рата, настојање да се Велики рат, као преломни догађај људске историје, разуме, најчешће је било артикулисано као општа, морална и уметничка обавеза. Ту врсту обавезе Први светски рат је наметао својим дотад невиђеним размерама, новинама које је донео у начину ратовања, масовности сукоба и броја жртава, као и драстичним геополитичким и друштвеним променама које је изазвао. У том контексту, прећутати рат, правити се као да га није ни било, многим савременицима је било неприхватљиво, не само са етичког становишта него и као знак уметничке неаутентичности.

Разуме се, о рату се могло говорити, па и ћутати, на различите начине – реторика насиља код дадаиста и надреалиста, лудило као метафора и опсесија бесмислом, такође су на свој начин *говориле* о рату, упркос одлуци ових авангардних покрета да се дистанцирају од ратне књижевности. Андре Жид је, иако је према дадаистима имао амбивалентан однос, то добро увиђао: „Заиста није било неопходно мучити се пет година у борбама, толико пута издржати смрт других и доживети да се све доведе у питање, па после поново сести за писаћи сто и наставити тамо где се стало“ (GIDE 1920: 479). Рат је, наставља Жид, оставио неизбрисив траг на пољима, селима, катедралама, па како онда да не обележи и језик. Дадаистичко уживање у

деструкцији, порицање традиције и вредности на којима је она почивала, аутентичнији је израз тог искуства него покушаји да се оно уклопи у претходни књижевни идиом.

За однос младе авангарде према рату и књижевности карактеристичан је Арагонов напад из 1930. године на „увредљивији повратак ратне књижевности". У чланку „Рат у моди" („La Guerre à la mode"), Арагон се обрушава на романе као симптом европског „ратног бума". Књижевност ветерана, писана у мирнодопским условима, неприхватљива је не само зато што својим горким тоновима наводи на утисак да су се њени аутори накнадно освестили, определивши се за пацифизам, већ и зато што своју недопустивом сентименталношћу „романсира", како би то Кри рекао, овај „најгори људски изум", претварајући „блато" у „питореску" и „живот" у „документ".[47] Још је, у том смислу, карактеристичнији предговор роману *Анисе или панорама* (*Anicet ou le panorama, roman*), писаном почетком шездесетих година, у којем Арагон накнадно образлаже став надреалиста према Првом светском рату:

> Игнорисање рата је за нас био систем, несумњиво погрешан, али усмерен против рата. Мислили смо да је говорити о рату, макар и само зато да бисмо га проклели, значило рекламирати га. Наше ћутање нам је изгледало као начин да избришемо рат, да га зауставимо. Не губите време говорећи ми како је то било незрело, спомињући ми *Оган* (за који смо, уосталом, имали бар неко поштовање) […]. Ако нам се чинило да је ћутање о рату ефикасно средство против њега, то само потврђује снагу наше вере у писану реч. За нас, свако писање је било реклама, данас бисмо рекли пропаганда. Бретон је религију називао рекламом за Небо (ARAGON 1997: 10).[48]

[47] „[…] nous assistons à un retour offensif de la littérature de guerre en 1930 : ses auteurs ont tout réfléchi, tout bien pesé, et on ne les prend pas sans vert. […I]ls sont maintenant éclairés sur les horreurs de la guerre et leurs fresques ne vont pas sans pacifisme, amertume et sombre humour. Ceci parce que cette littérature de guerre, est écrite en temps de paix. Il ne faut y trouver aucune garantie pour l'avenir et toutau contraire se bien persuader que cette attention donnée aux choses de la guerre est une actualité perdue. Aussi peut-on voir qu'ainsi renaît ce vieil esprit ancien combattant, qui est si détestable, si piètre, si écœurant, et que dans les sales vieux mots (cagna, poilu, pinard) resurgit un attendrissement ignoble, ah c'était une belle jeunesse, pour un temps qui passe gentiment de la boue au pittoresque, de la vie au document" (ARAGON 1930: 14–15).

[48] О Арагоновом променљивом ставу према рату види RIEUNEAU 1974: 392–394. О надреалистичкој и дадаистичкој реакцији на Први светски рат види BECKER 2000.

Један од најнепосреднијих израза ове вере у писану реч дала је Кетрин Менсфилд поводом романа Вирџиније Вулф *Ноћ и дан,* из 1919. године, тврдећи да је овај роман „сушта лаж“ (*a lie in the soul*). Он је лажан зато што предратним средствима приказује стари, предратни свет, као да рата никад није било: „[...] роман не може просто да изостави рат. Осећам да, у *најдубљем* смислу, ништа више не може бити исто – да смо, као уметници, издајице ако сматрамо друкчије: морамо га узети у обзир и пронаћи нове изразе, нове обрасце за наше нове мисли и осећања.“[49] Свест о обавези, која је довела до тога да су „и најличнији лиричари, они који су саопштавали само догађаје свог унутрашњег живота, реаговали [...] на догађаје својих средина“ (ЛАЗАРЕВИЋ 1917: 11), није била само одраз очигледне чињенице да се велики број тих „лиричара“ обрео на бојном пољу него и јединственог места рата 1914–1918 у историји. „Догађаји који су на дневном реду, и који су највећи у Историји“, пише Бранко Лазаревић још за време рата, поводом Ћипикове књиге *Из ратних дана*, „утичу на данашњу уметност од врха па до дна. То је њено главно и скоро једино осећање. Сва се уметност дала у свим видовима на рат“ (*Исто*). Слично запажање изнео је Андрић годину дана касније у тексту „Наша књижевност и рат“. „Рат је у свему помакао нагласак са индивидуалног на опћенито“, пише Андрић, „утолико што је онима који нису хтели да виде показао како смо чврсто везани са земљом својом, како смо неизбежно одговорни према онима који су давно помрли исто као и према онима који се још нису родили“ (1918а: 195). Осим што је мобилисао младе ауторе, и физички и духовно, рат је разоткрио „колико је бедна и плитка многа предратна тзв. литература“, обелоданивши да је „бучна мирнодопска истина постала лаж“ и да се „други живот спрема, па и друга књижевност“ (*Исто*: 194–195).

[49] У питању је део писма које је Кетрин Менсфилд послала свом уреднику и супругу Џону Мидлтону Марију, 10. новембра 1919. године: „My private opinion is that it is a lie in the soul. The war never has been: that is what the message is. I don't want (God forbid!) mobilization and the violation of Belgium, but the novel can't just leave the war out. There *must* have been a change of heart. [...] I feel in the *profoundest* sense that nothing can ever be the same – that, as artists, we are traitors if we feel otherwise: we have to take it into account and find new expressions, new moulds for our new thoughts and feelings“ (*нав. према* HYNES 1990: 269).

Ако је рат заиста учинио многе видове предратне књижевности тривијалним, како се чинило припадницима новог књижевног нараштаја, и обавезао их да о стварности проговоре друкчијим језиком, главно питање је било који је то језик и може ли се њиме „уломак хисторије“ (*Исто*: 193) уопште приказати. Андрић је, видећемо, био изразито скептичан у том погледу, тврдећи, слично Валтеру Бенјамину касније, да су се они који су рат преживели из њега вратили „неми“, „сиромашнији, а не богатији искуством“ које би се могло саопштити (BENJAMIN 2007). Ова скепса постојала је и код писаца који су се налазили на друкчијим уметничким позицијама. Милан Богдановић је, на пример, сматрао да ће Великом рату тек будуће генерације моћи да дају одговарајући израз, јер савременици за тако нешто нису способни. „Можемо ли ми“, пита се Богдановић, „данас да замислимо значај који ће овоме светскоме рату дати књижевни историчар једне даље будућности? Врло вероватно је да ће њему ова свеопшта светска катастрофа изгледати као догађај који јасно отвара нову епоху, и он ће њим као кинеским зидом да прегради старо време од новога. Међутим, нама савременицима ништа не казује још да је ново доба настало“ (1919: 1). Богдановић притом не пориче да је рат утицао на књижевност, али оставља отвореним питање „да ли се тај утицај одвијао симултано са ратним догађајима, или ће он доћи тек у времену кад се живот, преврнут ратним вихором, буде потпуно повратио у свој мирни ток“. „И питање је још“, додаје он, „да ли ће се тај утицај показати само у јављању једне више или мање богате ’ратне литературе’, литературе о рату, или ће рат, који је својим широким замахом врло уздрмао старо друштво, реформисати можда, у социјалном смислу, и саму књижевност“ (*Исто*). Немогућност настанка велике књижевности о Првом светском рату Богдановић приписује одсуству неопходне историјске дистанце: било је потребно пола века после Наполеонових ратова да Толстој напише велики роман о њима. „Али овај рат“, наставља он, „који је најстрашнији у историји, није имао свога песника који би био непосредно инспирисан лично претрпљеним страдањем. Ни у једном народу ’ратна литература’ нема да покаже ниједно дело, чија би снага била достојна ужаса који је свет прекужио.“ То је, према Богдановићу, зато што је појединац који је преживео рат сувише обузет својим личним страдањем да би из њега створио велику

литературу. То ће бити могуће „тек кад садашњост прерасте у легенду“ (*Исто*). Другима се, међутим, чинило да се потребе нове уметности поклапају са потребама измењене друштвене и политичке стварности; Црњански је, са својим „Објашњењем *Суматре*“, један од најизразитијих представника оваквог уметничког става.

Ово поклапање делом објашњава распрострањеност општег места о послератној књижевности као радикалном прекиду са традицијом. Иако се, кроз историју књижевности, „реторика прекида“ среће код многих нових нараштаја, независно од тога да ли су њихови поетички ставови били „модерни“ или „антимодерни“, у европској књижевности међуратног периода ова реторика налазила је додатно оправдање у друштвеним и историјским приликама свог настанка. Та околност је допринела томе да се, у научним приказима међуратног периода, који нису строго усредсређени на књижевност, целокупан талас нових уметничких стремљења доведе у везу са ратом. У оваквим студијама, авангардне тенденције које су претходиле рату, попут италијанског и руског футуризма или англо-америчког вортицизма, тумачене су, у најбољем случају, као пророчки наговештаји катаклизме која ће уследити, за које је само (велика) уметност способна.[50] С друге стране, новији покушаји да се овакав поглед на епоху уравнотежи истицањем разнородности индивидуалних, групних и уметничких реакција на рат, иако сасвим оправдани са становишта историјског проучавања Првог светског рата, суочавају се са опасношћу да изгубе из вида уметнички значај модернистичког одговора на рат.[51] Осим тога, испитивање модернизма као европског и светског феномена, поред несводивих

[50] Њих има превише да бисмо наводили појединачне примере. Трагови оваквог разумевања односа између рата и нових уметничких тенденција налазе се чак и код Пола Фасела (*The Great War and Modern Memory,* 1975), док је студија Модриса Екстајнса (*Rites of Spring,* 1989) у целини заснована на тези да је Први светски рат изнедрио модерно доба. Њихов први уметнички наговештај Екстајнс налази у балету Стравинског *Посвећење пролећа.*

[51] У књизи *Sites of Memory, Sites of Mourning* (1995), Џеј Винтер се супротставља тежњи, нарочито израженој у англо-америчким студијама међуратног периода, да се модернизам прикаже као једини аутентичан одговор на рат. Модернизам, како Винтер исправно примећује, није био ни једини ни најважнији вид реаговања на изазове епохе: поезија и проза коју су писали сами учесници рата највећим делом није била модернистичка, а многи појединци и породице су, чак и независно од званичних облика комеморације, радије посезали за традиционалним представама смрти и губитка, које су им биле познате и блиске, него што су настојали да својој патњи дају неки нови израз. WINTER 2010: 2–5.

индивидуалних разлика међу ауторима који су своја главна књижевна остварења дали у међуратном периоду, мора узети у обзир и особености националних књижевних традиција које су претходиле рату. Оне су допринеле томе да послератни модернизам поприми други изглед у немачкој него, на пример, у француској књижевности.

Нема сумње, наиме, да је једна од најочигледнијих последица Првог светског рата на књижевност била је широка распрострањеност одређених тема: овај рат је, први пут, писце суочио са историјском појавом која је била нова, општа и која се – на далеко драстичнији начин него што је то случај са вечитим темама књижевности – тицала свих. У разматрању књижевности настале на темељу Првог светског рата, суочавамо се са појавом која је по много чему јединствена – и по опсегу (географском, хронолошком, демографском), и по жанровској разноврсности и, наравно, по свом предмету. Она пружа ретку прилику да се упореде дела која су писана широм света, у релативно кратком периоду и посвећена искуству које је било заједничко милионима људи. Није, стога, необично да су у многим делима међуратне књижевности, чак и онима која се не баве ратом непосредно, присутни проблеми које је то искуство наметало – смена епоха, корените друштвене промене, хаотичност модерног доба, али и „универзалне“ књижевне теме, попут смрти, губитка и бола, сећања и заборава, којима су рат и његове последице дале нову димензију. Упркос њиховој учесталости и предвидљивости, поређење између ових текстова открива дубоке разлике у индивидуалним, групним и националним доживљајима Великог рата. Што је важније, те разлике су готово по правилу праћене наглашавањем јединствености одређеног (индивидуалног, групног или националног) доживљаја рата, стварајући извесну напетост између интертекстуалне природе књижевних представа рата и несамерљивости самог искуства. У том контексту, и заокупљеност проблемом дисконтинуитета и слика коју су нам модернисти оставили о својим делима – као о радикалној новини и прекиду са претходном књижевношћу – имају своје место. Иако је однос према књижевној традицији, и у случају модернизма и у случају историјских авангарди, био сложен и променљив, као чињеница културне историје, ове представе имају одређени значај по себи, независно од питања стварних

почетака модернизма и односа модернистичких писаца према сопственом књижевном наслеђу. Исто тако, не треба заборавити да проблем прекида није заокупљао само модернисте већ и, условно речено, традиционалније писце. Код модерниста је, међутим, ова свест о прекиду била интимно повезана са одређеним схватањем књижевности и са одређеним књижевним амбицијама.

Идеја да је промена коју је рат донео била толико дубока да је читаву људску историју поделила на једно велико „пре“ и хаотично „после“, распрострањена у текстовима написаним непосредно после рата, постаће током међуратног периода део онога што је Семјуел Хајнс назвао „митом о рату“[52]. У питању је одређена представа, заступљена у текстовима сасвим различитих жанрова, која је у Енглеској постала део заједничког памћења рата и која је свој коначни облик задобила крајем двадесетих. Она је почивала на једној поједностављеној визији рата, која је, ушавши у популарно памћење овог сукоба, попримила облик препознатљиве приче: читава генерација невиних младића, задојена идеалима као што су част, слава и отаџбина, отишла је у рат верујући да се за те идеале вреди борити. Кривицом генерала и других „стараца“, она је жртвована, на најгнуснији начин, у бесмисленим биткама. Они који су преживели изгубили су све илузије и, огорчени, схватили су да прави непријатељи нису били војници против којих су се борили него друштво које их је послало у рат и систем вредности на којем је оно почивало. Одбацивши те вредности, „изгубљена генерација“ повратника из рата пресекла је све везе са сопственим културним наслеђем (HYNES 1990: x). Није случајно да Хајнс на овом месту посеже за синтагмом „изгубљена генерација“. Иако се она обично доводи у везу са групом америчких уметника, међу којима су се нашли Хемингвеј, Фицџералд, Камингс и Дос Пасос, која је двадесете године провела у вољном изгнанству, окупљена на левој

[52] Иако на овом месту следимо Хајнсово тумачење, израз „мит“ – који је постао свеприсутан у културним историјама које се баве овим периодом, као и у свакодневном говору – доноси, чини се, више штете него користи. Хајнс, додуше, на почетку своје студије објашњава шта подразумева под митом: „I use that phrase in this book to mean not a falsification of reality, but an imaginative version of it, the story of the war that has evolved, and has come to be accepted as true. [...] The Myth is not the War entire: it is a tale that confirms a set of attitudes, an idea of what the war was and what it meant“ (HYNES 1990: ix). Међутим, чак и да прецизније одредимо значење појма „мит“ него што је то Хајнс учинио, овај израз ипак пречесто даје повода неспоразумима и злоупотребама. Стога ћемо га, где год је то могуће, избегавати и уместо „мита“ говорити о „слици“, „перцепцији“ или „представи“ рата.

обали Сене, топос о „изгубљености“ нараштаја који је преживео рат до те мере је обележио послератну књижевност да се среће у најразличитијим контекстима; као што ћемо видети, он је присутан и у размишљањима српских модерниста о сопственом нараштају. Његова распрострањеност у америчкој и европској књижевности међуратног периода последица је нарочите привлачности коју је идеја генерације имала за појединце који су, у књижевном смислу, стасали под сенком Великог рата. Штавише, како је приметио Роберт Вол, зато што идеја генерације почива на логици дисконтинуитета између старосних група, њој је управо својствена представа о жртви и губитку – „сви генерационалисти склони су да сопствену генерацију прикажу као јединствену, жртвовану и изгубљену. [...] Барес и други попут њега прогласили су своје нараштаје изгубљеним и жртвованим много пре Великог рата. Ерих Марија Ремарк и Ернст Хемингвеј су се стога само надовезали на давно установљену традицију када су ову идеју учинили стожером својих књига из двадесетих година. Ништа не наговештава да је ова идеја данас изумрла. Све историјске генерације су ’изгубљене’“ (WOHL 1979: 203). Описујући карактеристичне елементе „мита о рату“, Хајнс је настојао да укаже на његово порекло, чиниоце који су допринели његовом успостављању и ширењу, као и на његову потоњу судбину. Важно је, при томе, нагласити да је у питању пре свега енглеско виђење рата, иако се неки елементи ове представе препознају на свим фронтовима. Нема сумње да је то помало неочекивано, нарочито ако се узме у обзир колико су се разликовали положаји у којима су се Краљевина СХС, Француска, Енглеска и Немачка нашле после 1918. Само пример Краљевине СХС сведочи о присуству више различитих, међусобно сукобљених перцепција рата (види PAVLOVIĆ 2007). Па ипак, неки заједнички елементи примећују се и код писаца који су се борили у српској војсци, попут Драгише Васића и Стевана Јаковљевића, и у делима Срба који су били мобилисани у аустроугарској војсци, као што су Црњански и Душан Васиљев. Карактеристична је у том погледу представа дезоријентисаног и огорченог ратног ветерана, суоченог са бесмисленошћу жртве коју је поднео у послератном друштву које не може и неће да га не разуме. Ова слика је наговештена чак и *Српској трилогији,* а изричито је присутна у меланхоличном епилогу овог

романа, који одудара од тријумфалног тона последњих поглавља. Осим тога, на једном сасвим општем плану, елементи које Хајнс сматра карактеристичним за енглески „мит о рату“ присутни су готово свуда – и у књижевним и у некњижевним текстовима међуратног периода. То је нарочито случај са опозицијом *пре*/*после,* која обележава наративну структуру многих прозних дела из двадесетих година.[53] У делима са оваквом структуром предратни свет је обично приказан као изгубљени рај, а послератни као обесмишљени хаос, за који је *пуста земља* постала омиљена метафора. „Између“ та два стања постојао је прекид упризорен у сликама *јаза*, *хијатуса*, *провалије*, али и *пошасти*, *огња*, *олује*, *апокалипсе*.[54] Поређење рата са пропашћу Римског царства под најездом варвара, које се често среће у јавном дискурсу, крајње је у том смислу карактеристично: рат је, поготово непосредно после 1918, и код Енглеза, и код Немаца, и код Француза, био виђен не као крај „једног“ света, него као крај цивилизације *tout court*. Зараћене стране су мислиле да се боре за темеље на којима је почивало њихово друштво, било да су ти темељи имали облик немачке *Kultur*, насупрот (француском) рационализму и (енглеском) материјализму, француске *Liberté,* насупрот пруском милитаризму или енглеске Аркадије, иронизоване у *Госпођи Даловеј* кроз лик Септимуса Ворена Смита који добровољно одлази у рат како би спасао „ону Енглеску што се готово искључиво састојала од Шекспирових комада и госпођице Изабеле Поул која у зеленој хаљини шета по неком тргу“ (ВУЛФ 2004: 93).[55]

[53] У српској књижевности ова структура је посебно карактеристична за прозу Драгише Васића. О наративној структури Васићеве прозе види Мило Ломпар, „Профил Драгише Васића“ (у ВАСИЋ 2004: 5–31) и Михајло Пантић (1999: 209–233).

[54] О овим и сличним метафорама за рат види у FUSSELL 1982: 231–269. О књижевним, политичким и уметничким представама Првог светског рата као апокалипсе види VONDUNG 1980; о рату као апокалипси, са фокусом на Немачку, види и VONDUNG 1988.

[55] За немачку дихотомију *Zivilisation*/*Kultur* и њену реинтерпретацију у оквиру ратне пропаганде, види WELCH 2000 и VERHEY 2004. *Уп.* SANDERS, TAYLOR 1982 за случај Велике Британије, као и Eberhard Demm, „Les intellectuels allemands et la guerre“ и Jean-François Sirinelli, „Les intellectuels français et la guerre“ у AUDOIN-ROUZEAU, BECKER 1990: 145–161, 183–198.

Вишеструке импликације овог „краја“ формулисао је, са неупоредивом луцидношћу, Пол Валери у есеју „Криза духа“ (1919). Тек после Првог светског рата, пише Валери, спознали смо, као цивилизација, своју смртност.

> Чули смо за читаве светове који су нестали, за царства која су потонула заједно са свим својим људима и машинама [...]. *Елам, Нинива, Вавилон* била су лепа неодређена имена, и потпуна пропаст тих светова је за нас имала исто тако мало значаја као и њихово постојање. Али *Француска, Немачка, Русија*…и то би могла бити лепа имена. И *Лузитанија* је лепо име. И сада видимо да је понор историје довољно велики за све. Осећамо да је једна цивилизација исто тако крхка као и један живот. Околности које би нагнале Китсова и Бодлерова дела да се прикључе Менандровим уопште више нису незамисливе: оне су у новинама (VALÉRY 2009: 13–14).

Почетак овог есеја повезује неколико тема које имају кључни значај за разумевање послератне књижевности: крај цивилизације, однос модерног човека према прошлости, укључујући и проблем његовог односа према књижевној прошлости, осећање застрашујуће релативности свега. Идеја да би се с Китсовим и Бодлеровим песмама могло догодити исто што и са, својевремено веома утицајним а данас изгубљеним, Менандровим драмама (у време када Валери ово пише папируси на којима је сачувано шест Менандрових комедија још нису били откривени), идеја да би оно најбоље што је једна култура дала за неку другу културу могло постати само избледело сећање, лепо, неодређено име, налази свој одјек у захтеву авангардних и модернистичких писаца за једном сасвим новом књижевношћу, која би доиста одговарала измењеним околностима. Уједно, то објашњава како се десило да се овај захтев у потоњој рецепцији модернизма и историјских авангарди почео везивати за рат, иако му је у ствари претходио.

То ће можда постати јасније ако упоредимо двојицу сасвим различитих аутора као што су Бранко Лазаревић и Момчило Настасијевић. Лазаревићев текст „Предратна и поратна причања“ (1922) и Настасијевићев фрагмент „Између прератне и поратне је провалија“ (1933) на известан начин обележавају почетак и крај прве фазе послератне рецепције рата, чији је средишњи елемент чинио управо доживљај рата као прекида. „Једна тако велика светска катаклизма као што је

Светски Рат“, пише Лазаревић, „слична оној када је Хришћанство обарало Римско Царство, поделила је све, па и уметност, у многоме, на Предратно и Поратно“ (1922: 431). Док се у предратно доба, цео живот, укључујући и књижевност, „кретао на уско и ситно, као у ораховој љусци“, после рата „читав поредак добио је одмах други изглед“.

> Живот је текао другим током и другом брзином, и све вредности на којима се све држи почеле су да излазе из свог лежишта. [...] Смрт која је била велики догађај и махом се дешавала у постељи, постала је обичан догађај. Експлозиви су рушили све, а бакцили односили хиљаде као што се односе појединци. Свет је, као на касапници, видео живо људско месо и мозгове који се пуше по планинама, долинама и украј река. [...] Као некада преко Картагине, преко великих градова плуг је могао да плужи... Граната је обарала све: човека, библиотеку, музеј, Ремску катедралу (*Исто*: 433–434).

Иако је по својим књижевним афинитетима био ближи „старијем“ нараштају, Лазаревић увиђа да промена коју је рат донео није могла а да не обележи и књижевност. Он такође увиђа да та промена, поред историјског и друштвеног, има и књижевни смисао: због тога се, у његовим разматрањима, с једне стране, налазе писци попут Вељка Петровића, који и после рата стварају књижевност која по многим својим обележјима припада предратном свету, а с друге, писци попут Крлеже и Црњанског, који настоје да упризоре промену до које је у међувремену дошло. Лазаревић нас наводи на утисак да исти разлози ради којих је дао предност Вељку Петровићу над „новим“ писцима, дају предност и Крлежи над Црњанским. Не само што су, према Лазаревићу, Крлежине приповетке уметнички успелије од прозе Црњанског; у њима, упркос хаосу и разарању, постоје вредности – како вели Лазаревић, „анархистичке“ – које *Дневник о Чарнојевићу,* а нарочито *Приче о мушком* у потпуности поричу. Чињеница је, међутим, да је Крлежина натуралистичка проза из овог периода у много чему традиционалнија него проза Црњанског – она је писана у књижевном идиому који је Лазаревићу био препознатљив. Што је важније, Лазаревићев текст сведочи о томе да је подела на „предратно“ и „послератно“ брзо изгубила свој чисто темпорални смисао и постала ознака за дубоку промену која је и друштвена, и политичка, и, како вели Црњански, „психичка“: „Многа ’послератна’

дела, која то можда нерадо истичу, штампана су, чешће, већ до Рата. 'Послератно', и у књижевности, не значи појам темпоралан, већ психички; ипак, зависи од количника 'предратног' и 'послератног' у духу" (1929а: 198). Да послератна књижевност није, или барем не превасходно, историјско него естетичко (само)одређење, постало је јасно почетком тридесетих година, када је изгледало да се модернизам одавно већ преселио из уских кругова посвећених на ширу позорницу књижевних збивања. Из те перспективе Настасијевићу је 1933. године изгледало да је „растојање" између *прератног* и *поратног* „несравњено веће него дужина протеклог времена", а „поремећаји несравњено дубљи него што би их изазвала макар која промена у философској и литерарној мисли". Иако му се чинило да се још није, бар на духовном плану, одмерила сва дубина и ширина потреса, управо је уметност била оно место на којем је требало да дође до њиховог разоткривања, јер уметност „са непогрешивошћу сказаљке, објављује сваки поремећај суштине" (НАСТАСИЈЕВИЋ 1991: 212). Док се Лазаревићу, почетком двадесетих, чинило да је још могуће поредити предратну и послератну књижевност и да је, и после рата, присутан известан континуитет са претходним књижевним тенденцијама, Настасијевић између ових двеју књижевности види само непомирљиве разлике – „Прератну поредити с поратном, чему то, кад једна према другој стоје антиподно […]?". У том контексту, *прератно* за Настасијевића не означава само илузију („заваравање у привидној равнотежи", „пуку игру око даљег усклађивања нечега привидно складног", „потајну зебњу ма где дубље завирити, јер би се открила унутрашња страхота несклада") него и „*реализам* који угодно путује утабаним друмовима стварности; *материјализам* ублажен пристојном дозом духовности" (*Исто*, курзив ДД). Занимљиво је да су то управо она обележја која је и Вирџинија Вулф у чланку „Модерни романи" (1919), касније објављеном као есеј „Модерна проза" (1925), видела као одлике минулог доба у енглеској књижевности и његових писаца – Бенета, Велса и Голсвордија. Ако ставимо заједничку етикету на све те књиге, пише ауторка овог есеја, то је да су њихови писци материјалисти. Под тиме „подразумевамо да они пишу о безначајним стварима; да троше огромну вештину и огроман труд настојећи да тривијално и пролазно учине истинитим и трајним", при чему им оно суштинско, „било да то

назовемо живот или дух, истина или реалност“ измиче (ВУЛФ 1956: 81, 82). Развијајући даље ову идеју, Вулф „материјалистима“ – Бенету, Велсу и Голсвордију – супротставља „спиритуалисте“ – Т.С. Елиота и Џејмса Џојса. Она пореди Џојсову и Елиотову побуну против књижевне конвенције са бунтом дечака који се, принуђен да истрпи церемонијал суботњег поподнева код тетке, из очајања ваља у лејама геранијума. Сличну реторику прекида, оправдану „очајањем“, налазимо и код српских модерниста – „Објашњење *Суматре*“ је свакако најутицајнија манифестација оваквог уверења – праћену истом идејом да су потреси и дубоке промене епохе у новој књижевности нашли свој аутентичан израз. У есеју „Господин Бенет и госпођа Браун“ (1923) Вирџинија Вулф је и датирала тренутак у којем је дошло до те промене – негде око децембра 1910. године, људска природа се променила. Иако хотимице произвољно одабран, овај датум указује на то да 1919. године Вирџинија Вулф није видела, или није желела да прикаже рат као преломни догађај који је довео до промене људске свести. Неколико година касније, међутим, у *Сопственој соби* (1929), август 1914. се јавља као преломни тренутак у историји сензибилитета и поезије – рат је учинио да песме Алфреда Тенисона и Кристине Росети звуче архаично, да се мушкарци и жене више не обраћају једни другима како су то раније чинили. Ово померање датумских граница није било изазвано само различитим поводима и темама – у „Господину Бенету и госпођи Браун“ Вирџинија Вулф се бави пре свега књижевношћу, док се у *Сопственој соби* њено интересовање шири на питање женске књижевне традиције и друштвеног положаја жена уопште[56] – већ и променом до које је у међувремену дошло у разумевању односа између рата и модернизма. У освит „ратног бума“, поглед на претходну деценију откривао је не само далекосежност промена које је рат донео већ и водећу улогу модернистичке књижевности у њиховом приказивању.

Друга негативна теза: незаитересованост

[56] Види ДОЈЧИНОВИЋ 2011: 69–82.

Поред слике о сопственом писању као о раскиду с претходним књижевним идиомом, једна од најтрајнијих представа које су нам модернисти оставили у наслеђе јесте она о хотимичној неразумљивости и негованом елитизму њихове књижевности.[57] Ова слика је у великој мери заслужна за чињеницу да се у историјама међуратног периода модернисти и тзв. „ратни писци“ најчешће не доводе у везу, изузев ако то повезивање није мотивисано жељом да се модернистичка књижевност супротстави различитим видовима традиционалне или масовне уметности. Упркос томе што је ратна књижевност била чест предмет модернистичког презира или њиховог презривог ћутања, утисак да су модернисти обитавали на усамљеним висинама Парнаса до којих није допирала врева ратног метежа и послератног писања, заводљиво је погрешна. У Немачкој, чак и аутори који се по правилу не доводе у везу са ратном књижевношћу, као што су Хауптман, Георге, Хесе и Рилке одговарају на општу мобилизацију духова поезијом која тематизује улогу песника у рату, настојећи да успостави спону између усамљеног уметника (*der Künstler*) и ратникā (*die Krieger*). Рилековом циклусу *Пет песама* (*Fünf Gasängen*), Георгеовој песми „Рат“ (*Der Krieg*) и Хесеовом обраћању ратницима у песми „Уметник ратницима“ (*Der Künstler an die Krieger*), заједничка је визија рата као катарктичког збивања, чији је значај пре културни него политички. Рат се јавља као прилика да се песници – усамљени појединци које мирнодопско друштво не разуме и не прихвата – у свеопштој катаклизми мистичком споном повежу са зараћеним мноштвом: жртве које подносе они који се налазе у рововима и гину за отаџбину аналогне су жртвама које песници свакодневно подносе за добробит националне културе.[58] Одушевљавање ратом било је за сву тројицу краткотрајна фаза, која није оставила већег утицаја на њихово

[57] Овим питањем су се, после Адорна и Биргера, бавили многи истраживачи, што непосредно што посредно надахнути марксизмом. Класичане студије те врсте су *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (HUYSSEN 1986) и *The Politics of Modernism: Against the New Conformists* (WILLIAMS 1989). Види и *Institutions of Modernism: Literary Elites and the Public Culture* (RAINEY 1998) и *Marketing Modernisms: Self-Promotion, Canonization, and Rereading* (DETTMAR, WATT 1996).

[58] Види Andreas Schumann, „’Der Künstler an die Krieger’: Zur Kriegsliteratur kanonisierter Autoren“ у MOMMSEN 1996: 221–233.

стваралаштво, али је индикативно као пример деловања рата чак и на књижевност која је програмски била незаинтересована за шире схваћена друштвена збивања.

Довољно је, уосталом, прегледати само неке од часописа који су излазили у Енглеској за време и после рата, па увидети да је ситуација била сложенија него што се то ретроспективно чини. Већ на почетку рата модернистички часописи објављују прилоге у којима се разматра дејство овог сукоба на књижевност и уметност, а после рата у многим тзв. „малим часописима", као што су *Coterie* и *Art and Letters,* истовремено се појављују радови имажиста, вортициста и ратних песника.[59] Један од најупечатљивијих примера у том погледу је други, „ратни број" часописа *Blast* из јула 1915. *Blast* је био кратковеко авангардно гласило које је Виндам Луис покренуо како би промовисао вортицизам – своју реакцију на Маринетијев футуризам. У ту сврху Луис је окупио писце, међу којима су се нашли Езра Паунд, Ребека Вест и Форд Медокс Форд, као и уметнике као што је Анри Годије-Бреска. Први број *Blast-a* је изашао почетком јула 1914. Његова графичка опрема и агресивни прогласи сведочили су о намери уредника да пропагирају различите облике савремене уметности, с нагласком на кубизам и његове књижевне еквиваленте, а посебан простор је био посвећен апстрактној уметности Кандинског. Други број овог часописа показује како су ратна збивања довела до промене у Луисовом поимању уметности, до померања његових интересовања са апстракције на „материјални и солидни универзум", а са њим и на друштвена и политичка збивања. Овај број и на непосредан начин упризорује како је ратну стварност постало немогуће игнорисати: он доноси текст вајара Годијеа-Бреске под насловом „Вортекс (написан у рову)", у којем Годије-Бреска изјављује да је „рат велики лек" и да су његови „погледи на скулптуру остали потпуно исти". Ова порука добија ново значење када се узме у

[59] На пример, Дора Марсден већ у јулу 1914. објављује прилог „Artists and the War", у часопису *Blast,* бр. 2 (15.јул 1914): 23–24, а Ричард Олдингтон у септембру чланак „Notes on the present situation", у часопису *The Egoist,* год. I, бр. 17 (1. септембар 1914): 326–327. Када је реч о послератним часописима и њиховим уређивачким политикама, види Andrew Thacker, „Aftermath of War: *Coterie* (1919–21), *New Coterie* (1925–7), Robert Graves and *The Owl* (1919–23)", у BROOKER, THACKER 2009: 462–484.

обзир обавештење, објављено у истом броју, да је Годије-Бреска недуго потом „погинуо за отаџбину“.[60] То је уједно био и последњи број *Blast-a.*

Положај уметника у рату и књижевности у односу на шира друштвена збивања је честа тема у модернистичким и авангардним часописима овог периода, како на почетку рата тако и касније. На овим просторима, још за време рата, *Књижевни југ,* око којег су се окупили југословенски оријентисани припадници новог књижевног нараштаја, доноси прилоге из ратне књижевности и размишљања (између осталог, Андрићева) о утицају рата на уметност. Ситуација се, у том погледу, неће битно изменити ни после рата. *Српски књижевни гласник,* у складу са својом предратном уређивачком политиком, отвара врата „најмлађима“, али истовремено објављује критичке и књижевне прилоге „старијих“, као и текстове „ратних писаца“: на пример, у истом броју у којем се, 15. октобра 1920, појављују „Суматра“ Црњанског и њено „Објашњење“, објављени су сонети Милоша Видаковића и „ратни запис“ Ива Ћипика о епидемији тифуса 1915. С друге стране књижевног спектра, први број *Зенита,* који се појављује 1921. године, „уоквирен“ је ратом – Мицић започиње овај број покличима против рата у чланку „Човек и Уметност“[61], а завршава га приказом књиге *На рубу* Драгана Бублића.

Слично преплитање је приметно и у издавачкој делатности у међуратном периоду. Прва књига библиотеке „Албатрос“, *Дневник о Чарнојевићу,* најављена је као ратни роман, као „једна од најкарактеристичнијих књига нашег времена“ у којој је „јаче него код Барбиса и Ромена Ролана изражено једно послератно осећање“ (*нав. према* ЦРЊАНСКИ 1993а: 133). Оптужбе које су упућене поводом одлуке Геце Кона да уместо романа *Осам недеља* Растка Петровића штампа Јаковљевићеву *Српску трилогију* – да модернисти нису могли да нађу издаваче за своје књиге, јер је

[60] Види Andrzej Gasiorek, „The ’little magazine’ as weapon: *Blast* (1914–1915)“ у BROOKER, THACKER 2009: 290–313.

[61] „Наша патничка генерација изумире. Она је сва прегажена и уништена. Сабласт црвене фурије рата ископала је својим злочиначким панџама гробља за све нас – за милијуне људи. Један мртвац на два војника. Не заборавимо никад, да је убијено 13 милијуна људи у прошлом деценију, од беде умрло 10 милијуна а ослабљено 150 милијуна. А ми што остадосмо као последња стража, носимо заједнички бол под срцем, заједничку душу очаја, заједнички протест: Никада више рата! Никада! Никада!“ – Љубомир Мицић, „Човек и Уметност“. *Зенит* бр. 1 (1921): 1.

тржиште било преплављено ратним романима – иако, видећемо, неосноване, крајње су индикативне. Чак и бастион предратног модернизма, какав је у Француској била *Nouvelle Revue française,* сведочи о овом прожимању. Иако је излажење часописа било обустављено за време рата, едиција *Nouvelle Revue française* доноси, поред Валеријеве *Младе Парке,* Жидових *Подрума Ватикана* и првих томова Прустовог *Трагања,* дела као што су *Песма рова* (*Le Poème de la tranchée*) Франсоа Поршеа, текстове Анрија Геона, сабрана дела Шарла Пегија и успомене Жака Ривијера из заробљеништва (*L'Allemand. Souvenirs et réflexions d'un prisonnier de guerre*).[62] У Енглеској су исти издавачи штампали песме Вилфреда Овена, прозу Ричарда Олдингтона и Д.Х. Лоренса („Chatto & Windus"), а Елиот је, као уредник издавачке куће „Faber", објавио бестселер ратне књижевности – Сасунове *Мемоаре пешадијског официра* (*Memoirs of an Infantry Officer*, 1930). Модернисти и „ратни писци" су се надметали око истих књижевних награда – најпознатији случај те врсте је Гонкурова награда, која је 1919. додељена Прусту за роман *У сенци девојака у цвету* уместо Доржелесовим *Дрвеним крстовима*.

Није, према томе, тешко увидети, чак и на основу овако летимичног прегледа, да су модернисти и „ратни писци" делали унутар истог књижевног поља, премда су у том пољу по правилу заузимали супротстављене позиције. То, међутим, не значи да није било изузетака: аутори попут Аполинера, Сандрара, Црњанског, Олдингтона, Фокнера, Хемингвеја, Медокса Форда и Џоунса, својим писањем су повезивали ратну тематику са новим уметничким тенденцијама. Неки од њих, који су непосредно искусили борбе на фронту, као Аполинер и Сандрар, тежили су чак да помире супростављене таборе авангардних и ратних писаца. Такви покушаји повезивања авангарде и „ратне културе" нису увек наилазили на разумевање. Илустративан је у том погледу скандал који је избио на премијери балета *Парада,* рођеног из сарадње Сатија, Масина, Коктоа и Пикаса. *Парада* је изазвала тако бурне реакције публике, која ју је дочекала повицима „швабе" и „забушанти", да је Аполинер изашао на сцену, окићен завојима и одликовањима, како би умирио гледаоце, показујући им да

[62] Када је реч о *Nouvelle Revue française* и односу уредника овог часописа и едиције према рату, види *La NRf entre guerre et paix 1914–1925* (DAGAN 2008).

авангардна уметност није нужно сукобљена са патриотским осећањима (види BECKER 2009: 154). Иако је био један од корифеја предратне авангарде, Аполинер није сматрао да су пропаганда, мобилизација и цензура довели до гушења нових уметничких тенденција; напротив, он је веровао да рат има сасвим непосредан и благотворан утицај на књижевност. Тако је, у разговору за часопис *SIC,* тврдио да је рат „обновио и освежио песничке таленте", дајући им нов подстицај (APOLLINAIRE 1916). „Рат је показао колико је неопходно да не одуговлачимо. Садашњост треба да је плод познавања прошлости и визије будућности", закључује Аполинер (*Исто*).

У проучавању оваквих интеракција треба, међутим, бити опрезан, како се једна поједностављена представа о модернистима – као хетерогеној групи или, у најбољем случају, књижевном нараштају, незаинтересованом за све што не одговара његовом схватању уметности – не би заменила другом. Трагање за непосредним утицајем рата на животе појединих аутора у биографским сведочанствима, приватним записима или писмима, исто као и откривање тематских подударности између књижевности „ратних писаца" и модерниста, није ни тежак ни нарочито вредан критички подухват. Лако је, наиме, приметити присуство различитих видова ратног искуства, од мобилизације и живота на фронту, до демобилизације и повратка из рата, у прози и поезији коју су писали модернисти. То што се јунак *Јаковљеве собе* презива Фландерс и што гине у рату, такорећи на фландријским пољима, што је Септимус Ворен Смит жртва ратне трауме, што се поједини стихови у „Геронтиону" и *Пустој земљи* могу тумачити као алузије на рат, само по себи не води далекосежним закључцима, а понекад ни сасвим убедљивим тумачењима.[63] Тиме се, очигледно, не тврди да су нове теме и поступци које су модернисти увели у књижевност настале у вакууму, већ да је питање повезаности Првог светског рата и модернизма суптилније и далекосежније него што би нас трагање за непосредним утицајима навело да закључимо. Ако прихватимо да је приказивање драматичних

[63] Као пример би се могло навести једно утицајно читање *Пусте земље,* чија ауторка тумачи Елиотову песму као елегију за Жаном Верденалом, користећи биографски материјал како би поткрепила не сасвим продорно запажање да неки делови *Пусте земље* ступају у (сложен) однос са традицијом пасторалне елегије. Види GILBERT 1999: 179–201.

промена које је рат донео у животу појединца и заједнице амбиција многих књижевних дела насталих у међуратном периоду, како су проучаваоци овог периода склони да тврде, кључно питање које се поставља јесте зашто књига као што је Селиново *Путовање накрај ноћи* ту амбицију остварује на други начин и другим средствима него, на пример, Ремарков роман *На Западу ништа ново.* Одговор на то питање подразумева да се узме у обзир читав низ разнородних чинилаца, који са модернизмом не морају имати непосредне везе, али нас, исто тако, може довести до бољег разумевања неких важних особености послератног модернизма. Премда је овај пример сасвим произвољно одабран, ако бисмо за тренутак размотрили могућност поређења ова два романа, неке од тих особености би постале видљиве. Оба романа су писана са знатне временске удаљености од ратних збивања, којима су њихови аутори лично били погођени – роман *На Западу ништа ново* објављен је, као књига, 1929; *Путовање накрај ноћи* 1932. године. Оба су у првобитној рецепцији довођена у везу са тим личним доживљајима, а понекад и тумачена сасвим аутобиографски.[64] Готово да није било критичара који није скренуо пажњу на Ремаркове и Селинове шокантне приказе гнусних страна рата, а понеки су их доводили и у непосредну везу.[65] Осим тога, велики део критике је био склон да у њиховим романима препозна наратив о „изгубљеној генерацији“, преломљен кроз лик и перспективу једног, главног јунака. Оба романа садрже, у погледу дужине и учесталости неједнако заступљене, драстичне описе ратне стварности, са снажним примесама црног хумора и укусом за

[64] Оваква рецепција је, видели смо, у Ремарковом случају била само делимично оправдана, али чинила је важан део маркетиншке стратегије његовог издавача. У Селиновом случају, она утолико више изненађује што је реч о првенцу потпуно непознатог аутора, уз то још објављеном под псеудонимом и пропраћеном пишчевом напоменом на почетку да је у питању „роман, само измишљена прича“. Упркос томе, критичари су били склони да поистовете Селина са његовим јунаком, правдајући Бардамијев цинизам „Селиновом“ биографијом, заснованом у целини на подацима из романа (види, нарочито, приказ Клода Пјереа, у DERVAL 1993: 133). Редак изузетак у том смислу је био Леон Доде, који је тврдио да је поистоветити Селина са Бардамијем, „као што чине неки имбецилни критичари“, исто што и „саобразити Шекспира Фалстафу, прогласити га одговорним за Магбетов злочин, оптужити Софокла за инцест због *Цара Едипа,* поистоветити Молијера са Тартифом“ (*нав. према* DERVAL 1993: 145). Оваква рецепција само потврђује колики су утицај на тадашњу читалачку публику имали ратни романи ветарана–сведока, писани са изричитом амбицијом њихових аутора да прикажу своје стварне доживљаје.

[65] Види, на пример, приказ *Путовања* из пера Едмона Жалуа у DERVAL 1993: 89–90.

macabre, типске ликове војника и њихових надређених, као и препознатљиве сцене из каталога ратне књижевности – мобилизације, војничког живота иза фронта, борби, живота у позадини итд. Оба су, у јаком значењу те речи, антиратни романи, са израженом песимистичком „поруком". Међутим, начин на који се та поента читаоцу сугерише не може бити другачији. Рат је код Ремарка приказан у својим језивијим, местимице и невероватним,[66] видовима, који су, понекад имплицитно, а понекад експлицитно, пропраћени пацифистичким идејама. Тај пацифизам у мањој мери подразумева конкретан политички програм (нарочито кад се упореди са социјалистичким тирадама Барбисових јунака), колико начелно становиште, неретко обележено сентименталношћу. Ремарк бира да бесмисленост рата прикаже кроз страдање генерације која је право из школске клупе отишла на фронт. Она је оличена у групи слабо индивидуализованих ликова, предвођених јунаком, Паулом Бојмером, који један-по-један нестају; роман се завршава Бојмеровом смрћу. Рат за њих постаје кључно животно искуство, у сасвим дословном смислу тих речи (зато што сви у њему гину), али и у пренесеном – он их суочава с произвољношћу свих вредности које су им пренете претходним образовањем, мењајући све њихове представе о себи и свету. Отуда се критика немачког образовног система, оличеног у антипатичном разредном старешини Кантореку, који своје ђаке присиљава да ступе у војску, у разговорима ликова јавља као једна од најчешћих тема. Из ове поставке доста јасно произлази порука која је типична за романе „ратног бума": да је, с једне стране, друштвено и политичко устројство које је омогућило страдање милиона људи дубоко погрешно и да, с друге стране, њихово жртвовање ништа није донело, тачније, да није произвело очекивану промену устројства (ова друга поента је емфатично потцртана претпоследњим пасусом романа, одакле потиче и синтагма која чини његов наслов).

[66] Роман заправо садржи читав каталог призора које је Нортон Кри истицао као примере неистинитог приказивања рата: честе офанзиве, борбу прса-у-прса, чеоне окршаје бајонетом, фантастичне сцене крви која шикља попут водоскока итд. Ремарков јунак се чак у једном наврату скрива од артиљеријског напада у ракама у којима су сахрањени војници, служећи се телом мртваца као заклоном.

Обе идеје су садржане и у Селиновом роману. И за његовог јунака рат постаје кључно животно искуство. И он убрзо схвата да је „рат свуда“ и да промене не само што нема него је и неће бити. Упадљива разлика између *На Западу ништа ново* и *Путовања накрај ноћи*, међутим, није само у чињеници да је та „порука“ код Селина лишена сваке сентименталности, да је Бардами високо индивидуализован, и уз то крајње негативан, јунак, чији је „пацифизам“ – ако се о њему уопште може говорити – последица пуке жеље за опстанком. Разлика је у томе што рат, приказан на почетку романа у својој нехеројској стварности, постепено губи изворно, конкретно значење – он престаје да буде светски рат у којем је Бардами учествовао – и постаје главна метафора књиге. На равни реалистичке мотивације то вечито понављање „рата“ у различитим видовима и просторима послератног друштва – колонијалној Африци, њујорошком мравињаку, парискоj лудници – оправдано је тиме што је Селинов непоуздани приповедач очито жртва ратне трауме. Слике хаоса, агресије и бесмисла Западног фронта, лајтмотивски се преносе и понављају у новим ситуацијама, стварајући једну мрежу аналогија која Бардамијевим авантурама даје дубљи смисао. Понављање у том погледу није знак уметничке слабости, како су мислили неки критичари, него резултат дубље приповедачке логике, у оквиру које поменуте аналогије стварају кумулативан утисак свеопштег безнађа. На плану уметничке мотивације Селинов поступак је изванредно ефектан начин да се посредно сугерише оно што је у многим ратним романима, писаним у реалистичком и натуралистичком идиому, непосредно садржано у изјавама јунака и приповедача: да рат није само монструозни изузетак који се може заборавити, да су они који су га доживели њиме неповратно измењени и да је њихова перцепција стварности у много чему ближа истини о људском друштву него што то на први поглед делује. Ова идеја је у међуратном периоду дала читав низ карактеристичних поступака и није случајно да се среће у неким од кључних модернистичких романа овог периода – *Госпођа Даловеј, Крај параде* или, у српској књижевности, *Дневник о Чарнојевићу,* само су најочигледнији примери те врсте. Сваки од ових романа, ма како различити били, написан је са амбицијом да се пронађу особена наративна и стилска решења за сличан проблем. Код неких се то постиже одсуством континуитета у нарацији, код

неких фрагментацијом перспективе, лајтмотивским или просторним повезивањем лица и ситуација, унутрашњим приповедним фокусом на доживљаје једне, субјективне свести, али у свима долази до изражаја склоност њихових аутора према проналажењу нових књижевних средстава како би се читаоцима сугерисале идеје које се, у далеко непосреднијем виду, срећу и у ванкњижевним и традиционалнијим књижевним текстовима овог периода. Ова амбиција, која је, независно од разлика у индивидуалним талентима, била заједничка многим модернистима, један је од пресудних узрока њиховог отпора према ратној књижевности. Ако их ближе размотримо, увидећемо да су исти разлози допринели уобличењу њихових поетичких начела и њихових књижевних дела, као и то да ово подударање углавном није случајно.

На први поглед је јасно шта је модернистима морало сметати у књижевности коју су писали војници и повратници из рата. За ауторе чији су књижевни укуси били обликовани предратним модернизмом, „ратна литература“ је била, у најбољем случају, другоразредна уметност. Писац какав је био Жид сматрао је да с пуним правом може да изјави да ратна литература није књижевност.[67] Реми де Гурмон још 1915. упозорава да се треба чувати „лажне књижевне славе“ и да не треба „помешати књижевни израз са сентименталним изразом емоција којима смо прелако спремни да подлегнемо“ (GOURMONT 1916: 92–94). Разматрајући „ту књижевност која се сада крчка по рововима“, Гурмон позива на строгост и правичност, свестан да се мало ко може усудити да о њој донесе критички суд (*Исто*). Т.С. Елиот, у чијим есејима Гурмон не фигурира случајно, чак и кад хвали ратну поезију чини то на препознатљиво резервисан начин. Разматрајући у чланку о савременој поезији збирку *Голи ратници* (*Naked Warriors*) Херберта Рида, Елиот тврди да су његове песме „на веома високом нивоу ратне поезије“; Ридова збирка је боља од других књига ове врсте зато што није претенциозна, није „ни романса ни репортажа“, даје и „емоцију“

[67] Морис Женевоа се жалио да му је Жид казао да „ратна књижевност“, какву је писао и сâм Женевоа, „ne relève pas de la création littéraire“ (GENEVOIX 1980: 217).

и „једну верзију“ догађаја којима је Рид био очевидац.[68] Али на почетку истог чланка Елиот јасно ставља до знања да иако постоји извесна аналогија између доживљаја који одређују развој песника као човека и оне врсте доживљаја који га обликују као писца, једна врста искуства није функција другог. За развој песника кључни доживљај је његов дубоко интимни сусрет са великим ауторима – сусрет који је, уосталом, главна тема „Традиције и индивидуалног талента“ – и без њега нема истинске поезије. Савремена поезија коју Елиот разматра, оличена у песмама Херберта Рида и Тристана Царе, занемарује ту традицију, било у име приказивања личног искуства, било у име побуне против књижевних конвенција. У оба случаја, из различитих разлога, она за Елиота остаје изван домена праве поезије. Приказујући, у априлу исте године, књигу *Нови Елизабетанци* Е.Б. Озборна, посвећену младим писцима који су погинули у рату, Елиот критикује фасцинацију делима ових аутора као недопустиву сентименталност, која нема никакве везе са стварним уметничким дометима њихове поезије и прозе. Његова критика је посебно била усмерена на поезију Руперта Брука, који за Елиота „није стварно уметник“ (*not really an artist*). Неаутентичност Брукове ратне поезије Елиот је видео као последицу његовог неуспеха као песника – ако Брукова поезија, у поређењу са стварним патњама војника, делује извештачено и неистинито, то је зато што је она рђава као поезија (ELIOT 1919а: 134–136). Уз све дубоке разлике које су делиле Вирџинију Вулф од Елиота, њихове оцене ратне поезије Брука и Сасуна се поклапају. У приказима Сасунове поезије[69] она отворено признаје да је ове песме тешко вредновати *као поезију* зато што не можемо да пренебрегнемо свест о томе да их је написао војник. Оне нам показују да постоји једна раван патње на којој „сваки израз осим

[68] „Mr. Read's book (*Naked Warriors*) is on a very high level of war poetry. It is the best war poetry that I can remember having seen. It is better than the rest because it is more honest; because it is neither Romance nor Reporting; because it is unpretentious; and it has emotion as well as a version of things seen. For a poet to observe that war is ugly and not on the whole glorious or improving to the soul is not a novelty any more: but Mr. Read does it with a quiet and careful conviction which is not very common“ (ELIOT 1919б: 39).

[69] Види WOOLF, Virginia. „Mr. Sassoon’s Poems“, *Times Literary Supplement* (31. мај 1917) и „Two Soldier Poets“, *Times Literary Supplement* (11. јул 1918), прештампано у WOOLF 1987, II: 120; 269–270; ’These Are The Plans’, WOOLF 1988, III: 73–77.

најогољенијег постаје неподношљив“, где „уметност и лепота имају нечег одвише универзалног“ да би могле да прикажу страдање појединца (WOOLF 1987, II: 120). Сасунова поезија је „реализам“, али, додаје ауторка, „реализам праве, поетске врсте“ – *It is realism of the right, of the poetic kind* (*Исто*). Неодређеност ове формулације, која оставља недореченим питање шта би био „непоетски“ реализам, симптоматична је за амбиваленцију коју је ратна књижевност изазивала код модерниста. Сасун је, видели смо, као „суштинску особину“ својих песама истицао то да су оне „верне“ његовим ратним доживљајима и „аутентичне у свом изразу“. Такво схватање аутентичности, које је било присутно и код Крија и код већине ратних писаца, фундаментално се разликовало од модернистичког поимања књижевности. Није тешко увидети и зашто: естетика ратне књижевности, било да је реч о прози или о поезији, заснивала се на критеријуму верности књижевног текста доживљајима његовог аутора. То што је већина ратних песника, нарочито у почетку сукоба, користила старије метричке форме и песничке жанрове како би изразила те доживљаје, а проза тежила реализму и, у неким случајевима, натурализму, био је битан, али не и пресудан разлог модернистичког отпора према ратној књижевности.[70] Идеја да је лични доживљај песника, а не уметнички домет поезије, главно мерило њене вредности, да су рат, лична и колективна патња потиснули у други план естетске преокупације, заменивши их етичким, била је неприхватљива модернистима јер је задирала у суштину њихових поетичких уверења.

У *Нађеном времену* Прустов приповедач даје крајње карактеристичну формулацију тих уверења. Описујући како је почетком рата Барес уметницима налагао да треба, пре свега, да служе слави отаџбине, он додаје: „Али он може да јој служи само ако је уметник, то јест само под условом да у часу када проучава те законе, поставља експерименте и врши открића исто тако осетљива као и открића науке, не мисли ни на шта друго – чак ни на отаџбину – до на истину која је пред њим. Немојмо се повести за револуционарима из велике Француске револуције који су, ’из грађанске свести’, презирали, ако чак нису и уништавали, дела Ватоа и Ла

[70] *Уп.* COBLEY 1993, за супротну тезу, према којој је одбацивање наслеђених начина представљања било пресудан разлог модернистичког отпора према ратној литератури.

Тура, сликара који више служе на част Француској него сви сликари Француске револуције“ (ПРУСТ 2007: 200). Иако се не упушта у непосредну критику ратних писаца, приповедач на више места у *Нађеном времену* јасно ставља до знања да „ће неки осредњи писац и ако живи у неко епско доба остати сасвим исто тако осредњи писац“ и да „херојски рат не би могао да учини узвишеним неког лошег песника“ (*Исто:* 230), као што то није учинио све оне „хероје осредњег и баналног духа“, који су се „док су за време опоравка писали песме, постављали, описујући рат, не на ниво догађаја, који сами по себи нису ништа, него на ниво оне баналне естетике чијих су се правила и дотад држали, па говорили, као што би и десет година раније, о ’крвавој зори’, о ’устрепталом лету победе’, итд.“ (*Исто:* 67). Овај отпор према критичарима и књижевницима чије су писање модернисти видели као напад на аутономију књижевности потицао је из наслеђа предратног модернизма, али су му рат и „мобилизација“ књижевног поља коју је он донео несумњиво дали додатни подстицај. После рата он је допринео формулисању неких од најутицајнијих модернистичких критичких концепција, као и неких од најоригиналнијих књижевних одговора на проблем приказивања личног искуства у уметности.

Трећа негативна теза: имперсоналност

Основну тешкоћу при разматрању модернистичког односа према питању транспозиције личних доживљаја у књижевности представља готово универзално распрострањен отпор самих модерниста према критичким приступима који би били склони постављању овог питања. Њихов отпор није био усмерен према аутобиографији као таквој – не један канонски аутор модернизма је током своје књижевне каријере писао о себи и експериментисао са различитим модусима аутобиографије (Пруст је у *Трагању за изгубљеним временом* учинио то на један начин, Жид у *Ако зрно не умре* на други; Рилке, Ман и Џојс су, у *Записима Малтеа Лауридса Бригеа, Тонију Крегеру* и *Портрету уметника у младости,* приказали своје доживљаје посредством фикционалних двојника; Паундови *Кантоси* и Елиотова

Четири квартета су сложене поетске аутобиографије) – колико према критици која поезију није вредновала *као поезију*, већ као нешто друго – сведочанство о личним доживљајима песника, документ времена или политичку изјаву. Тај отпор је имао своје корене у XIX веку и није случајно да су у образовању традиције на коју су се модернисти позивали посебно место имали Бодлер, Флобер, По и Маларме, али је свој најутицајнији израз добио тек после Првог светског рата у критикама Т.С. Елиота, текстовима Пола Валерија и Прустовим идејама, изнетим у *Трагању за изгубљеним временом* и есеју *Против Сент-Бева*. Разуме се, и други примери би се могли навести – Џојс, Паунд, Вирџинија Вулф и Жид одмах падају на памет – али се с доста разлога може тврдити да су пресудну улогу у обликовању модернистичког наслеђа имали управо Елиот и Валери.[71] Захваљујући утицају који су они извршили на англо-америчку и француску *нову критику*, овај отпор је средином прошлог столећа институционализован; ушавши у темеље академског проучавања књижевности, он је у великој мери заслужан за то што је питање модернистичког односа према аутобиографији тек недавно постало предмет теоријског разматрања.[72]

Једна од кључних нити које прожимају Елиотова, Валеријева и Прустова размишљања о књижевности био је, дакле, њихов отпор према критици која књижевни текст тумачи и вреднује као непосредан израз осећања, ставова и

[71] Постхумно објављен, 1954. године, Прустов есеј *Против Сент-Бева* сачињен је, у ствари, из шеснаест есеја, насталих у периоду 1895–1900, од којих се само неколико непосредно баве проблемима биографске критике и Сент-Бевом као њеним представником. Објављивање ових есеја је открило подударност између наративнијих делова *Против Сент-Бева* и *Трагања за изгубљеним временом,* потврдивши да је утицај Прустових поетичких идеја био посредан, остварен, пре свега, кроз његов роман. Насупрот томе, и Елиот и Валери су објављивали критике и држали предавања која су се непосредно обраћала академским круговима. Елиотово схватање књижевности је, захваљујући А.А. Ричардсу и његовим америчким следбеницима, изненађујуће брзо, још пре Другог светског рата, прихваћено у универзитетским оквирима. Када је реч о Валерију, требало је сачекати шездесете године прошлог века и појаву структурализма у Француској, па да идеје изнете у његовим предавањима о поетици на Колеж де Франсу стекну ову врсту статуса. О процесу институционализације Елиотових и Валеријевих идеја, сагледаном из компаративне перспективе, писао је Вилијам Маркс у студији *Naissance de la critique moderne: la littérature selon Eliot et Valéry* (MARX 2002).

[72] Ако се изузму студије посвећене проблему аутобиографског писања у делима појединих писаца, научних доприноса разумевању начелног питања односа модернизма према аутобиографији је изненађујуће мало. Види студију Макса Сондерса, *Self Impression: Life-Writing, Autobiografiction, and the Forms of Modern Literature* (SAUNDERS 2010) и зборник *Modernism and Autobiography* (DIBATTISTA, WITTMAN 2014).

животних искустава његовог аутора. Валери ју је проналазио у академској књижевној историографији, којој је супротстављао сопствену визију историје књижевности „без имена“. Таква историја не би била замишљена као „историја ауторā и судбине њихових каријера или дела, већ као *Историја духа у оној мери у којој он производи или конзумира 'књижевност',* и та историја би се чак могла начинити без помињања пишевог имена“.[73] Била би то, другим речима, историја књижевности као засебног, аутономног „низа“, која не би подразумевала хронолошке поделе – „доста је лако, у уметности, замислити преокретање редоследа старих и модерних, посматрати Расина као да је дошао читав век после Виктора Игоа“,[74] Вијона као средњовековног Верлена и Верлена као модерног Вијона.[75] Такву историју Елиот је назвао „традицијом“, идеалним поретком у којем велика књижевна дела коегзистирају истовремено. Али да би она уопште била могућа, неопходан предуслов је хотимична, могло би се рећи и трајна, деконтекстуализација тих дела – „дух“ који „производи“ и „конзумира књижевност“ никако није исто што и личност писца и читаоца, а „поштена критика“ је усмерена „на поезију, а не на песника“ (ЕЛИОТ 1963: 37).

„Непоштена“ критика је код Пруста нашла свог представника у Сент-Беву, чији се „метод састојао у неодвајању човека и дела“, занемарујући кључно сазнање које се открива свакоме ко је бар мало склон аутоанализи, а то је „да је књига производ једног другог *ја* од оног које се испољава у нашим навикама, у друштву, у нашим пороцима“ (PROUST 1954: 127). Једино истинско лице које писац нуди свету је оно „дубоко *ја*“, које се открива у његовим књигама и за које „само уметници напослетку живе“, жртвујући му, као каквом божанству, читав свој живот.[76] Пишчево

[73] „Une Histoire approfondie de la Littérature devrait […] être comprise, non tant comme une histoire des auteurs et des accidents de leur carrière ou de celle de leurs ouvrages, que comme une *Histoire de l'esprit en tant qu'il produit ou consomme de la 'littérature'*, et cette histoire pourrait même se faire sans que le nom d'un écrivain y fût prononcé“ – Paul Valéry, „L'Enseignement de la poétique au Collège de France“, 1937 (VALÉRY 1977–1980, I: 1439).

[74] Paul Valéry, „Discours sur l'esthétique“, 1937 (*Исто:* 1304).

[75] Paul Valéry, „Villon et Verlaine“, 1937 (*Исто*: 427–443).

[76] „En réalité, ce qu'on donne au public, c'est ce qu'on a écrit seul, pour soi-même, c'est bien l'œuvre de soi. Ce qu'on donne à l'intimité […] c'est l'œuvre d'un soi bien plus extérieur, non pas du moi profond […] qu'on sent bien le seul réel, et pour lequel seuls les artistes finissent pour vivre, comme un dieu

друго „ја“, оно које се открива свету, па чак и најближим бићима, са становишта његовог правог позива, потпуно је небитно; „песник“, пише Елиот, „ни на који начин не може бити значајан, нити занимљив по својим личним емоцијама, по емоцијама које су изазвали одређени догађаји у његовом животу“ (1963: 41). Идеја жртвовања *човека делу* коју срећемо код Пруста, јавља се и у Елиотовој „Традицији и индивидуалном таленту“, где је читава књижевна каријера узорног песника приказана као процес „трајног саможртвовања, трајног поништавања сопствене личности“ (*Исто*: 37). Жртвовање се код Елиота јавља у два вида – као песниково подређивање сопственог писања нечему већем, што га превазилази (традицији) и као његово подређивање сопствених емоција и доживљаја („човека који пати“) књижевности („духу који ствара“). Песников дух је, према Елиотовој чувеној аналогији, „комадић платине“, који „вари и преображава страсти“ и у том процесу људско искуство користи само као материјал поезије – што је уметник савршенији, то су у његовом делу „личност“ човека и песника радикалније раздвојени (*Исто:* 38). Занимљиво је да се исто поређење стваралачког процеса са катализом јавља и код Валерија, с тим што се Валери њиме служи како би објаснио деловање текста на читаоца, промене и нове сложенице које у читаочевом духу настају при сусрету са књижевношћу.[77] У оба случаја, како примећује Вилијам Маркс, аналогија са процесом катализе има сврху да изолује књижевност од људских агенсā, апсолутизујући поезију од свега што јој је страно (види MARX 2002: 202–206). То не значи да је схватање „поштене“ критике код Валерија и Елиота тежило радикалном формализму који би у књижевности искључиво вредновао поступак. Закључак Елиотовог есеја о традицији непосредно одбацује критичаре који су само „у стању да

---

qu’ils quittent de moins en moins et à qui ils ont sacrifié une vie qui ne sert qu’à l’honorer“ (PROUST 1954 : 131–132).

[77] „Il existe des corps assez mystérieux que la physique étudie et que la chimie utilise; je songe toujours à eux quand je pense aux œuvres de l’art. La seule présence de ces corps dans un certain mélange d’autres substances détermine celles-ci à s’unir entre elles, eux demeurant inaltérés, identiques à eux-mêmes, ni transformés dans leur nature, ni accrus ni diminués dans leur quantité. Ils sont donc présents et absents, agissants et non agis. Tel, le texte d’une œuvre. Son action de présence modifie les esprits, chacun selon sa nature et son état, provoquant les combinaisons qui étaient en puissance dans telle tête; mais quelle que soit la réaction ainsi produite, le texte se retrouve inaltéré, et capable d’amorcer indéfiniment d’autres phénomènes dans une autre circonstance ou dans un autre individu.“ – Paul Valéry, „Commentaire des *Charmes*“, 1929 (VALÉRY 1977–1980, I: 1511–1512).

цене техничку изврсност“ (1963: 42), а Валеријево наглашавање значаја који спој звука и значења, форме и садржаја има у поезији, из „Поезије и апстрактне мисли“ (1939), наводи на исти закључак. Да је њихово разумевање односа између књижевности и личног искуства било знатно сложеније показује Елиотово настојање да кроз појам „значајне емоције“ (*significant emotion*) – „емоције која живи у песми, а не у песниковом животу“ (1963: 42) – објасни природу преображаја до којег долази у уметничком делу. За пореклом појма „значајна емоција“ и читаве Елиотове теорије „имперсоналности“ трагано је у филозофији Ф.Х. Бредлија,[78] у формалистичкој естетици Роџера Фраја и Клајва Бела, нарочито у појму „значајне форме“ (*significant form*) потоњег,[79] у Елиотовом негативном односу према тековинама романтизма.[80] Али и „значајна емоција“, као уосталом, и „објективни корелатив“ и „дисоцијација сензибилитета“, само је један и, испоставило се, крајње успешан начин да се каже нешто једноставније – да је, с једне стране, поезија која непосредно приказује личне доживљаје песника рђава и да је, с друге стране, критика која трага за тим емоцијама у Елиотовој поезији на погрешном путу. За примерима такве поезије није неопходно трагати у књижевној прошлости романтизма: 1919. године, она се могла наћи готово у сваким новинама, а писали су је бивши војници и повратници из рата.

Модернистички захтев за одвајањем *човека* од *дела* био је, према томе, усмерен на две различите негативне појаве, које су се у њиховом односу према ратној књижевности слиле у једну мету. Он је, с једне стране, био усмерен према биографској критици, а с друге, против књижевности која би ишла на руку биографском читању, тачније, која би својом зависношћу од одређеног аутобиографског контекста отежавала доношење незаинтересованог критичког суда. То, као што је већ речено, не значи да модернисти нису писали о себи и да нису стварали, понекад и дубоко личну књижевност, али чини разматрање аутобиографског контекста њихових дела изузетно деликатним питањем. Узевши у

[78] Види Jewel Spears Brooker, „Writing the self: dialectic and impersonality in T.S.Eliot“, (HARDING, CIANCI 2007: 41–57).

[79] Види, између осталог, Giovanni Cianci, „Reading T.S. Eliot visually: tradition in the context of modernist art“ (HARDING, CIANCI 2007: 119-130) и VAN DER WIEL 2014: 106–124.

[80] Види MENAND 2007: 13–28.

обзир ову тешкоћу, проучавање особених решења која су модернисти примењивали у приказивању личног искуства може допринети не само тумачењу опуса појединих аутора него и разумевању, често занемариване, улоге модернизма у развоју аутобиографског писања. У наредним поглављима ћемо настојати да покажемо како је, независно од природе личних доживљаја и степена њихове заступљености у прози Андрића, Црњанског и Растка Петровића, начелно негативан став ових аутора према непосредно аутобиографском писању утицао на уобличење њихових текстова који се, делимично или у целини, баве тим доживљајима – прецизније, искуствима из Првог светског рата.

Четврта негативна теза: против једностраности

Разноврност политичких опредељења послератних модерниста један је од основних разлога зашто су, чини се, сви покушаји проналажења неке јединствене „политике модернизма“ унапред осуђени на неуспех. Код аутора који се обично доводе у везу са књижевним модернизмом препознају се дијаметрално супротстављени политички ставови, неретко и у оквиру једне исте књижевне каријере. Неки од њих су били поборници рата, као Аполинер, неки противници, као Вирџинија Вулф; неки су веровали у републику, неки, као Елиот, у монархију; неки су имали више симпатија за левицу, као Џојс, неки су подржавали фашистичке режиме, као Паунд; неки су мењали становишта, као Ман, али су углавном стварали књижевност која се опире једностраним идеолошким тумачењима и то упркос томе што су у њој, понекад и сасвим отворено, биле заступљене политичке идеје које су им биле блиске. Чак и позни *Кантоси,* као најекстремнији пример ове врсте, захваљујући Паундовом књижевном поступку који га је „приморавао да одржи ригорозну и програмску отвореност текста“ (BUSH 2005: 110), омогућавају различита читања.

Пример Томаса Мана је у том контексту посебно занимљив. Као и многи његови савременици, Ман је био изненађен избијањем рата, одређујући га, у писму брату, као „пошаст“ (*Heimsuchung*). Убрзо је, међутим, променио мишљење. За само

неколико недеља он је прешао пут од почетне запањености и неверице до ентузијазма и „најдубље симпатије за ту омражену, судбином и загонетком испуњену, Немачку“.[81] Из одушевљења што је Немачкој коначно допуштено да доживи „тако велике ствари“ и гнушања према пропаганди Антанте, која је окупацију Белгије осуђивала као милитаристичко варварство, настала су у јесен 1914. године три памфлета, од којих је, по екстремности погледа који је у њему изнет, најпознатији текст „Мисли у рату“ (*Gedanken im Kriege*). У овом чланку, објављеном у новембру 1914. у *Neue Rundschau*, Ман је ступио у одбрану Немачке, тврдећи да је рат „очишћење и ослобођење“ за којима се дуго чезнуло. Како би показао да инвазија Белгије није била варварство усмерено против цивлизације и моралних обзира, он доводи у питање саму идеју цивилизације, коју присталице Антанте бране и заступају. У ту сврху он супротставља „Цивилизацију“ (*Zivilisation*), засновану на наслеђу просветитељства и Француске револуције, немачкој „Култури“ (*Kultur*). „Цивилизација“, у Мановим очима, представља веру у разум, прогрес и демократију, њен циљ је да свуда и по сваку цену, успостави једну површну друштвену и политичку организацију, засновану једино на оним вредностима које она признаје. Њено оличење је „слатка Француска“, која се сада јавља као дегенерисана, первертирана, одвратно феминизирана нација, са лудачким представама о Немачкој, нација која, вели Ман, „уопште нема права на рат“ (MANN 1983: 24). Немачка жеља за пробојем је, томе насупрот, сасвим оправдана, зато што њена „Култура“ означава један дубљи и далеко хуманији, морални, а не политички, поредак, који у себи има нечег дубоко ирационалног, што Западном рационализму измиче и улива му страх. Немачки рат је утолико оправданији што не представља борбу за политичку доминацију већ борбу за културу. Ма како шокантно деловала, оваква аргументација је била такорећи опште место у јавном дискурсу немачких интелектуалаца почетком

[81] „Muß man nicht dankbar sein für das vollkommen Unerwartete, so große Dinge erleben zu dürfen? Mein Hauptgefühl ist ungeheuere Neugier – und, ich gestehe es, die tiefste Sympathie für dieses verhaßte, shicksals- und rätselvolle Deutschland, das wenn es ´Civilisation´ bisher nicht unbedingt für das höchste Gut hielt, sich jedenfalls anschickt, den veroworfensten Polizeistaat der Welt zu zerschlagen“ (*нав. према* Jürgen Eder, „Die Geburt des *Zauberbergs* aus dem Geiste der Verwirrung. Thomas Mann und der Erste Weltkrieg“ у SCHNEIDER, SCHUMANN 2000: 173).

рата; оправдање европског сукоба идејом да је то, у ствари, „рат за културу“ (*Kulturkrieg*) сачињавало је једну од кључних „идеја 1914“.[82]

Подела између „Цивилизације“ и „Културе“ постаће окосница обимне књиге коју је Ман објавио 1918. године, подстакнут ратним збивањима и, још више, негативним реакцијама интелектуалаца, укључујући и његовог брата Хајнриха,[83] на позицију коју је заузео почетком рата. *Разматрања једног неполитичног човека (Die Betrachtungen eines Unpolitischen)* жанровски је сложен текст, по форми најближи есеју, чије је писање одложило рад на *Чаробном брегу,* заокупљајући Мана током више година. Овај дубоко личан и контрадикторан спис истовремено је био Манова одбрана и глорификација немачке културе, оправдање немачке улоге у рату и преиспитивање сопствене књижевне каријере, праћено видним напором да се позиција коју је заузео 1914. прикаже као логичан избор, произашао из његових фундаменталних уверења. У ту сврху Ман је призвао у помоћ важне фигуре немачке (Ничеа и Вагнера), и не само немачке културе (Достојевског, на пример), како би описао оно што је сматрао суштином „немства“ – идеализам, духовну супериорност над Западом, склоност ка самопреиспитивању и незаинтересованост за политику, у посебном, негативном значењу које Ман придаје овом појму. Супротност између „Цивилизације“ и „Културе“ у *Разматрањима* добија нове и, за ову расправу значајне, варијације. Она се, пре свега, јавља као супротност између два типа односа према књижевности. Први је оличен у „литератури“ и њеним представницима, Ромену Ролану и његовим истомишљеницима у Немачкој, пре свега, Хајнриху Ману. Ови аутори заједно образују тип „цивилизацијског литерате“ (*Zivilisationsliterat*), који би понајпре одговарао појму ангажованог писца. „Цивилизацијски литерата“, према Ману, „са дрскошћу проглашава јединство политике и морала“ и „са

[82] *Уп.* Jünger Eder у SCHNEIDER, SCHUMANN 2000: 176–177; види и MOMSEN 1996.

[83] Поред реакције Ромена Ролана, Томаса Мана је нарочито погодио Хајнрихов чланак „Зола“, објављен новембра 1915. у листу *Die Weissen Blätter.* У том тексту се иза фигуре Золе као интелектуалца који је иступио против јавног мнења у одбрану истине о Драјфусовој афери доста јасно назире сâм Хајнрих и његово одбијање да затвори очи пред питањем немачке одговорности за рат. Расправљајући о одговорности интелектуалаца за актуелно стање Немачке, Хајнрих је у више наврата једва скривено алудирао на Томасове политичке ставове, идеје и књижевну каријеру. О односу браће Ман и његовом утицају на Томасово стваралаштво у овом периоду, види РИД 1981: 216–225.

некултивисаном“ – „не немачки култивисаном“, додаје он – „ароганцијом одбацује све што није политика као естетизам“.[84] Изједначавајући морал са политиком, „цивилизацијски литерата“ чини двоструки грех – против морала, који је за Мана неспојив са политиком, како је „литерата“ схвата, али и против књижевности, која се не може свести на пропаганду и средство друштвене промене. Из Манове перспективе, уметник који погрешно разуме своју мисију у друштву као непосредно политичку претвара се у пуког морализатора и, заузимајући „неподношљиву позу врлине“, неумитно срља у уметничку пропаст.[85] При томе, он заборавља да се његов особени задатак као уметника не састоји у једнозначној афирмацији одређеног политичког, па чак ни етичког становишта. Права уметност, за чијег је представника Ман сматрао самога себе, подразумева неговање посебне ироније, која непрестано, зарад уметничке истине, доводи у питање чак и оно што њен аутор, наизглед, отворено заступа. У *Разматрањима једног неполитичног човека* Ман се нашао у парадоксалној позицији писца који брани аутономију књижевности од оних који су је сматрали неодвојивом од политичког делања, и то у име једног отворено националистичког политичког програма. Неодрживост те позиције постајала је све јаснија како је рад на есеју одмицао и нигде није тако очигледна као у његовим покушајима да дефинише истинског уметника. Он се најпре јавља неодређено, као „естета“, насупрот „литерати“, затим као представник „грађанске“ уметности, као специфично немачког типа ларпурлартизма (при чему се Ман, како би своје стваралаштво приказао као изданак ове традиције, позива на Лукача, тумачећи га

[84] „Was ich hier sagte – wie alles, was ich sage –, ist der Ausdruck meiner Empörung gegen die Unverschämtheit, womit der Geistespolitiker die Identität von Politik und Moral statuiert; gegen den Dünkel, womit er jede Moralität verneintund infamiert, die der Frage des Menschen auf anderem, seelischerem Wege nachgeht als dem der Politik, – jenen ungebildeten, ich meine: undeutsch gebildeten Dünkel, der Ästhetizismus schimpft, was nicht Politik ist, und sich anmaßt, deutsches Leben mit feindlichem Auslandsgeist zu schulmeistern“ (MANN 1920: 585–586).

[85] „Ein Künstlertum, welches seine besondere undironische Art von Führerschaft derart mißverstände, daß es sieunmittelbar politisch zu verstehen und danach sich zu gebärden anfinge, würde der Selbstgerechtigkeit und sittlichen Geborgenheit, einer unleidlichen Tugendpose verfallen, — Ereignis würde der Eintritt eines Achtbarkeitsphilisteriums und Volksmagistertums, dem unzweifelhaft der künstlerische Ruinauf dem Fuße folgen — und nicht erst folgen müßte“ (*Исто*: 596).

доста слободно[86]) и, најзад, као ироничар, који одбацује једностране „радикализме“, оличене не само у ангажованој сатири, какву је писао Хајнрих Ман, већ и у декаденцији крајњег „естетизма“. Није стога случајно да се *Разматрања* завршавају управо поглављем о „Иронији и радикализму“. Оно почиње Мановим разликовањем радикализма Хајнриховог типа и сопственог конзервативизма, али се иза ових супротстављених политичких позиција опет открива разлика између двају схватања уметности. За Мана је радикализам, у основи, нихилистички, док се конзервативизам иронијски односи према свим вредностима. Конзервативна свест није ни догматична ни превратичка, она је иронијска, а иронија је увек усмерена на обе стране. Као ироничар, прави писац никада не заступа само једно становиште, нити настоји да мења свет; он тај несавршени свет посматра – „са скромношћу и меланхолијом“ (MANN 1920: 593). У последњем поглављу *Разматрања* назире се књижевно становиште са којег је написан Манов следећи роман, *Чаробни брег.* *Разматрања* су есеј – писан као прича, каже Ман у предговору – али ипак есеј, не прича. У њима је непосредно заступљено оно што ће, као грађа, бити транспоновано у сиже *Чаробног брега* и, истовремено, упризорена промена која је омогућила да тај роман задобије свој коначни облик. Рад на *Разматрањима*, који је прекинуо писање *Чаробног брега,* био је неопходан из више разлога: како је и сâм Ман тврдио Паулу Аману, да није написао *Разматрања*, тај роман би био неподношљиво интелектуално преоптерећен.[87] Што је важније, писање *Разматрања* га је ослободило сопствене једностраности, омогућивши му да у *Чаробном брегу* наступи као онај писац-ироничар који проговара у последњем поглављу овог есеја, заступајући тезу да је права уметност „многострана“.

---

[86] Како исправно примећује Теренс Рид, „усвајајући Лукачеву концепцију немачког грађанина-уметника из огледа о Шторму под насловом *Bürgerlichkeit oder l'art-pour-l'art*“, Ман искривљује Лукачеву аргументацију, која би га пре сврстала „међу модерне аскете какав је Флобер, него међу старинске занатлије 19. века као што су Шторм и Мајер“ (РИД 1981: 228).

[87] „Aber merkwürdig bleibt mir, wie ich shon vor dem Kriege, an den ich nicht glaubte, die Politik, und zwar die politischen Probleme des Krieges, im Blute und Sinne hatte: der Roman, in dem ich unterbrochen wurde, hatte ein pädagogisch-politisches Hauptmotiv; ein junger Mann war zwischen einen lateinisch-rednerischen Anwalt von 'Arbeit und Fortschritt', einen Carducci-Schüler – und einen verzweifelt-geistreichen Reaktionär gestellt, – in Davos, wo eine untugendhafte Sympathie mit dem Tode ihn festhält...Sehen Sie? Und die Betrachtungen muss ich nur deshalb schreiben, weil infolge des Krieges der Roman sonst intellektuell unerträglich überlastet worden wäre“ (MANN 1959: 53).

Преображај овог материјала извршен је у *Чаробном брегу* на више начина. На најочигледнијој равни, Ман се користио супротстављеним погледима на „Цивилизацију“ које је изнео у *Разматрањима*, приписавши их ликовима у роману: тако иза лика Сетембринија, хуманисте и просветитеља, поборника Прогреса, доста јасно проговара Хајнрих, док се у Нафтином реакционарству, језуитском милитаризму и привилеговању ирационалног назире нешто од ставова које је сам Ман бранио у својим политичким текстовима. Сличности између *Разматрања* и *Чаробног брега* не уочавају се само на плану идеологија које заступају Сетембрини и Нафта, па чак не само ни на плану конкретних формулација тих идеолошких становишта,[88] већ и у тежњи ка њиховом супротстављању. При томе ниједном од њих није дата предност: и Сетембринијев хуманизам и Нафтин милитаризам релативизовани су ироничним коментарима приповедача, који њихове бескрајне разговоре често сумира са „и тако даље“, бесмисленошћу двобоја којим се окончавају, као и чињеницом да у процесу образовања главног јунака оба педагога губе битку за душу свог ученика.[89] На другом, можда мање очигледном нивоу, уочљива је аналогија између преображаја *Разматрања* у *Чаробни брег* и образовног процеса кроз који пролази Ханс Касторп: као што ратом подстакнут есеј чини интелектуалну позадину романа, тако и сам рат чини његов оквир. Наиме, не само да се Касторпово образовање завршава у рову; прича о његовој авантури у Бергхофу и дословно почиње ратом, који је у приповедачевој „Намери“ изричито назначен као оквир неопходан за разумевање смисла те приче. Она је, вели приповедач, „много старија од својих година“, али не у хронолошком смислу; њена „високостепена минулост“ потиче отуда што се „она догађа *пре* извесне прекретнице и границе која дубоко засеца у живот и свест...Она се догађа, или, да намерно избегнемо сваки презент, она се догодила и догађала се негда, давно, у старе дане, у свету пре великог рата, са чијим је почетком много шта почело што једва да је већ престало да почиње“ (МАН 1964: 35–36). Рат, другим речима, није само нагли и неочекивани догађај којим

[88] За поређење тих формулација види REED 1974: 240–241.

[89] О хијерархији утицаја којима је Касторп изложен и доминантном месту Клавдије Шоша у тој хијерархији види СТОЈАНОВИЋ 1997: 68–76.

се вештачки окончава Касторпово образовање и чији је значај за разумевање његове приче споредан. Тек је дубоки рез који је он донео омогућио да се предратни свет и његове вредности сагледају са оне дистанце која је писцу-ироничару неопходна како би задржао своју уметничку „двоструку оптику“.

Задржали смо се на овом примеру зато што он, чини се, упечатљиво илуструје како је темељна модернистичка идеја о уметничкој аутономији, па чак и супериорности књижевности над другим облицима дискурса – у овом случају, политичком, есејистичком и публицистичком, мада би се слично могло тврдити и за историографски – била брањена и заступана и из неуметничких побуда. То је важно имати у виду и при сусрету са књижевном прозом најзначајнијих српских модерниста. У њој су, наиме, неретко присутна идеолошка становишта која се, поређењем између књижевне и публицистичке прозе ових аутора, могу довести у везу са њиховим приватним уверењима. Но, таква идентификација најчешће представља насиље над књижевним текстовима који јој се опиру. Као што сучељавање сукобљених погледа на живот, оличених у Касторповим педагозима, чини одређивање Мановог становишта у *Чаробном брегу* не само тешким већ и сумњивим подухватом, тако би, у основи, било погрешно трагати за идеолошком једнозначношћу у најзначајнијим прозним делима српског модернизма посвећеним, делом или у целини, ратним збивањима – романима *На Дрини ћуприја, Дневник о Чарнојевићу* и *Дан шести,* као и збирци приповедака *Приче о мушком.*

Крај Првог светског рата је и ова три писца суочио са питањима о којима је, у најкраћим цртама, овде било речи. Та питања су била толико општа да је ретко који облик међуратне уметности остао њима недирнут и њихово присуство у критици коју су Црњански, Андрић и Растко Петровић писали ступајући на књижевну сцену нимало не изненађује. Занимљивије је, међутим, да су, ма како различити њихови креативни одговори, сензибилитети и амбиције били, сва три писца у основи делила сличан поглед на то шта послератна уметност не би требало да буде. То нигде није тако видљиво као у њиховим приказима и критикама ратне књижевности. Реагујући, углавном негативно, на ту књижевност која је себе такође сматрала послератном, они су истовремено формулисали сопствена поетичка начела и, у неколико кључних

текстова ове врсте, дали имплицитне назнаке како треба тумачити њихове сопствене покушаје да прикажу трауматично искуство рата. Због тога ће у поглављима која следе пажња најпре бити посвећена критичким текстовима у којима су поетичка начела Црњанског, Андрића и Петровића дошла до изражаја, а потом књижевним реализацијама ових начела.

III

„И пун успомена, ја их пишем поносно“: место рата у делу Милоша Црњанског

In the “search for oneself”, in the search for “sincere self-expression”, one gropes, one finds some seeming verity. One says “I am” this, that, or the other, and with the words scarcely uttered one ceases to be that thing.

Ezra Pound

I see you walking
To a pale petalled sky,
And the green silent water
Is resting there by;
It seems like bold madness
But that ’you’ is I.

Edmund Blunden

Како човек пева после рата?

Млади Црњански је занимљива појава у европској књижевности свог времена и ређа него што би се помислило, између осталог по томе што захтев за новом, аутентичнијом уметношћу није формулисао само уопштено, као императив *Zeitgeista,* већ као непосредну последицу рата. Разуме се да је, у том периоду, идеја о тесној повезаности рата и модерне уметности присутна и код других, нарочито код оних авангардних уметника који су своје схватање модерности развили пре 1914. и којима се, бар у почетку, чинило да рат представља испуњење те визије. Таква повезаност авангарде и „ратне културе“ ипак је била пре изузетак него правило. Аполинер, који

је, видели смо, настојао да у сопственој личности обједини ове две супротстављене „културе“, био је углавном усамљен у својој тврдњи да је „рат обновио и освежио песничке таленте“, показавши да „садашњост треба да је плод познавања прошлости и визије будућности“ (APOLLINAIRE 1916).

Премда знатно више полемички интонирана, нарочито у односу на прошлост, слична свест о томе да је рат уметности донео неупоредиво убрзање – „Прекинули смо са традицијом, јер се бацамо стрмоглаво у будућност“ – среће се и код Црњанског (1920а: 266). Она је праћена истом идејом да је рат наметнуо нове теме и нове, „хипермодерне“ садржаје. Те садржаје аутор „Објашњења *Суматре*“ види као непосредан одраз оних „хипермодерних сензација“, које су „међу лешинама, под отровним плиновима“ осетили војници (*Исто*: 267). У измењеном свету, уметности је дата улога водиље, која треба да изрази оно што повратници из рата – „занемели“, како је то Бењамин приметио, од свега што су видели и доживели – не могу. „Ми“, вели аутор „Објашњења“ говорећи у име „нас, најновијих“, „изражавамо све, што они крију, што их мучи, али неизбежно стиже“. И друга, често навођена места из „Објашњења“ развијају ову тезу. Проналажење уметничког израза који би одговарао измењеној стварности јавља се као дубоко лична и као уметничка потреба, као етичка и естетичка обавеза:

> Свуд се то осећа, да су хиљаде и хиљаде прошле крај лешина и рушевина, обишле свет, а вратиле се тражећи мисли, законе и живот, бивше, непромењене. Они траже стару, навиклу књижевност, познате удобне сензације, протумачене мисли. Лирику вечних, свакидашњих метафора, оно драго циле-миле сликова, хризантема, које су, тако јасне и разумљиве цветале у недељним додацима. [...] Као нека секта, после толико времена, док је уметност значила разбибригу, доносимо немир и преврат, у речи, у осећају, у мишљењу. *Ако га још нисмо изразили, имамо га неоспорно у себи. Из маса, из земље, из времена прешао је на нас* (*Исто*: 266, курзив ДД).

Од двају видова уметничке неаутентичности о којима је претходно било речи, критике Црњанског су већином усмерене на други: нова стварност, са новим садржајима и темама које је донела, не може се представити средствима старе. Послератно доба се не може угурати у предратне метричке калупе. Не може се – како

је то написао Црњански поводом једне неуспеле збирке ратне поезије, *Мозаика* Милоша Ћурчића – наслагати у мозаик:

> Али сад ничу сонети, углађени феудални дитирамби, а то није екстаза, не то је жалосна и свесна игра крвљу. [...] Видим бедног крвавог војника, како умире по лешинама коња и по блату и видим песника, како га из своје собе гледа и пише о њему у зној лица свога сонете. Треба стати. Ово није хтео Скерлић, ни много деликатнији Б. Поповић. Гадна беше наша национална лирика пуна алкохола, али је ова свесна, цизелирана поезија хероизма још гаднија. Војска беше сељак, а сељак се не може наслагати у Мозаик. И бити националан није облигатно, али ко пева о крви и то као Симонидес у углађеном стилу, треба да зна да је исти Симонидес био међу крвавим Лакедејмонцима. Косово 1915. није феудално Косово пропасти царске. И не може у сонете (1919а: 529–530).

Другим речима, нова поезија неће бити аутентична само ако приказује рат – као што то чине „разне 'Епопеје' и 'Одисеје ', разни 'Morituri' и 'Божури', разни 'Светли и крвави трагови' и разна 'Сјећања'", које су се појавиле, „као какве страшне сабласти" по излозима књижара и „направиле читав потоп на нашу читалачку публику" (ЦРЊАНСКИ 1919б: 37) – она га мора приказати на начин који одговара модерном рату. Да би била аутентична, „оригинална" и „расна" (ЦРЊАНСКИ 1920а: 266), поезија мора пронаћи тај одговарајући израз. Метрички посматрано, то је, наравно, слободни стих; тематски, то су „хипермодерне сензације" оних који су преживели рат. Црњански се, према томе, налази на сасвим другом становишту од песника као што је Душан Васиљев, који се у песми „Пролог" залаже за неку врсту непосредне транспозиције личног искуства, у односу на које свака брига око форме делује неумесно: „Све једно са или без риме,/нема важности опрема и сјај,/ ако душа болна/ болним осмехом над прошлошћу бди" (ВАСИЉЕВ 1968: 13). Одбацивање оваквог, чисто експресивног схватања уметности, које вредност поезије процењује према снази и искрености емоција које су у њој заступљене, заједничко је свим модернистима, а Црњански га редовно понавља у својим критикама рђаве патриотске поезије. Исто, *mutatis mutandis,* важи за ратне сликаре, чије одсуство вештине делује поражавајуће на посетиоца изложбе. „Зар је ово оно што је оно страшно повлачење кроз арбанашки крш дало у сликарству?", пита се Црњански. „Већина ових ратних сликара стоји на нивоу Ослободиоца у књижевности или Биничкових *Три јунака* у

музици. Неке слике (технички сасвим на ступњу изложба левантских и балканских) које су новинарски чланци о Верешчагину и већином портрети генерала и пуковника са орденима. То је дакле био рат за доживљаје сликара?“ (1919в: 428). У нападима на ратне сликаре, на Ћурчића, Јелића и њихове прозне еквиваленте, садржано је, посредно, неколико захтева које модерна уметност мора да испуни. Пре свега, она мора бити самосвесна. Из те свести произлази њена спремност да се ухвати укоштац са проблемима које јој намеће савремено доба и да за њих пронађе одговарајуће решење – не само на плану „садржаја“ већ и, условно речено, „форме“. Из ње, такође, произлази и сазнање да ће уметност своје циљеве најбоље постићи сопственим средствима. Другим речима, модерна уметност може успети у својој намери да буде аутентичан израз модерног доба само као уметност, а не као „просто самоизражавање“, политички програм или „патриотска трибина“. Импликације овог уверења су недвосмислене, нарочито када је реч о функцији социјалних, политичких или националних идеја у поезији. Јасно је, наиме, да се, за Црњанског, искуство рата не може изразити тенденциозно патриотском поезијом у стилу *Србијанског венца* Милосава Јелића, циклуса „Моја отаџбина“ из *Царских сонета* Јована Дучића или Ћурчићевог *Мозаика*. Нити се, уосталом, може изразити било којом врстом тенденциозне поезије. Чини се да је, бар у томе, Црњански доследан, када у *Коментарима* примећује да је „родољубива поезија после Првог светског рата била [...] још, сва, у знаку помпезне, парнасовске, поезије: Дучића, Ракића, Бојића, Јелића. *Лирика Итаке* није била таква“ (1959: 9–10).[90] Можда би понајпре у том смислу требало тумачити онај често навођени одломак из „Објашњења“ о политичком опредељењу тадашњих модерниста:

[90] Треба имати у виду утицај контекста у којем је настала књига *Итака и коментари* на осуду „државотворног“, „хорског“ певања Дучића, Ракића, Бојића и Јелића. Нарочито је неповољно у коментару уз „Епилог“ приказан Ракић, који, према Црњанском, „каже како ће и он дати живот за отаџбину, неозарен сјајем старих, феудалних, витезова, али *свестан* онога *шта* даје и *зашто* га даје. Као да плаћа порез“ (ЦРЊАНСКИ 1959: 171). Постоји, међутим, разлика између напада на патриотску поезију после Првог светског рата и напада на ту исту поезију после Другог. Двадесетих година, ова, за Црњанског тако типична, комбинација друштвеног ресантимана са нечим што делује као стварно незадовољство постојећом књижевношћу, била је повезана и са његовим особеним схватањем уметничке аутентичности. Педесетих година она се јавља у функцији ауторових настојања да сопствену личност, каријеру, па и поезију, уподоби захтевима измењених друштвених и политичких околности.

> Већина нас „најновијих“, иако смо политички на левици, одбацује све „корисне, популарне, хигијенске“ дужности, које јој код нас са извесном традицијом, људи без осећаја за уметност, а препуни социолошког самољубља, тако често намећу. Социјализам, на пример, не ширимо лирским песмама (ЦРЊАНСКИ 1920а: 265).

Оно, наравно, не подразумева да је свака поезија која није ратна пропаганда или политички памфлет неминовно затворена у „кули од слоноваче“. Црњанском је очигледно било стало да то нагласи, тврдећи да: „Ни наша најновија уметност, најмање лирика, не спава, како је често замишљају, као нека хетера у њеној кули d'ivoire“ (*Исто*). Уосталом, иста мисао се јавља и у његовим сећањима на послератну књижевност: „Вратити се, као ’књижевник’, из рата, после свих војничких ужаса и беда, пун надања, уверен да је свим патњама крај и да почиње златно доба живота, па одмах, при првим корацима, затећи онај Загреб и онакав Београд какви су били децембра 1918. и јануара 1919, значило је запрепашћење и невеселост, коју може разумети само онај који се враћао као и ја. Збрка живота, догађаја и лица [...] била је тако грозна да је сваки *l'art pour l'art* изгледао ћакнутост“ (ЦРЊАНСКИ 1929б: 344). Без те грозне „збрке живота, догађаја и лица“, без контекста у којем су настале, ни „Суматра“ ни њено „Објашење“, не би биле потпуно разумљиве.

Најважнији критички текстови Црњанског, настали у периоду 1919–1920, имају, изгледа, много тога да кажу о стиху, рими и, уопште, поезији, али веома мало о прози. Док се из њих јасно назиру обележја и јунаци те нове поезије, питање је који су то „нови облик романа и нова проза“ у XX веку, до којих је, према Црњанском, довео Флоберов *Новембар*. Имплицитни одговор на то питање био је, наравно, његов сопствени роман. Но, постоји извесна напетост, ако не и контрадикторност, у тексту о *Новембру,* која је крајње индикативна за аутора *Дневника о Чарнојевићу* – парадоксалног, „ратног романа“ који није роман о рату и „дневника“ који није дневник.

Привидна контрадикторност текста о *Новембру* потиче из начина на који се Црњански односи према питању пишчеве биографије и њеног значаја за разумевање књижевног дела. Он је пун презира према оним читаоцима који се, желећи да проникну тајну Флоберовог писања, бацају на његову преписку, сведочанства

његових пријатеља и познавалаца, податке из његовог живота. Ништа од тога нам, сматра Црњански, неће помоћи да разумемо Флобера и *Новембар,* његову „скривену аутобиографију“. Ту, наиме, „не помажу сензациона открића факата, као што и најинтимнији подаци из Рембрантовог живота мало помажу да се јасно виде дубине и основе његове сјајне теме. Сензације *Новембра* нису оне сцене које гомила тако радо чита“ (ЦРЊАНСКИ 1920в: 230). Пруст је, пишући *Против Сент-Бева,* тврдио нешто слично: дубока истина о томе шта је „бодлеровско“ у Бодлеровим песмама нам неће стићи једног лепог јутра поштом, у виду необјављеног писма које нам шаље књижар наших пријатеља, нити ћемо је покупити са усана некога ко је добро познавао овог писца (PROUST 1954: 137). Полемишући преко Сент-Бева са читавим једним поимањем књижевности, писац *Трагања за изгубљеним временом* је тврдио да човек који ствара стихове и човек који ћаска у неком салону нису иста особа; књига је производ једног другог „ја“ од оног које се испољава у нашим навикама, друштву и пороцима. Друкчије речено, разлика између ауторовог емпиријског и његовог књижевног „ја“ је „дубока и неприметна, као између лица и слике“ (ЦРЊАНСКИ 1920в: 226). Па ипак, Црњански се у свом предговору издашно користи подацима из Флоберовог приватног живота, доводећи их у сасвим непосредну везу са епизодама из *Новембра.* Он наглашава да је било „смешно што су покушали да ову књигу тумаче разним књижевним узроцима, његовим васпитањем, романтиком и околином“, али одмах затим додаје: „Њу треба узети за оно што је скоро цела: дневник. Флобер у њој даје успомене свог ђаковања, прве жалости, прве замршене мисли, жељу за женом“ (1920в: 230). Флобер је, тврди Црњански, први исправно осетио да је „гола душа“ оно што је „најдрагоценије у књижевности“ (*Исто*). Ако обратимо пажњу на жанровска одређења којима Црњански описује Флоберов *Новембар,* лако ћемо уочити њихову сличност са жанровским одређењима која су помињана поводом *Дневника о Чарнојевићу* – „скривена аутобиографија“, „дневник“, „исповести“, „мемоари“ који „нису дословце верни“. У сваком од њих је приметно пишчево настојање да, у различитим жанровима, пронађе одговарајући модел за своју прозу. Треба, међутим, имати у виду да се сваки пут када Црњански говори о дневнику, исповестима или мемоарима, иза ових, крајње условних

одређења, по правилу крије нешто друго. Вероватно је, у том погледу, најиндикативније његово наизглед сасвим парадоксално запажање да је Флобер у *Новембру* исприповедао свој живот „искрено и магловито“ (*Исто*). У њему се препознаје типично модернистичка амбиваленција према непосредном писању о себи, као својеврсном греху против истинске уметности, оне која захтева трајно подређивање „човека који пати духу који ствара“. А у тој амбиваленцији садржани су разлози који су Црњанског навели да своје сведочанство о рату обликује онако како је то учинио у *Дневнику о Чарнојевићу*.

Искрено и магловито

По чему је *Дневник о Чарнојевићу* ратни роман? Чини се да на ово питање, које је поставио Растко Петровић, није лако дати једнозначан одговор. Иако је општеприхваћено да је *Дневник о Чарнојевићу* међу најбољим ратним романима српске књижевности, ретко се, у ствари, расправљало о томе зашто је то тако. У поређењу са прозом његових савременика, као што су Барбис и Ремарк, Краков и Крлежа, код Црњанског „нема ни једног описа кампање и битке“, „ни смрти, ни несреће, ни епидемије, нису пластичне“. Па ипак, то је „савршено ратни роман“ (ПЕТРОВИЋ 1930б: 4). За одговором на питање шта је то у *Дневнику о Чарнојевићу* што нагони читаоце да баш у овој књизи виде канонски роман о рату, било би, као што је Петровић јасно увиђао, узалудно трагати у животу његовог писца. Оно што је ратно или пре послератно, у *Чарнојевићу* и што је, уосталом, било заједничко Петровићу и Црњанском, проистекло је из њихових поетичких начела. Та су начела одредила њихов приступ књижевном приказивању рата, као личне и колективне трауме, неупоредиво снажније него њихови индивидуални доживљаји.

Основни парадокс *Дневника о Чарнојевићу* – да га читаоци, и сада и у време његовог објављивања, доживљавају као „ратну књигу“, премда то, очито, није књига „о рату“ – последица је две лако уочљиве особине овог романа. Њега, с једне стране, одликују одсуство прецизне хронологије и топографије, као и подробнијих описа ратне стварности, што приповедање лишава његове фактографске димензије. С друге

стране, он као да надокнађује то одсуство неким обележјима приповедања у првом лицу помоћу којих се ствара привид аутентичног документа, али се, заузврат, од поистовећивања приповедача и аутора осигурава њиховим номиналним разликовањем. Ова особеност *Дневника о Чарнојевићу* још више долази до изражаја када се има у виду чињеница да је ратна проза великим делом настајала на основу материјала чија првобитна функција није била књижевна.Тај материјал су, нарочито када је реч о текстовима насталим на фронту, чинили дневници и писма, записи и цртице – жанрови чија је фрагментарност и краткоћа погодна за бележење приватних мисли, осећања и доживљаја у писању ненаклоњеним условима. Ови текстови су имали разне намене и били су мотивисани различитим потребама, служећи, често и истовремено, као замена за разговор, простор емотивног одушка или интелектуалне активности, одбрана од заборава и помоћ памћењу. Њима су се, поготово у годинама после рата, придружили мемоари, који су у основи сличан сплет функција обављали друкчијим средствима, неретко на основу већ постојећих забележака (види BEAUPRÉ 2011). Литераризација, а посебно фикционализација ових приватних записа, довела је до стварања читавог низа жанровски „хибридних“ прозних остварења, која су неретко спајала обележја више различитих жанрова писања у првом лицу. Видели смо како је то изгледало у случају Барбисовог *Огња,* Доржелесових *Дрвених крстова* и Јаковљевићеве *Српске трилогије*. Код оваквих текстова однос између материјала и коначног резултата често је могао бити крајње амбивалентан. На пример, Сасунови *Мемоари пешадијског официра* најбоље би се могли описати као ауторова фикционализована аутобиографија, чији јунак и приповедач, Џорџ Шерстон, има иста ратна искуства као и сам Сасун, али није песник као он. *Мемоари*, међутим, садрже цитате из дневника који је Сасун водио за време рата, чији је циљ очито био да приповедање учине непосреднијим и веродостојнијим. Када су Сасунови дневници објављени осамдесетих година, испоставило се да је однос између дневника и мемоара сложенији него што се чинило: у дневнику Сасун, наиме, често приповеда о себи у трећем лицу, као да је књижевник лик у наративу неког свезнајућег приповедача. Исти ти одломци су

касније преведени у прво лице и уврштени у *Мемоаре,* где су добили сасвим супротну функцију.

Двоструко жанровски одређен – насловом као „дневник“, поднасловом као „роман“ – *Дневник о Чарнојевићу* се може читати као још један пример фикционализације већ постојећег материјала, насталог у ратним приликама. Поднаслов прозе „Три крста“ – „Из мог дневника (1919)“ – говори о сличном поступку, наговештавајући да је и овај текст настао из приватних, дневничких записа. Тај утисак подупиру и трагови епистоларне матрице, о којима сведоче приповедачева обраћања неименованом саговорнику („Драги мој“). Она су највидљивија у одломку који је, под насловом „Сан“, био објављен у часопису *Мисао* 1920. Осим тога, и аутор и уредник *Дневника о Чарнојевићу* су се трудили да га представе као књигу која је потекла из пишчевог особеног *Kriegserlebnisa,* замагљујући при томе границе између Црњанског и приповедача. Према уредништву „Албатроса“, *Дневник о Чарнојевићу* је „јак лирски роман, у коме су опевани сви душевни судари *пишчеве душе* за време рата“, то је „дирљиви *дневник једне субјективне душе*“ (*нав. према* ЦРЊАНСКИ 1993а: 133, подвукла ДД). У роману приповедач даје опис настанка свог текста – „У мрачним ноћима, по малим кућицама и колебама, где се нађох на стражи са неколико момака, ја пишем много шта чега се нерадо сећам“ (*Исто*: 7) – који ће Црњански касније употребити као аутобиографски податак. *Дневник о Чарнојевићу* је, према речима самог аутора, настао на основу његових личних записа, „купусаре“, коју је вукао са собом за време рата (ЦРЊАНСКИ 1959: 163). „Кад сам био дежурни“, присећао се касније, „ја сам у касарнама, па чак и у Галицији, писао тај дневник и он је био сасвим другачији, него што је овај који је штампан“ (БУЊАЦ 1982: 107). „*Дневник о Чарнојевићу* био је заиста дневник који је водио један војник, доцније официр, аустријски Србин. Он је донекле морао да пази шта пише и шта може да каже на папиру. Носио сам то са собом кроз све вароши и сва места где сам скитао за време рата и на крају је то нарасло у једну књижурину која је била велика“ (ЦРЊАНСКИ 1992: 191).

Иако изјаве Црњанског о настанку романа треба узети са резервом, матрица приватних записа је ипак присутна у завршној верзији романа; преображена, она је

заступљена кроз наративна обележја као што су форма првог лица, фрагментарност и одсуство континуитета између одломака. Међутим, како је деловање ових обележја у великој мери зауздано, на први поглед делује као да се у *Чарнојевићу* „од свих многобројних видова адаптације, тј. употребе дневничке форме [...] не препознаје ниједан“ (РОСИЋ 1996: 217). У роману збиља „не постоје временски датиране дневничке белешке, ни дневник који је, као нефикционални, документарни и интимни текст интерполиран у фикционални контекст, нити аутор прибегава поступку доследне мимикрије којим се цео роман приказује у виду случајно пронађеног или хотимично објављеног дневничког записа“. Поведе ли се за насловом, читалац ће се суочити са чињеницом да матрица дневника „постоји само у најусловнијем, најпогодбенијем виду – у виду лирских фрагмената казиваних у првом лицу, наглашено личних и исповедних“ (*Исто*). Чак и тако сведена, ова матрица је, међутим, важан херменеутички сигнал. Прихватимо ли да одредница „дневник“ из наслова има више „генетички“ него жанровски значај, утолико што нам указује на порекло и генезу текста, онда је чињеница да *Чарнојевић* изневерава очекивања подстакнута насловом вишеструко значајна. Код Црњанског, наиме, као и код Јингера и Барбиса, недостају нека од конститутивних обележја дневника, било да је у питању навођење датума збивања, као код Барбиса, било временска и сазнајна ограниченост приповедања, као код Јингера. У сва три случаја жанровско одређење указује на процес настанка текста, а не на исход тог процеса. Код Барбиса и код Јингера оно треба да нагласи веродостојност текста, приказујући га као аутентично сведочанство из рата. Код Црњанског, међутим, дневник као жанровско одређење добија посебан смисао. Парадоксално формулисан као сведочанство о другом, *Дневник о Чарнојевићу* нам насловом наговештава да ће начин на који Црњански сведочи о рату бити особен – нити ће то стварно бити дневник, нити ће његова главна тема бити ратни доживљаји јунака/приповедача.

Чак и да не узмемо у обзир стил којим се *Чарнојевић* издваја од већине ратних романа, чињеница је да су, за разлику од њих, борбе и живот на фронту код Црњанског крајње оскудно приказани. Много година касније, у коментару уз песму „Серената“, ово одсуство ће бити приписано „стидљивости“ (види ЦРЊАНСКИ

1959: 74). Да у питању није била емотивна блокада или ратна траума него поетички избор, запазиће, десет година пошто је књига објављена, Растко Петровић. „Романи који данас говоре о рату“, примећује Петровић, „говоре нарочито о војништву на терену, о трагичном бивању између живота и смрти, у крви, у блату, о оном што је елементарно и неумољиво. Поређен са њима ратни роман Црњансков изгледа да има у себи и сувише мало о рату. У целом *Дневнику о Чарнојевићу* нема ни једног описа кампање и битке, нема патетичне трагике која поклапа судбину човека. Ни смрти, ни несреће, ни епидемије, нису пластичне, бојене, подвлачене. Па ипак је то савршено ратни роман“ (1930б: 4). По чему је то савршено ратни роман? По томе што је Црњански успео да прикаже како, под утицајем рата, прошлост постаје присутна у садашњости: „Живот мира, категорије вредности живота у миру, виђени ретроспективно од духа који ратује. То је дух, који граната или епидемија може свакога часа да разори, који у свачему види и присуство онога што се неће поновити“ (*Исто*). У тој дистанци према садашњости (која је неподношљива), према прошлости (која је разорена), Петровићу је сметала ирониja:

> Што је ратни метеж био већи у толико се јединка осећала више, осећала трагичније, усамљеном. [...] Човек се осећао самим, то га је растуживало и истовремено љутило што га растужује. И он је шибао драстичним подсмехом своју тугу, опаким опаскама; то га је спасавало врло често, и ако не увек, од чисте сентименталности (*Исто*).

Вероватно је при томе мислио на места попут следећег:

> Хтели смо да спасемо свет – ми, словенски ђаци. Ко зна? Можда ће једном све нестати у уметности која неће рећи ни шта хоће, ни шта значи оно што каже. Можда ће нестати говор, и писање, и одређивање: да је ово смрт, а ово љубав, а ово пролеће, а ово музика. Ко зна? Сећам се: тада сам се у писмима потписивао „сиромах Јорик“, а мајка ми је по цео дан ишла по комшилуцима и питала шта је то Јорик. Тако се живело пре рата. Био сам млад и имао сам тако лепа, витка, бела крила и плећа (ЦРЊАНСКИ 1993а:16).

То што Петровић одређује као „драстичну гротеску ниподаштавања спрам онога што је немогуће сачувати“, а рана критика као „горку иронију, помало зачињену цинизмом“ (*нав. према* ЦРЊАНСКИ 1993а: 134), толико је обележило

каснију рецепцију ратних романа да је Пол Фасел био склон да читаву послератну књижевност одреди као историју рата написану у иронијском модусу. Иако претерано, Фаселово истицање ироније као доминантног модуса уметничког представљања рата није сасвим неосновано. Чињеница је, уосталом, да своје место у канону српске књижевности *Дневник о Чарнојевићу* и „Видовданске песме“ дугују управо иронијском приказивању рата и његових последица. Рани текстови Црњанског се управо по овој, особеној иронији, разликују од ратне прозе његових савременика, попут Крлеже или Васића. Отуда читаоци без нарочитог напора осећају да „Видовданске песме“, *Дневник о Чарнојевићу* и *Приче о мушком* потичу „из истог извора, из истог осећања света, из истог духовног контекста“ и да их приповеда иста „резигнирана, меланхолична, аутоиронична индивидуалност“, „рањена историјом о којој сведочи посредно, на поетски начин“ (ПАНТИЋ 1999: 129). Један део критике је то одмах запазио: „Ни једна књига код нас није ни изблиза успела да у толикој мери евоцира слику рата, онаквог како је он доиста доживљен, колико то чини ова књига. Не рата по његовим спољним ознакама и по ефектима које је оставио на човекову психу, на његову душу и његове живце, већ рата како су га осетила срца у најболнијим али и најузвишенијим тренуцима“ (*нав. према* ЦРЊАНСКИ 1993а: 135–136). Из Петровићеве перспективе, међутим, ове особине умањују тестимонијалну вредност *Чарнојевића*:

> [С]ведочанство Црњансково о рату могло [је] бити још замашније, опсежније човечанско и, изван појаве његовог човека, луцидније у својој трагици. Он је то можда могао постићи задржавши свој апсолутни субјективизам у мисаоности и замисли да применивши неку врсту објективизма у излагању, у употреби речи и израза (1930б: 4).

Занимљиво је, и не мање парадоксално, да је у основи исти приговор *Чарнојевићу* и модернистичкој прози упутила Исидора Секулић, када је у тексту „Око нашег романа“ (1922) указала на неопходност писања великог националног романа о бурном периоду између 1908. и 1918. године: „Зар нико ништа објективно уметничко не осећа, не мисли, не види, и не треба! Зар никад пре ни после, него баш сад да буде време уској, неприступачној, апартној уметности која је ’уметност за

мене самог'?" (1985: 119). Такав роман се, признаје критичарка, назире у *Дневнику о Чарнојевићу,* али он остаје превише субјективан, недовољно утемељен у сопственом простору и времену. За Исидору Секулић, Црњански је „уметник чудног, личног и неисторијског сећања", док велики роман захтева историју и захтева урођеност у конкретан контекст – „Чарнојевић је зато писао дневник да не би морао писати роман. Јер је тај проклети роман чавлима закован за простор и време" (*Исто:* 123). При томе, она као да није увидела да тај јунак, који је способан да се „на неком холандском каналу сети грчког епиграма, или Богородице, или истачканог имена неког мореуза" (*Исто*), да у свести спаја удаљене епохе и пределе, не презире историју у име револуције. Напротив, у њему је оличена историјска свест *par excellence*. Та је свест модерна, рођена из сазнања да смо и „ми, цивилизације" смртни, да је „понор историје", како је то приметио Валери, „довољно велики за све". Пресудно обликована искуством рата и заокупљена проблемом дисконтинуитета, она је поникла из доживљаја застрашујуће пропадљивости свега, укључујући и духовне темеље европске цивилизације. Уверена да се „прошлост, у садашњост, враћа", она је у порицању „тих дубоких прекида" (ЦРЊАНСКИ 1973) настојала да пронађе одговарајуће уметничко решење за проблем дисконтинуитета који се наметнуо после Првог светског рата. У питању је, уосталом, исти онај неспоразум који је обележио и рецепцију Елиотове *Пусте земље* и „Традиције и индивидуалног талента": слободно повезивање временā и просторā, захваљујући којем се оно што је наизглед неповезано организује у један симултани, „идеални" поредак, не пориче, већ захтева посебно осећање за историју (*historical sense*). А свест која приповеда *Дневник о Чарнојевићу* обдарена је управо таквим осећањем:

> И ја сам се борио на Pont-Neuf-у. У визијама белим и ја сам ишао погурен са царем преко березинских санти. У визијама лудим лежао сам и ја до ногу Неронових, кад је Рим горео у мору жара а Рорреа са витким струком пролазила и кикотала се пријатељу, који је са запенушеним устима викао име Омира и певао море у заласку сунчевом. Седео сам и ја са рибарима и вукао се по пристаништима, где се девојке нуде тако јевтино, и, заостао од свију, и ја сам до колена гацао по блату и снегу крај жељезничких колосека, кроз мрке шуме без цвркута једне тице. На шареним лађама са рибарима са Хиоса ја сам тихо купао се у зори, која је сузно долазила и имала уста мирисна и јасна. У тамним мећавама ја сам у визијама седео над Камчатком и гледао како се

> тромо крше брегови и грме и тресу у хрпама, као хиљаде костура и гомиле ћелавих лубања. Душом ми је прошао Лакомислени Балзак са разбарушеном косом и прохујао генерал Боливар крвав и млад; а ноћу сам се враћао кући и видео децу по шесторо на једном кревету, у ритама по подовима влажним. Лежао сам у вечеру магловитом од јоргована у загрљају једне жене са очима замагљеним, гледајући мора иза Сплићанског гробља. И тако сам се ослободио и одродио од свега. И ништа ме више не везује ни за добро ни за зло. И тако сам се ослободио свега (ЦРЊАНСКИ 1993а: 22).

Способност виђења, захваљујући којој приповедач успева да премости јаз између удаљених епоха, није ништа друго до оно „сажимање које се приближава истовремености“ које је, поводом Елиотове поезије, Ф.Р. Ливис издвојио као кључно обележје модерне књижевности. То је уједно, исто оно обележје које је Црњански, пишући о Флоберовом *Новембру,* препознао као дистинктивну црту модерности. „Нов човек“ који се јавља у *Новембру,* „младић“, „чији дневник сачињава књигу, осећа љубав према свима животима историје“. „Има дана“, наставља Црњански, „када он јасно види страсну и ужасну Клеопатру, и у сновима обилази храмове по грчком мору и беле пагоде индијске“ (ЦРЊАНСКИ 1920в: 230). „Цео свет је његов. Прошлост и даљина нестају у њему. И оно што је пре много столећа било – његово је. Бол његов везан је за све патње у свету; он завичаја нема више, и сви га предели растужују својим суморним видицима“ (*Исто:* 231). Фокализујући приповедање кроз једну такву свест, која се слободно креће различитим, минулим и актуелним пределима, Црњанском је пошло за руком да читаоци *Чарнојевића* доживе и као крајње „субјективан роман“ и као „роман читаве генерације“. Отуда су и први критичари овог романа имали утисак да је Црњански у њему дао „синтетичку повест целог једног поколења“ (*нав. према* ЦРЊАНСКИ 1993а: 133), „хисторију једног прелаза и једне болесне генерације“ (*Исто:* 153), „историју наше поратне савести“, „израз оне генерације, која није припадала себи“ и која је тако страшно страдала у рату (*Исто:* 180). Стога не треба да изненади то што је роман давао повода парадоксалним, али у основи тачним, запажањима попут оног Александра Илића, који је тврдио да је „у деперсонализацији сва вредност персоналног романа *Дневник о Чарнојевићу*“ (*Исто:* 188). Ова модерност *Чарнојевића* остварена је по цену

жртвовања линеарног, хронолошког приповедања, континуитета између епизода, а понегде и кохеренције. Непосредно урањање у свест која осећа како „једно дрво у даљини зависи од његовог здравља, победе и песме негде далеко преко мора од осмеха његовог“ (*Исто:* 92–93) није могло а да не доведе до слома ових категорија. Но, дисконтинуитет је тако постао нешто више од теме, проблема на који роман нуди способност новог опажања као одговор; дисконтинуитет је на тај начин уткан у његову наративну структуру.

Наиме, прво што су генерације читалаца, почевши од Винавера и Дединца, примећивале у вези са приказом рата у роману *Дневник о Чарнојевићу* јесте „лирски“ или „поетски“ начин на који приповедач говори о својим доживљајима. За тај утисак заслужан је, пре свега, посебан приповедни темпо, који Црњански постиже смишљеним смењивањем сингулативног и итеративног (тачније, псеудоитеративног) приповедања. Другим речима, одређене епизоде из ратне кампање, које су се, по природи ствари, могле десити само једном, представљене су као да су се на исти начин догађале више пута. Псеудоитеративно приповедање, начелно, мења значење несвршеног глаголског вида, тако да он не означава толико репетитивност, колико *типичност* предочених догађаја (види GENETTE 1972: 151–156; МАРЧЕТИЋ 2003: 196–208). Главни граматички показатељ да је у питању овај тип приповедања је употреба глагола несвршеног вида тамо где бисмо очекивали свршени, мада нам и неке друге назнаке и временски индикатори, попут прилога, могу наговестити да је у тексту реч о конкретном догађају. Тако у следећем одломку временску одредницу „целу ноћ“, после које следи опис кретања батаљона, прате глаголи у несвршеном виду, који у неким случајевима делују природно („осећали смо“, „пролазило се“, „налазили смо“, „падале су“), а у неким не („застајало се“, „почели се укопавати“):

> Батаљон се вукао целу ноћ кроз нека мокра поља и стрњике. Љуљале су се мале ватре од цигарета. Застајало се лагано. Десно и лево осећали смо, да се вуку кроз ноћ и поља, масе. Артиљерија је лупетала, звецкала и псовала. Пролазило се кроз неке беле, празне куће, изгажене баште, и налазили смо свуд само краставаца, много краставаца у води. По неким брежуљцима лежали смо у гомилама; знали смо, да се скупљамо са свих страна. Падале су прве магле зорњаче; у праскозорје хладно довукли смо се под неки брежуљак и

почели се укопавати. Ја нисам. Био сам неиспаван, уморан од свега тога (ЦРЊАНСКИ 1993а: 13–14).

Још карактеристичније за приповедни темпо Црњанског је следеће место из *Дневника*:

> Искочих.
>
> Сав зрак око мене дрхташе као да је пун танади. Падох у неку раж. Земља се ковитлала и прскала преда мном увис. Ја трчим као луд. Сјурисмо се у неке баре. Неко паде крај мене у глиб и ја чух како шапуће: Ето, то је Злота Липа. У трави преда мном леже неке цокуле, десно од мене видим мртваце искежене, са ногама смешно згрченим и тврдим, чудно тврдим коленима. Горе пред нама скачу грдни Руси у жутој мантији; смешни су и гојни. Трче у шуму. Опет легосмо. Лево од нас горело је село страшним димом, који није могао да се дигне са земље. Трчимо опет. У шуми се грозно клало. Баш пред нама. Дотрчавали су људи задихани, страшни – хоће да беже. Ми се укопавасмо баш пред шумом. Лежим и дишем, дишем брзо; из носа ми лагано цури крв. Пи…у…фћ…застане тане крај моје главе у земљи. Све је тако замршено. Пуцају са десна и са лева. Стискам образ на земљу и дишем, дишем. Тресем се од тог дисања.
>
> После се опет дизало и надирало у те густе шуме. Ја сам свуд спавао, али зоре су ме будиле (ЦРЊАНСКИ 1993а: 15).

Збивања у којима приповедач учествује и чији смисао не разуме, приказана су дисконтинуирано и као да се смењују мућевитом брзином. Црњански их даје у виду сцена, користећи аорист („искочих“, „падох“, „легосмо“) и презент („видим“, „трчим“, „скачу“), како би приповедање деловало што брже и огољеније. Затим ове неповезане призоре склапа у целину помоћу „копчи“, које чине понављања („Ја трчим као луд“, „Трче у шуму. Опет легосмо“, „Трчимо опет“) и псеудоитеративно приповедане реченице („У шуми се грозно клало. [...] *Дотрчавали су* људи задихани [...]. Ми *се укопавасмо* баш пред шумом“, „После *се* опет *дизало* и *надирало* у те густе шуме“). На тај начин Црњанском полази за руком да читаоцима дочара монотонију ратне стварности далеко ефикасније него да је користио само понављања, а да, истовремено, сачува утисак непосредности и изузетности који намеће сингулативно приповедање.

Строго узев, описи ратне стварности не изостају сасвим. Приповедач чак помиње и неке топониме, попут Подкамиена и Злота Липе (види ЦРЊАНСКИ 1993а: 15–16). Иако се у роману приповеда о људима, шумама, блату и трави, одређенијег описа битака, као и терена на којем су оне вођене, нема. Ово одустајање од непосредног приказивања фронта још је очигледније када се упореди са описима ратишта у романима попут Барбисовог :

> Ишли смо друмом и пресекли Аблен-Сен-Назер који је сав у рушевинама. Назирали смо нејасно беличасте гомиле кућа и сиву паучину корова како виси у ваздуху. Село је било толико дугачко да, онако утонули у потпуном мраку, већ назиремо последње куће како почињу да бледе од мраза зоре. Лутали смо кроз мочварна поља; губили смо се по мирним зонама где су нам ноге упадале у глиб, а затим смо се опет некако нашли у реду на једном другом друму који води из Карансија за Суше. Високе тополе са стране биле су разнете, стабла раскомадана; на једном месту налазио се огроман ред поломљених дрвета. (БАРБИС 1960: 203).

Описи ратне стварности код Барбиса подређени су радњи, њихов циљ је да прикажу терен и кретање јунака. Томе насупрот, код Црњанског, они служе као оквир и позадина збивања, чије је право поприште унутрашњи свет приповедача. Мотив блата, који је један од најчешћих топоса ратне књижевности, нарочито оне која се бави Западним фронтом, има сасвим различиту функцију код ова два писца. Барбис, истина, приказује и психолошко дејство непрегледних блатишта на војнике, али му је, пре свега, стало да што пластичније дочара један важан део ратне свакодневице:

> Велики сиви облаци, пуни кише, висе на небу. Поље је сиво, бледо осветљено, са блатњавом травом и светлуцавим локвама бара. Овде онде оголела стабла, као да се грче и шире беспомоћно руке. У влажној магли не види се даље од неколико корака. Уосталом, људи једино и гледају у земљу, у глиб по коме се клизају.
>
> – Сунце му глибаво!
>
> Преко њива, ноге као да месе лепљиву кашу која навире и разлива се без краја.
>
> – Чоколад крем…Мока крем! […]
>
> Понегде, на падини брежуљка, газимо дебело црно блато, дубоко испрано, као поред сеоских појила. У јамама глиб, баре, мочваре, чије ивице изгледају као крпе.

> Простачки вицеви шаљивчина који су, свежи и чили на поласку, викали „пази да не нагазиш“ кад смо наилазили на баре, сада се разређују и лица им се замрачују. Мало-помало, шаљивчине као да су у земљу потонуле. Киша почиње да пљушти. Слушамо је како пада. Дана нестаје; замршен кишом и мраком простор се смањује. По земљи, по барама, полегао је остатак жућкасте, модре светлости (БАРБИС 1960: 299–300).

Црњанском исти мотив служи само као прелаз, који метонимијски повезује позадину збивања („лудило у мору блата“) са епизодом која се приповедачу урезала у свест („У блату пред нама лежао је целу ноћ, тек сад смо га приметили“) и која читаоцу нешто говори о менталитету његових сабораца:

> Не, тешко је било и оно вијање по Срему и попаљеној Посавини; гадно је било и тамо крај Раче у води; увек ћушке, псовке; али је ово било лудило у мору блата. Све мокро, све киша, куће неке разрушене, вода што смо је пили била је блатна, хлеб је био пун блата. У блату пред нама лежао је целу ноћ, тек сад смо га приметили. Увукоше га у ров. Лежао је тврд, прљав, заударао је сав.У десном џепу имао је хлеба а у левом тринаест форината и двадесет и шест крајцара. Требало је писати карту. Знало се, откуда је. Звао се Лалић. Већина је предлагала, да се новац не предаје официру, него да се задржи и попије. Кажу: да може, он би сам тако наредио, волео је да части (ЦРЊАНСКИ 1993а: 18).

Управо је захваљујући оваквим решењима Црњански постигао то да његов роман не делује само као фикционализовни лични документ него и као „синтетичка повест целог једног поколења“, како га је најавило уредништво „Албатроса“. Тај утисак подупиру и непосредни искази приповедача у којима он преузима улогу гласноговорника нараштаја, попут одломка који почиње питањем „Шта је нама убити три милиона?“ и завршава се сликом безнађа у које тоне генерација за коју више ништа нема смисла (види ЦРЊАНСКИ 1993а: 23). Упркос томе што је лишено непосредности у предочавању сцена са ратишта – одлике која је у годинама после рата чинила „хоризонт очекивања“ савремених читалаца – проза Црњанског је, парадоксално, успела да се наметне као аутентични књижевни израз искуства читаве једне генерације, за који је писац „Објашњења *Суматре*“ сматрао да се бори. И као што је са „Објашњењем *Суматре*“ изразио став „најновијих“ према књижевности,

тако је са *Дневником о Чарнојевићу* дао први значајан ратни роман. Да су ова два текста тесно повезана то читаоци осећају спонтано, без неког посебног размишљања, и многи би се вероватно сложили да се „Објашњење“ према *Суматри* односи отприлике онако како се *Дневник* односи према фрагменту „Сан“.[91] Имплицитно скрећући читаоцима пажњу на ову везу, Црњански ће поновити исти поступак неколико деценија касније, у *Итаци и коментарима* (види ПАНТИЋ 1999: 137–147). Чињеница да је у *Дневнику* оно што се, условно, може сматрати „коментаром“ сливено са својим предметом тако да је ова веза мање очигледна, вишеструко је важна за разумевање начина на који је Црњански приказао своје ратно искуство, али и неких одлика модернизма уопште. У том контексту, *Дневник о Чарнојевићу* се јавља као један од многих примера ауторефлексивности модернистичке прозе, у оквиру које је све неопходнија и приснија спона између књижевног текста и његовог коментара довела до проблематизације њихових граница.

Имена јунака: име

На овом месту је, ипак, неопходно застати на једном замршеном питању, које можда не би захтевало посебан осврт да није дало повода сукобљеним интерпретацијама чије су импликације важне за разумевање романа Црњанског. За многе тумаче питање имена јунака *Дневника о Чарнојевићу* не покреће посебан интерпретативни проблем: тако је, за Николу Милошевића (1970: 63–95), јунак романа Чарнојевић, који је јасно изједначен са приповедачем. Полемишући са оваквим тумачењем, Новица Петковић је указао на постојање разлике између приповедача, којег одређује као Петра Рајића, и јунака, Чарнојевића, морнара-суматраисту који је приповедачев двојник (1996: 123–126). Петковић заснива своју аргументацију на чињеници да, у два маха, ликови у роману ословљавају приповедача са „Пуби“ и „Пјер“. Надимак „Пуби“ Петковић тумачи као потврду у прилог томе да се приповедач зове Петар, али то тумачење није неоспориво: „Пуби“

[91] *Уп.* „Постоји, очигледно, тесна веза између *Суматре* и *Дневника о Чарнојевићу*. Песма је као ’суматраистичко’ језгро садржана у роману; роман је ’сажет’, или ’склупчан’, у мали број слика, евокација и наговештаја у песми“ (ПЕТКОВИЋ 1996: 225).

је, наиме, надимак којим приповедача ословљава докторка Црвеног крста, неидентификоване националности (њено помињање Елен Кеј нам ништа у том смислу не открива, осим интересовања за педагогију, будући да је главно дело ове шведске списатељице до почетка рата преведено на више језика, укључујући и енглески) и није, бар да је аутору ових редова познато, неки уобичајен надимак за име „Петар“ у европским језицима. Исто важи и за сцену на приморју, у којој приповедача „неко са обале поздравља“ добацујући му „Addio Pierre“, на шта он весело одговара „добро вече“ и коментарише: „Па и зашто да не, био сам ја пријатељ сваком на свету“ (ЦРЊАНСКИ 1993а: 63). Призор би се лако могао схватити и тако као да приповедач, иако се, у ствари, не зове Пјер, у својој раздраганости пристаје на ову погрешну идентификацију, јер је, како год се звао, пријатељ са свима. Према томе, „Пуби“ и „Пјер“ могу, али не морају упућивати на приповедачево име, које може, али не мора бити „Петар“.

Друго упориште Петковићевог тумачења је натпис на таблици изнад приповедачеве болничке постеље, на којој су „весели другови“ исписали „Petar Raitch“. Тумачи који оспоравају идентификацију приповедача као Петра Рајића сматрају да је она заснована на погрешном разумевању одломка у којем се то име јавља. „Није потребна никаква нарочита виспреност да би се уочило како се цео опис испред ових података односи на радње које теку континуирано – од уношења у болницу онога који пише о себи до (његовог) примећивања шаљивог натписа изнад постеље“, примећује Недељко Јешић. „Из контекста се једино може закључити да је тај натпис *затечен,* тј. да је раније био написан и односио се на онога ко је пре јунака *Дневника* лежао на тој постељи“ (2004: 238). Међутим, ни то не мора бити случај. Зашто бисмо, наиме, претпоставили да се описане радње одигравају континуирано, када фрагментарност романа упућује на то да одломке треба разумети као флешеве између којих су покидане хронолошке и каузалне везе? То је и иначе случај у овом роману, а у овом делу је посебно наглашено краткоћом фрагмената. Уосталом, ево и спорног одломка:

> Тешко и лагано су ме носили уз степенице. Велика и крута сестра пришла ми је хитро и свлачила ме као дете. Она ми рече: „Што нисте рекли да сте Хрват,

боље би било?“ Свукла ме је, обавила ме леденом облогом. Нисам рекао ни речи. Склопио сам очи и дрхтао. А она ми седе на постељу, њена велика уста накривише се и насмејаше. Она убриса капљице зноја са мога чела и зави ме још чвршће. А над мојом постељом стајаше таблица под распећем са црном бројаницом, и на њој беше, као од шале, од веселих другова написано немачки:

Name: Petar Raitch
Charge: Stellenloses Kanonenfutter.
Religion: gr.ort.
Stand: ledig.
Alter: 23
Beruf: Königsmord
Diagnose: Tuberkulosis

(ЦРЊАНСКИ 1993а: 45).

Јешић тумачи овај одломак тако као да се, на нивоу фабуле, непосредно надовезује на крај претходног фрагмента, у којем је најављена могућност да ће приповедача „за који дан“ пренети „у брда, у Закопане“ (*Исто*: 44) и на основу тога претпоставља да ношење уз степенице следи пошто је приповедач пребачен у нову болницу. Ништа нас, међутим, не присиљава на такво читање. Хронолошки след збивања је у сижеу романа тако испремештан да немамо основа да успостављамо каузалне споне између фрагмената, нити да на основу њих градимо очекивања која би више приличила неком традиционалније исприповеданом роману.[92] С друге стране, у прилог одбацивању Петра Рајића као кандидата за име приповедача говори то што је реч о шали. Неке од података које су „весели другови“ исписали на таблици очито треба схватити као иронију, па тако, можда, и име које је ту наведено не треба прихватити здраво за готово. Читава таблица, у ствари, више оставља утисак збира стереотипа о српским војницима у аустријској војсци, а личност која је на њој, са нескривеном горчином, скицирана, као клише.

Главни камен спотицања је, међутим, одломак у којем се јавља име „Егон Чарнојевић“. Недоумице у погледу тога чији се отац овако зове изазвала је она „чудна цртица“, како би то рекла Ала Татаренко, којом овај пасус почиње.

[92] На таквим се очекивањима заснивају претпоставке попут следеће: „Било би исувише натегнуто ако би се, евентуално, подразумевало да су ’весели другови’ унапред знали ко ће бити смештен у испражњену постељу, па га дочекали с таквом ’добродошлицом’“ (ЈЕШИЋ 2004: 238).

> – Ах, драги мој, јесте ли слушали за мога оца, питајте за његово име по манастирима сремским свуд га знају, питајте само за дрвара Егона Чарнојевића, за оног што је и зими и лети, носио бео шешир. Он је ретко долазио кући, продавао је коње у Влашкој, и говорио је да тамо жене имају нарочити „вкус“. Ах, он је ретко био код куће, волео је у туђини као и ја (ЦРЊАНСКИ 1993а: 49).

Црта која је знак о туђем говору појављује се баш овде, док на осталим местима у роману Црњански за обележавање говора другог користи наводнике, примећује Татаренко (2008: 10). „Она се сачувала у свим издањима, од 1921. године па све до данас [...]. Нема те црте једино у одломку под насловом „Сан“, штампаном у часопису *Мисао* 1920. године. Додата накнадно, кад је фрагменат ’урастао’ у романескно ткиво, она је требал[о] да издвоји тај исказ. *Драги мој* – почетак фразе упућује на то, да је [то] још једно у низу обраћања наратора свом одсутном саговорнику. Приповедачев отац био је познат у Срему као дрвар: у претходном пасусу дознали смо да је отац суматраисте био писар на фару. И пажљивији читалац сећа се дрвара чије су власнице (сад!) нараторове тетке, те се дрваре помињу у роману на више места. Приповедач је син Егона Чарнојевића, *Чарнојевић*“ (*Исто*). Јешић такође прихвата аргумент о раздвајајућој функцији црте, истичући притом да је отац морнара био „писар на фару“, па да је нелогично да он сада буде дрвар. Петар Рајић, према томе, „није главни јунак романа, нити у њему постоји као лик“; главни јунак Чарнојевић, чије име у роману нигде није наведено. Далматинац-суматраиста не зове се Егон Чарнојевић, а није ни потомак извесног Егона Чарнојевића, како тврди Никола Милошевић, него је у роману безимен“ (ЈЕШИЋ 2004: 242). До истог закључка долази и Горана Раичевић, заснивајући своју аргументацију на идентификацији „фара“ као острва Хвар[93] и на малој вероватноћи да би Далматинац користио реч „вкус“ за „укус“. Она, међутим, сматра да је „главни јунак, наратор, и Чарнојевић и Рајић“ (2010: 124–125).

Определити се за једну од ових могућности на основу аргумената који су овде укратко изложени не би имало сврхе, и то из више разлога. Прво, докази који би

[93] „На Фару (у тексту грешком малим словом) – Фар – мисли се на Хвар. Тако Хвар назива и Црњасков пријатељ и песник, родом Хваранин – Сибе Миличић“ (РАИЧЕВИЋ 2010: 124).

ишли у прилог томе да се приповедач зове Петар Рајић нису необориви: тренуци у којима се име Петар, у различитим варијацијама (Petar, Pierre, Pubi?), јавља, не говоре једнозначно ни за ни против овакве идентификације. Извесно је да ова имена нису ту без разлога, њихова функција је да наговесте оно што је у наслову дато сасвим јасно – да постоји *извесна* разлика између јунака и приповедача романа – али ту разлику хотимице замагљује. Друго, заснивати читаву аргументацију у прилог идентификације приповедача као Чарнојевића (без личног имена, то је бар јасно) на једном интерпункцијском знаку у роману који је чувен по постојању бројних словних грешака и сложеном историјату издавања (види ТЕШИЋ 1993; ЈЕШИЋ 2004: 216–235), чини се у најмању руку неопрезно. Свакако да је вероватнија примедба о контрадикторности обавештења у вези са очевим занимањем, али она не умањује утисак, који се намеће током читања тог спорног дела „Сна“, да су говор приповедача и говор лика тако помешани да их је немогуће разлучити. Тешко је, у ствари, отети се утиску да је то учињено намерно. Томе свакако доприносе приповедачева обавештења о томе да га боли глава, да је у грозници, да „једва чује“ шта му „суматраиста“ говори, да у више наврата током њиховог разговора пада у сан (ЦРЊАНСКИ 1993а: 87). На другом плану, овакав утисак би се могао правдати чињеницом да је нејасноћа остала и после исправки које је Црњански унео у издање из 1930. Будући да су спорни делови исприповедани у склопу грозничавог сна самог приповедача, где су, у изобличеном виду, поновљени елементи из његовог „живота“, онда ово мешање говора приповедача и говора лика постаје још један чинилац који доприноси укупној амбивалентности њиховог односа. Најзад, као што се могло очекивати, изјаве самог Црњанског нису од велике помоћи у овом питању: познат као писац који је, по сопственом признању, био „врло аљкав са својим рукописима“ и непоуздан у сведочењима, Црњански је у интервјуима јунака свог романа понекад називао Рајићем, а понекад Чарнојевићем.[94]

[94]„Па сад видите, никаве везе нема између мене и женидбе онога Рајића у *Чарнојевићу*“ (у разговору са Зораном Секулићем, објављеном у листу *Студент,* јуна 1972. године). „Чарнојевић нисам ја, али су Пољкиње у њему, Пољкиње, које сам волео, а војници, који су умирали поред мене, моји земљаци који су обучени у униформу, у Бечкереку“ (у разговору са Милом Глигоријевићем, *Борба,* 1. септембар 1973). Горана Раичевић је приметила да се изјаве Црњанског у вези са

Уместо расправе о именима приповедача и јунака, чини се да би, бар у овом случају, упутније било размотрити функцију коју њихово раздвајање остварује у роману. То раздвајање је, као што је речено, сугерисано насловом, који подразумева разлику између онога ко приповеда (пише дневник) и онога о коме он приповеда (Чарнојевић). Парадоксалност оваквог жанровског одређења потиче отуда што је истоветност јунака и приповедача једно од конститутивних обележја дневника као жанра. Разлика између јунака и приповедача тамо где би се очекивало да они буду иста личност може имати разне импликације, али је у овом случају то раздвајање имало превасходно поетички смисао. Њиме се, наиме, добија следећа ситуација: књига коју читате је дневник, чији је аутор неко моје друго или бивше „ја“; то, строго узев, није „мој“ дневник, јер је „ја“ у самом процесу његовог уобличења у садашњу форму постало неко други.[95] Друкчије речено, између „ја“ које постоји *изван* писања и оног „ја“ које се конституише у писању, постоји непремостива баријера: „ја“ које пише и „ја“ о којем оно пише не могу бити иста личност. Да бих вам то учинио потпуно јасним, ја ћу свој дневник одредити као дневник о неком другом, а тог другог ћу назвати, на пример, Чарнојевићем, и то неће бити „сасвим верно“ мом животу *изван* писања (у којем „ја“ остајем иста личност, кроз све промене), али ће зато бити аутентичан приказ мог живота *у* писању. Затим ћу ову релацију пресликати на однос који, у свету романа, постоји између приповедача и човека с којим се он,

---

Чарнојевићем понављају у идентичном облику, „као да су записане“. Оно што је казао Милу Глигоријевићу 1973. године Црњански ће поновити четири године касније: „Један је то писац који прича свога деду, или бабу. Чарнојевић нисам ја, али су Пољкиње у њему, Пољкиње, које сам волео, а војници, који су умирали поред мене, моји земљаци који су обучени у униформу, у Бечкереку“. Види РАИЧЕВИЋ 2010: 15. Овакве сличности могу изгледати као случајне и тривијалне, да се не јављају прилично често и то, по правилу, на крајње карактеристичним местима.

[95] *Уп.* „Након што је у свом бићу спознао Чарнојевића, Рајић више није исти. Његово садашње *ја* након те спознаје разликује се од његовог прошлог *ја*. Њих раздваја временска дистанца, али и неподударње идентитета. [...] У току преиспитивања сопственог идентитета Рајић асоцијативно у своје дневничко писање укључује аутобиографска сећања која говоре о ономе што је он некада био – млад, нежан, са белим рукавицама, препуштен ситним задовољствима, а што сада више није и од чега се самоиронично дистанцира. То *не ја* је сада за њега неко други различит од овог садашњег *ја* које је искусило ужасе рата и чезне за суматраистичким миром и утехом. ’Онај који у овом тексту каже *ја* и прибегава првом лицу једнине’, вели Старобински, ’исказује се као различит, неистоветан у односу на оно што открива у самом себи’. У Рајићевом дневнику то је двострука неистоветност – у односу на оно што је некада био (*не ја*) и у односу на оно што би желео да буде (Чарнојевићево *ја*)“ (ПЕТРОВИЋ 2008: 180).

наводно, упознао у Бечу и за кога је, у неком тренутку, поверовао да је он сâм[96]. Уз то ћу овом другом лику подарити извесне особине и приписати извесна уверења која ће читаоцима омогућити да неке његове аспекте доведу у везу са оним „ја“ које сам, захваљујући писању, постао. Та уверења се односе, пре свега, на суматраизам, који је заједнички тајанственом Далматинцу, освајачу женских срца и Милошу Црњанском, аутору „Објашњења *Суматре*“. Међутим, са оваквим идентификацијама треба бити опрезан: као што је дневник који је водио Црњански постао „дневник једног аустријског официра“, тако се ни суматраистичко језгро романа не може схватити непосредно. Поставши део једне нове, фикционалне целине, „Сан“ је изгубио аутономију и почео да се самерава према значењу те целине. То, између осталог, подразумева и да се уверења морнара-суматраисте не могу, без преступања извесних граница, поистоветити са уверењима „нас најновијих“. Због назначених сличности између *Дневника* и неких других текстова Црњанског, пре свега „Објашњења *Суматре*“ и *Итаке и коментара*, ова структура на важан начин осветљава однос између фикционалног и нефикционалног приповедања у његовом писању у целини.[97] Крајње је индикативно да Црњански, у једном позном разговору поводом *Романа о Лондону* помиње управо *Дневник о Чарнојевићу*:

> Са свим мојим јунацима се идентификујем. У свим тим јунацима узор бих рекао да немам. Има аутобиографског, али нема аутобиографског у ономе да ја ту причам неке своје љубави и неке своје доживљаје директно. [...]

[96]„Ја сам покушао да заспим, али је тешко ишло, он ми је једнако шапутао, а сваки час сам као у неком огледалу видео над мојом главом сам своје лице. Била је то чудна ноћ. Изненада он ми се учини давно познат и ми смо дуго говорили о будућности Србије, о народној ношњи и о коринтским ступовима. Али је он једнако почињао о небу“ (ЦРЊАНСКИ 1993: 88–89). Мало касније, приповедач опет тоне у сан: „Све је то било тако чудно, али ја сам мислио да сам заспао, но се тргох и видех га како стоји преда мном са свећом у руци и шапуће ми светлећи ми у лице: ’небо, небо’“ (*Исто*: 89).Та јава у којој он види морнара, у ствари није јава, него део његовог дужег, грозничавог сна у болници, из којег га напослетку буди сестра: „Ала Ви немирно спавате, плачете и вичете, мора да сте опет дуго читали те ваше луде књиге. Сутра ћу вас издати доктору. Зар не видите како сте се већ осушили. Боже мој, како сам ја друкчије представљала себи Србе“ (*Исто*: 96).

[97] Када је реч о односу између фикције и аутобиографије у делу Црњанског види ПЕТКОВИЋ 1996: 97–103; ПЕТРОВИЋ 2008: 150–196; као и текстове Весне Елез о *Чарнојевићу* и Адријане Марчетић о *Хиперборејцима* у MARČETIĆ и др. 2014, у којима се ово питање разматра са становишта жанра аутофикције. О односу између фикције и историографије у делу Црњанског види ПОПОВИЋ 1994.

> Међутим, не бих се идентификовао ни са једним, јер не могу се идентификовати са јунацима романа пошто нисам јунак романа...А што се тиче тога да ли су и колико моји романи аутобиографски, то интересује публику, то не интересује мене! [...] Увек причам како је кад сам се оженио, један стари господин отишао код моје таште и рекао: „Па како удајеш ћерку, када је он већ ожењен! Ено, каже, у *Дневнику о Чарнојевићу,* признао је!“ Па сад видите, никакве везе нема између мене и женидбе онога Рајића у *Чарнојевићу*! (1992: 204–205).

Питање евентуалне аутобиографске садржине текста требало би, дакле, одвојити од његових жанровских и наративних обележја. Читалац, разуме се, има слободу да на основу свог знања о ауторовом животу трага за чињеницама, историјским или биографским, унутар фикционалног текста, али такво трагање је вођено нарочитим читалачким побудама и неће му много помоћи у разумевању самог романа – ту, како је Црњански приметио поводом Флобера, „не помажу сензациона открића факата“. Другим речима, да је то хтео, Црњански је могао своју књигу да објави и у првобитном облику, који је, ако му је веровати на реч, био ближи дневнику него роману. Он то, међутим, није учинио, и то превасходно из поетичких разлога.

„Купусара“, дневник, мемоар и роман, *Дневник о Чарнојевићу* у сваком погледу подсећа на палимпсест, који у себи чува трагове сопственог развоја. Најзначајнију етапу тог развоја несумњиво је чинила пишчева одлука да за јунака одабере Чарнојевића,[98] чиме је ублажена очигледна паралела између приповедача и аутора који објављује *Дневник о Чарнојевићу.* На тај начин је створена особена фикционална творевина, у оквиру које је „интимно сведочанство постало роман“ (ТАТАРЕНКО 2008: 20), али је при томе задржало индивидуалност и непосредност сведочанства. Парадигматична је, у том смислу, приповедачева изјава која подсећа на слична, „скривајућа откривања“ код Пруста: „Ја држим мој мали живот сав потрешен и уплашен у рукама, чудећи му се, као што држи црни евнух прстен султаније у рукама док се она купа. *Он је у мојим рукама а није мој*“ (ЦРЊАНСКИ

[98] О томе сведоче различите верзије наслова: роман је прво требало да се зове *Живот комедијаша Чарнојевића* (1919), па *Младост ученог господина Чарнојевића* (најављен као новела 1919), па *Дневник изумирања* (1920) и, тек на крају, *Дневник о Чарнојевићу* (1920–1921).

1993а: 22–23, курзив ДД). Живот који је „у мојим рукама а није мој“ није ништа друго доли онај, „једини прави, живот у књижевности“.

Живот и литература

Шта ако је, међутим, почетна претпоставка погрешна? Ако дневник, писан на стражи и у рову, никад није ни постојао? Ако *Чарнојевић* није резултат фикционализације сведочанства већ „тестимонијализације“[99] фикције? Ако је то тачно, и жанровска одредница „дневник“ не упућује на генезу романа – који је, како нас писац и приповедач наводе да помислимо, настао трансформацијом нефикционалног материјала – онда је приказивање *Чарнојевића* као фикције настале на основу стварних доживљаја његовог аутора вишеструко значајно. Тиме се, за почетак, отвара питање да ли је *Дневник о Чарнојевићу* – шта год да је Црњански заиста доживео на фронту – могуће читати као текст који није проистекао из пишчевог непосредног доживљаја рата и за чије разумевање то искуство уопште није пресудно. Тако посматран, *Чарнојевић* се испоставља као прича о открићу личне филозофије и спознаји животног позива, у односу на коју страхоте рата служе као својеврстан „катализатор“ који је то откриће омогућио. Речено језиком руских формалиста, рат Црњанском служи као мотивација за увођење приче о суматраизму, отприлике исто онако као што у „Објашњењу *Суматре*“ прича о сусрету у возу служи као позадина и коментар, који уводи саму песму. *Чарнојевића* је, наравно, могуће и тако посматрати, али чини се да порицањем значаја ратног контекста за разумевање романа Црњанског долазимо у опасност да у свом читању пренебрегнемо деликатну равнотежу на којој почива његова модерност.

Читању које би сасвим умањило значај Првог светског рата за разумевање *Дневника о Чарнојевићу* иду у прилог нескривена алузивност и богато

[99] Израз „тестимонијализација“ употребљава Александар Прстојевић анализирајући различите стратегије, наративне, али и, условно речено, „маркетиншке“, које је Жерзи Козински применио како би свој роман приказао као аутентично сведочанство. Види PRSTOJEVIĆ 2014.

интертекстуално ткање овог романа. Они доприносе укупном утиску да су приповедачеви доживљаји пропуштени кроз један изразито литераран филтер, ако не и сасвим литерарни. Више је таквих места на којима се преплићу „живот“ и „литература“; задржаћемо се само на једном, које је кључно, јер на њему приповедач одређује жанр и имплицитне читаоце свог текста: „И пун успомена, ја их пишем поносно, као Касанова, за оне, који су горели у пожару живота, и који су сасвим разочарани“ (ЦРЊАНСКИ 1993а: 7). Помињање Казановиних мемоара као жанровског узора, на чији је значај скренуо пажњу готово сваки тумач *Дневника о Чарнојевићу,* не може а да не делује необично када се узме у обзир тема овог романа. Оно се најчешће објашњава пишчевом доживотном фасцинацијом Казановом, о којој, поред неостварене намере да преведе његове мемоаре, сведоче есеји о Флоберовом *Новембру* и „За слободни стих“, па и неки видови Друге књиге *Сеоба.* Подударност између Казановиних авантура и еротске епизоде са Изабелом и Маријом у *Чарнојевићу* свакако није случајна (види ПЕТРОВИЋ 2008: 168), али чини се да је, за разумевање овог избора, жанровска амбиваленција Казановине књиге још важнија. Казановини мемоари су, наиме, од самог почетка имали помешану рецепцију – били су читани као саблажњива аутобиографија и као роман (LUNA 1998: 452) – а тај утисак се временом само појачавао. Он није неоснован: не само што је Казановину повест о сопственом животу могуће читати као роман у првом лицу – тим пре што је роман 18. века често умео да формално подражава нефикционалне жанрове у првом лицу како би својим читаоцима деловао уверљивије – него нас и приповедач и ликови наводе на такво читање. Они неретко сами скрећу читаоцу пажњу на романескни карактер збивања, као што то, на пример, чини Анријета када описује њихов несуђени сусрет. Приповедање обилује типично фикционалним наративним стратегијама као што су нагли и неочекивани обрти, изненадна избављења, невероватни поновни сусрети и препознавања, као и другим уметнутим причама. Казанова себе хотимице приказује као књижевног јунака, мења различите маске, час постајући пикаро, час либертен, час јунак сентименталних романа. Тиме се постиже ефекат неочекиване истинитости, а Казанова, поигравајући се типовима, показује да је, заправо, несводив на књижевни лик. Због тога је његову аутобиографију немогуће

разумети без фикције, која јој служи као огледало и негативни одраз (види IGALENS 2013: 421). Утисак који се на тај начин постиже јесте да се Казанова са својим читаоцем упушта у нарочиту игру. Она би се могла описати на следећи начин: „читајте моју причу као аутобиографију, ако хоћете, али немојте се много питати да ли је она истинита; она то јесте, али само утолико што вам признајем да лажем“ (*Исто:* 436). Не треба, чини се, посебно објашњавати подударност која постоји између ове Казановине позе и максиме о мемоарима који су, како нас обавештава Црњански, „увек били најбољи део књижевности, особито кад нису дословце верни“.

У том смислу, и читава прича о настанку *Дневника* делује пре као преливање „литературе“ на „живот“ него као сведочанство о „животу“ који је „увек испред литературе“. Тај утисак се појачава када се *Дневник* сагледа ретроспективно, као што се најчешће и чини, у контексту читавог опуса Црњанског. Тада нарочито падају у очи блиске паралеле које постоје између личних сећања датих у књизи *Итака и коментари* и описа рата у *Чарнојевићу.* Ту су, између осталог, исте леје кромпира у које се приповедач *Чарнојевића* склања од шрапнела, лица прибијеног уза земљу, исти рањеници који, гушећи се, „жваћу крв“, и исти они Руси који „скачу у ров, вичу гадно, иду, урлајући грозно, на нож“ (види ЦРЊАНСКИ 1993а: 17–18):

> Руска царска армада ишла је узиму, год. 1914/5, у Карпатима, на јурише, у дубоком снегу као зид. Ишли су на нож. [...]
>
> Руси су нас тукли све до ускакања у њихов ров.
>
> Тада би дизали руке, па се предавали.
>
> Нису ишли на нож.
>
> Ја и сад видим, у сећању, те Русе, како трчкају по рововима кад им се приближимо. Као текунице по изривеној земљи. Видим им, кроз пушкарнице у рову, и очи, како им се црвене, као у вука.
>
> Видим и себе у лејама расцветаног кромпира, код Подкамиена, како лежим са носем забоденим у земљу, а кад дигнем главу, оне којима су потиљци одваљени и крвави (ЦРЊАНСКИ 1959: 75).

Што је још важније, коментар уз „Серенату“ објашњава изричито оно што је у *Дневнику* прећутано:

> Ми смо бачени у ватру (Барбис: *Feu*) на Злота Липи, у великој офанзиви на Русију, која се, за *двадесетидевету,* завршила катастрофално [...].
>
> Као што ни у *Дневнику о Чарнојевићу* нисам хтео да дајем описе битака надугачко, и нашироко, ни овде нећу.
>
> Навешћу за то само два разлога.
>
> Један је стидљивост, коју сви они имају који су видели ту крваву слику (рат није роман, него филм), кад треба о томе да причају. А други је позната чињеница, коју сваки семантицист зна, да ветерани из прошлог рата оне из претпрошлог неће ни да чују.
>
> Рећи ћу само толико да смо у крви били од те прве летње ноћи , на Злота Липи, *сваки дан,* до јесени. [...]
>
> Нису уосталом слике битака које су најстрашније у успомени, него успомене животињске патње, троглодитског живота који смо водили (ЦРЊАНСКИ 1959: 74).

Помињање Барбиса овде, наравно, није случајно, тим пре што ништа није захтевало да се то учини, осим слободне асоцијације изазване речју „ватра“. Барбис је, међутим, ту као јасан, премда негативан, аутопоетички сигнал: као спој непосредног сведочења и натуралистичког приповедања, са јасном политичком тенденцијом, *Огањ* је управо тип романа који Црњански *није* хтео да напише. Барбис је желео да буде Зола ровова. Његова амбиција је била да напише истину о рату и да на тај начин допринесе његовом окончању. Црњански је, не треба посебно истицати, имао сасвим друге амбиције. Желећи да створи прозу која би истовремено била израз његових личних, поетских преокупација и аутентичан израз читавог једног доба, он је рат у свом роману искористио као позадину и мотивацију збивања. Имајући у виду срећну околност да је публика у том тренутку била пријемчива за ратну књижевност, оваква стратегија се, у случају *Чарнојевића,* испоставила нарочито успешном. Тај успех *Дневник о Чарнојевићу* свакако дугује, бар једним делом, томе што је иста ауторефлексивна структура која се јавља у „Објашњењу *Суматре*“ и у књизи *Итака и коментари,* у њему мотивисана ратном траумом.

„Могуће је да и сам овај свет нема никаквог смисла“

Приповедач *Дневника о Чарнојевићу* се кроз цео роман труди да нам остави слику о себи као о огорченом, али све у свему луцидном, повремено чак и изненађујуће дистанцираном посматрачу. Међутим, управо га ово настојање открива као непоузданог приповедача. О тој његовој непоузданости сведочи начин на који описује потресне призоре и збивања, али, исто толико, и они повлашћени тренуци у којима, наизглед, не описује ратну стварност. На пример, кад се пажљивије прочита одломак „И ја сам се борио на Пон-Нефу....“, лако се види да је чак и приповедачева фантазија, његова неспутана шетња кроз време и простор, помоћу које се „ослободио и одродио од свега“, прогоњена сликама рата, разарања и патње. Прва у том низу слика садржи асоцијацију на чувени париски мост са кога су, септембра 1792, добровољци кренули да одбране Париз од аустро-пруске војске. Њихова победа, у бици код Валмија, 20. септембра, довешће до проглашења Прве републике. Но, септембар 1792. је за европску јавност остао упамћен по првим масакрима аристократије и свештенства које је револуционарна власт, у паници због приближавања непријатељске војске, подстакла. Отуда приповедачеве алузије на револуцију, оличену и у Боливару „крвавом и младом“, имају више мрачан него слављенички призвук. „Бела визија“ Березине, слично томе, подсећа на стратешку победу, коју је Наполеон однео по цену страховитих губитака. Слике Рима у пожару, Попејиног смеха и Нероновог лудила, развијају тему ирационалности и хаоса људске историје, који су достигли врхунац у Првом светском рату, у „лудилу у мору блата“. У ком год правцу да крене приповедач наилази на одблеске свакодневице од које жели да побегне – блато и снег, јад и немаштину, катаклизме и потресе, девојке које се јефтино продају, хиљаде костура и гомиле ћелавих лубања. Та историја приповедачу изгледа као смртоносна комедија (присуство Балзака у одломку није, наравно, случајно) из које нема излаза. Његово лично проклетство је у томе што се он непрестано сећа – „Хтео сам да спавам, али се мој проклети мозак једнако сећао. Хтео сам да заспим, али ми је неко једнако шапутао у ухо Микеланџелову ноћ? Комедија драги мој. Штета само што се од тог умире“ (ЦРЊАНСКИ 1993а: 58) – док

други заборављају – „Лутао бих шумама. Падале би шишарке за мном, а ја бих сео негде на камен и слушао како снег пада на мене. И чуо сам како иду гладни, посрћући по арбанашким горама и заседама; како се селе, опет селе. Чуо сам како падају и издишу међу лешинама коња, и чуо како око мене читају да су хрватске чете прве прешле границу. А један ми пријатељ оснива јадранске банке и пише да ће се све ово заборавити. Да, заборавиће се и играће пијани коло над згариштима. Мој стари учитељ у Темишвару скочио је са трећег спрата и убио се због свега овог. О кад би сад сви ми по туђини почели скакати са трећег спрата, што би имао чему да се смеје свет“ (*Исто*: 59).

Осим што су важни за разумевање приповедачевог односа према свету, овакви искази у вези са сећањем имају и шири значај, будући да развијају једну од средишњих тема послератне књижевности, која је оставила трага и на целокупно стваралаштво Милоша Црњанског. Ликови као што су Крис Болдри у роману *Повратак војника* (*Return of the Soldier*) Ребеке Вест, Септимус Ворен Смит у *Госпођи Даловеј* Вирџиније Вулф или Кристофер Тиџенс, протагониста *Краја параде* Форда Медокса Форда, на различите начине говоре о друштву у којем су многи повратници из рата, несхваћени и неспособни да се прилагоде мирнодопском животу, били принуђени да своја трауматична сећања избришу, изобличе или потисну. Савремена психијатрија је за њихово стање налазила разне називе (*shell-shock, Kriegs-hysterie, choc commotionnel)* и дијагнозе, чија је разноликост говорила о тешкоћама на које су многа друштва наилазила у суочавању са непосредним последицама рата.[100] У неким случајевима, међутим, „ратна неуроза“ није више била само ознака за конкретан медицински и друштвени проблем, већ је постајала

[100] Оно што је посттрауматски стресни поремећај учинило нарочитим изазовом не само за психијатре него и за друштво у целини, била је разноврсност његових симптома – од препознатљивијих трзаја и халуцинација, до наизглед безразложног осећања умора, депресије и апатије: „There was no accepted definition of the disorder as patients suffered from a range of unexplained symptoms and disabilities. Typically soldiers complained of fatigue, poor sleep, nightmares, jumpiness and had a variety of somatic symptoms such as palpitations, chest pain, tremor, joint and muscle pains, loss of voice or hearing and functional paralysis“ (JONES, WESSELY 2005: 19).

изразито сугестивна, метонимијска представа рата у целини.[101] Отуда није необично то што је послужила као инспирација за многе међуратне уметнике, у чијим се делима трауматично дејство рата на свест појединца често доводило у везу са радикалном променом перцепције као једним од главних захтева и дистинктивних обележја нове уметности. Та спона је свакако највише дошла до изражаја код француских надреалиста (види BECKER 2000: 71–84), али не само код њих.[102] Она је присутна и у модернистичком роману, као што је *Госпође Даловеј,* где је кроз лик ратног ветерана Септимуса Ворена Смита у исти мах формулисана разорна критика друштвеног поретка и, имплицитно, положај уметности у том поретку. Смит и приповедач *Дневника о Чарнојевићу* имају више заједничких особина. За почетак, у њиховом понашању се испољавају слични симптоми: обојица пате од умора, наглих промена расположења и апатије, не могу увек да разликују привиђење и стварност, сан и јаву.[103] Приповедач *Дневника* слути да његово стално кашљуцање најављује

[101] WINTER 2000: 7. То је, према Винтеру, нарочито био случај са оним земљама, као што је Велика Британија, у којима покрет ратних ветерана није био онако развијен као што је био у Француској (*уп.* PROST 1977). Недостатак одговарајућих организација имао је посебно погубно дејство на реинтеграцију војних инвалида у послератно друштво, а негативно се одражавао и на памћење Првог светског рата у друштвима у којима је то био случај. У Србији су бивши војници били окупљени око Удружења резервних официра и ратника, које је у међуратном периоду настојало да негује сећање на пале борце, да се избори за права њихових породица, као и да регулише разна питања која су се тицала друштвеног и економског положаја преживелих. Међусобне несугласице, неорганизованост, а нарочито одсуство континуитета у овим напорима, учинили су незавидним положај српских ратних ветерана у Краљевини Југославији и допринели процесу заборављања Првог светског рата и његових жртава. О историјату, делатности и значају овог удружења види ШАРЕНАЦ 2014: 156–241.

[102] Односом између модернистичког писања и ратне трауме бавило много аутора (види, за почетак: BAER 2008 и BONIKOWSKI 2013), док је месту Првог светског рата и трауме у делу Вирџније Вулф посвећена читава библиотека (види, између осталог: VAN DER WIEL 2014, LEVENBACK 1999, DEMEESTER 1998).

[103] *Уп.* Приповедачев коментар на крају епизоде „Сан“ у *Дневнику о Чарнојевићу*: „И видео сам сестру како држи светиљку и како ме подиже. Дрхтао сам и цвокотао од врућице. Осетио сам да сам сањао о шумама галицијским и чинило ми се да ми у ушима још зуји гроктање митраљеза. Пробудио сам се и погледао око себе драги мој. Беше поноћ. [...] Сестра ми даде брома, помилова ме по образу и рече...'Ала Ви немирно спавате, плачете и вичете, мора да сте опет дуго читали те ваше луде књиге.[...]' Шта сам могао учинити драги мој? Окретох се зиду, она ми намести џакуљице леда на груди. Хтео сам да спавам, али се мој проклети мозак једнако сећао. [...] Тако ми видиш пролазе ноћи у грозницама и сновима драги мој, *у сновима који су много луђи од јаве*“ (ЦРЊАНСКИ 1993а: 57– 58, курзив ДД).

скору смрт, док га лекари уверавају да ће живети „још тридесет година“. Септимус је жртва двојице сурових лекара – доктора Холмса, који му налаже да се боље храни и да пронађе неко занимање, попут играња крикета или одласка у мјузикхол и знаменитог психијатра, сер Вилијема Бредшоа, који одлучује да га смести у санаторијум. И Септимус и приповедач Црњанског су изопштени из заједнице, било брачне било друштвене, с којом више не знају како да ступе у везу. Као што Смит одбацује своју супругу, Рецију, тако и приповедач *Дневника* одбацује прво љубавницу, а по повратку у завичај и своју већ отуђену жену. Његове тетке, које га завијају у ћебад, плашећи се да је „штукнуо памећу“ и предлажу за председника разних „кола“ и одбора, еквивалент су Рецијиних безуспешних покушаја да заинтересује Смита за „спољашње ствари“. Не налазећи разумевање у заједници, они га проналазе у имагинарном односу са пријатељем. Код Смита и преминулог Еванса тај однос је хомоеротски, код приповедача и тајанственог морнара двојнички, али је, у оба случаја, имагинарном односу са мушкарцем дата предност над стварним односом са женом. Отуда није необично што обојица осећају гађење при помисли на потомство, у којем виде само продужетак деструктивних порива људске расе:

> Не треба доносити децу на овакав свет. Не треба бесконачно продужавати патњу или умножавати род ових пожудних животиња које немају никаквих постојаних осећања, већ само ћуди и таштине које их вуку сад на ову, сад на ону страну (ВУЛФ 2004: 96).

> Не, никад не желим сина. Згрозио бих се кад бих га видео младог и лепог у првој младости својој а знао шта га чека. А да ме поставе тамо, на ону цркву високо као мујезина, ја бих викао у вече пуно поља и биља мирисна, ја бих викао сав очај и гађење моје над животом (ЦРЊАНСКИ 1993а: 68).

Међутим, најзначајнији вид њиховог „поремећаја“ састоји се у уверењу да су дошли до новог сазнања, које је само њима поверено и изузетно значајно за остатак света. Код Црњанског је то суматраистичка слутња свеопште повезаности, љубав према лишћу, шумама и небу, код Вирџиније Вулф то је најпре сазнање „да је дрвеће живо; затим да не постоји злочин; затим љубав, свеопшта љубав“ (ВУЛФ 2004: 73–74). „Како је болна, како је непролазна љубав!“, узвикује приповедач *Чарнојевића*. „Ја сам сам и никога немам. Руље заробљеника иду, иду не знајући откуд ни куда.

Седим на станици и гледам у румено и замагљено дрвеће. Љубав, како је љубав непролазна. Чини ми се једино она и јесен постоје, све је друго само варка. Нити имам чега што желим, нити чега што жалим. Добро ми је. Проћи ћу границе и градове и села и шуме и воде и неће остати на мени ништа до прашина на ногама, у срцу ћутање а на лицу благ осмех бесмислен и врео. Где све није остало и пало понешто са моје душе раздерано и мог живота ритавог“ (ЦРЊАНСКИ 1993а: 68). Исто осећање укидања граница сопства, где се тело растаче и шири „као вео по стени“ (ВУЛФ 2004: 74), има и Септимус Ворен Смит док посматра дрвеће:

> Дуги сунчеви зраци пузили су око његових ногу. Дрвеће се таласало, њихало. Добродошлицу желимо, као да је говорио свет; прихватамо, стварамо. Лепоту, као да је говорио свет. И као да би то доказао (научно), куд год је бацио поглед – на куће, на ограде, на антилопе с главама испруженим преко плотова, лепота је истог тренутка избијала. Посматрати како лист задрхти од даха ваздуха, то је изванредна радост. Горе на небу ласте се ковитлају, извијају, [...] све то тихо и смирено, саздано од обичних ствари, постало је истина сада; лепота, то је истина сада. Лепота се налази свуда (*Исто*: 75).

На тај начин је у оба романа, имплицитно, заступљена идеја да је оно што изгледа као производ помраченог ума, у ствари, резултат новог поимања света које је суштински блиско песничком. И Црњанском и Вирџинији Вулф је, очигледно, било стало то да истакну – као што је паралела између суматраистичког програма у *Чарнојевићу* и песничког „вјерују“ Милоша Црњанског хотимична, тако није случајно ни то што су најснажније песничке слике у *Госпођи Даловеј* дате кроз унутрашњи монолог Септимуса Ворена Смита.

Поређење између ова два романа открива још једну значајну димензију приповедања у *Дневнику о Чарнојевићу.* Наиме, за разлику од Смита, чија је болест несумњива, приповедач *Дневника* оставља утисак потпуно луцидног, премда апатичног и резигнираног, ратног ветерана. Он не приказује своје стање као непосредну последицу рата или као исходиште неког развојног пута већ – са значајним изузетком периода младалачког заноса у Бечу, о којем пише са видном иронијом – као трајан став према животу. То има далекосежне импликације када је реч о улози рата и вредновању послератне стварности у раним текстовима Црњанског. Међуратна проза је, наиме, радо користила фигуру повратника из рата

као средство друштвене критике: лик неприлагођеног ветерана је у многим, како модернистичким (као што је Селиново *Путовање накрај ноћи*), тако и оним традиционалније испriповеданим (на пример, приповетка „У гостима“ Драгише Васића) прозним текстовима, служио имплицитној или експлицитној критици постојећег поретка. Међутим, код писаца какви су Вирџинија Вулф, Селин и Црњански, послератна стварност се не супротставља некој идеализованој визији предратне, напротив. Њихова проза по правилу проблематизује топос о свету пре 1914. као златном добу мира, реда, хармоније и солидарности у међуљудским односима, који се манихејски супротставља послератној анархији и релативизацији свих вредности, и то тако што се према њему односи са иронијом, или, у Селиновом случају, са нескривеним цинизмом. Одсуство илузија када је реч о прошлости и о садашњости пресудно је обележило приказивање света у *Причама о мушком* и другим краћим текстовима Црњанског из овог периода. Сви су они, наиме, обележени једном карактеристичном негативношћу, која проистиче, чини се, више из поетичких него из политичких ставова њиховог аутора.

„Апотеоза“, на пример, ту негативност користи као доминантан поступак. Ова поетска проза настала је, према мишљењу Недељка Јешића, „из афективне реакције Црњанског на охоло и разметљиво држање (’шепурење’) србијанских ’Солунаца’ и њихово изругивање војвођанским Србима због тога што су се у рату борили под туђинском заставом. А форма здравице, у којој је од почетка до краја остварена ова надахнута и драматична прича, произишла је из тадашњих слављеничких дочека победника са Солунског фронта, обележених отужном наздравичарском реториком [...]. Црњански је ’Апотеозом’ одбранио своје Банаћане – учеснике рата, од поруге њихове охоле ’рођене браће’ пристигле са Солунског фронта“ (*Исто*: 86–87). Јешићево тумачење *Прича о мушком* је у неким видовима тачно, али једнострано. Иако се поједностављивање овде јавља у функцији аргументације, чији је циљ да покаже недоследност у пишчевим политичким изјавама[104], њиме се губи из вида

[104] „Од 1919. до 1926. године став Црњанског према слави српске војске и њеној победи сасвим се изменио: од некадашњег изругивача постао је апологет. У лето 1925. он је, после обиласка острва Крф и Видо, у неколико изврсних репортажа [...] читаоцима *Времена* дочарао сву трагику и

једна димензија која је важна за разумевање не само *Прича о мушком* већ и целокупног стваралаштва Црњанског из овог периода. Истинска мета у овим текстовима нису, наиме, здравице Солунаца већ панегирици као такви у једној ситуацији која је далеко од панегиричке. Главна тема „Апотеозе“ је, уосталом, управо та неадекватност – страхоте рата су до те мере разориле вредности на којима је почивао пређашњи свет да су обесмислиле и сва расположива средства уметничког приказивања. Свеједно је, истиче говорник, да ли потичу из народне или из неке друге традиције – суочене с таквом темом каква је рат, све могућности представљања испостављују се као неадекватне и неаутентичне.[105] „Не могу да вам опишем, господо“ се зато јавља као једини могућ рефрен његове здравице:

> Пијем у славу дашчара пуних стеница, над главама њиним; *нажалост не знам да вам их опишем, господо. Оне нису зидане у хладном мермеру, као цркве, нису барок, ни рококо, ни ренесанс, ни готика, ни ампир*. [...] Пијем у славу њихових малих прозорчића и у славу лекара, белих и угојених, који су им долазили, одевени у бело, као жене. Господо, у славу њихових постеља, срамних, пуних црвених, крвавих, мрља, *које не могу да вам опишем, јер нису личиле на руже авињонске*. [...] Ову чашу оној жени што је допратила мужа и насмешила се једним осмехом *који не могу да вам опишем, господо, јер не личи на осмех Ђоконде.* [...] Чашу ову оној мајци што је, смежурана и седа, погурена и хрома, дошла и рекла сину: „Чедо моје, како би те нана о св. Аранђелу оставила без колача?“ Господо, *не могу да је опишем, за националисте, јер није личила на царицу Милицу. А ни интернационалистима, јер није личила на Рембрантову матер* (ЦРЊАНСКИ 1993б: 29–32, курзив ДД).

хероику српске војске током преласка преко Албаније и после искрцавања на Крфу. Тада се зачела и његова поема ’Сербиа’, која је била стварна апотеоза српској војсци, а објављена је у *Српском књижевном гласнику* у исто време када и онај одломак из приче ’Апотеоза’. Стога је разумљиво настојање преображеног Црњанског да се представи као човек који је и почетком 1919. исто тако ’национално’ мислио и осећао као и почетком 1926. године...Иначе, банаћански пукови у саставу аустроугарске војске упућивани су у Првом светском рату углавном на фронт према Русима, а не против Србије“ (ЈЕШИЋ 2004: 87–88).

[105] У томе је, узгред, и смисао жанровских одредница из наслова *Видовданских песама*, попут „Наше елегије“, „Оде вешалима“, „Дитирамба“, „Молитве“ и „Химне“, од којих свака на свој начин изневерава очекивања утемељена на познавању дуге традиције ових жанрова у европској књижевности (види ПЕТКОВИЋ 1996: 27–38). Исту функцију има и наслов „Апотеоза“.

Иста идеја, према томе, прожима *Дневник* и „Апотеозу“, а та идеја је, уосталом, и темељно поетичко начело младог Црњанског – да је послератни свет пресудно обележен догађајима, укључујући и оне локалног карактера, као што је епизода из „Апотеозе“, који се више не могу доживети, сагледати, па ни представити постојећим средствима. Стога су предмет ироније у *Причама о мушком* сви војници, а не само „српски“, и сви „сталежи“, а не само официрски (*уп*. ЈЕШИЋ 2004: 91).

„Велики дан“ је, у том погледу, најбољи пример: припрости мајор није ни главна ни једина жртва приповедачеве иронија; она је усмерена на читаву средину у којој се мајор стицајем околности нашао. Представници заједнице су берберин Тома Сапун, који обожава руског цара, а мрзи бољшевике и Србијанце, бивши начелник, на којем Тома на почетку приче јаше, господар Пера Грк, који се све време спрема да мајору узврати помињањем Милетића и оточанске регименте, као и његова ужасна ћерка. Ни један једини лик у причи није носилац позитивних особина. Најупечатљивија је, у том смислу, карневалска сцена којом се прича отвара. Тај почетни призор колективног садизма даје основни тон остатку приповетке, која је у целини испуњена његовом кошмарном атмосфером. Тиме је читаоцу јасно стављено до знања да изокретање поретка, приказано на почетку, у свету приче није неко тренутно већ, заправо, трајно стање. Бивши поредак оличен у начелнику и Пери Грку немоћан је и смешан, исто као што је и будућност, најављена браком „Надежде Петровнаје Попоф“ и мајора, гротескна и неприродна. Рат је, у том смислу, само учинио манифестним сазнање које је, у ствари, било ту све време, а до којег долази и Септимус Ворен Смит – да је „могуће да и сам овај свет нема никаквог смисла“ (ВУЛФ 2004: 95).

Послератни свет приказан је у причи „Рај“ као бордел. То је подземље које има чак и свог пародијски сниженог Кербера, Јозу, а опстајава на илузији да свакоме може да обезбеди оно што му је потребно: ђацима романсу, капетану заборав, трговцима мир, „шефу“ блискост итд. Но, тај свет је крхко уточиште, изложено не само притиску спољашње стварности, описане на почетку приче, већ и изнутра угрожено смрћу. Пословично присутна у Аркадији, смрт у „Рају“ вреба иза сваког ћошка, било да се јавља кроз трауматично сећање капетана, било да је наговештена

грозницом непознатог клијента у црном капуту или стварна, као погибија официра „на прагу“, која доводи до привременог затварања куће. Бордел није овде случајно одабран да буде метафора за свет уништен ратом; он је један од најкарактеристичнијих простора послератне књижевности. Заједно са ноћним клубовима, кабареима и плесним дворанама, бордел је постао један од митских простора „лудих двадесетих“ (*Roaring Twenties*, *années folles*), који се у небројеним послератним текстовима – од Прустовог *Нађеног времена* до Фицералдовог *Великог Гетсбија* – јављају као метафоре за декаденцију и релативизацију вредности које је рат донео. Као место привремене и друштвено прихваћене суспензије сексуалних и моралних конвенција, бордел је у себи спајао карактеристике читавог једног прелазног доба: његову чежњу за уживањем, заборавом и ослобођењем, иза које су се крили бол, жалост и безнађе. Стога није необично да је у Селиновом *Путовању накрај ноћи,* роману који садржи читав каталог варљивих азила, јавна кућа гђе Ерот приказана као једно у низу места на којима се јунаку обелодањује разорно дејство рата:

> Већ је наш зловољни мир бацио своје семе за време самог рата.
>
> Могло се већ наслутити како ће хистеричан бити гледајући га како се тресе у подруму Олимпије. У дугом дансинг-подруму, зрикавом од стотину огледала, тресао се у прашини и очајању уз негро-јудео-саксонску музику. Помешаних Британаца и црнаца, Левантинаца и Руса, било је свуда, знојили су се и драли, сетни и униформисани, по гримизним софама. [...]
>
> Добро распаљених жеља вишечасовним играњем у Олимпији сваке недеље, одлазили бисмо потом у посету нашој швањи-рукавичарки-књижарки госпођи Ерот у Березински прилаз иза Фоли-Бержера, којег сад нема, а где су некад долазили мали пси са својим малим господарицама да обаве физиолошке потребе.
>
> Ми смо, пак, долазили да пипајући тражимо срећу, којој је бесно претио читав свет (СЕЛИН 1981: 96).

„Срећу којој бесно прети читав свет“ обећава и „Рај“ Црњанског. Да је таква срећа краткотрајна и илузорна то не треба посебно наглашавати. У причи „Убице“ она је, поднасловом, чак одређена као „гротеска“: тренуци заборава и задовољства које ратни инвалиди налазе у слушању увек истих прича, варијација сижеа познатих бајки, у видном су контрасту према стварности њихових живота, исто као што је и

невиност бајковитих светова у супротности са светом који их је учинио убицама. Кроз садизам, телесна задовољства и разоноду коју доноси фикција, Црњански је у „Великом дану“, „Рају“ и „Убицама“ дао палету узлудних покушаја бега од послератне пустоши. Непримерене реакције на људску патњу приказане су и у *Дневнику о Чарнојевићу*. У сцени у возу лекар приповеда о томе како „хиљаде крвавих мушкараца долазе једнако на његов крвави сто и одлазе без ноге, без главе, без ушију, без очију, мирно и силно као стока“. На њега вичу „пренеражени очеви“, који изазивају сажаљење приповедача, „али он једнако говори у смеху бројеве, статистике, бројеве грозне, страшне“ (ЦРЊАНСКИ 1993а: 69). Са њима је и авијатичар, поједнако лишен емпатије, који се припрема за „џентлменску“ смрт. Он „мирише на парфем, звиждука“, „на њему је свилено рубље“, а „око руке златна гривна“ и изјављује готово ноншалантно: „Шта се мене тиче свет, ја вршим моју дужност.“ Приповедач, међутим, у његовом цинизму види само страх од смрти: „Зна да ће скоро умрети, то они сви знају, и говори презриво о свему“ (*Исто*). Насупрот авијатичару, који је неосетљив према болу свог оца, приповедачу је жао „ових глупих, прљавих очева, ових који не падају на трбух пред Саломом, ових који не читају романе, ових који не знају шта је то Вилзон, ових што говоре о кравама својим подмукло“ (*Исто*: 71). У ствари, то сажаљење према очевима и љубав за лишће је једино што нам говори да осећа. На крају романа он је лишен илузија и изгледа као да је равнодушан према свему:

> Треба мало почекати, све се мења. Данас умиремо за црни стег, сутра за бели, а прекосутра за шарени. [...] Сви смо ми једнаки. Свуда је моја отаџбина. [...] Тетке кажу, све ће проћи. Имамо пуне куће малих Босанаца, сирочади. Југословенство је јако у моди. Опет се ваде и праше слике цара Душана, причаће се још, да је све било сам ружан сан. Све по старом. Оно што је било, биће сутра црно, а прекосутра жуто. [...] После, на грдној чађавој станици, опет сам по стоти пут чуо, да у Москви тече крв, да су Босанци ножем продрли у талијанске јаркове, да је у Србији умрло милион људи и да ће доћи једно боље столеће (*Исто*: 75–79).

У односу на ту „збрку живота, догађаја и лица“, „сваки *l'art pour l'art*“, како вели Црњански у „Послератној књижевности“, одиста је могао изгледати као „ћакнутост“. И приповедач *Дневника* изражава исто уверење, питајући се „где су сад

богиње уметности, голишаве жене са лабудовим кљуном међу стиснутим бедрима, сонети златни и хиљаду хиљаду голих жена, кубета и богова, песника и мајмуна?“ (*Исто*: 72). Послератна књижевност не сме да буде затворена у пословичну „кулу од слоноваче“, не само зато што би се тиме свела на крајње неаутентичан вид постојања него и зато што јој је, у очима Црњанског, додељена важнија функција. Књижевност која је *послератна,* у поетичком а не хронолошком значењу те речи, представља посебан вид памћења, који се супротставља ономе што је Црњански видео као званичну политику заборављања. Овај став је заступљен у песми „Вечни слуга“, кроз отворену опомену („Оплакали сте рат/ и мислили: сад је крај“) и сатиру на рачун званичних облика комеморације, као што су јавне свечаности („Окитиће мрамором сале/ и спустити завесе жуте/ да лешине зидове не прекрију/и да ћуте!“) и меморијална уметност („Обесиће одоре шарене/ и ноге и руке војника,/ а рушевине и обешчашћене жене, гледаће само са слика“). У „Вечном слуги“ је изражен, можда јасније, или бар мање амбивалентно, него у неким другим „Видовданским песмама“, протест против различитих видова неаутентичности у односу послератног друштва према рату. Та неаутентичност у песми има и друштвено-политичке и уметничке импликације. Јавни облици комеморације приказани су као језива гротеска, која уместо памћења подстиче заборављање, као опресивна тишина која намеће ћутање о стварним жртвама рата. У трећој строфи наговештене су контуре музеја, као простора памћења *par excellence,* претвореног у неку врсту куће страве, у којој су слике рушевина и обешчашћених жена окачене поред шарених одора и распарчаних удова војника. У том смислу, „Вечни слуга“ са песмом „Храм“ дели исти отпор према меморијалној уметности, тачније, према одређеној врсти меморијалне уметности, чије је отеловљење за Црњанског био Мештровићев пројекат великог Видовданског храма. Иако на први поглед делује као да „Вечни слуга“ оспорава сваки покушај естетизације патње као морално неприхватљив, јер се на тај начин жртве лишавају свог непосредно људског аспекта и претварају у предмете намењене незаинтересованој контемплацији, било би погрешно на основу тога закључити да Црњански уметности одриче право да постане агенс сећања. Напротив, за

Црњанског, као и за друге модернисте, такву тестимонијалну функцију управо уметност може, и мора, да испуни, али, разуме се, не било која уметност.

„Рушевине и обешчашћене жене, гледаће само са слика“

Проблеми памћења и заборављања неће престати да заокупљају Црњанског у међуратном периоду. У томе свакако треба видети реакцију на друштвену и политичку стварност Краљевине Југославије, али и личну уметничку преокупацију, о којој, на свој начин, сведоче и његове *Сеобе*. У измењеним околностима и вођен ванкњижевним интересима, Црњански ће се вратити питању сећања на Први светски рат у репортажама са путовања на Крф, које је објављивао у листу *Време* током јула, августа и септембра 1925. године. Неколико карактеристика ових текстова одмах пада у очи. Прво, извесна тематска неуједначеност: велики, уводни сегмент репортажа посвећен је лепотама јадранске обале и нема видљиве везе са остатком текста, па је тешко утврдити која је његова функција у односу на текст у целини. Друго, доста личан тон, какав се неретко среће у публицистичким радовима Црњанског, у којем се смењују повишени *pathos* и сарказам, уперен против послератног друштва у целини, независно од друштвеног статуса или политичке оријентације његових припадника. Писац с њима ступа у имагинарни дијалог, бирајући као саговорнике телеграфисткињу (која не зна где је Крф), Милана Богдановића (који га иконокластички пита да ли ће писати о „забушантима“ и инсинуира да ће репортаже Црњанском и *Времену* донети материјалну корист), Слободана Јовановића (који га моли да не пише истину о Крфу, већ да мртве пусти на миру), Бранка Поповића (који му сугерише да треба да пише о Србији која је победила у рату, а да се остави Крфа) и „познанице“ (које му обећавају да ће у Абацији читати његове репортаже). Треће, и можда најупадљивије обележје ових текстова, јесте одсуство оне вишезначности и нијансе, којима се иначе одликује његово уметничко писање о проблемима рата, памћења и заборављања. И тон и једнозначност могу се објаснити потребама журналистичког писања, које има

друкчије побуде него уметничка проза. Тешко је, међутим, отети се утиску да се Црњански у крфским репортажама упустио управо у ону врсту писања, коју је само неколико година раније избегао. Морални обзири и извесно осећање за меру су свакако допринели томе да при описивању догађаја из 1916. глас препусти очевицима. Отуда уместо да сâм пише о збивањима којима није присуствовао, Црњански наводи потресне описе из пера санитетског мајора Станојевића и изводе из писама Милутина Бојића. Ефекат који је постигнут овим извођењем сведокā на сцену далеко је већи него утисак који оставља пишчева критика савременог друштва. Управо Станојевићеви описи, лишени других претензија осим документарних, јесу оно што оставља најснажнији утисак на читаоца. Томе насупрот, Црњански је најубедљивији тамо где проговара гласом који је читаоцима познат из *Дневника о Чарнојевићу:*

> Умрли су и сад је тишина. Увече острво Видо плива као велика хумка у плавој пучини мора. Песак на дну, обасјан месечином, пун је костију младића. Војска се повукла из Албаније на дно мора.
>
> Над Крфом се плави врх Аја Дека, а варош се жути са својим бастионима. Кубе једно румени се као неранџа. Одоше и ласте. Сад се у Београду свира, пева, једе, пије. Они који нису погинули кажу „смрт наших хероја имала је величанствен смисао".
>
> На Виду је тада час, кад се море сасвим стиша и кад цео свет изгледа течан и пролазан. Не чује се ни гласа, нити види жива бића.
>
> Мртви се не чују. Србија је далеко, уосталом, да ли и постоји? Море је бескрајно и ови мртви неће се вратити никада. А кад би се и вратили, ко зна, не би ли пролазили са тавним очима и пожутелим лицем, крај својих села, кућа, па и породица? (ЦРЊАНСКИ 1925: 158).

Тиме је Црњански, и нехотице, на сопственом примеру потврдио валидност својих раних поетичких начела: ако поезија може бити успешна у друштвеној критици у оној мери у којој је поезија, онда то важи и за самог песника – његов друштвени и политички ангажман биће делотворан све док остаје песник. Ова питања ће постати посебно актуелна тридесетих година, када ће и Црњански поновити свој протест против друштва које заборавља своје мртве. Он ће то учинити у чланку „Оклеветани рат", објављеном у *Времену* поводом двадесетогодишњице поласка српских регрута у рат. У питању је текст који је био повод за полемику

између Црњанског и Крлеже[106], о којој је већ било речи у вези са „ратним бумом“. Овде она завређује пажњу из једног другог разлога, који се тиче фикционалног статуса *Дневника о Чарнојевићу* и осетљивог односа између „живота“ и „литературе“ код Црњанског.

„Оклеветани рат“ је, у ствари, напад на пацифизам, који је приказан не само као илузорно становиште већ и као посебно перфидан облик марксистичке пропаганде. У одговору на овај текст објављеном у листу *Данас,* Крлежа је, бранећи пацифизам, напао Црњанског, приказујући га као милитаристу, чије је становиште блиско ставовима једног Гебелса или фон Папена. Он је указао и на пишчеву недоследност, наводећи у прилог својој тврдњи стихове из „Видовданских песама“ и одломак о „лудилу у мору блата“ из *Дневника о Чарнојевићу.* Крлежа при томе није узео у обзир разлику између аутора, приповедача и јунака *Дневника,* па је приповедачеве речи приписао самом писцу, што Црњански није пропустио да примети:

> Да би ме дискредитовао, он узима страну 20 из мог романа *Дневник о Чарнојевићу* писаног за време рата, пре скоро двадесет година, и триумфално узивикује својим читаоцима: ево, овде, кроз овај роман исти тај г. Црњански писао је да је рат „лудило у мору блата“.
>
> Очигледно, г. Крлежа мисли да се питање о рату решава оним што о њему каже једна личност у роману [...].
>
> Тај млади слабић, сентименталац, изданак у туђини, отеран из аустријског затвора у битку, може ли он уопште ма шта о рату да „мисли“? [...] Какве то везе има са мојим чланком? [...]
>
> По свом обичају, г. Крлежа није се задовољио да „докаже“ како сам и ја некад мислио да је рат „лудило у мору блата“, него је изабрао из једне песме неколико редака, да докаже како сам и ја сумњао у победу, а био и антимилитарист (ЦРЊАНСКИ 1934: 3).

Наводећи, затим, примере који имају сасвим супротан смисао од оних које је Крлежа издвојио, Црњански настоји да покаже како би се из његових књижевних текстова с подједнако права могло закључити да је 1920. заступао исте ставове као и 1934. године. Ако се занемари дефанзивни тон Црњанског и његово, не увек срећно, инсистирање на сопственој доследности, из одговора Крлежи се види да је одлука да

[106] За читаву полемику види ТЕШИЋ 1983, 3: 62–65, 118–124.

Дневник о Чарнојевићу прикаже као фикцију, а не као сведочанство о личном доживљају рата, произашла из његових поетичких ставова. Јунак тог романа, „тај млади слабић, сентименталац, изданак у туђини“, како вели Црњански у одговору Крлежи, представник је једног доба и једне средине. То што се иза тог јунака крије одређен аутобиографски материјал за читаоце би требало да је ирелевантно. Уосталом, како је то и сâм писац формулисао у одговору на анкету часописа *Мисао*: „Од часа кад је уметничко дело узето од њега, личност уметника постаје апсолутно индиферентна, а само уметничко дело почиње свој засебан живот“ (ЦРЊАНСКИ 1920б: 394). Да је Црњанском, очито, било стало да то нагласи, види се из напомене која затим следи: „А најзад крај свих дубоких и деликатних естетских узрока, који говоре за делење личности од дела, ја често нпр. код родољубивих, револуционарних итд. песника радо везујем дело за личност“ (*Исто*). Другим речима, будући да доводи у везу сфере које би требало да остану одвојене, „човека“ и „дело“, ангажована поезија не успева да досегне домете праве уметности. Томе насупрот, истински уметник „своје доживљаје и сензације транспонује у форме које одговарају његовој душевној диспозицији, без обзира на ишта друго. Он треба да има у виду само своје дело, да га израђује према својим сопственим, најдубљим, потребама и погледима, да му да облик, у коме ће се искристалисати његова индивидуалност, и само његова. Друштво, критика, естетске теорије и мерила њега се не тичу“ (ЦРЊАНСКИ 1922: 312).

Промена до које је наизглед дошло у односу Црњанског према сопственој поезији, о којој сведочи књига *Итака и коментари,* потврђује у којој је мери овакво схватање уметности, типично за међуратни модернизам, постало проблематично после Другог светског рата. Осетивши, делом подстакнут личним разлозима, а делом свакако и тенденцијама у савременој књижевности, да уметност више нема ону улогу коју је после Првог светског рата још имала, он себе представља управо као писца какав двадесетих година није хтео да буде. Црњански из *Итаке и коментара* је родољубиви песник и револуционар, противник буржоазије и њених представника у књижевности, бранитељ потлачених маса, уметник чије се дело не може разумети без

познавања човека који га је створио.[107] Интересантно је да, упркос том привидном привилеговању „живота“, његови покушаји да испriповеда своје доживљаје са фронта завршавају се управо у литератури. Већ је било речи о упадљивој сличности која постоји између описа ратишта у Галицији, датих у коментару уз песму „Серената“ и описа рата у *Чарнојевићу.* Оно што је, чини се, још важније јесте да је главна тема, која лајтмотивски прожима ове приказе, у ствари, заборав. Не само што се приповедач у више наврата дистанцира од слика и података које нам доноси, додајући у загради напомену „ако ме сећање не вара“; он изричито признаје своју немоћ да дозове минуле догађаје: „Ја ћу о томе рећи само неколико куриозитета. *Широка река људског заборава,* која протиче болно, непрестано, у историји човечанства однела је све друго“ (ЦРЊАНСКИ 1959: 74). Заборав овде није приказан само као узгредна последица пролажења времена већ као резултат растуће бруталности људске историје – „сваки семнатицист зна“, вели Црњански, „да ветерани из прошлог рата оне из претпрошлог неће ни да чују“ (*Исто*). После свега што је човечанство видело и учинило у Другом светском рату, за страхоте Првог више није било места у сећању. Ако постоји једна доминантна „порука“ књиге *Итака и коментари* – упркос декларативним намерама њеног аутора – јесте да је све што је, и дословно и фигуративно, „остало“ од тог времена, садржано у *Дневнику о Чарнојевићу.* Накнадна објашњења, „сензациона открића факата“, немају шта томе да допринесу.

Другом приликом, у последњем делу есеја „Моји енглески песници“, Црњански ће поновити ову мисао о „пролазности бившега“, применивши је, овај пут, на саму књижевност. Та идеја је у есеју развијена кроз супротстављање два типа заборава. Први тип Црњански доводи у везу са сменом песничких нараштаја у Енглеској, где је, после Другог светског рата, на сцену ступила Ларкинова, Хјузова и Фулерова генерација. Антимодернистички настројена, њихова поезија је обликована као супротност наглашено самосвесним, интелектуално захтевним, често и готово херметичним, песмама њихових претходника, пре свега Елиота и Паунда. У

[107] Види, нарочито, поглавље „Биографски подаци о песнику“, као и коментаре уз „Песму о Принципу“, „Здравицу“ и „Вечног слугу“.

поређењу с њима, Ларкинова и Хјузова поезија је стишана и непретенциозна, блиска прози и свакодневном језику, заводљиво једноставна. Смену генерација Црњански посматра као чисто књижевну појаву, која није непосредно изазвана ванкњижевним узроцима. И генерација међуратних модерниста реаговала је, пре свега, на поезију својих претходника:

> Кад се, у иностранству, говори о Паунду и Елиоту, као диоскурима модерне, обично се истиче, да је њихова поезија, пре свега, последица, Првог светског рата, – такорећи пропасти Запада, – девалвације године 1929, – штрајкова, – песимизма, у тешком и мрачном животу послератног Лондона. Има, разуме се, у њиховој поезији и тога. [...] Требало би, међутим, приметити реакцију те велике тројице енглеске поезије, на чисто литерарну, формалну, духовну естетику, чак и филолошку, на поезију својих претходника. [...] Европа је, разуме се, у Елиоту, Паунду, Одну, видела, пре свега, њихову философску, и *политичку,* идеологију. У Оксфорду и Кембрицу, у Енглеској, међутим, база њихове победе била је, пре свега, литерарна (ЦРЊАНСКИ 1973: 198).

Смена књижевних генерација открива нека обележја претходне поезије као актуелна, а нека као несавремена. Нова генерација песника је, према Црњанском, учинила нека обележја Елиотове ране поезије, попут ироничног тона и прозаичне мелодије појединих стихова *Пруфрока,* поново савременим, док је његову каснију поезију одбацила. То стање је, међутим, само привремено: „нема тих, дубоких, прекида, међу генерацијама, него да се прошлост, у садашњост, враћа, – иако се у нешто друго претвара“ (*Исто*: 197). Другим речима, амнезија је, као, уосталом, и памћење, у случају поезије, увек привремена и селективна. Чини се да је готово излишно указивати на блискост ових размишљања са Елиотовим схватањима изнетим у „Традицији и индивидуалном таленту“.

Сасвим је други случај са уметношћу чија се вредност исцрпљује њеним документарним значајем. Књижевност која је вредна само као биографски или историјски документ, као сведочанство о минулим догађајима, биће неминовно заборављена. Други тип заборава је, према томе, нужан и неповратан. Не случајно, као пример такве поезије, чија је судбина да буде заборављена, Црњански наводи ратне песнике: „Нико не може задржати, – ни највећи потреси, ни највеће трагедије,

ни највећи песници, – пролазност бившега. Поете Првог светског рата, некад толико популарни, живе сад у Енглеској само као нека заборављена успомена“ (*Исто*: 198–199). Руперт Брук је данас познат само по стиху из песме „Војник“, и то не зато што је патриотизам Бруковог типа превазиђен – није заборављен, додаје Црњански, само патриотски Брук него су заборављени и критичари рата, попут Сасуна – већ зато што је нестанком контекста у којем је настала, њихова поезија изгубила значај.

Овај позни есеј Црњанског сасвим јасно показује да се његове идеје о књижевности нису, у основи, битно мењале – оне су биле и остале модернистичке. У њему је, са извесне временске удаљености, можда чак и јасније артикулисано оно што је Црњански, пишући *Лирику Итаке* и *Дневник о Чарнојевићу,* желео да постигне. Нема сумње да је његова амбиција – и то се, бар када је реч о поезији Црњанског, непрестано истиче – била да оствари једну нову врсту поетске и прозне модерности која би одговарала новој стварности. Такво схватање модерности подразумева да онај „пролазни и нестални елемент“, чији су преображаји тако чести, не буде жртвован једној „апстрактној и неодредивој лепоти“ (БОДЛЕР 2013: 24), осетљиву равнотежу између непролазног које, за модернисте, припада сфери уметности, и пролазног, које је нераскидиво везано за живот појединца и непоновљиви историјски контекст. У *Чарнојевићу* је ова амбиција била усмерена на стварање „једне поетске прозе, музикалне а без ритма и риме, довољно гипке и довољно испрекидане да би се прилагодила лирским кретањима душе, лелујањима сањарије, трзајима свести“ (БОДЛЕР 1975: 36). Та проза је имала задатак да прикаже ова „лирска кретања душе“ и да, истовремено, у својим редовима упризори хаос читавог једног доба. Она је у томе успела пре свега захваљујући својим стилским квалитетима, али и захваљујући смишљеном прикривању свог непосредно тестимонијалног карактера. У ствари, могло би се рећи да је у *Чарнојевићу* примењено управо супротно решење од оног на које је Исидора Секулић мислила када је тврдила да је „Чарнојевић писао дневник да не би морао писати роман“ (1985: 123). Црњански је написао роман, и насловио га *Дневник о Чарнојевићу,* зато да не би писао дневник. Тако му је пошло за руком да споји две фундаментално супротстављене тенденције – да о рату сведочи кроз фикцију. Тиме је, уједно, успео

да испуни један од главних захтева модернистичке поетике за оном новом аутентичношћу, коју може да досегне само изразито самосвесно, уметничко приказивање личног искуства.

IV

„За мене и моје доба израза нема“: Иво Андрић и проблеми представљања Првог светског рата

> Писац-уметник доживљава мање-више исто што и сви ми остали; питање је само како он то доживљава и, нарочито, какав уметнички облик, какво тумачење од опште важности он свом доживљају даје; кратко речено, какво уметничко дело ниче из тог доживљаја. По том делу, и само по том, он је оно што је, тј. писац и уметник, и по томе се само и разликује од нас осталих људи који живимо истим или сличним животима. Главно је дело.
>
> Иво Андрић

> By this, and this only, we have existed
> Which is not to be found in our obituaries
> Or in memories draped by the beneficent spider
> Or under seals broken by the lean solicitor
> In our empty rooms
>
> T.S.Eliot

Ако је нешто у вези са Андрићем извесно, то је да се његов приповедачки дар није исказао ни кроз аутобиографску ни кроз ратну књижевност. Андрићев познати отпор према говорењу и писању о себи, упорно противљење биографском проучавању књижевности, у видном су сукобу са његовим пасионираним читањем „дневника, личних записа и успомена из разних времена“, као што је и његов презир према ратној литератури супротстављен интересовању за ову врсту књижевности.[108]

[108] „Ја сам страствен и пажљив читалац дневника, личних записа и успомена из разних времена и народа. Прочитао сам их можда на стотине. Њихови писци редовно сматрају да су увек у праву, да су, и да су увек били, бољи, племенитији или паметнији од своје околине. Не сећам се изузетка у том погледу. Само је код једних то мишљење изражено отворено, код других прећутно, или је маскирано начелним разлозима. То је разумљиво. Они који нису такви, ти не пишу дневнике и не објављују мемоаре. Питам се само, док ово пишем, да ли моје забелешке у овој 'зеленој књизи', и у другим, нису несвесно писане у истом духу и са истим циљем“ (АНДРИЋ 1976, 14: 295).

За некога ко је ратне књиге „обично“ затварао „хладна срца и с празнином или одвратношћу у души“ (АНДРИЋ 1918б: 467), Андрић је много писао о тим књигама, као што је, за некога ко је нерадо откривао детаље свог живота, радо и често говорио о својој неспремности да те детаље открије. Ова подударност, свакако, није случајна. Игра наизменичног скривања и откривања, која је постала препознатљиво обележје Андрићеве поетике, највише се испољила управо у његовим покушајима да сопствене ратне доживљаје уобличи у књижевно дело.[109] То не значи да је веза између ових доживљаја и стратегија насталих као одговор на проблеме представљања личног искуства каузална; чиниоци који утичу на образовање једне поетике могу бити бројни, густо испреплетени, а неретко и међусобно сукобљени. Но, постоји несумњива веза између онога што је Андрић писао о ратној књижевности и онога што је сматрао да књижевност (мислећи ту, пре свега, на сопствено писање), треба да буде, чак и кад је тај однос био искључиво негативан. У текстовима насталим у међуратном периоду и прожетим запитаношћу над положајем књижевности и задацима писаца у послератном свету, Андрић се указује као уметник свог времена много више него што је то касније био случај. Не само што нам они пружају увид у разлоге његовог незадовољства сопственим стваралаштвом и потоњег удаљавања од ране лирике и прозе *Ex Ponta* већ нам откривају и како га је то незадовољство навело на извесне поетичке изборе који га недвосмислено повезују са његовим модернистичким савременицима.

Не писати о рату

Читалац би био склон да се сложи са оценом Радована Самарџића, према којој „све оно што би се код Иве Андрића могло назвати књижевним темпераментом има мало заједничког с природом оних који су, без обзира на који начин, писали о Првом светском рату“ (1981: 498). Заиста, Андрићеве резерве према литератури оличеној у Барбису и Ремарку сасвим су недвосмислене. Већ помињани текст „Наша

[109] Види ПАЛАВЕСТРА 1981. Андрићева „поетика скривања“, однос између животне грађе и уметничке деформације те грађе у његовом опусу, језгровито су приказани у ЂУКИЋ ПЕРИШИЋ 2012: 15–57. Подробнија анализа ових проблема у вези са ликом Томе Галуса дата је у *Каваљеру светог духа* (ЂУКИЋ ПЕРИШИЋ 1992) и на њу ћемо се још враћати.

књижевност и рат“ почиње запажањем да је утицај рата на нашу књижевност био искључиво деструктиван: „То је било доба када се је дубоко повукла и ућутала душа народна, па је разумљиво да је у то доба посве ишчезао и њен најнепосреднији израз – књижевност“ (АНДРИЋ 1918в: 193). Слично Тибодеу, који је сматрао да је рат произвео једну исхитрену књижевност, која није настала деловањем оних подземних и тихих струја које дају праву уметност (2007 : 613), Андрић је тврдио да „наши књижевници *данданас* имају само једну ратну дужност, а та је: не писати о рату“ (1918а: 159). Иако крајње благонаклони, његови прикази Јелићевог *Србијанског венца,* Видаковићевих *Царских сонета* и Филиповићевих *Косовских божура,* објављени под псеудонимима у *Књижевном југу* 1919. године[110], недвосмислено поручују читаоцима да ове збирке родољубиве и ратне поезије не испуњавају критерије високе књижевности. *Србијански венац* је „народна песмарица која измиче сваком високом мерилу“; одликују је „примитивност“ и „често сухопарно кроничарско бележење другарских јунаштава и погибија“. Њена вредност је, пре свега, у материји којом се бави, али и у оној „топлини“, „непосредности“ и „непретенциозности“, која од овог псеудофолклорног стваралаштва чини „јасан одраз нашег неба, душе, срца“ (АНДРИЋ 1919б: 47). Упоредни приказ Видаковићеве и Филиповићеве збирке имплицитно одговара на питање које је у том тренутку имало важну улогу у модернистичком разумевању савремене уметности. Поредећи Видаковићеве сонете и Филиповићеве десетерце као два могућа приступа уметничком уобличењу истог материјала – националне прошлости и ратничке традиције – Андрић Видаковићево решење оцењује негативно:

> Противно од *Косовских божура* Ј.Д. Филиповића ова збирка нема, осим материје, ништа заједничко с народном песмом. Од звонког наслова па до последњег сонета све је то у бљеску и стилу Видаковићевих француских учитеља и њихових београдских ученика. И у том Видаковићева вештина није мала. Али овај правилни једанаестерац са добрим римама неће никад моћи у нама евоцирати прошлост исто онако као онај чудесни склоп од десет слогова који се иза четвртог прелама и расипа у трагички јаук или ектактичко [sic] кликтање (1919а: 450).

[110] Иако је у *Библиографији Иве Андрића* из 2011. године приказ *Србијанског венца* приписан Андрићу, ауторство овог текста, као и неких других текстова потписаних иницијалима „R.“ и „R. R“, није неспорно. Види ЂУКИЋ ПЕРИШИЋ 2012: 285, 348–350.

На сличан начин је и Црњански, видели смо, критиковао Ђурчићеве покушаје да феудално Косово „смести у сонете“. Но, ако Видаковићев једанаестерац делује неаутентично, Филиповићеви „једноставни и лаки“ десетерци немају друге вредности осим као „бесконачан рефрен песама једног народа“ чији је једини позив да гине.[111] Иако Андрић у свечаном тону и са немалим патосом описује како Филиповићевом поезијом пролазе „џиновске фигуре (у често и претераној ломљави речи) косовских визија“, његов је приказ више комеморативни гест него књижевна критика, а коначна оцена Филиповићевог места у књижевности срачунато неодређена: песме као што су „Нејаки Ненаде“ и „Дијете Тадија“, закључује Андрић, саме по себи одређују Филиповићево место у нашој књижевности.[112] У одрицању књижевног, а признавању извесног, врло условно речено, „идеолошког“ значаја ратне књижевности, као и њене вредности као „људског документа“, Андрић је доследан својим критичким оценама из предратног периода. У предратним критикама тестимонијална вредност раздвојена је од књижевног значаја текста – када, на пример, пише о „непретенциосној књизи“ Бранка Машића, он уме да цени Машићеву способност да читаоцима дочара како је то бити „најближи свједок великих историјских догађаја“. Машић, истина, „не достиже да своје утиске разради и преведе у умјетност“, али „бар не заборавља да изреда све што је ту потребно да читалац добије импресију“ (АНДРИЋ 1914а: 114). Што је важније, он успева да значајна историјска збивања, као што је Други балкански рат, приближи онима који тим догађајима нису присуствовали.

Истицање значаја који писац, песник или, у овом случају, новинар, има за заједницу није, наравно, случајно. Нашавши се у улози непосредног сведока великих збивања, он има повлашћену улогу у тумачењу ових догађаја, али и посебну одговорност, како према онима који су у њима учествовали, тако и према онима који

[111] „*Мртав лежи Срђа Злопоглеђа...Мртви бани крај Ситнице ђуте*...итд. То је бесконачан рефрен песама једног народа чије је позвање, бар до сад изгледа, више на пољима смрти него на путевима живота“ (АНДРИЋ 1919а: 451).

[112] У изворном тексту несумњиво има штампарских грешака: „Песме као што су *Нејаки Ненаде* и *Дијете Тадија* одређују саме по себи г. Филиповиће место што га иде у нашој књижевности“ (АНДРИЋ 1919а: 451).

нису. Тема искључености из великих збивања се, иначе, често среће у Андрићевом раном стваралаштву[113], а најјасније је артикулисана у почетним пасусима његовог приказа *Крвавих цветова* Војислава Илића Млађег:

> Кад су се с ону страну Дрине догађале *велике ствари и невиђена дјела*, ми смо стрепили пред догађајима, и носили се чудним мислима и *радосним слутњама* у души. И то је разумљиво. – Али смо иза решетака гледали крваво свитање, *били смо искључени из дана великих дјела*; нисмо доживили лом који је спасоносан, ни буру која исцрпљује; нас нису походили болови који чине бољим.
>
> И нека говоре шта хоће косовски пјесници из Хрватске, нама је остала страна радост бурних заноса и *љепота великих дјела*, јер покрај нас прођоше дани пожара и само нас такоше својим руменим образом на хоризонту и дигоше у нама чудне мисли и радосне слутње, док сећасмо оборене главе у својој несрећи (АНДРИЋ 1914б: 127, курзив ДД).

Мотиви радосне слутње и великих дела, као и њихове варијације, јављају се истовремено у „Првој пролетњој пјесми“ (1914), ретком примеру отворено ангажоване поезије у Андрићевом опусу. Посматрајући облаке који плове небом, говорник је захваћен радосном слутњом „дана великих дјела“ и у виду рефрена нестрпљиво понавља „Кад ли ће доћи краљеве војске?“, са више него очигледном алузијом на српског краља и његове војске. Структура песме је одређена поделом на „мене“ и „њих“: за „њих“ жене ткају у тишини дарове, „њих“ спомињу људи у молитвама, о „њима“ певају девојке, за „њих“ је цвеће и стотину нежности, док је „ја“ одређено само као онај ко „слути“ и „види“. Порекло ових мотива је несумњиво аутобиографско; они се јављају и у Андрићевом дневничком запису, унетом поводом Јукићевог атентата на Славка Цувaја 8. јуна 1912. године:

> Данас је Јукић починио атентат на Цувaја. Како је лепо да се затежу тајни конци дела и буне. Како радосно слутим дане великих дела. И диже се и гори хајдучка крв. Без чедности и доброте и жртава пролази мој живот. Али волим добре. Нека живе они који умиру по тротоарима онесвешћени од срџбе и барута, болни од срамоте, заједничке. Нека живе они, који повучени, ћутљиви

[113] Тај период Андрићевог стваралаштва је подробно истражен у књизи *Рани Андрић* М. Караулца (1980), *Великој синтези* Р. Вучковића (1974) и, у скорије време, биографији *Писац и прича* Ж. Ђукић Перишић. Види КАРАУЛАЦ 1980; ВУЧКОВИЋ 2011; ЂУКИЋ ПЕРИШИЋ 2012.

> у мрачним собама спремају буну и смишљају увек нове варке. А ја то нисам (*нав. према* БОГИЋЕВИЋ 1954: 135).[114]

И у овом фрагменту је јасно артикулисана подела „ја–они“, као и карактеристичан спој слутње, радости и ишчекивања. Подела на „мене“ и „њих“ подразумева, с једне стране, заједницу оних који живе, делају и жртвују се, а, с друге, једно усамљено, неделатно „ја“, које се не жртвује и не пати (другим речима, не живи), али зато радосно слути. Ово осећање искључености лако се код Андрића преноси са индивидуалне на колективну раван и обрнуто. Искљученост се односи и на „подређени положај“ Босне под аустријском управом – Босна, наиме, не учествује у ослободилачким ратовима Србије, али зато ишчекује ослобођење – али и на дистанцу која дели оног ко слути и посматра од оних који, према Принциповој оксиморонској формулацији, живе да би умрли и умиру да би живели.[115] Осећање непремостиве дистанце између субјекта који посматра и „њих“ који живе, повезано је код Андрића, као и код Мановог Тонија Крегера, са разумевањем сопственог позива.[116] Но, смисао ове располућености у пуној мери постаје јасан тек када се врлине оличене у „њима“

---

[114] У питању је фрагмент Андрићевог младалачког дневника који су запленили аустријске власти и који је случајно, захваљујући Божи Черовићу, дошао до нас. Черовић га даје у књизи *Босански омладинци и сарајевски атентат*.

[115] Реч је о завршним стиховима Принципове затворске песме „Умирање“: „Ал’ право је рекао пре/ Жерајић соко сиви/ Тко хоће да живи нек’ мре/ Тко хоће да мре нек живи“ (*нав. према* КОВИЋ 2014: 852).

[116] Оно се назире и из превода које је Андрић у то време објављивао у *Дану* и *Босанској вили*. Поред превода Стриндбергових „Певача“, можда је у том смислу најиндикативнији превод одломка из *Црних застава,* Стриндберговог великог разрачунавања са лицемерјем и декаденцијом књижевног живота, који је Андрић 1912. објавио у *Босанској вили* (види КАРАУЛАЦ 1980: 107–111). Оптужба коју Стриндбергова Јени пред смрт упућује свом мужу, али и писцима уопште – „Ви песници стојите изван живота и друштва; ви живите као птице у зраку и гледате на свет и људе. Можете ли ви све ствари право гледати? Зар се могу ваше зрачне науке применити на тешки земаљски живот? Та ваш рад је игра, а ваш живот једна свечаност“ (СТРИНДБЕРГ 1912: 123) – и која чини средишњи део преведеног одломка, крајње је амбивалентна. Премда раскринкава Захрисову егоцентричност и његов хибрис, приказујући их као особине које су писцима на неки начин инхерентне, Јени није никакав ауторов гласоговорник, нити је нарочито позитивна јунакиња. Захрис је можда плагијатор и крадљивац туђих живота, једна у низу Стриндбергових нељудских, вампирских фигура, али Јени је у сваком смислу његов саучесник, па се и њени предсмртни увиди морају узети са извесном резервом. Утолико ову оптужбу, када је о Стриндбергу реч, ваља тумачити као део једног ширег, сложенијег схватања односа између писца и заједнице. О схватању места које појединцу припада у заједници и његовог односа према другима у Стриндберговим делима аутобиографске инспирације види STOUNBJERG 2002.

упореде са вредностима које су заступали Андрићеви савременици. „Њихове“ врлине не подразумевају, наиме, само вредности које би се могле, сасвим уопштено, довести у везу са активношћу оних који учествују у животу и супротставити пасивности оног који посматра. Реч је о сасвим одређеним вредностима, чије је присуство у Андрићевим текстовима крајње индикативно, нарочито када се узме у обзир престиж који су уживале међу припадницима Андрићеве генерације.[117]

Међу идејама које су имале посебан значај за Андрићеву генерацију средишње место је имала идеја саможртвовања. Испрва оличена у Богдану Жерајићу, који је атентатом и самоубиством започео тренд непосредног делања и наметнуо се као узор, па чак и предмет култа међу младобосанцима, ова идеја је била део њиховог политичког програма, али, као и многе друге, није била својствена само Младој Босни – идеал жртвовања је, како је то Роберт Вол убедљиво показао, био распрострањен у генерацији 1914, како међу припадницима Младе Немачке, тако и међу шпанским и италијанским интелектуалцима и француским *jeunes gens d'aujourd'hui*.[118] У канонизацији Жерајића кључну улогу је одиграо текст Војислава Гаћиновића „Смрт једног хероја“ (1912), који је, како је то рекао један савременик, „васпитавао читаву генерацију за саможртвовање“. У њему Гаћиновић даје портрет идеалног хероја. То је

> (л)ичност која носи и односи лед из душа, говори религијом и фанатизмом, чини неумрли апостолат буна, рушења и ослобођења, проповеда да је задовољство рушења такође задовољство стварања, човек који понавља велико завештање руских поколења од пре неколико десетина година: заборавити на себе, изгорети за друге, живети патњу и глад и као крстоносац

[117] Узроци Андрићеве амбиваленције према тим вредностима најчешће се објашњавају биографски, као у ВУЧКОВИЋ 2011, где се алтернативно приказују као последица Андрићевог строго католичког одгоја (20–23) и као производ Матошевог утицаја (71).

[118] Види WOHL 1979: 9–13, 17–18, 65, 135, 203, 244. Значај који је идеја жртве имала за Андрићеву генерацију подробно је описан у кључним студијама о Младој Босни – *Књижевност Младе Босне* Предрага Палавестре (први том, 1965) и *Сарајево 1914.* Владимира Дедијера (1966) – при чему је, претежно под Дедијеровим утицајем, та идеја довођена у везу са „Косовским митом“. Новије студије о Младој Босни наглашавају да идеја жртве није била, или бар не превасходно, косовске провенијенције (види ВОЈИНОВИЋ 2014: 22–27). То делом потврђује и њена популарност у Европи непосредно пред и за време Првог светског рата, где је култ жртве имао важну улогу у физичкој и духовној мобилизацији маса. Уопштено посматрано, широка распрострањеност идеје жртве може се објаснити значајем који је она имала у образовању нације и очувању националног идентитета, о чему ће више речи бити у петом поглављу.

> пронети своју веру и победити клецајући и умирући. Ослобођен малих прљавих вера које блате чисти ваздух, обносити својим народом револуционарне струје, стварати велику, будилачку и превратну пропаганду, која ће сићи у душе мајки и обавити колевке деце што прогледавају (БОГИЋЕВИЋ 1954: 288).

Аутопортрет који се назире из Андрићевог дневничког записа поводом атентата на Цувају, као и сличне ауторефлексивне виђете у прози *Ex Ponta* и *Немира,* делују као негативно изокретање Гаћиновићевог портрета. Насупрот Јукићу, који је, као и Жерајић пре, а Принцип после њега, одлучио „да буде у исто време убица и жртва, судија и мученик“ (АНДРИЋ 1976: 151), Андрић у том тренутку себе види као некога ко није кадар да се жртвује, нити је вичан непосредном политичком делању. Уместо да „заборави на себе“ и „изгори за друге“, „ја“ из Андрићеве прозе себе много чешће приказује као пасивно, интровертно и у свом непрестаном самопосматрању помало егоцентрично биће, које није виновник, већ невољна жртва великих догађаја. Другим речима, то „ја“ себе не сматра „правим индивидуалистом“, како га је Скерлић одредио у чланку „Два индивидуализма“, објављеном 1911. године у бечкој *Зори.* Он није „сејач истина“ и „покретач напретка“, чији би лични интереси били усклађени са општим. Његов је индивидуализам „лажан“, јер га одликује „одсуство осећања целине и општих интереса, просуђивање свега и свакога не толико са гледишта личних интереса, колико са гледишта уског, сићушног самољубља“ (СКЕРЛИЋ 1911: 97).[119]

Размишљања о односу између појединца и заједнице, између „правог“ и „лажног“ индивидуализма, стална су тема Андрићевих раних текстова. У њима, као и у наведеном дневничком фрагменту, постоји јасна супротност између заједнице оних који делају, жртвујући се, и једног „ја“ које је из те заједнице искључено својом неспремношћу за жртву, али и својом позицијом посматрача туђих „великих дела“. Овакво разумевање разлике између „песника и атентатора“ (АНДРИЋ 1976, 10: 216) прерашће у опозицију, типичну за Андрића, између заједнице у најширем смислу те речи и писца који, попут јунака „Приче из Јапана“, увек остаје по страни и будно

[119] О Скерлићевом схватању индивидуализма и утицају индивидуализма на српску књижевност и културу у периоду 1900–1914 види КОЈЕН 2015, нарочито 28–31.

мотри. Осим тога, пројекат „стварања велике, будилачке и превратне пропаганде“, којем су се били посветили многи припадници Младе Босне, тежећи да у себи отелове идеале јунака пера и мача, у основи се коси са Андрићевим схватањем књижевности и пишчевих задатака. Због тога разлика између активног и контемплативног живота у Андрићевом послератном писању поприма облик непомирљиве супротности – определити се за писање насупрот политичком делању и за високу уметност насупрот „службеници најнижих инстинкта“ (АНДРИЋ 1918в: 194), два су вида у основи истог избора који се јавља као резултат спознаје сопственог позива. Имајући то у виду, крајње је симптоматично да су ове теме поновљене и тесно испреплетене и у тексту „Наша књижевност и рат“, где су просторна и временска удаљеност писца од трауматичних догађаја, као и осећање сопствене различитости и издвојености из масе, уздигнуте до нивоа поетичког начела. Ко жели да пише о „свему што је тресло нашом душом и управљало нашим животом у предратно и ратно доба“ (*Исто*), мора остати *au-dessus de la mêlée.*

„Наша књижевност и рат“, почиње Андрићевом напоменом да под „нашом“ књижевношћу подразумева само српско-хрватску књижевност у (Аустроугарској) монархији (1918в: 193), која је имала велику предност („велик *плус*“, пише Андрић) да се „лепо очувала од ’ратних тема’“:

> Тако се је, баш услед нашег подређеног положаја у рату, могло догодити да у нас остане непознат тип певача слепе мржње и ефемерних недостојних страсти, док су, у много већим и културнијим народима, управо ти бесомучни „јунаци речи“ за дуго давали белег целој књижевности, понизујући тако уметност до службенице најнижих инстинкта, психозе, мржње и крволочности неубројивих маса (*Исто*: 194).

Међутим, књижевност не може само привремено бити изузета из ратног вихора, неопходно је и да остане „изнад метежа“, јер „[...] тражити од данашњих писаца целовит уметнички приказ нашег времена било би исто тако неправедно као тражити, рецимо, од геолога да нам за једног тешког потреса земље научно прикаже значење, смер и узроке тог потреса, *док потрес још траје*“ (*Исто:* 195). Такав задатак, понављаће Андрић и много година касније, могу испунити само неки срећнији,

будући нарашатаји. Отуда се послератни писци налазе у некој врсти моралног зачараног круга: „у једну руку“, пише Андрић, „сви добро осећамо колико се тога променило, у овим годинама патње, у целом човечанству и у сваком од нас, а у другу руку време и прилике које нас окружују онемогућују нам да то изразимо; везане су нам руке и још увек затворена уста, али то не може да спречи да не видимо колико је бедна и плитка многа предратна тзв. литература“ (*Исто:* 193–194).

Lookers on see most of the Game – записао је Форд Медокс Форд поводом ратне књижевности. Размишљајући о сопственим проблемима који су га дуго спречавали да нађе одговарајући израз за оно што је доживео у рату, Форд бележи како је, читајући недавно чланак у којем се разматра питање зашто су велике књиге о психологији рата написали цивили, попут Стивена Крејна и Золе, дошао до очигледног закључка: „није Хектор из Троје – није чак ни Хелена! – написао *Илијаду*; није Лир написао *Лира,* Тургењев је, а не Базаров, написао *Оџеве и децу*“ (FORD 1999: 37). Само посматрачи, који игру прате са извесне удаљености, виде шта се заиста збива. Ово сазнање је имало поражавајуће дејство на Форда – као самопрокламовани „импресиониста“ он се пре рата дичио својом способношћу да помоћу пера „визуализује ствари“; после рата је открио да не може ни да мисли ни да пише.[120] Андрић је тада био тек на почетку своје књижевне каријере, али су његова размишљања била обележена истом свешћу о неуспеху.

Шта је преостало писцу који је 1918. године, одмах по завршетку рата, желео да пише, а да буде веран свом схватању књижевности, да ствара, а да то стваралаштво буде аутентичан израз његовог доба? Према Андрићу, да ћути, јер „ћутање је најбољи и најдостојнији израз нашег расположења“ (*Исто:* 194); да не

[120] „I have asked myself continuously why I can write nothing – why I cannot even think anything that to myself seems worth thinking! – about the psychology of that Active Service of which I have seen my share. And why I cannot even evoke the pictures of the Somme or the flat lands around Ploegstreert? With the pen, I used to be able to ‘visualize things’ – as it used to be called. […] Today, when I look at a mere coarse map of the Line, simply to read ‘Ploegstreert’ or ‘Armentières’ seems to bring up extraordinarily coloured and exact pictures behind my eyeballs […] of towers, and roofs, and belts of trees and sunlight; or, for the matter of that, of men, burst into mere showers of blood and dissolving into muddy ooze; or of aeroplanes and shells against the translucent blue. – But, as for putting them – into words! No: the mind stops dead, and something in the brain stops and shuts down […]“ (FORD 1997: 36–37).

пише о рату о којем се не може добро писати; да чека и да „очува континуитет негдањег душевног живота“, како би спасао „идеале своје младости“. „И буду ли данашњи књижевници очували“, прогнозира Андрић, „слободну и неукаљану стазу за срећније и веће уметнике које ће донети бољи дани са собом, онда су они испунили свој тешки и прегорни задатак и моћи ће понети у нашу хисторију ако не ауреолу *великих дела*, а оно свакако *мирну лепоту жртве*“ (*Исто:* 195, курзив ДД).

Насупрот ћутању као уметничком и етичком ставу, налази се говор „бесомучних јунака речи“ који уметност своде на положај „службенице најнижих инстинкта“. Таквог јунака Андрић види у Маринетију, чијем је ратном роману *Алковен од челика* посветио један крајње негативан приказ 1921. године. *Алковен од челика,* који у поднаслову носи одредницу „проживљени роман“ (*romanzo vissuto*), али би по жанровским обележјима, ако не по садржини, највише подсећао на неке од савремених аутофикција, био је Маринетијев не сасвим срећан покушај да своје ратно искуство прикаже у складу са оним идејама о рату које је заступао у теорији. Приказан само са италијанског становишта, Први светски рат се за Маринетија у основи своди на битку код Виторија Венета, која је виђена као тријумф и коначна манифестација колективне снаге Италијана. Њихова храброст и мушкост потврђена је и наглашена мужевношћу самог Маринетија, за кога је рат сексуална авантура, љубавни и спортски подвиг. У Маринетијевом приказу рата препознатљива начела футуристичке поетике, попут величања брзине, механике и модерности, доведена су до су пароксизма. То само по себи није ни ново ни необично – многи европски уметници, са Аполинером на челу, били су егзалтирани ратним призорима, препознавши у модерном рату извесну сличност са модерном уметношћу – и можда Андрићу не би толико сметало да у Маринетијевом случају није било мотивисано жељом за личном промоцијом. „Темељна мана ове књиге“, примећује Андрић, јесте то што „њен аутор није један из безимених милиона који рат сносе (као што је то случај код Barbussa, Црњанског, Бублића итд.) него бесан потпоручник, чувен писац (он то и сâм пречесто наглашава) који додуше носи своју кожу на пазар, али на један, привилегован и изузетно отмен начин“ (1921: 559). Ништа Маринетија, према Андрићу, није могло „темељеније компромитовати него овај роман, пун сатириазиса,

љигаве чулности, егоцентричне игре речи и свега ситног несмисла каквог *viveura, sportsmana* и размаженог салонског чуда“ (*Исто*). То још и може да прође када Маринети описује живот у позадини, али „кад се ради о рату и фронту, о покретима и сукобима маса, о пламеним питањима, о разбешњелом европском хаосу и целом смислу (или несмислу) хисторије последњих година, онда се г. Marinetti показује невероватно ситан и неук, ташт као литерат, плитак као жена и надувен као паравени“, закључује Андрић.

Исти отпор према „романсирању најгорег људског изума“, како би то рекао Жан Нортон Кри, прожима и Андрићев приказ Д’Анунцијевог *Нотурна* из 1922. године. Андрић признаје да многе странице *Нотурна* плене стилским савршенством и заносе музиком (1922а: 1704). Међутим, у сусрету са материјом тако јединственом и страховитом као што је рат, „звонка речитост само вређа“.

> Кроз маглу и ватромет знане реторике нигде се не назиру контуре будућности ни мисли садашњице. Непријатељ је невидљив, напори земље сведени на егоцентричну театралност, борба изгледа као сврха самој себи, и удешени за око и дух натчовечног естета који нема ни толико укуса да умукне пред стварним и живим мукама. [...] На таквим страницама човек узалуд тражи знакове данашњице и човека „који је хтео рат“, а налази само песниково лице „преображено у столећима величине која долазе“ и естетске женскости кукавног „fin de siècle“ коме ни крвава бања не помаже до величине. Ту нема здравља ни живота, нема ни величанствене смрти. Ни даха нашег страшног времена (*Исто*: 1705–1706).

Д’Анунцио је Андрићу морао бити важан не само као узурпатор који је покушао да осујети напоре Краљевине СХС него и као екстреман пример онога што се дешава са писцем који одлучи да се политички ангажује и то путем непосредне војне акције.[121] Као песник и јавна личност, он је био двоструко „зван (и обавезан)“ не само да

[121] Д’Анунцио се доиста залагао за укључивање Италије у рат на страни Антанте, а прославио се по томе што је, кршећи територијалну поделу која је установљена Версајском мировном конференцијом, насилно припојио Ријеку Краљевини Италији и њоме управљао у периоду 1919–1920. Андрић се у приказу кратко осврће на тај „мало часни и смешни режим на Ријеци“, доносећи цитат из *Нотурна* у којем приповедач описује како је сâм, „са изабраним цветом бораца, отерао из Кварнерског града српски лоповлук и безобразлук савезника“ и прогнозира да ће му та „трагична воља за жртвовањем вредети кроз нараштаје који ће доћи“ (АНДРИЋ 1922а: 1706).

својим сензацијама дâ „израз и лепоту“ него и да жртвама рата дâ „оправдање и сврху“, а његовим последицама „пут и решење“ (*Исто*: 1706). Андрићу, дакле, није толико сметала Д’Анунцијева таштина, па чак ни превазиђена *fin-de-siècle* естетика, колико неодговорност према „стварним и живим мукама“, која чини да у његовом *Ноћурну* (*Notturno*) нема „ни даха нашег страшног времена“. Ипак, он запажа нешто значајно у овој књизи: она је „фрагментарна и има облик исповести. Две ознаке заједничке свим делима писаним за време рата“ (*Исто*: 1703). Ово запажање није, наравно, случајно, као ни Андрићево интересовање за ауторе који у првом лицу приповедају о својим ратним доживљајима – пишући о Маринетију и Д’Анунцију, као и, коју годину раније, о Лемерсијеу, Андрић све време има на уму свој *Ex Ponto*, а вероватно рачуна с тим да га и његови читаоци имају.

Приказ *Писама једног војника* из 1918. године је у том погледу нарочито значајан. Иако на основу издања које је читао није могао знати да *Писма* нису „уобичајена литерарна мистификација“ (АНДРИЋ 1918б: 467) већ да је њихов аутор заиста био Ежен Емануел Лемерсије, француски војник који је нестао у борбама вођеним у области Епарж 6. априла 1915, Андрић им је приступио као аутентичном сведочанству „једног брата који је ишчезао са света“ (*Исто:* 468). У том препознавању сродне, „самилосне ушуткане душе“, било је свакако и спонтане идентификације.[122] Но, из приказа се јасно види и Андрићева жеља да читаоцима предочи оно што је, у то време, сматрао најбољим приступом проблему приказивања ратног искуства у књижевности:

> Док је Барбис у *Le Feu* дао одличан реалистички роман са видном (поткрај и одвећ гласном) социјалистичком и пацифистичком тенденцијом, *Писма једног војника* нису доли врисак, молитва и исповед једне уметничке душе која се

[122] Оставши рано без оца, Лемерсије је одрастао са братом и мајком, с којом је био нарочито близак и којој је највећи део његових писама и упућен. Начин на који Лемерсије, као болешљиво и осетљиво биће, велики читач и талентовани млади сликар, сагледава и описује стварност око себе, морао је бити близак Андрићу, иако овај није могао поуздано знати ко је аутор *Писама*. Текст који је Андрић имао у рукама био је немачки превод првог француског издања, које се појавило непотписано, са предговором Андреа Шевријона, у Паризу 1916. године – *Briefe eines Soldaten*: deutsche Ausgabe der *Lettres d'un soldat*. Zürich: M. Rascher, 1918.

> савија, ломи, и коначно пада под теретом живота и његова рата. [...] Вредност и значење ове књиге писама јест у посве личном проживљавању, у оном надземаљском напору којим једна душа настоји да се прилагоди и отме неочекивано великим напорима и захтевима живота (*Исто*: 467, 468).

Другим речима, ако се ипак одлуче да пишу о ономе што су лично доживели, знајући да су унапред осуђени на неуспех, јер су им „везане руке и још увек затворена уста“, највише што Андрићеви савременици могу да учине јесте да избегну сваку тенденциозност и да рат прикажу из перспективе појединца, не претендујући на амбициозне синтезе и високе литерарне домете. Изненађујуће сличну реакцију на ратну књижевност имао је, видели смо, и Т.С. Елиот, када је, хвалећи *Голе ратнике* (*Naked Warriors*), приметио да је Ридова књига боља од осталих зато што није ни романса ни репортажа, већ садржи и осећања и „a version of things seen“ (T.S. ELIOT 1919: 39). И Андрић је у то време сматрао да је, за разлику од Барбисовог реалистичког приказа рата, само спој личног сведочанства („a version of things seen“) и трагичног осећања оних „благородних духова који су осуђени да буду жртвовани“ одговарајући израз „нашег страшног времена“.

Андрићев приказ *Писама* није само критика; то је уједно и упутство за читање *Ex Ponta.* Као што је у приказу *Ex Ponta* Црњански видео младост, тугу и етеризам, тако је и Андрић у *Писмима једног војника* препознао „брата у болу и нади“, једног од оних „који су страдали и страдају ради душе и њених великих и вјечних захтјева“ (АНДРИЋ 1976, 11: 9). У том смислу нису карактеристична само места из *Писама* која Андрић издваја већ и портрет уметника који се помаља из његовог приказа. Андрићев Лемерсије је идеалиста; он је религиозан, премда се његова вера не може поистоветити ни са једним институционалним обликом религије; жуди за лепотом и свуда је види; има око уметника и нарочити дар посматрања света око себе, који му пружа утеху у најтежим часовима; верује, упркос свему, да бесмисао рата и његово лично страдање имају оправдање – духовно, у лепоти света који је створио Бог, световно, у будућој заједници народа која ће настати на темељу држава уништених у рату. Лице које се помаља из фрагмената *Ex Ponta* у много чему одговара овом портрету. Иако је Бог ту све време присутан, молитве које су му упућене ипак су далеко од било ког званичног вида хришћанске догме. Неспорна је приповедачева

осетљивост на простор, било да је у питању затворска ћелија (АНДРИЋ 1976, 11: 11, 12, 13, 15 ff.), било пејсаж (*Исто*: 29, 48, 50, 51–53, 61, 68–69, 72–73), као и на специфично естетске надражаје, попут музике (*Исто:* 47). Уверење да се свет искупљује лепотом која неуништиво живи у њему (*Исто:* 13–14, 65) прожима *Ex Ponto* од почетка до краја. Исто важи и за визију будућег човечанства, која је можда најпотпуније изражена у следећем фрагменту:

> Сви који страдају и умиру за своје истине једно су с Богом и човјечанством, и баштиници су вјечности која постоји само за оне који вјерују и пате, угаони су камен у будућој згради новог човјечанства, која ће се, након свих мука и заблуда, ипак остварити као мисао божја на земљи. [...] Немојте дрхтати као да је свијет хладна и празна соба, не затајите своје душе никад, никад, јер је дивно и неразумљиво ускрсавање истинâ. Истине су као онај краљичин исповједник који је утопљен заједно са својом истином, али је и ускрснуо; и у стотину градова стоји и данас на мостовима у каменом лику. Свеједно је која је ваша истина, главно је пронесите је кроз живот као светињу и не изневјерите душу своју никад (*Исто:* 56–57).

Оба типа искупљења су, уосталом, упризорена у последњем фрагменту, где се љубав за човечанство повезује са способношћу уметничког сагледавања света.

Поједина места из *Писама* у непосредној су вези са темама које се јављају и у *Ex Pontu* и у Андрићевим критикама. То је, на пример, случај са одломком у којем Лемерсије саопштава мајци да сада коначно увиђа праву природу свог односа према отаџбини. У Андрићевом преводу то место гласи: „И пре сам љубио Француску искрено – али у суштини волео сам је као што слика воли свој оквир. Требало је тек да дође овај ужас, па да осетим детињске, најдубље везе што ме спајају с мојом земљом“ (1918б: 468).[123] Слично формулисана, ова идеја се среће у тексту „Наша књижевност и рат“, који почиње тврдњом да је „рат у свему помакао нагласак са индивидуалног на опћенито“, јер је „онима који нису хтели да виде показао како смо чврсто везани са земљом својом, како смо неизбежно одговорни према онима који су

[123] Андрић је, наиме, скратио прву реченицу, изостављајући половину: „Auparavant j'aimais la France d'un amour sincère, encore qu'un peu dilettante; je l'aimais en artiste fier de vivre sur la plus belle terre, mais en somme je l'aimais un peu à la façon dont un tableau pourrait aimer son cadre. – Il a fallu cette horreur pour sentir tout ce qu'il y a de filial et de profond dans les liens qui m'unissent à mon pays“ (LEMERCIER 2005: 30).

давно помрли исто као и према онима који се још нису родили“ (1918а: 195). У *Ex Pontu,* промена у односу појединца према заједници приказана је кроз смену двеју слика – „Ми нисмо атоми прашине која се у облацима без циља диже лети над друмовима, него сићушни дијелови бесконачног мозаика коме ја не могу ни наслутити смисао, облик ни величину, али у ком сам, ево, нашао своје мјесто и стојим побожно као у храму“ (АНДРИЋ 1976, 11: 13) – при чему је у метафори мозаика и његових делова садржана мисао о припадности некој већој, смисленој целини, која није производ случајних околности већ свесног плана.

Оно што је, међутим, важније, а свакако и очигледније у Андрићевом приказу *Писама,* јесте неочекивана промена у односу писца према тексту, која се манифестује као промена на нивоу наративног гласа – пишући о Лемерсијеу, Андрић нагло прекида своје излагање у трећем лицу и прелази на прво лице множине („наше јуче“, „наше сутра“, „наши синови и унуци“). Он местимице настоји да замаскира овај прелаз употребом безличног „се“ („још се увек краде судбини један кратак ужитак“) и исказа који претендују на општост („сви осећамо трагику тога несмисла“), али на крају, издвајањем „ретких појединаца“ од остатка света, ипак даје до знања да је у питању лични доживљај једног од тих „благородних духова који су осуђени да буду жртвовани“:

> Вредност и значење ове књиге писама јест у посве личном проживљавању, у оном надземаљском напору којим једна душа настоји да се прилагоди и отме неочекивано великим напорима и захтевима живота. Јер, у ствари, у његовој души је једно трагично расположење, ту је засела трагика благородних духова који су осуђени да буду жртвовани. Њему је, као и хиљадама, прснуо живот у парчад и нико га више не састави. Живи се још и радује, али само на минуте, на сате, на дане, *наше „јуче“ нам је терет, а наше „сутра“ загонетка*; још се увек краде судбини један кратак ужитак или једна морфинистичка радост, али трајности нема, *нема оног нужног континуитета који чини да у нама живе и с нама се радују наши синови и унуци*; потргле су се везе међу људима, поцепали животи, *сви осећамо трагику тога несмисла*, тек што тај изгубљени смисао живота тражи маса у побешњелости и опијености момента, а ретки подјединци у дубини душе своје, где су, у великом болу и прегору, нагомилана блага од некоћ (АНДРИЋ 1918б: 468, курзив ДД).

Андрићева употреба првог лица множине на овом месту крајње је индикативна. У његовим каснијим текстовима она ће постати моћна наративна стратегија, чији је циљ да се на посредан начин уведе порука која има нарочит значај за причу. Како је показала Ронел Александер[124], прво лице множине у Андрићевом приповедању може вршити једну од двеју функција. Искази дати са становишта првог лица или служе томе да читаоца укључе у поруку универзалних претензија, као у случају *Проклете авлије,* или је њихов циљ да читаоцу пруже могућност избора да се укључи онда када се са њеним садржајем може поистоветити. Тако у роману *На Дрини ћуприја* приповедач повремено усваја становиште једног неидентификованог „ми“, чиме читаоцу препушта да одабере како ће га разумети: као становиште заједнице која с њим самим нема додирних тачака или као становиште заједнице којој и сам припада.

У приказу *Писама једног војника,* „ми“ се очигледно односи на сасвим конкретну заједницу – на генерацију „благородних духова“ који су „одређени да буду жртвовани“. Другим речима, „ми“ је глас са којим се могу поистоветити само припадници једне одређене генерације, заједнице „ретких појединаца“ која обухвата нешто више од усамљеног „ја“ и нешто друкчије од „масе“ која тражи утеху у пролазним задовољствима. На тај начин је у приказу *Писама* идеја генерације, као својеврсног компромиса између изузетних појединаца и масе (види WOHL 1979: 137), повезана са типично модернистичким књижевним „елитизмом“, у оквиру којег песма постаје шифрована порука упућена изабраним појединцима. Њима је, разуме се, намењена посвета *Ex Ponta* и њима се Андрић обраћа у својим раним критикама. У тим текстовима он није оно у шта ће га критика касније претворити – аутор који се подједнако обраћа свим читаоцима и свим временима – већ писац који настоји да артикулише једно крајње лично искуство, које може бити разумљиво само онима који су имали сличне доживљаје. Усвајање првог лица множине како би се то сазнање изразило овде делује недовољно спретно, нарочито када се упореди са суптилношћу Андрићевих каснијих решења. То би се лако могло приписати

[124] „Narrative voice and the listener’s choice in the prose of Ivo Andrić“ у VUČINIĆ 1995: 212–230.

пишчевој младости, чињеници да је сећање на збивања из 1914. још било свеже, да се готово идентична преиначења на нивоу наративног гласа и модуса не јављају и касније. До њих ће, у ствари, долазити када год Андрић буде покушао да својим доживљајима и искуству читаве своје генерације дâ израз.

Тешка реч „ја“

Идеја да би се дубоки „усек у историји“ који је за Андрића представљао Први светски рат најбоље могло приказати кроз портрет „генерације 1914.“ није, међутим, дошла одједном. Андрићев први покушај у том правцу била је исповедна, медитативна проза *Ex Ponta*. У њој је лично и колективно искуство „страшног вихора“ који је покидао све везе са претходним животом (АНДРИЋ 1976, 11: 9), приказано кроз хомодијегетичко приповедање, које је, са неколико изузетака, готово сасвим лишено контекстуалних назнака.

О непосредним околностима на које се *Ex Ponto* односи знамо, у ствари, веома мало: сазнајемо, на пример, да његов јунак на почетку приповедања има двадесет три године (*Исто:* 18), да је у тамници (*Исто:* 12, 13, 15, и даље), да је у неком тренутку напустио затвор и обрео се у возу (*Исто:* 25), да је био болестан (*Исто:* 66–67), да је први део његових записа или настао у Марибору или да говори о боравку у Марибору (*Исто:* 23). Приповедање бележи смене годишњих доба и пејсажа, текстом промичу поједини ликови (Јелена, мајка, отац, непознати свештеник, Никола Балта, госпођа из Марибора итд.), појаве и догађаји (непознати људи, чију расправу јунак чује док седи у дворишту, помињу војску, мобилизацију и рат[125], два војника разговарају на станици [*Исто:* 73]), али све оно што би нас могло упутити на његов конкретан, историјски и аутобиографски контекст, са питањем зашто је јунак доспео у заточеништво на челу, остаје или неодређено или скривено.

[125] У питању је следећи фрагмент:

– Не, она је мени прва рекла, вели, човјек ти је у војсци, а ти си отворила, вели, кафану да ти лакше швалери долазе... (То вришти нека жена настављајући ваљда распру са суда.)

– ...најприје једна мобилизација, па друга, па онда рат; старог му узели у таоце, остале жене и дјеца – да Бог драги сачува (говори дубок глас, застајкујући на углу и, очито, бројећи све биједе на прсте) (АНДРИЋ 1976, 11: 49).

Одсуство контекстуалних назнака има за последицу то да се *Ex Ponto,* за разлику од Лемерсијеових *Писама* и других сличних записа, без позивања на вантекстуалне, биографске податке, тешко може читати као сведочанство о страдању младих у Првом светском рату.[126] Само они који су то доживели и који су у посвети назначени као „браћа у болу и нади“, препознаће о чему је у тексту реч и знаће да се јунаково преиспитивање себе и света не одиграва у вакууму. Они који нису, читаће *Ex Ponto* као причу о хибрису, казни и искупљењу једног сасвим младог човека, чији се једини грех било уверење да је господар свог живота (*Исто:* 10). Његово присилно сазревање у основи подразумева наглу спознају закона који важе за све и којима је и сâм подређен, као и постепено мирење са сопственом неизузетношћу. Због тога утамничење у *Ex Pontu* не добија никакво политичко или историјско објашњење; оно служи само као мотивација, као повод за размишљање о неодрживости једне крајње индивидуалистичке позиције.

Отуда је, између осталог, неговање индивидуализма у тренуцима опште кризе приказано тако негативно у каснијој Андрићевој прози. Оно се везује или за младалачки хибрис, као код Томе Галуса, или за патолошке случајеве, као што је Госпођица, за коју су „политички сукоби и преломи од општег значаја“ били „само крупни наслови на првој страни дневних листова“ и која жуди „да се ослободи потпуно и заувек свих веза и обзира, тако да нико нема права да ма шта тражи од ње, као што се она никад није осећала везаном ни за кога нити је икад ишта тражила у име тих веза“ (АНДРИЋ 1976, 3: 129, 104). У причама о Галусу најупечатљивија слика хипертрофираног доживљаја себе дата је у сцени из „Заноса и страдања“ у којој Галус са висине посматра пејсаж. Стигавши пред ресторан на Опћини, он се пење на највишу кулу, а затим на њен врх, на коме лепрша застава, док испод ње

[126] У том смислу је крајње индикативно запажање Нике Бартуловића из предговора *Ex Pontu*: „[…] под Андрићевим пером поприма све облик општељудске патње и душа је једино што га занима. Једино у записима, који долазе с фронте, у дневницима из стрељачких јаракâ, за које као да је чудо што уопће пишу (а пишу се у зачудно великој мери!), у „Lettres d’un soldat“ или „Le Feu“ може да се нађе исти тај тон и настојање, да се душу своју уздигне над реалност у светао, апсолутан простор, у коме неће бити подвржена телу и његовим патњама. Само што је Андрићева душа финији музички инструменат него већина тих испаћених војничких душâ, па избегава посве конкретне описе, без којих они други не могу да се изразе […]“ (БАРТУЛОВИЋ 1918: 8).

лимени знак OWSN шкрипи на ветру. Са те позиције Галус посматра свет и размишља о његовој незаштићености:

> Ово пристаниште само је део једне увале која је део већег затона, који је у Јадранском мору, које је и само тек један залив Средоземног мора, које је опет само мали део…Ту му се мисао збуни и поче да кружи као онај лимени Исток-Запад-Север-Југ изнад његове главе.
>
> Да, ево, ту су бескрајни простори, масе и даљине; све између себе повезано, све у кретању и сталној промени. И све се то одједном указује Галусу преплетено, изукрштано и уклопљено једно у друго, и све му долази некако незбринуто и препуштено само себи. Као да је цео свет постављен на некој стрмини, увек у опасности да се сурва у хаос. О томе свему ваља мислити и бринути. То лежи на дну свих његових осећања, као претња и страх, и мрачан талог заноса који га не напушта (АНДРИЋ 1994: 39).

Исти однос према свету, који повезује бригу, осећање надмоћи и илузију господарења, присутан је и у *Ex Pontu,* где се приповедачко „ја“ ретроспективно осврће на своју охолост:

> Куд сам ја све лутао! [...] Охолост ме је носила као вјетар. [...] На борбе свијета ја сам гледао као што се с ведра виса гледа на магле које се надбијају по долинама. Био сам нијеми, охоли гост живота. [...] Пролазиле су године и доносиле своје плодове, а ја сам се називао: господар живота. Тада ме силан удесни вал баци на тврду мрачну стазу и сва боја и љепота живота згасну на мрежици мојих очију. Од свега не оста ни колико је пепела на коси на чисту сриједу (АНДРИЋ 1976, 11: 10).

У роману *На Дрини ћуприја* овакав доживљај света је приписан читавој генерацији нових касабалија, окупљених на капији моста:

> Живот (та реч је долазила врло често у њиховим разговорима, као и у књижевности и политици тога времена, где се писала са великим почетним словом), живот је стајао пред њима као објект, као поприште за њихова ослобођена чула, за њихова умна љубопитства и осећајне подвиге, који нису познавали граница. Сви су путеви пред њима, отворени, пукли до у бескрај; [...] Све оно што су други људи [...] постигли и стекли у низу нараштаја, у току вековних напора [...] све је то лежало пред њима као случајно наследство и опасан дар судбине. [...О]ни су могли да мисле како хоће, да суде о свему, слободно и неограничено; они су смели да говоре шта хоће, и за многе од њих те речи су биле исто што и дела, оне су задовољавале њихове атавистичке потребе за јунаштвом и славом, силовитошћу и разарањем, а нису повлачиле

> за собом обавезу на делање ни неку видљиву одговорност због изреченог (АНДРИЋ 1976, 1: 254–255).

„Као круну и жезло које се не испушта“, ово осећање света носи и Тома Галус, овенчан „тропским лудилом“ на повратку из Адена. „Био је“, вели приповедач, „слеп и глув за све остало“. „Тај ’свој осећај’ моћи и достојанства без граница, он је неговао и развијао у себи, тим лакше што у својој околини није наилазио на отпор који би га охладио и разуверио“ (АНДРИЋ 1994: 34).[127] Жеља за превладавањем хипертрофираног индивидуализма у *Ex Pontu* је најчешће изражена посредно, као увид у „више истине“, дате кроз различите метафоре људског постојања у заједници (делић мозаика, анонимни усамљеник у маси итд.). Али понекад је та жеља изражена и сасвим непосредно, у виду приповедачеве молитве Богу да га кроз патњу ослободи од терета сопственог „ја“:

> Нека овај од Бога послани бол сажеже све *моје* у мени, нека испали огњено *ја* као рану и нека ме исцијели од посртања на путу жељâ и маштањâ. Све, све што ме спутава и што се зове: *моје* нека ишчезне да будем чист, јак и слободан [...]. Желим свјетове и оцеане и вихоре и велике огњене појаве које личе на чудеса, и мноштва желим, бучна силна људска мноштва[...]. Хтио бих да још једном идем с мноштвом које пјева, које плеше и бјесни, хтио бих да сам câм и непознат у том безименом мноштву ком сам брат само по лику (АНДРИЋ 1976, 11: 62–63).[128]

---

[127] Слично томе, на видовданско јутро 1914, Госпођица, још буновна од сна о првом милиону, гледа кроз прозор, не слутећи ништа о томе шта се збива око ње. Помисао на шира, друштвена и политичка збивања, пресеца је као „црна пруга“, исто као што и помен сарајевског атентата изазива у Галусу осећање као да га је „нешто хладно и непријатно познато пресекло по пасу“. Мотив црне пруге добро је познат сваком Андрићевом читаоцу. У роману *На Дрини ћуприја* он се појављује у вези са Мехмед-пашом: сећање на новембарски дан када је одвојен од мајке, скелу и обалу Дрине преко које су га превезли, походи Мехмед-пашу као „увек иста црна пруга која мине грудима и пресече их нарочитим, добро познатим болом из детињства“ (АНДРИЋ 1976, 1: 23). Оно што је можда мање очигледно јесте да се црна пруга и код Галуса и код Госпођице и код Мехмед-паше јавља при помисли на споне које појединца везују за заједницу из које је потекао. У Рајкином случају, припадност заједници од појединца захтева емпатију за коју он није способан. У Галусовом, присилна идентификација са заједницом приморава појединца да сазри, другим речима, да напусти дечју егоцентричност и илузију да је свет у потпуности подређен његовим личним потребама. Мотив има најсложенији смисао у причи о Мехмед-паши, али и ту, у основи, има улогу подсећања на „заборављене везе крви“ (АНДРИЋ 1976, 11: 20).

[128] *Уп.* обраћање Богу: „О, Боже, чему сва мука вјечно жедног и вјечно свесног: *ја*?“ (АНДРИЋ 1976, 11: 43) и солилоквиј „Зашто не погледаш *изнад земље* и *преко себе*? Зашто мислиш да срећу своју мораш прстима опипати? Зашто не изиђеш никад из себе?“ (*Исто:* 46).

Симптоматично је да је грешна усредсређеност на себе у *Ex Pontu* приказана као препрека правом писању: „Мали бјели папирић, који чека спреман на столу, изазове нас тако често да на њему означимо пут својих мисли и лијет својих осјећања. Потомство не смије о том ништа знати“, додаје приповедач и, гнушајући се индискреције биографског читања, закључује: „Какав је свијет беспослен и загрижљив још би из тог изводио закључке у питању психологије умјетничког стварања. [...] Него то је неуљудно. Зар није много да се пјесници удостоје приповједати о том како их боли душа или како су изгубили наду“ (*Исто:* 44). Па ипак, страницу касније, он се жали: „како бих хтио да оставим неколико реченица које би задржале дуго, дуго, брижност духа, неизблијеђено љетно пополдне, ово мало туге и љепоте са вијугавих стаза живота!“ (*Исто:* 46). Његова настојања да то учини непрестано бивају осујећена, јер му се чини да у свему што напише види само своје лице и своју несрећу. Поново је неделатно и на себе усредсређено „ја“ супротстављено делима, која захтевају способност изласка из себе:

> Сви болни напори да се уздигне изнад себе и изван себе нису него једна мука. [...] Живим трајно у тами, једино свјетло је бљесак ријетких и кратких часова који ускршавају душу заносом и обећањем *дивних подвига, стварања и дјела*. Али ти часови не дотичу ни колико да човјек посегне руком за пером, [...] настојим ли протегнути свијетлу минуту инспирације и припети њежна крила свог сна, руга ми се с прапира, као из огледала, моје лице и моја судбина, чује се, само мени познат, крвав плач самца и тужба страдалника (*Исто*: 40, курзив ДД).[129]

Искуство боравка у тамници доноси нов елемент у ову поделу. Кроз лично страдање, јунак Андрићеве прозе (било да је реч о исповедном „ја“ *Ex Ponta* или, касније, о Томи Галусу) постаје део заједнице од које је претходно био одвојен осећањем сопствене изузетности, као и својом неспремношћу да учествује у туђим „великим делима“. Као искуство које дели са другима, лично страдање повезује га,

---

[129] *Уп.* призор из фрагмента „Ноћ у возу“ Андрићевих *Немира,* у којем приповедач са очајањем кроз прозор посматра таму из које се помаља само његов сопствени одраз: „Уочи те ноћи без краја и на рубу мог посљедњег дана који ме издаде без милости, залуду сам тражио у себи и око себе нешто што би ми додало руку да прећем преко понора или скратило моју муку. Пламсала је дрхтава свјетиљка и у њеном зеленкастом сјају ја видјех, на стаклу за којим је лежала ноћ, своје лице – и ништа до своје рођено лице! – како се љуља и подрхтава као лице утопљеника у вечерњој ријеци. Залуду сам склапао очи, био сам осуђен и морао сам увијек поново да гледам себи у очи“ (*Исто*: 98).

парадоксално, са осталим припадницима „злосрећног нараштаја 1914“, чинећи га делом заједнице. Ово осећање припадништва „заједници мученика“ изражено је на више места у *Ex Pontu*: „Бол се у мени дигао до екстазе, дошао је свијетли час олакшања“, вели Андрићев приповедач, „видио сам сву велику браћу како погнути под тешком огњеном ауреолом пролазе и имају мирно лице у олакшању које даје велики бол. И мој рођени бол и патња дођоше ми као нешто што није бесмислено издвојено и осамљено, него живи као мали дијелак велике трагедије човјечанства које се бори“ (*Исто*: 29). У тој трагедији њему је додељена посебна улога – сведока који сведочи за оне који то не могу. У *Ex Pontu* обавеза сведочења је приказана као завет, прстен који јунак никад неће изгубити:

> [...] јесенас ме је, прстеном ког нећу никада изгубити, болом жртве, усуд везао с човјечанством, које преко патње иде истини и добром у сусрет. Је ли кад било нараштаја и у нараштају појединца на ком би почивале овако тешке баштине и неминовна проклетства расе и крви? Страховит је ход хисторије; претешки су терети прошлости и захтјеви будућности на овим уским плећима (*Исто*: 21–22).

Улогу сведока на себе преузима и приповедач *Немира,* који, у једном од ретких насловљених и прецизно контекстуализованих фрагмената ове књиге, „Дјеца“, проговара у име невиних који су настрадали. „Дјеца“ говоре о великој глади која је, у априлу 1917. године, однела животе многих.[130] Фрагмент је, између осталог, изузетан по томе што почиње и завршава се овим датумом, који му даје сасвим недвосмислену тестимонијалну димензију. „Дјеца“ отуда делују као својеврстан исказ пред судом историје:

> Онима, који су преживјели, ишчезао је – све се заборавља и све пролази! – одурни укус папрати и мемљива брашна давно из уста, али ту дјецу је тешко заборавити ко их је само једном видио како чуче у дроњцима од домаћег сукна и војничког одјела и како жвачу пријесну дјетелину а у угловима с обје

[130] Глад се јавила као последица суше која је задесила Босну и Херцеговину током 1916, а нарочито у пролеће и лето 1917. године. Оскудици су допринели и мањак радне снаге, проузрокован мобилизацијом, ратне реквизиције, као и изостанак државне помоћи. Један део деце, нарочито оне католичке вероисповести, спасен је захваљујући хуманитарној акцији хрватског *Средишњег земаљског одбора за заштиту породица мобилизованих и у рату погинулих војника*. Види МАЛЧИЋ, ГАБЕЛИЦА 2009.

> стране уста им се цеди зелена пљувачка! И страшна је помисао да ће можда једном та дјеца бити сабласни свједоци на неком страшном суду, гдје ће се боље гледати и праведније судити него у априлу 1917. године (*Исто:* 103).

У примедби о заборављању и пролазности, издвојеној цртама и наглашеној узвичником, читаоци ће лако препознати мисао која стоји иза чувеног исказа о забораву и понављању из романа *На Дрини ћуприја.* Не само што је неспособна да удели правду, историја је и немоћна да сачува сећање, а њен суд је изричито одбачен у прилог *неког* страшног суда, који ће бити праведнији у својим пресудама. У *Ex Pontu* историја је приказана као црни ковчег, чији је кључ изгубљен: „Јутрос, на сунцу, дође ми сва људска историја као један покољ невиних, као црни ковчег ком је кључ бачен у море“ (*Исто*: 24). Идеја да је о покољу невиних немогуће сведочити, нарочито онима који су били његови очевици, на сличан начин је изражена у Андрићевој раној прози и његовој лирици. У песми „1915.“ сама могућност сведочења је доведена у питање. „Књиге успомена“ су унапред осуђене на неаутентичност: „А књиге успомена/ (Разрока лаж их кривим срцем пише)// Нек не спомену никад моје име“ (*Исто*: 173). Иначе, „1915.“ се може узети као пример начина на који млади Андрић приказује догађаје којима је био лично погођен. Можемо претпоставити да се песма односи на неки конкретан повод; помињање застава, тријумфа, а нарочито године у наслову, наводи на такав закључак. Песма је могла настати као реакција на један од многих потресних догађаја те године, од којих је за Андрића свакако највећи значај имала вест о погубљењу Данила Илића, Вељка Чубриловића и Мишка Јовановића у Сарајеву 3. фебруара.[131] Ако се Андрићева „1915.“ упореди са Јејтсовим „Ускрсом 1916.“, што би се могло учинити не само на основу тривијалне сличности у наслову него и зато што је Андрићева лирика из тог

[131] Да су рђаве вести стизале брзо, чак и у заточеништво, потврђује Нико Бартуловић у књизи *Мој пријатељ Тонислав Малвасија*: „Пошто су нас сматрали све скупа за велеиздајнике, тамничка управа није ни на најситнијем парчету новине допуштала да допре до нас, а писма што смо их примали, била су тако строго цензурисана, да су вијести из спољњег свијета стизале до нас са големим задоцњењем и у веома изобличеној форми. Једино неповољне ствари дознавали смо брзо, зато што су нам их злурадо достављали чувари, Швабе; или зато што смо чули звоњаву са цркава у славу њихових побједа; или зато што смо кроз решетке видјели барјаке на кућама у даљини и чули дреку поворки, које су се испод наших прозора претварале у најсвирепије пријетње против ’српских и словенских свиња’“ (БАРТУЛОВИЋ 1940: 66).

периода заокупљена сличним проблемима као и Јејтсова песма, постаће јасно шта Андрић, у том тренутку, није могао да учини.

На најопштијем плану, и Андрићева и Јејтсова песма говоре о изневереним надама и неуспеху борбе за национално ослобођење. Међутим, док је „Ускрс 1916.“ чврсто утемељен у сасвим одређеним историјским приликама и сведочи о Јејтсовом настојању да један политички и историјски догађај прикаже тако да он не изгуби ништа од своје конкретности, Андрићева „1915.“ је алузивна, неодређена и усредсређена на лични доживљај појединца. Разуме се, Андрићев покушај је далеко мање амбициозан од Јејтсовог, али оба текста су, упркос знатним разликама, заокупљена сличним темама (смрти и страдања, делања и жртве, сећања и заборављања), као и проблемом књижевног представљања историјских догађаја. Такође, обе песме почивају на супротности између два поретка. У Јејтсовом случају, то су два различита временска поретка, од којих један припада сфери пролазности и оличен је у свакодневици, у којој се учесници побуне јављају као обични, нејуначки становници Даблина, са свим својим недостацима; а други сфери вечности, у којој су јунаци и њихови поступци неповратно промењени, преображени у „стравичну лепоту“ (види BROWN 2010: 56). У „1915.“ два поретка су приказана као две врсте сна. Први „сан“ се односи на стање у којем лирски субјект иза тамничких врата ишчекује смрт: „Ова пуста мртва врата/ Крију тек душу, ви тражите челик,/ Рђав и сломљен да пасете очи,/А ја ту сједим и чекам да затре/ Усуд све моје и да будем као/ кратак прам дима врх угасле ватре“. Из тог кошмара је на почетку песме грубо пробуђен вешћу о „њиховом тријумфу“: „Дубок као мртво море сан мој беше, / Прену ме неки шум, ко моћно крило/ Силнога вјетра да крај мене прође – / Застава ваших толико је било [...] Па чему шум тај! Ваш поновни корак/ Чему ме буди [...] можда вашем великом тријумфу/ Треба још слика мога бола и сна?“. Насупрот кошмарном „сну“ налази се „Сан“, који очигледно алудира на политичке идеале и наде Андрићеве генерације – „Сан се наш више ни у сну не сања,/ Па чему шум тај! Ваш поновни корак / Чему ме буди, а на живот без Сна,/ На живот кратак и на живот горак?“ – који су, чини се говорнику, неповратно пропали. У „Ускрсу 1916.“ сумња да су сан, жртва и страдање побуњеника можда били узалудни експлицитно је

изражена („Was it needless death after all?/ For England may keep faith/ For all that is done and said./ We know their dream; enough/ To know they dreamed and are dead; / And what if excess of love/ Bewildered them till they died?“[132]), да би затим, у завршетку песме, била имплицитно одбачена („I write it out in a verse -/ MacDonagh and MacBride/ And Connolly and Pearse/ Now and in time to be, / Wherever green is worn,/ Are changed, changed utterly:/ A terrible beauty is born“). Жртва није била узалудна јер су, захваљујући њој, јунаци побуне ишчупани из сфере историје којом влада случај (*casual comedy*) и, посредством поезије, пренети у сферу сећања.[133] И „1915.“ је заокупљена губитком, страдањем и поразом, али, за разлику од „Ускрса 1916.“, у којем поезија има улогу комеморативног геста, не нуди никакву алтернативу забораву и пролазности:

Будем и прођем. Ја од Бога молим
Кап заборави док се још те дише
И брзу смрт. А књиге успомена
(Разрока лаж их кривим срцем пише)

Нек не спомену никад моје име,
А незнан гроб ми нек прекрије трава
И у њој љети – за туђинску дјецу –
Нек расте модар цвијет заборава.

Не само што књижевност не успева да сачува сећање на јунаке и њихов „Сан“, она је изричито изједначена са историјом (књиге успомена, аутобиографије и мемоари, историјски су, подједнако као и књижевни жанрови), која неминовно кривотвори стварност. Осим тога, говорник себе приказује као својеврсног антијунака, пасивну жртву тираније. Занимљиво је да је управо Јејтс, у уводу оксфордске антологије модерне поезије, *Oxford Book of Modern Verse*, одбацио велики део ратне поезије, тврдећи да „пасивна патња није тема за поезију“[134], а да су песници који су писали о

[132] Сви наводи из песме дати су на основу следећег издања YEATS 1997: 182–184.

[133] То је, наравно, једна врста сурогатне вечности, која је сасвим друкчија од оне вечности која је приказана у трећем делу песме, али овде немамо простора да улазимо у тумачење тог аспекта Јејтсове песме.

[134] „I have a distaste for certain poems written in the midst of the Great War; [...]. The writers of these poems were invariably officers of exceptional courage and capacity [...]. In poems that had for a time

Првом светском рату редом подлегали искушењу да рат прикажу из перспективе немоћне жртве. „Ускрс 1916.“ је, очито, био покушај да се проблему модерне трагедије приђе на сасвим други начин.[135] Андрићева поезија из раног периода најчешће говори о неуспеху да се превазиђе овај проблем. Нигде тај неуспех није тако упечатљиво приказан као у „Строфи“:

Понављам своју стару јутарњу тврдњу:
израза нема –
Ово су чудне линије душиних путева,
Тепање казује блудње (ах неравни
редци!).
За мене и моје доба израза нема:
Кораци уском ћелијом, без броја,
Дани у низу, уплашених очију,
Разбјешњели пакô мог времена, лом и
смак свега. –
Пјесници будућих времена, младићи и
дјевојке
Идила које долазе, ваше ће пјесме бити од
сјенки и злата,
Расута и незнана – пјевана и заборављена
Истога јутра – биће моја
Марбуршка строфа.[136]

„Строфа“ је фасцинантна не само по томе што, као и есеј „Наша књижевност и рат“, отворено говори о немогућности да се нађе решење за један озбиљан, књижевни, али и лични проблем; она је значајна и као покушај да се у „неравним редцима“ слободног стиха прикаже „разбеснели пакао“ тог времена. Основна импликација оваквог поступка је јасна – „лом и смак свега“ нису могли а да не захвате и саму књижевност, лишавајући је дотадашњих изражајних средстава

considerable fame, written in the first person, they made that suffering their own. I have rejected these poems for the same reason that made Arnold withdraw his *Empedocles on Etna* from circulation; *passive suffering is not a theme for poetry*. In all the great tragedies, tragedy is a joy to the man who dies; in Greece the tragic chorus danced“ (YEATS 1936: xxxiv).

[135] За читање „Ускрса 1916.“ као песме о Првом светском рату види PERLOFF 2007.

[136] АНДРИЋ 1976, 11: 194. Песма је објављена први пут у часопису *Мисао,* књ. 4, св. 1 (1920): 1397.

(строфе, риме и правилног ритма) – а њену блискост са идејама изнетим у „Објашњењу *Суматре*“ није потребно посебно наглашавати. Осим тога, „Строфа“ поседује сва препознатљива обележја Андрићевих првих покушаја да прикаже последице Првог светског рата. Поред аутопоетичке димензије, засноване на својеврсној естетици негативности, она садржи и шифровану поруку, намењену онима који су имали слично искуство, и исказану кроз алузију на узрок и место њеног настанка. Другим речима, то није било која, већ „Марбуршка строфа“, али за оне који не знају на шта се тај епитет односи, она је „расута и незнана“, осуђена на заборав. Ти будући, срећнији нараштаји, који не знају ништа о патњи лирског субјекта, управо су они песници којима ће поћи за руком оно што њему није. То је, уједно, и једна од темељних Андрићевих идеја у вези са Првим светским ратом, која ће искрсавати сваки пут када буде покушао да пише о 1914. години: они који су је непосредно доживели, нити могу да јој нађу смисао, нити могу да је на одговарајући начин другима опишу. Између њих и будућих поколења стога постоји непремостива баријера, попут оне провалије која предратни свет дели од послератног. Бенјамин је чувеном приликом приметио да су се они који су рат искусили на сопственој кожи из њега вратили неми, не богатији већ сиромашнији искуством које би се дало саопштити (2007: 103). Андрић је, слично томе, био уверен да они који су рат лично доживели не могу о њему добро писати. Њихова је изолација потпуна, попут самоће приповедача *Немира* и *Ex Ponta*, који, уносећи се у ноћну таму или празан лист хартије, у њима проналазе само сопствено лице.

Давилов грех

Андрић је често младим књижевницима делио савете како не треба да пишу, али је од свих његових упутстава далеко упечатљивији био потрет рђавог писца који је дао у *Травничкој хроници*. Тај писац био је Жан Давил, француски конзул и верни поштовалац Боалоа, који је годинама радио на позамашном спеву о Александру Великом.

> Замишљен у двадесет и четири певања, тај епос је постао нека врста маскираног духовног дневника Давиловог. Сва своја искуства у свету, своје мисли о Наполеону, о рату, о политици, своје жеље и своја негодовања, Давил је пребацивао у далека времена и магловите прилике у којима је живео његов главни јунак, и ту им је пуштао слободна маха и настојао да их сађеље у правилне стихове и мање-више строге риме. [...] У његовој *Александреиди* живела је и Босна, оскудна земља са тешком климом и злим људима, под именом Тауриде. Ту су негде били и Мехмед-паша и травнички брегови и босански фратри, и сви остали са којима је Давил имао да сарађује или да се бори, описани или сакривени под ликом неког достојанственика Александра Великог или његових противника. Ту је била и цела Давилова одвратност према азијатском духу и Истоку уопште, изражена у борби његовог јунака против далеке Азије (АНДРИЋ 1976, 2: 79).

У чему се састојао Давилов грех? Желећи да пише о себи и свом времену, а у немогућности да то учини отворено, Давил је прибегао поступку „маскирања“, који је од његовог спева направио нешто налик рђавом роману с кључем. Тиме је починио не само грех у односу на уметност, коју је искористио као средство за ослобађање личних фрустрација, већ и у односу на сопствено искуство: изместивши га у далека времена и правилне стихове, он није успео да нађе одговарајући израз за себе и своје доба. Другим речима, починио је двоструки грех против аутентичности. Приписивање тог греха Давилу, као својеврсној аутопародији, није усамљен случај у Андрићевом опусу: Андрић је умео да стари материјал искористи у новом тексту – фрагменти из *Црвених листова* појављују се, на пример, у стиховима Петра Будимировића у *Госпођици* – и да тим „рециклирањем“ поручи да је дошло до напуштања назначене уметничке позиције. Кроз Давила је, дакле, била приказана једна могућност уметничког обликовања личног искуства коју је Андрић, после неколико покушаја, одбацио. Ти покушаји, који ће убрзо и сами бити одбачени, сведоче о Андрићевом незадовољству *Ex Pontom*, као што то, уосталом, чини његово оклевање да ране радове уврсти у *Сабрана дела* (види АНДРИЋ 1976, 11: 249–250).

О напуштању решења које је применио у поезији и прози објављеној непосредно после рата говоре, пре свега, два текста, настала током двадесетих година и посвећена истом искуству. Реч је о запису „Први дан у сплитској тамници“, објављеном у часописима *Вардар* и *Ново доба* 1925. године, и о причи „Занос и

страдање Томе Галуса“, објављеној у *Српском књижевном гласнику* 1931. Када се Андрићев запис и прича читају упоредо, оно што прво пада у очи јесте промена тона и поступка у односу на претходне текстове са сличном темом. У поређењу са фрагментима *Ex Ponta,* и „Први дан у сплитској тамници“ и „Занос и страдање“ су дуже наративне целине, богате појединостима и утемељене у конкретном историјском контексту. Оба текста делују као покушај да се трауматично искуство изненадног губитка слободе прикаже у тренутку првобитног шока и да се тај тренутак исприповеда ретроспективно. У првом случају, шок је приказан из перспективе хомодијегетичког приповедача који је преживео и сада сведочи о ономе што му се догодило; у другом, из перспективе једног нарочитог наратора.

Док је у „Заносу и страдању Томе Галуса“ јунак јасно одвојен од приповедача и аутора, „Први дан у сплитској тамници“ приповеда неименовано „ја“, које се, строго узев, не мора читати аутобиографски, мада се то традиционално чини.[137] У питању је комеморативни запис, објављен поводом обележавања десетогодишњице аустријског прогона српских и хрватских студената у лето 1914. године. Осим тога, у поређењу са *Ex Pontom, Немирима* и лириком, „Први дан у сплитској тамници“ прецизношћу топографских и хронолошких података у већој мери наводи на аутобиографско читање: радња се збива у Сплиту, у који јунак упловљава бродом „Вишеград“, јуна 1914. године; у Сплиту проводи петнаест дана на слободи, хапсе га три дана после предаје ултиматума итд. Осим тога, приповедач себе приказује као сведока који не може да заборави оно што се догодило и своју причу обликује као усмено сведочење („Данас ћу вам испричати...“). У „Заносу и страдању“ ови подаци су замаскирани на прилично очигледан начин (Сплит постаје Трст, „Вишеград“ – „Хелголанд“, хапшење се одиграва дан пошто је Галус упловио у луку, крајем јула 1914. итд.), а приповедање ни по чему не подражава усмено казивање; прича се,

[137] Због тога се и редовно објављује у тому *Сабраних дела* „Стазе, лица, предели“, заједно са личним реминисценцијама, есејистичким и путописним записима, као и неким другим, жанровски „неодређеним“ текстовима.

штавише, отвара доста класичном нарацијом.[138] Као поступак фикционализације, преиначења ове врсте, укључујући ту и увођење Галуса као алтерега, крајње су рудиментарна и Андрић је са правом могао бити незадовољан оваквим решењем. Тачније, оправдано је могао подозревати од читалаца који би у причама о Галусу видели маскирану аутобиографију.[139] Приче о Галусу, замишљене као део шире, романескне целине, нису, међутим, биле само то; иза њих је, нарочито када је реч о „Заносу и страдању", стајала већа амбиција. Лик Томе Галуса је доиста био, како тврди приређивач издања овог недовршеног романа, „књижевна деформација читавог једног личног и колективног искуства, појединачног учешћа и разумевања историјског тренутка" (ЂУКИЋ ПЕРИШИЋ 1992: 47).

У Галусу је, као што је већ речено, до крајности доведено оно осећање сопствене величине које је наративно „ја" у *Ex Pontu* видело као свој велики грех. Све до тренутка када је суочен са разулареном гомилом аустроугарских поданика, Галус је приказан као неко ко у свом заносу, заправо, чини хибрис и коме се спрема неминовна и заслужена казна. О каквом хибрису је, међутим, реч? Природа Галусовог сагрешења је назначена у првом делу приче: опис боравка у Адену није, наиме, дат као реалистичка мотивација Галусовог „тропског лудила", које га је учинило „слепим и глувим за све остало" (АНДРИЋ 1994: 34), његова права функција је да кроз судбину појединца прикаже стање опијености и самопоуздања из којег је генерација Европљана рођена између 1885. и 1900. године пробуђена праском Великог рата. То постаје јасно када се обрати пажња на Галусово понашање у Адену. Његово „господарење" над људима и стварима најбоље се може описати као нека

[138] „Пред вече једног од последњих дана месеца јула 1914. упловио је *Хелголанд* у тршћанско пристаниште. Брод који је долазио из Црвеног мора носио је не само људе и робу него и дах и расположење тропских крајева. Лука у коју је брод то вече стигао одговарала је врелином, шаренилом и нарочитом живошћу, потпуно расположењу које је брод донео. Било је време дозрелих врућина..." (АНДРИЋ 1994: 33).

[139] Таквог читаоца је нашао у Лепосави–Бели Павловић, која у својим сећањима описује како ју је Андрић кришом подвргао тесту, дајући јој да прочита записе о Галусу. Када је читатељка закључила да се у тим белешкама крије, у ствари, аутобиографија, Андрић је, наводно, одговорио: „Ако сте Ви текстове тако схватили, то ће и многи други. Човек не сме да говори сам о себи. Ја поготову не бих хтео да откривам своју душу тако јавно. То није у реду" (*нав. према* ЂУКИЋ ПЕРИШИЋ 2012: 30).

врста пародије европског колонијализма. Галус се по читав дан излежава, док га служе собарица Кристина, неименовани „Црнац у белом оделу“ и „једно Арапче [...] као она мала господска штенад“. „Невидљиви дечак“ га хлади лепезом, а он се „потпуно препушта своме осећању величине“ (*Исто:* 35, 37). Шетајући се градом он „размахује бичем око себе и меша се међу свет. Разгони децу која узалуд расипају воду из водовода. Грди неког кочијаша коме су се заглавила кола у неку капију, и даје кратке и јасне наредбе где да се упре. Што даље иде, све му се више чини да је он постављен над овом вароши, да је на њему брига и одговорност за све. А ови полунаги и ужурбани људи су његови поданици“ (*Исто:* 36). Та илузија величине, „богатства и ширине света“, која га лишава даха (*Исто:* 35), уступиће место скучености тамнице, господарење понижењу и поразу, а лето 1914. „новим временима у којима ће нестати, можда заувек“, напомиње приповедач, „радости слободна живота, и у којима ће на крају човек јести човека као звер што једе звер, само са мање смисла“ (*Исто:* 44). За та нова времена главна Андрићева метафора у причама о Галусу је Постружниково царство, демонски универзум, који је обесмислио све што му је претходило и затамнио сваку визију будућности.[140]

Представа о суровом отрежњењу које је окончало предратне илузије о цивилизацији типична је за послератну перцепцију света, а нарочито за генерацију која је у рат ушла у напону животне снаге. Но, за разлику од најједноставније варијанте овог „мита“, у оквиру које предратни свет постаје еквивалент Златног доба, Андрић кроз Галуса, „белог“ човека међу аденским урођеницима, проблематизује европску илузију о изгубљеном рају. Налик предратној Европи, Галус упорно занемарује знаке упозорења, онај „мрачни талог“ свог заноса, као и чињеницу да је

[140] У причи „Постружниково царство“ утамничени Галус се у једном тренутку сети свог друга Памуковића, код кога је, пре рата, у Загребу, боравио. Кроз свест му пролази низ питања („Шта ли је рат учинио од тог доброг другара? Да ли је успео да промени његов живот, његов рад и његове навике ? Да и њега није задесила нека неочекивана беда?“), на која приповедач одговара: „Галус је често себи постављао та питања, али његова машта није могла да се дигне из ове рупе у којој он живи са Сотоном. Узалуд се мучио да замисли где би сада могао бити Памуковић и шта је с њим. *Нестало га је са целим осталим божјим светом онога дана када је Галус уведен у ову ћелију, заменивши тај свет Постружниковим царством. Само оно што се дешавало до тога дана могао је како тако да замисли, али сав даљи живот, који сад мора да се развија, остајао је за његову мисао далек и недокучив, и сваки покушај да га замисли, завршавао је у мраку и празнини*“ (АНДРИЋ 1994: 80, курзив ДД).

читав тај „незбринути“ свет непрестано „у опасности да се сурва у хаос“ (*Исто*: 39). Из перспективе оних који су увиђали њену другу страну, занесеност сопственом величином, попут Галусовог одраза у огледалу, изгледа гротескно.[141]

Галусова самоскривљена заслепљеност није ништа друго до она „потпуна неспособност превиђања“, којој се чуди приповедач романа *На Дрини ћуприја* када описује лето 1914. Занимљиво је да је то лето на сличан начин приказано у запису „Први дан у сплитској тамници“, у „Заносу и страдању Томе Галуса“ и у поменутом роману, уз варирање истих мотива (врућина, зрење воћа, раскош, пролазност):

> Али љето је било раскошно и добро као никад до тада (или се мени само тако чинило). Тај чудесни мјесец јул је као грозд, што се више примицао крају, бивао слађи (АНДРИЋ 1976, 10: 44).
>
> Било је време дозрелих врућина кад се дан и ноћ готово и не разликују [...],[в]реме када се о животу може помислити све, осим да пролази. Време кад прво грожђе нагрне у град и кад коштица у воћу почиње да црни (АНДРИЋ 1994: 33).
>
> Лето 1914. године остаће у сећању оних који су га овде преживели као најсветлије и најлепше лето које се памти, јер у њиховој свести оно сја и пламти на читавом једном џиновском и мрачном хоризонту страдања и несреће, које се протеже до у недоглед. А то је лето заиста отпочело добро, боље него многа раније. Шљива је родила, као што одавно није, а жита лепо понела (АНДРИЋ 1976, 1: 292).

Ови примери показују, између осталог, различите приповедне поступке које је Андрић користио за обликовање исте грађе. У првом случају, индивидуално искуство је приказано кроз перспективу неименованог „ја“, уз додатни сигнал читаоцу да је реч о субјективном утиску („или се мени само тако чинило“). У другом, оно је испосредовано доживљајем Томе Галуса, у односу на кога се приповедач овде понаша као класичан хетеродијегетички наратор. У трећем, сећање на лето 1914. приказано је из перспективе заједнице, од које је приповедач, бар на овом месту,

[141] Шетајући се Трстом, Галус у огледалу опази младића „у избледелом оделу, са улубљеним шеширом, са главом смешно приклоњеном десном рамену, са радосним, сузним очима у црвеном лицу, које је згрчено у заносну али болну гримасу [...]“, али пошто та варка „јевтиних чивутских огледала“ није имала ничег заједничког са њим и са његовим великим, достојанственим заносом, он је презре и одмах заборави, као и новине и људе и све остало око себе, и корачаше даље певајући (*Исто:* 40).

потпуно удаљен и у односу на коју располаже неограниченим знањем. Било би примамљиво закључити на основу ових примера да се Андрићев однос према обради личног искуства развијао праволинијски и да у њему постоји градација – од непосредности младалачке прозе, испричаване у првом лицу, до епске дистанце његових зрелих, свезнајућих приповедача. Проблем је, међутим, у томе што је Андрић, у ретким приликама када је писао о Првом светском рату, то по правилу чинио на исти начин или, тачније, наилазио на исте тешкоће. Најочигледнији показатељ тих тешкоћа је колебање на нивоу наративног гласа. Видели смо како је оно изгледало у Андрићевим раним критичким текстовима. То колебање је присутно и у каснијој прози, и то најчешће у виду неочекиваног преласка са трећег на прво лице и неких других, мање драстичних преиначења. На пример, пишући о томе како се, јула 1914, Галус безбрижно шетао по Трсту, Андрић нагло прекида излагање у трећем лицу да би проговорио са становишта истог оног „ми данас“, чију је перспективу усвојио у приказу Лемерсијеових *Писама.* Он притом мења и фокус приповедања са унутрашњег доживљаја јунака на спољашње сагледавање и вредновање његовог понашања:

> Све то није било нимало необично Галусу који је допутовао на *Хелголанду* из Адена, и који није ни слутио шта се у свету дешава. Има више од два месеца да није узео новине у руке. [...] *Данас*, *нама који знамо* све што се после тога дешавало и дешава, изгледа готово невероватно да један човек тако олако и као у сну пролази поред догађаја који ће за цео свет и за њега лично бити од пресудне важности. *Ми данас*, *растрзавани и напаћени свак на свој начин, не можемо више ни да замислимо* мир, ведрину и безбрижну слободу с којом је човек још у лету године 1914. могао да путује и да – живи (АНДРИЋ 1994: 34, курзив ДД).

У наставку приче, он се понаша као било који свезнајући приповедач: прати Галуса, описује шта се збива у њему и око њега, са иронијом и без нарочитог саосећања коментарише његово понашање, показује да је обавештен о његовој потоњој судбини и, уопште, говори са позиције некога ко није обухваћен самом причом. Али на извесним местима, као што је опис лета 1914. године – а тај опис је, видећемо, кључно, кризно место Андрићевог приповедања – његов глас се претвара у глас заједнице оних који су били непосредно погођени предоченим збивањима. У

„Заносу и страдању“ то „ми, данас“ није универзално „ми“, које би се односило на цео свет захваћен ратом, већ једна посебна заједница „растрзаваних и напаћених“, у којој је лако препознати „браћу“ којој је посвећен *Ex Ponto.*

Преиначења ове врсте могу се објаснити тиме што се у лику Томе Галуса доста јасно назире недовољно преображена аутобиографска грађа. Отуда приређивач романа *На сунчаној страни,* сачињеног из прича чији је протагониста Галус, сматра да су се оне лако могле повезати у романескну целину, али да Андрић то није учинио, „схвативши, вероватно, да му се у коначној реализацији јављају извесне непремостиве тешкоће, које се, како се чини, тичу пре свега осетљивог односа између фактицитета и фикције, односно, писца и његовог јунака“ [142]. Ова тврдња би, међутим, могла имати шире важење, јер се не односи само на приче о Галусу већ и на готово све Андрићеве покушаје да прикаже Велики рат. У случају Галуса постојао је, чини се, још један разлог који је Андрића навео да ове приче ипак не објави као роман. Наиме, да је објављен као целина, тај роман би био налик нешто традиционалније испричаном *Ex Pontu,* али лишен његове непосредне емоционалности, која је за читаоца Лемерсијеових *Писама* имала нарочиту драж. Ону врсту амбиције о којој сведочи „Занос и страдање Томе Галуса“ – да се кроз страдање појединца посредно прикаже крај једног, све у свему, доста амбивалентног, света – остале приче из циклуса о Галусу немају. Оне на различите начине кореспондирају са многим темама Андрићеве прозе (између осталог, са темама

[142] ЂУКИЋ ПЕРИШИЋ 1994: 12, види и ЂУКИЋ ПЕРИШИЋ 1992: 172–178. Друга хипотеза, према којој је Андрић одустао од објављивања романа о Галусу јер га је Нико Бартуловић у роману *Мој пријатељ Тонислав Малвасија* предухитрио пишући о истој епоси, људима и догађајима (види ТАРТАЉА 1992), не чини се убедљивом из више разлога. Прво, *Тонислав Малвасија* је у целини објављен тек 1940. Мало је вероватно да је Андрића оно што је тридесетих вијао по часописима нарочито задивило или заплашило. Као „исечак из живота“ на граници са репортажом, аутобиографски текст чији је приповедач јасно изједначен са аутором, *Тонислав Малвасија* је морао бити чиста супротност ономе што је за Андрића била књижевност. Индикативан је, у том погледу, приказ Исидоре Секулић из *Српског књижевног гласника* (види СЕКУЛИЋ 2002: 196–204) и њена оцена, према којој „Бартуловић иде као омађијан за ’типом ’ и авантуром“, али „и сувише заборавља да књигу пише“. Друго, главна тема Бартуловићевог романа је, као што његов наслов и сугерише, лик Тонислава Малвасије. Приказ тамнице и политичких затвореника, а међу њима Андрића и самог Бартуловића, више су позадина за причу о јединственој појави Тонија Малвасије, него средишња тема романа. Једино што је Андрићу могло сметати јесте то што би, на основу Бартуловићевог романа, читаоци Тому Галуса могли лако довести у везу са њим самим, али они би то свеједно учинили.

тамнице и заточеништва, зла и лепоте у свету[143]), али у основи немају циљ да прикажу све оно „што је тресло нашом душом и управљало нашим животом у предратно и ратно доба“ (АНДРИЋ 1918в: 193). У њима, као и у *Ex Pontu,* заточеништво делује више као повод да се говори о нечему другом, а не о трауматичном лету 1914. и промени коју је оно донело.

И у томе, међутим, постоји извесно колебање, па није увек јасно где је фокус приче. Парадигматична је, у том смислу, приповетка „Постружниково царство“. Сукоб између Галуса и Постружника, који се одвија у ћелији, приказан је на два плана. У равни, врло условно речено, „трансценденције“, Постружник је Сатана, а његов сукоб са Галусом је варијација вечите борбе добра и зла (види АНДРИЋ 1994: 98). У равни „имманенције“, Постружник је оличење свега бедног, подлог и гнусног што је могло да се запати у систему какав је била Аустроугарска монархија на заласку своје моћи. То приповедач изричито потврђује коментаром да је „у Постружнику био оличен, истина својом најмрачнијом страном, цео моћни, Галусу дотле тако слабо познати систем државног уређења, једна огромна, пуштена и стихијски захуктана машинерија“ (*Исто*: 65). Његовом аполитичном јунаку, међутим, треба времена да то схвати. Најзад, у наступу исповедне маније, Галус увиђа да Аустроугарска „мора да пропадне ! Јер, какве су то царевине којима је потребно све *ово* да би могле да постоје и да се одржавају ?“ (*Исто*: 92). Значајно је то што се у причи не догоди ништа што би оповргло овај увид. Привид нарочите истинитости даје му чињеница да он потиче од јунака који је потпуно незаинтересован за политику: ако је чак и такав младић као што је Галус, аустријско чиновничко дете, схватио да је Двојна монархија готово демонска творевина, онда је то сигурно истина. Галус, међутим, није никакав револуционар: чак и после кратког тренутка просветљења, он остаје мање-више несвесни носилац идеолошке критике. Отуда се стиче утисак да фокус приче није на Аустроугарској, па чак ни на критици репресивних система уопште, већ на теми зла. Међутим, као што Галус није револуционарни јунак, тако ни Постружник није нека грандиозна дијаболична

[143] О проблему лепоте и зла код Андрића види у књизи Драгана Стојановића *Лепа бића Иве Андрића* (СТОЈАНОВИЋ 2003).

фигура, већ ситан и баналан демон. Ни један ни други лик се не уклапају у позиције које су им додељене у структури приче, а нарочито не у озбиљни тон којим приповедач приказује њихов сукоб.[144] То нарочито пада у очи када се „Постружниково царство“ упореди са Андрићевом успелијом реализацијом ове матрице у *Проклетој авлији.*

Роман о Галусу је остао недовршен, а Андрић је поједине епизоде из тог циклуса објављивао као засебне приповетке, заменивши, у неким причама, име „Галус“ именицом „младић“ (види ЂУКИЋ ПЕРИШИЋ 1992: 52–54). Напуштање овог пројекта сведочи о Андрићевом настојању да „писање о блиском, личном искуству замени темама посредованим историјским дистанцом“, чији је класичан пример *На Дрини ћуприја*. Стога се Галус тумачи као прелазна фаза, „мост“ из Андрићеве „лирске фазе“ у „епску“ (*Исто*: 176). Другим речима, у роману *На Дрини ћуприја* Андрић је преболео младалачке бољке и одбацио дотадашње наративне стратегије, пронашавши одговарајуће решење у фигури „објективног“, свезнајућег приповедача, дистанцираног познаваоца и хроничара људских судбина. Својом „аутобиографском основом“ овај лик као да није могао да се успостави као јунак такве романескне целине. И заиста, Галус кога срећемо на вишеградском мосту знатно се разликује од јунака недовршеног романа. Међутим, проблем приказивања личног искуства тиме још није био решен.

La mia fiera malinconia

У роману *На Дрини ћуприја* чак четири поглавља су посвећена Првом светском рату, укључујући ту и збивања која су рату претходила, као што је Анексиона криза, и људе који ће тим ратом бити непосредно погођени. То ствара јасну симетрију у његовој структури, у оквиру које су периоди обухваћени почетком

[144] Осим у ретким тренуцима, он не користи могућност гротескног приказивања коју му је пример Достојевског нудио. Реч је о сцени када Постружник прича виц о људождеру (*Исто:* 81–82) и када коментарише начин на који Постружник изговара реч „амбис“ – „као да се ради о једном посве одређеном и добро познатом простору, отприлике онако као што човек који живи у сопственој кући изговара реч балкон или предсобље“ (*Исто:* 86).

(XVI век) и крајем романа (прве деценије XX века) исприповедани спорије и подробније него столећа обухваћена средишњим поглављима. Рат означава и преломну тачку у фикционалном универзуму романа: он изазива потрес у свету Вишеграда и означава пресудан тренутак у историји моста. Он је, такође, кључан са становишта његове генезе: када је завршио писање *Травничке хронике,* Андрић је у своју бележницу унео запис „На капији“, посвећен младићима који су се лети окупљали на капији Вишеградског моста, ђацима и студентима из нове генерације касабалија. Касније је испод тог записа оловком додао кратку напомену „од овог је настала *На Дрини ћуприја*“ (ТАРТАЉА 2006: 48). Рат, према томе, у двоструком смислу означава трауматични *locus* приповедања, место његовог (екстрадијегетичког) почетка и његовог (интрадијегетичког) краја. Он и овде доводи до препознатљивог „поремећаја“ на равни приповедања, с којим смо се раније сусретали и који упућује на повлашћено место Великог рата у Андрићевом писању.

У односу на раније текстове, Андрић се у роману *На Дрини ћуприја* у исти мах ослободио више проблема, што му је омогућило да рат прикаже као свеобухватно разарање које погађа и људе, и материјални свет, и идеје, истина, на различите начине. Када је реч о непосредним учесницима и жртвама ратних збивања, главна новина у односу на Андрићево дотадашње писање састојала се у томе што рат више није приказан кроз дејство које је имао на живот појединца већ кроз утицај који је извршио на читаву једну генерацију. Страдање тог нараштаја је, додуше, углавном наговештено; приповедач се не бави појединачним судбинама њених припадника, али нас ни не оставља у недоумици у погледу тога шта им је рат донео.[145] Он бира да ову генерацију прикаже у критичном тренутку пред почетак сукоба, сугеришући нам тиме шта је њеним жртвовањем изгубљено. У основи исти поступак применио је, пре њега, Томас Ман у *Чаробном брегу*: ни Ману, као ни Андрићу, није било потребно да исцрпно описује невоље које ће задесити његовог јунака на фронту, довољно је било да нам то наговести. У интелектуалном смислу, фокус оба романа је на времену „*пре*

[145] „[...] није одавно било поколења које је више и смелије маштало и говорило о животу, уживању, и слободи, а које је мање имало од живота, горе страдало, теже робовало и више гинуло него што ће страдати, робовати и гинути ово“ (АНДРИЋ 1976, 1: 255).

извесне прекретнице и границе која дубоко засеца у живот и свест“ (МАН 1964: 35), чиме су, посредно, приказане застрашујуће размере катастрофе која је задесила Европу. Насупрот Ману, али и сопственој, ранијој прози, у којој је о страдању генерације писао кроз лично искуство, а потом кроз доживљај свог фикционалног двојника, у роману *На Дрини ћуприја* Андрић одбија да причу фокализује кроз једног истакнутог јунака. Ако оставимо мост за тренутак по страни и усредсредимо се на портрет генерације, увидећемо да је то решење било не само оригинално[146] него и вишеструко функционално. Наиме, портретом генерације истовремено је остварено неколико циљева: нађено је компромисно решење за проблем односа између појединца и заједнице, који је, видели смо, био болна тачка Андрићеве ране прозе; предратни свет, али и сукоби карактеристични за међуратну Југославију, приказани су кроз полифонијско сукобљавање више различитих, аутономних становишта, чиме су, без додатног објашњавања, упризорене и илузије које су разорене ратом и оне које ће развејати послератна стварност; најзад, тиме је појединачним људским судбинама, „великим делима“ истакнутих појединаца, обезбеђен контекст и значење које „страховити ход историје“ неминовно поништава.

Зачета у предратним данима, генерацијска идеја се у Андрићевим текстовима јављала периодично, а ритам њеног појављивања се у великој мери поклапао са општим развојем ове идеје у међуратној Европи. Склоност ка генерацијском мишљењу јачала је у књижевности и јавном дискурсу углавном око јубилеја и значајних датума.[147] Није, стога, случајно да се „Први дан у сплитској тамници“ појавио баш 1924. године, када и прва прича из циклуса о Галусу, „Искушење у ћелији број 38“ и „Рзавски брегови“. Ова последња приповетка је значајна већ самим

[146] За чудо, иако је генерација била једна од кључних тема послератне књижевности, у великој већини романа који су, делом или у целини, посвећени последицама Првог светског рата и који су допринели стварању мита о „изгубљеној генерацији“, генерацијска питања су преломљена кроз једног, доминантног јунака. Хемингвејеви и Ремаркови романи су најпопуларнији примери овог типа. Изузетак од овог правила су романи који полазе од матрице породичне хронике – најчувенији пример те врсте су свакако *Тибоови* Роже Мартен ди Гара – али генерација схваћена биолошки и приказана кроз паралелне судбине два брата, Антоана и Жака, очито се разликује од идеје о историјској генерацији. Андрићево решење је у међуратном контексту прилично усамљено.

[147] Нарочито је, у том погледу, значајан талас генерационализма који је запљуснуо Европу између 1928. и 1933. поклапа се са „ратним бумом“. Види WOHL 1979: 208.

тим што описује збивања о којима ће говорити и последња поглавља *На Дрини ћуприје.* Но, за разлику од романа, „Рзавски брегови“ су испричаведани из перспективе неименованог припадника српске заједнице и усредсређени су на приказивање њеног страдања.[148] Што је важније, главне жртве рата су представници „старијег“ нараштаја, а не припадници Андрићеве генерације. Функцију коју у роману врши мост, у причи би требало да имају сами брегови, али је они, као геолошке, а не људске творевине, могу испунити само делимично. Због тога крај приче и делује као антиклимакс: вечити циклуси природе, који су, напослетку, уклонили све трагове људског насиља, не само што умањују значај онога што се десило него су и у видном раскораку са приповедачевом позицијом у свету приче. Другим речима, док је у роману *На Дрини ћуприја* приповедачева дистанцираност усклађена са његовом улогом летописца, она је неубедљива онда када се приповедач идентификује са гласом једне одређене заједнице.

Поводом десетогодишњице Великог рата огласили су се и други припадници Андрићеве генерације: Боривоје Јевтић објављује своја сећања на Сарајевски атентат[149], а Нико Бартуловић пише њен историјат у књизи *Од револуционарне*

[148] Приповедач у више наврата о Србима и српској војсци говори као о „нашима“, нпр. „Али операције почеше наши боље“; „Отад су наши бомбардовали мост сваког дана, а Аустријанци су одговарали с Лијештанске косе“; „Једино горња сјела остадоше незапосједнута, јер наши нису могли да се спусте“ итд. (АНДРИЋ 1976, 6: 156).

[149] Јевтић нарочито наглашава генерационализам Младе Босне. Карактеристичан је у том смислу почетак његових *Сећања*: „Сарајевски атентат [...] није дело једног усамљеника, једног национално егзалтованог појединца, него целе омладине у Босни. Он, после, није излив једног тренутка, него дело дуго спремано, дело које је приправљао цео један нараштај [...]. Све раније борбе [...] нису показале никаквих већих и трајнијих успеха. Старији нараштај, с попом Трифковићем на челу, с Јефтановићима и Кујунџићима, задовољавао се српском заставом и Српством као таквим; даљих и ширих циљева, бар не стављених на конкретан основ, није било. Утолико је борба тог нараштаја вођена, углавном, легално и завршавала се аудијенцијама у Бечу [...]. Преокрет у оваквом начину борбе и његову критику донели су истом универзитетски школовани нараштаји, људи васпитавани у Бечу, у центру националитетних трвења, и у Прагу, већим делом ђаци Масарикови. Они су покушавали да националној борби даду, осим спољњег и формалног обележја, садржај, и, колико је могуће, уведу практичније и корисније методе борбе. Непосредан израз ових ’нових струјања’ био је појачан интерес за аграрно питање, осећање потребе за ситним, ’просветитељским’ радом, почетак одоздо [...]“ (1924: 3–4). Атентат је, према Јевтићу, „*дело целе омладине у Босни,* и његово извршење није нико могао спречити, исто тако као што иницијатива за њега није дошла споља“ (*Исто:* 28). Већина ових идеја је присутна и у Андрићевом приказу новог нараштаја у роману *На Дрини ћуприја*, нарочито представа о разликама које су млађу генерацију делиле од старије, оличене у газда-Павлу Ранковићу. О генерационализму као неопходном полазишту за разумевање Младе Босне види

омладине до ОРЈУНЕ. Андрић је Бартуловићевој књизи посветио кратак приказ у *Српском књижевном гласнику* 1925. Иако видно резервисан у погледу ОРЈУНЕ и њених активности, Андрић у њему излаже идеје које су познате из његових раних критичких текстова и које ће се, преобличене, јавити и у роману *На Дрини ћуприја.* Нарочито су, у том погледу, карактеристична два топоса о генерацији 1914. У питању су топос жртвованог нараштаја – који, како је Роберт Вол приметио, важи за све историјске генерације – и топос непредстављивости, који је карактеристичан за ратну генерацију – идеја према којој се страдање нараштаја покошеног ратом не може представити ни дотадашњим средствима комеморације ни дискурсом историје, била је, видело смо, распрострањена широм Европе, а имала је посебан значај у Андрићевом писању. „То је", пише Андрић, „тај нараштај који је, у годинама кад се улази у живот, ушао у велики рат, из кога је изашао више него десеткован, начетих живаца и потресена духа". Његова „историја тешко да ће икад бити потпуно приказана и оцењена, јер ће једно поколење које није стигло да изведе другог дела до да жртвује сама себе, тешко наћи свог историчара" (1925: 317). Оба топоса су најјаснији израз добила у често навођеном интервјуу који је Андрић дао за лист *Идеје* 1934. године.

Двадесет година после избијања Првог светског рата, у знатно друкчијем контексту, Андрићеве изјаве, премда у основи садрже исте тезе као и раније, одликују се повишеним патосом и изразитим генерационализмом. То је време радикализације европске политике и очигледног урушавања версајског наслеђа, када је многима изгледало да је питање смисла принете жртве постало излишно: „Година 1914. нас је покосила и распршила тако и толико да се никад више нисмо могли сабрати ни придићи. Понајбољи су изгинули, помрли, по тамницама или у рововима. Нико није издао ни изневерио. Ја заиста не знам шта би требало ми који смо преживели да учинимо, па да им одамо достојну почаст" (АНДРИЋ 1934: 2). Они који су преживели, кажњени су, наговештава Андрић, посебном, „мистичном"

ВОЈИНОВИЋ 2014. Иначе, за темељније проучавање ових питања у вези са модернизмом погубан је недостатак студија које би се бавиле „генерацијом 1914" у контексту међуратне Југославије. Једини, нама познат, изузетак у том погледу је социолошка студија *Стваралачка интелијенција међуратне Југославије* М. Јанићијевића (1984).

казном, која се састоји у њиховој меланхоличној свести о пролазности и забораву у који неминовно тону људи и њихова „велика дела“.

> Не жалећи се и примајући ход догађаја и ред ствари у људској судбини, не тражећи од новог нараштаја више разумевања него што он може да га има, ми из 1914. године, упиремо данас један другом поглед у очи и са жаром, али и са том дубоком меланхолијом, тражимо ОНО НАШЕ ИЗ 1914. године, што је изгледало страшно, дивно и велико, као међа векова и раздобља, а што полако нестаје и бледи као песма која се више не пева или језик који се све мање говори. [...] И док нас траје ми ћемо у себи делити свет по томе на којој је ко страни био и чиме се заклињао 1914. године. Јер то лето, 1914, жарко и мирно лето, са укусом ватре и леденим дахом трагедије на сваком кораку, то је наша права судбина (*Исто*).

Fiera malinconia о којој Андрић говори, позивајући се на Торквата Таса[150], није ништа друго до меланхолична свест о „страшном ходу историје“ која сенчи све Андрићеве приказе 1914. Нестанком њиховог првобитног контекста, туђа „велика дела“ губе и свој изворни смисао. Учесници и жртве тог процеса, они којима је било дато да „закрену кормило историје“ (*Исто*), унапред су осуђени на то да изгубе сва лична својства. „Можда сва трагика херојства и јест у томе“, писао је Андрић поводом Данила Илића, „не у кратком болу и ослободилачкој смрти колико у том што херој, прешавши својим делом ону кобну линију која га дели од обичних људи свагдањег реда ствари, остаје сам, нема рода ни пријатеља, губи сваку личну ознаку и

[150] Андрићево помињање Таса у овом контексту могло је бити подстакнуто разним разлозима. Меланхолија је карактеристична за доживљај света у *Ослобођеном Јерусалиму* и најчешће се доводи у везу са Тасовом биографијом. Синтагма *fiera malinconia,* међутим, потиче из Тасових писама, у којима се меланхолија често помиње као општи назив за разне, између осталог и физичке, манифестације пишчеве душевне болести (види, на пример, писмо лекару у TASSO 1835: 838–839). Насупрот другим видовима телесне и душевне патње, „горда меланхолија“ је нека врста узвишене, господске меланхолије, од које може патити само *gentiluomo* и која га разликује од других „махнитих“ (види QUONDAM 2001: 93–124). Повезивање меланхолије са једним нарочитим доживљајем историје јавља се и код других његових савременика, на пример у Слијепчевићевом портрету Владимира Гаћиновића: „Меланхолија је била главна црта његовог темперамента. [...] У тој његовој сети потпуно сте видели оно што је Јован Цвијић називао код наших Динараца ’историјском сетом’. То јест, он није био замишљен због својих личних, него због општих брига, због мисли о животу“ (СЛИЈЕПЧЕВИЋ 2010: 204). Меланхолија је једно од главних обележја које Црњански помиње у вези са *Ex Pontom* (1999а: 273–278), понављајући, са знатним патосом, како Андрићева туга „није меланхолија“, али и у ретроспективним освртима на сопствено стваралаштво: „Моја поезија је оно што би се могло означити – послератна. Једна вечна меланхолија која се јавља у сваком човеку, у свакој земљи после рата“ (ЦРЊАНСКИ 1999б: 521).

постаје оно што нараштаји желе и онакав каквим га времена учине“ (АНДРИЋ 1976, 10: 151). Насупрот ствараоцу – уметнику или, у Андрићевој омиљеној метафори, градитељу – делатни јунак никад не може да остане оно што јесте, јер је самим својим чином неповратно „преображен“. Такви јунаци се бацају „са фанатизмом факира[151] у акцију“ у којој им је суђено да сагоре „као мушице, да би од својих вршњака одмах били слављени као мученици и светитељи и подизани на пиједестал недостижних узора“ (АНДРИЋ 1976, 1: 255). Лишавајући их индивидуалности, историја их претвара у неку врсту празних означитеља, у које свако поколење учитава оно што му је потребно. Промена коју историја доноси у односу према херојy и вредновању његовог чина, заборав у који његова „велика дела“ неминовно тону, јасно су супротстављени непроменљивости градитељског подухвата, оличеног у Вишеградском мосту.

На Дрини ћуприја је роман који је, као што је безброј пута примећено, интензивно заокупљен проблемима историје, памћења и заборављања. Он је, штавише, заснован на опозицији између историје и уметности, која прожима све елементе његове структуре – од матрице хронике коју романескно приповедање овде формално подражава [152] и на свој начин деформише, до средишњег симбола Вишеградског моста и његове судбине. Чегрст између историје и уметности је, уосталом, једна од важних тема модернизма, а нарочиту тежину је добила после Првог светског рата. Више чинилаца је томе допринело: велика разарања споменика која је рат донео и која су потврдила да ништа, па ни уметност, није безбедно од „страховитог хода историје“, скепса према званичној, диригованој историографији, сложен однос самог модернизма према прошлости и њеном приказивању у књижевности. Трагови овог отпора примећују се у кључним модернистичким текстовима, Елиотовом „Геронтиону“ (где је историја, са својим *cunning passages*,

[151] *Уп.* интервју у листу *Идеје*: „Од наших жеља до њиног остварења била је непрелазна, о непрелазна даљина. Делила нас је цела једна стварност. Утолико горе по стварност! *Ми смо је презирали и ниподаштавали са факирском преданошћу*, безумном вером и видовитошћу“ (АНДРИЋ 1934: 2, подвукла ДД).

[152] О појму формалне мимезе види GŁOWIŃSKI 1977.

такорећи главна тема), Џојсовом *Уликсу* и, наравно, Паундовим *Кантосима.*[153] Код већине модерниста, однос према историји не поприма само облик отпора и скепсе већ и антагонизма, иза којег је често стајало уверење, најмонументалније изражено у Прустовом *Нађеном времену,* да само велика уметност може покушати да сачува оно што историја неминовно брише.[154] Питање да ли ће она у томе успети у делима високог модернизма најчешће остаје отворено: с једне стране, чини се да текстови као што су *Пуста земља, Трагање за изгубљеним временом* и *Уликс* самим својим постојањем на њега одговарају потврдно, с друге стране, сви они су осенчени оном препознатљивом меланхолијом која боји и Андрићев роман. Као „драма сусрета са историјом“ (БРАЈОВИЋ 2009: 74), Андрићева хроника је писана управо са становишта оне генерације која је тај сусрет доживела као трауму. У једном запису из *Знакова поред пута,* чији се значај, из перспективе настанка овог романа, често пореди са значајем „Моста на Жепи“ и записа „Мостови“, Андрић је приметио да су „само пребољене болести могле бити описане и уметнички приказане“ (1976, 14: 179). Тридесетих година, међутим, „оно наше из 1914“, било је све само не „пребољена болест“. *На Дрини ћуприја* је дело те, међуратне меланхолије.

[153] Историја је изричито присутна у поглављу „Нестор“ Џојсовог *Уликса*, одакле потиче и чувена Дедалусова дефиниција историје као кошмара из којег покушава да се пробуди. Не случајно, „Нестор“ је и поглавље које садржи највише алузија и асоцијација на ратну стварност у којој је овај роман настајао. Уосталом, историја је, како је то Роберт Спу убедљиво показао, на различите начине присутна у целини романа. Види SPOO 1994, 1996. За упоредно тумачење Елиотовог и Паундовог односа према историји види LONGENBACH 1987.

[154] Смрт, разарање и губитак у последњем тому Прустовог *Трагања* нису приказани само као неизбежни резултат пролажења времена већ и као производ људске делатности, оличене у рату. Иако мета приповедачевог подсмеха, друго Жилбертино писмо из Тансонвила, читаоцу недвосмислено преноси тај утисак: „Колико ли сам пута мислила на Вас, на наше шетње, које су, захваљујући Вама биле тако дивне, по целоме овом крају, данас опустошеном, док се огромне битке воде да би се запосео неки пут, неки брежуљак који сте Ви волели, куда смо тако често ишли заједно! Вероватно ни Ви, као ни ја, нисте замишљали да ће онај бедни Русенвил и досадни Мезеглиз, одакле су нам доносили пошту и куда смо слали по доктора кад сте се разболели, икад постати славна места. А ето, драги пријатељу, они су се заувек овенчали славом исто као Аустерлиц или Вамли. Битка код Мезеглиза трајала је осам месеци, Немци су ту изгубили више од шесто хиљада војника, разорили су Мезеглиз, али га нису заузели. Онај путељак који сте Ви тако волели, који смо звали глогов путељак и где Ви тврдите да сте се у детињству заљубили у мене, док Вас ја уистину уверавам да сам ја била заљубљена у Вас, не умем Вам рећи колики је он значај добио. Оно огромно житно поље до кога води тај путељак, то је чувена кота 307, коју сте сигурно тако често виђали да се помиње у ратним саопштењима“ (ПРУСТ 2007, 7: 69).

Последња поглавља романа још једним аспектом сведоче о типично међуратним преокупацијама. Наиме, идеје које заступају припадници нове генерације касабалија, а нарочито аргументација коју при томе износе, садрже јасне трагове политичког и страначког живота у Краљевини СХС и Југославији. Сукоб између Херака и Стиковића очито је писан са искуством међуратне тензије између левице и деснице на памети. Стога је крајње индикативно да роман у основи не нуди никакво решење за ове проблеме. Ако се обрати пажња на начин на који су они приказани, прво што пада у очи је нарочита, полифонијска композиција деветнаестог поглавља, која сваком гласу дозвољава пуну аутономију, не дајући предност ниједном појединачном становишту. Јунаци су у уводним пасусима дословно изведени на позорницу, која је и сама приказана као минијатурни *theatrum mundi*[155], а сукобљена мишљења из једног дијалога се помоћу лајтмотива преносе и одражавају на друге аспекте фикционалног универзума Вишеграда. Повезивања ове врсте су честа у роману (на неким местима, као што је случај са паралелом између два погубљења, на почетку и на крају, и сасвим недвосмислена), тако да ћемо овде навести само један пример овог поступка.

Деветнаесто поглавље има две основне теме, политичку и еротску, од којих свака доживљава по три међусобно испреплетене варијације. Политичка тема је приказана кроз сукоб Херака и Стиковића, Галуса и Бахтијаревића, Стиковића и Гласинчанина; еротска – кроз троугао Стиковић–Зорка–Гласинчанин, везу доктора Балаша и госпође Бауер и кроз госте новоотвореног вишеградског бордела. Заједно, обе теме говоре о модерним временима и променама које су наступиле у односу касабалија према приватном и јавном животу. Преношење из једне сфере у другу, остварено понављањем и варирањем мотива, осветљава ову промену са више страна, стварајући утисак пишчеве „објективности“. Та „објективност“ је, у ствари, резултат сабирања и суочавања различитих перспектива. Да би мотивисао прељубу госпође Бауер приповедач описује живот аустроугарских официра у Вишеграду. Приказујући

[155] „Тога лета 1914. године, кад су господари људских судбина повели европско човечанство са игралишта општег права гласа у већ раније спремљену арену опште војне обавезе, касаба је пружала мален али речит образац првих симптома једног обољења које ће с временом постати европско, па светско, и опште“ (АНДРИЋ 1976, 1: 290–292).

га као егзистенцију једне сасвим „одвојене касте“, без икаквог додира са стварношћу земље у којој живи, он скреће пажњу на официрске вртове:

> [...] цело то официрско друштво живело [је] потпуно одвојено, својим засебним животом, без икакве везе са домаћим народом и грађанством него са чиновницима странцима. На уласку у њихове паркове, пуне округлих и звездоликих леја са необичним цвећем, писало је заиста на истој табли и да је псе забрањено пуштати по парку и да цивилистима није дозвољен улаз (*Исто:* 271).

Коментар овде служи као једна у низу илустрација безобзирности колонијалне управе. Међутим, када се мотив вртова са необичним, егзотичним цвећем појави као део Гласинчанинове оптужбе на рачун неаутентичности Стиковићевих идеја и саме његове личности, он добија ново значење:

> Може бити да се ја варам, а не умијем ни да се изразим добро, али мени се често намеће мисао да су технички напредак и релативни мир у свијету створили једну врсту затишја, једну нарочиту атмосферу, вјештачку и нестварну, у којој једна класа људи, такозваних интелигената, може слободно да се преда доконој и занимљивој игри са идејама и ’погледима на живот и свијет’. Једну врсту стаклене баште духа, са вјештачком климом и егзотичном флором, а без икакве везе са земљом, са стварним а тврдим тлом по коме се крећу масе живих људи“ (*Исто:* 273).

Смисао егзотичне баште као лајмотива је јасан: илузија слободне мисли коју су вишеградски младићи стекли образовањем у аустријским школама, у подједнакој је супротности са административним лицем тог система, као што су и њихове илузије о слободи и представе о начину њеног стицања у супротности са животима маса које ће ускоро гинути. То баца ново, друкчије светло на Стиковићеву борбу за национално ослобођење. С друге стране, када дође до избијања рата, Гласинчанин се одмах прикључује српским трупама, а његово последње обраћање Зорки се завршава уверењем да „ћемо имати овдје своју Америку“ (*Исто:* 309). Та иста нада је, међутим, неколико страница раније приказана као илузорна:

> Галус је затим описивао преимућства и лепоте те нове националне државе која ће око Србије као Пијемонта окупити све Јужне Словене на основи потпуне племенске равноправности, верске сношљивости и грађанске једнакости. У његовим речима мешале су се смеле речи неодређеног значења са изразима

> који су тачно казивали потребе савременог живота; најдубље жеље једне расе, којима је понајчешће суђено да заувек остану само жеље [...] (*Исто:* 268).

Ниједно становиште није повлашћено и ниједан избор није приказан као исправан. Ако је некој идеји дат посебан статус, то је свакако Бахтијаревићевој неизговореној мисли о узалудности наглих промена у свету. Како та мисао до нас долази само захваљујући приповедачевој способности да слободно понире у свест ликова и саопштава нам њихове унутрашње доживљаје, Бахтијаревићев монолог је једна од оних тачака у којима се наратор открива као нешто више од хроничара. Постављајући се као посредник између Бахтијаревићевог ћутања и читалаца, он не само да тиме открива своју фикционалност већ указује и на своју нарочиту улогу тумача, који читаоцима објављује „јасни и непроменљиви смисао“[156] чак и онога што није изречено. Главни такав „неми објекат“, чији нам јасни и непроменљиви смисао приповедач објављује је, наравно, ћуприја. С друге стране, кад нам такав приповедач, који има задатак да све учини изрецивим и да све претвори у причу, саопшти да постоје неке ствари које се не могу испричати, то тим „неизговоривим стварима“ даје нарочит значај.

Никад то неће моћи бити казано

Структура романа *На Дрини ћуприја* почива на аналогији између рата као „усека у историји“ и пукотине коју он доноси у конструкцији моста. То у први мах није очигледно: поглавље посвећено ратним збивањима почиње у уобичајеном, смиреном тону приповедача-летописца, из чије се, привидно „ванвремене“, перспективе сви појединачни догађаји равномерно смењују (види БРАЈОВИЋ 2009: 91–102). „Најпосле, дошла је година 1914, последња година хронике о мосту на Дрини. Она је дошла као и све раније године мирним ходом земног времена, али уз

[156] „Па ипак, у ноћи је лежало, издвојено, тешко и упорно Бахтијаревићево ћутање, дизало се, осетно и стварно, као непрелазан зид у тами, и самом тежином свога постојања порицало одлучно све што је онај други говорио, и објављивало свој јасни и непроменљиви смисао“ (АНДРИЋ 1976, 1: 268–269).

потмулу хуку све нових и необичнијих догађаја који су се као таласи пропињали један изнад другог“. Но, та је перспектива већ у следећој реченици доведена у питање: „Толико је божјих година прешло преко касабе поред моста и толико ће их још проћи. Било их је и биће их свакојаких, али ће година 1914. увек остати издвојена“, да би приповедач одмах затим ову тврдњу релативизовао коментаром: „Тако бар изгледа онима који су је преживели“. Он, међутим, наставља приповедање у истом тону – „Њима изгледа да се никад, ма колико се причало и писало о томе, неће моћи или неће смети казати све оно што се тада сагледало тамо у дну људске судбине, иза времена и испод догађаја“ – брижљиво се старајући да га при томе не поистовете са „њима“. За случај да читалац ипак погреши, остављен му је коментар, који је још одвојен заградом и поентиран знаком узвика – „(тако мисле они!)“. На крају је исказ који има дубоко личан, готово исповедни смисао („онај ко то сагледа и преживи, тај занеми, а мртви и онако не могу да говоре“), замаскиран помоћу исказа универзалних претензија, типичног за Андрића, о заборављању и понављању.

> Било их је и биће их свакојаких, али ће година 1914. увек остати издвојена. Тако бар изгледа онима који су је преживели. Њима изгледа да се никад, ма колико се причало и писало о томе, неће моћи или неће смети казати све оно што се тада сагледало тамо у дну људске судбине, иза времена и испод догађаја. Ко да изрази и пренесе (тако мисле они!) оне колективне дрхтаје који су одједном затресли масама и који су са живих бића стали да се преносе на мртве ствари, на пределе и грађевине? Како да се опише оно таласање у људима [...]? Никад то неће моћи бити казано, јер онај ко то сагледа и преживи, тај занеми, а мртви и онако не могу да говоре. То су ствари које се не казују, него заборављају. Јер да се не заборављају, како би се могле понављати? (АНДРИЋ 1976, 1: 291)

Толики труд да се у роману објављеном после Другог светског рата очува дистанца при приказивању Првог, може се боље разумети тек ако се узме у обзир оно што је Андрић о том рату написао непосредно по његовом завршетку:

> У тим годинама одиграо се један уломак хисторије који ће својом страхотом и величином заносити најдаље нараштаје и давати им уметничко-литерарни материјал за непролазна дела, али ми, злосрећни савременици, који смо страшну величину тога доба пренели на својим слабим плећима, ми смо били

> осуђени на ћутање.[...] Свему овом што смо видели, чули и осетили у последњим годинама ми нисмо могли и не можемо данданас дати ни приближно верна ни достојна изражаја, ми не можемо писати о свему што је тресло нашом душом и управљало нашим животом у предратно и ратно доба. (1918в: 193)

Уместо синтагме „ми, злосрећни савременици“ јављају се „они који су преживели 1914“, али осим тога, све остало је неизмењено. Рат је, без веће разлике, представљен као траума, као сећање које се не може артикулисати и чије је приказивање остављено у наслеђе будућим нараштајима:

> Али све су то ствари које само узгред напомињемо и које ће песници и научници идућих епоха испитивати, тумачити и васкрсавати средствима и начинима које ми не слутимо [...]. Њима ће вероватно поћи за руком да и за ову чудну годину нађу објашњење и да јој одреде право место у историји света и развоју човечанства (АНДРИЋ 1976, 1: 291).

> И буду ли данашњи књижевници очували [...] слободну и неукаљану стазу за срећније и веће уметнике које ће донети бољи дани са собом, онда су они испунили свој тешки и прегорни задатак (АНДРИЋ 1918в: 195).

Мотив будућих нараштаја у вези је са Андрићевим разумевањем историјског тока, у коме је једно од средишњих питања, нарочито после рата, био проблем континуитета. Он се јавља већ у *Ex Pontu,* где се „будући“ зазивају као спона помоћу које се, упркос великом „усеку“ који представља Први светски рат, остварује веза између епоха. Будући нараштаји у томе успевају зато што чувају сећање на своје претке и на жртву коју ови сами нису могли да изразе:

> Будући! Слободна дјецо; зоро ноћи наше, кад се буду слободни и високи домови ваши оцртавали на истом небу, које је гледало патњу нашу и срам и смрт, нико неће помишљати да ти моћни темељи почивају на нашим костима. [...] Тек у [...] ријечима ваших пјесника, бљеснуће можда на час спомен отаца ваших чији је живот био кратак, а бол огроман. Тек најбољи међу вама осјетиће, можда, да из тих свагдањих догађаја бије, као вјетар, бескрајна жалост мртвих и нијемих живота који су живјели и мрли за вас, Будући! (АНДРИЋ 1976, 11: 19). [157]

[157] О тим „најбољим“, „ретким појединцима“ Андрић говори и на другим местима у вези са проблемом успостављања континуитета између прошлости и будућности. „[Т]ај изгубљени смисао живота тражи маса у побешњелости и опијености момента, а ретки појединци у дубини душе своје,

Питање које се намеће јесте како „будући“ успевају да осете, а камоли да изразе оно што савременици нису могли. То је питање на које приповедач-хроничар не даје одговор. Тај одговор би, имплицитно, требало да буде сам роман, који приказивањем предратног света испуњава онај задатак који му је Андрић још 1918. године одредио:

> Главни задатак данашње књижевности јест: Одржати континуитет негдањег душевног живота, спасити идеале своје младости, који ево постају идеали целог народа, и пронети их кроз ову поплаву зла и страдања у боље дане. [...] И буду ли данашњи књижевници очували [...] слободну и неукаљану стазу за срећније и веће уметнике које ће донети бољи дани са собом, онда су они испунили свој тешки и прегорни задатак и моћи ће понети у нашу хисторију ако не ауреолу великих дела, а оно свакако мирну лепоту жртве (1918в: 195).

Да ли су? Из перспективе историје и њеног страховитог хода – нису. Њихов задатак су обесмислиле страхоте следећег рата, рођене из заборава у који су потонули доживљаји о којима се није говорило онда када је требало. Тада се, наиме, „још за насиља тражило оправдање и за зверства налазило неко име, позајмљено из духовне ризнице прошлог века. Све што се дешавало имало је још изглед привидног достојанства и драж првине, ону страховиту, краткотрајну и неизрециву драж која је доцније тако ишчилела да је ни они који су је тада тако живо осетили не могу више у сећању да изазову“ (АНДРИЋ 1976, 1: 292). Оно што је уследило, била је казна за њихово ћутање.

Завршна поглавља романа *На Дрини ћуприја* без сумње представљају Андрићев најодлучнији покушај да пронађе одговарајући израз за искуство које је пресудно обележило и његово доба и њега лично. Чињеница да приповедач овог романа саопштава да је то немогуће учинити управо у тренутку када је то коначно требало да се догоди, довољно говори за себе. Осим тога, већина читалаца би се сложила да је најупечатљивија порука тих поглавља садржана у исказу о забораву и понављању. Обе ове карактеристике чине Андрићев роман својеврсним негативним

где су, у великом болу и прегору, нагомилана блага од некоћ“ (1918б: 468); „Ја тражим заборављене везе крви и сежем у прошлост, дозивам у помоћ снаге мртвих нараштаја. И гле, као и увек у часовима највећег искушења, ја видим да ми у дну душе [...] живе вјечне, несвјесне и благословене баштине дједова, који су тјело своје положили у стара расута гробишта, а једноставне и јаке врлине своје у темеље наших душа“ (1976, 11: 20).

сведочанством. *На Дрини ћуприја* је, у ствари, роман који сведочи о вишеструком неуспеху – памћења, комуникације, разумевања – свих оних предуслова без којих нема и не може бити сведочења. А за аутора *Разговора са Гојом* такво сведочанство је само фикција могла да оствари.

V
Дневник – сећање – роман. Рат као трауматично језгро књижевног дела Растка Петровића

> Не, тај трећи текст није дневник: он је сећање. Роман. То је уметничко обликовање једне замисли која не мирује, која кињи, која се годинама носи, која се час кристализује, час расплињава. То је замисао која мучи као мора. Опсесија, фиксидеја која се дуго гаји као заметак и тек после порођајних мука долази на свет.
>
> Милан Дединац

> Остати писац значи или просто служити стеченој рутини или враћати се стално изворима оних првобитних узрока због којих је и написана и објављена прва ствар.
>
> Растко Петровић

Када се у песми „Са светлим пољупцем на уснама“, која је неспорно најпотпунији израз Петровићевих размишљања о оностраности и загробном животу, говорник обраћа самом себи и вели „Заборави све, све, боје јутра и воћа, болне усне док јечи,/ Заборави Тајне Рођења, заборави Великог Друга; / Иди, иди, јецај, срце моје! Заборави! Заборави!“, онда не треба посебно објашњавати да то помињање „Тајне Рођења“ и „Великог Друга“ даје овим синтагмама, које су, уједно, и наслови двеју Петровићевих песама, посебан значај. Док је тај значај често истицан у вези са

„Тајном рођења“, основно питање које се намеће у вези са „Великим другом“ јесте зашто првобитна верзија ове песме, објављена у листу *Време* 1926. године, Петровићу није била довољна, већ се непрестано враћао истом материјалу. То је учинио у дужој верзији исте песме, постхумно објављеној у збирци *Поноћни делија* (1970), у необјављеном роману *Осам недеља,* а затим и у роману *Дан шести* (1955). Због значаја који ова песма има у Петровићевом опусу и важних подударности које се откривају између ње и *Дана шестог,* разматрање улоге Првог светског рата у Петровићевој прози не може да заобиђе „Великог друга“. Тумачење „Великог друга“, као, уосталом, и прве књиге *Дана шестог,* сусреће се са немалим тешкоћама текстолошке природе, на које смо такође морали да се осврнемо. Из тих разлога, ово поглавље ће се разликовати, и по поступку и по обиму, од поглавља посвећених Андрићу и Црњанском.

Један, доста очигледан одговор на питање зашто се Петровић изнова враћао истом материјалу, гласио би да му је искуство које је преживео као седамнаестогодишњак постало „мора“, „опсесија“, „фиксидеја“, које се, како тврди Милан Дединац, „ослободио тек када је исписао последњу страницу свога романа“ (*нав. према* ПЕТРОВИЋ 1961: 624). Да су Петровићеви доживљаји из прве две године рата били довољни да доведу до слома његових уверења о свету, вере у основну доброту тог света и постојећих механизама одбране од најдубљих, универзалних страхова, то не треба посебно наглашавати.[158] Нешто слично тврди и Душан Матић у писму Радмили Шуљагић 25. августа 1969. године:

[158] Трауматичним се сматрају она искуства која код појединца изазивају урушавање установљених механизама одбране, доводећи га до уверења да се у спољашњој стварности обистињују његови најдубљи унутрашњи страхови, као што су страх од губитка вољеног бића и од сопственог уништења (види GARLAND 2002: нарочито 11–12; FELMAN, LAUB 1993; CARUTH 1995). Пошто је остао без оца и мајке, Петровићу 1914. умире сестра Анђелија. Наредне године му умиру још две сестре – Драгица, у Немачкој, и Надежда, у Ваљевској болници. Брат Владимир му гине 20. новембра 1915, док се он повлачи, са сестрама Милицом, Љубицом, Зором и осталим српским избеглицама преко Косова, Црне Горе и Албаније, где присуствује масовном умирању својих вршњака. После Албаније пребачен је у Ницу, другим речима, у сасвим нову средину, далеко од куће и познатих оквира живота. Сваки од ових догађаја је могао имати трауматично дејство на било ког појединца; да ли ће и у којој мери то бити случај зависи од многих чинилаца – степена интегрисаности његове личности, присуства и улоге „добрих објеката“ (како спољашњих тако и унутрашњих) у његовом животу, као и од начина на који се ти спољашњи догађаји поклапају са његовим унутрашњим представама о „лошим објектима“. Исто тако, начин на који се појединци – неки и читавог живота –

> Ако се позовем на своје успомене, на ту трагедију Албаније, мени се чини као [да] сам сањао све то и све друго чега се само не сећам. И тај Растков дефетизам, који [је] навео Слободана Јовановића, ако се не варам, у време после тридесете, да саветује Растку, дипломати, да не штампа роман, јер ће му то сметати, у каријери, само [је] израз оног другог осећања, доживљаја који се неизоставно везује за тај пијани сан оних [који] беже од сигурне грозоте до несигурне, а можда ипак неизбежне смрти, да је тај слом био у ствари негација свега, и кад мени кажу, да сам порицање научио од дадаизма и надреализма, онда се смешкам, онда сам бесан, јер знам да смо све ми то осетили не тек новембра 1916, у Цириху, у кафани Волтер, на почетку Шпилер Гасе, где је Тристан Цара, са пријатељима објавио свој нихилизам и порицање свега. Између 1. октобра 1915. и 1. јануара 1916. по старом, све је то већ била наша истина: све бачено под ноге, све згажено, Растко, у томе, његов гениje ударности, елемента и ризика. Други су ћутали: али иза сваке окуке, неко црно ћутање дише (ПЕТРОВИЋ 2003: 155).

И сâм Петровић је, у извесној мери, подржавао овакво виђење сопствене биографије. Идеја да је трауматично искуство из Првог светског рата у основи његовог стваралаштва, да је оно подстакло и уобличило његове ране стваралачке покушаје, почевши од песама објављених под иницијалима „Р.М.П“ у *Крфском забавнику* 1917. године, појављује се и у његовим критичким и у књижевним текстовима. Најјасније је, међутим, изражена у три есеја објављена у *Сведочанствима* две године пре прве верзије „Великог друга“: „Један пријатељ из детињства“, „Општи подаци и живот песника“ и „Милан Дединац“.

У „Општим подацима“, својеврсном нацрту за поетску аутобиографију, изложене су идеје које су Петровићу несумњиво биле важне: повезаност индивидуалног и колективног развоја, појединца и нације[159], с једне и рођење

носе са траумом, зависи од многих чинилаца. Потреба за сталним враћањем на трауматични догађај, за поновним приповедањем тог искуства, која је присутна код неких жртава трауме, део је њихових покушаја да у својим слушаоцима и читаоцима поново нађу изгубљене „добре објекте“, који би њиховој патњи дали смисао. Петровићеви сукцесивни покушаји да испричеда „албанску епизоду“ могу се схватити управо као потрага за таквим смислом.

[159] Најизричитије у пасусу који је у изворном тексту штампан затамњеним словима: „Тако су они израсли заједно: он и његова отаџбина; он и његов таленат; нити се могло то одвојити једно од другог. Собом је представљао своју земљу, смелу, нову, пијану земљу, која у свакој области богатства и интелекта жели да васпостави нове, њима одговарајуће земље“ (ПЕТРОВИЋ 1924: 4).

креативног импулса из страха од смрти[160], с друге стране (*уп.* ЈОВИЋ 1999: 276–277). Ове две идеје се у његовом стваралаштву, по правилу, јављају заједно и у интимној су вези са ратом. Оне чине својеврсни „тематски круг“ или „комплекс“ (*Исто*: 279), у оквиру којег је приметна тежња да се мотиви чије је порекло очито аутобиографско уклопе у неку целину која то није (или бар не на први поглед). Ту целину Петровић овде назива „песничким животом“ и супротставља га „општим подацима“, који припадају сфери ванкњижевних, историјских и политичких збивања. „Живот песнички, онај прави живот његових емоција“, пише Петровић, алудирајући на Пруста, „толико деформише, проткива, разграњава оно што би иначе била његова биографија да се догађаји којима смисао треба тражити у унутарњем песничком сну надовезују необично типично“ (1974: 461). Преображен, живот у књижевности поприма нарочит ред, облик и смисао; он има сопствене законитости, вођене логиком „унутарњег песничког сна“. У овој идеји препознаје се једно од општих места модернистичке естетике, својствено писцима и критичарима прве четвртине XX века, од Пруста до руских формалиста, који су њоме били непосредно или посредно надахнути. „Општи подаци“ сажето, готово у тезама, излажу биографски материјал који ће тек постати предмет уметничке обраде. Све оно о чему ће писати у „Великом другу“ и *Дану шестом* – избеглиштво, глад, суочавање са смрћу вршњака и крахом дотадашњег поретка – „перипетије“ кроз које је „прошао један млади човек, лиричар, који, иако је прошао кроз рат, није убио ниједног човека у њему, јер га друштво за то није сматрало довољно одраслим“ (*Исто*: 466), у есеју је изложено као књижевни пројекат и размотрено као поетички проблем пре него што се Петровић упустио у писање о свом ратном искуству:

> Бежао је кроз Албанију, где је јео хлеб од буђи, и где се грејао уз туђе плећи и гледао лица која је јуче поштовао да се сад гласно свађају о мало места крај ватре. Сви закони социјални били су овде раскинути. Могао си убити човека и да никад никоме не одговараш; могао си умирати и да се нико на тебе не

[160] „Почео се страховито и непојмљиво ужасавати од краја живота. Појмио је да ако пише песме, то није зато да би се изразио, нити да би имао успеха, већ једино да би се будућом славом могао продужити и после физичког умирања. Уметност је за њега била куповање живота негде преко граница појмљивог. О, бити од ма ког споменут после хиљаду година“ (*Исто*).

> обазре [...]. То је био повратак племенским пећинским уредбама чопора. Он се толико пута тад грозио и увек је хтео да живи. Тек тад је почео да пише песме, и да му се свака реч коју изговори учини страховито скупоценом; он је нервозно жвакао изразе гледајући коње и људе да цркавају [...]. Видео је људе који су од глади, мучења, очајања престали припадати људскоме роду, оне који су се бацили у реку и оне који су већ трулили. Видео је хиљаде својих вршњака, пре времена регрутованих, како бесциљно промичу кроз маглу, и како сваки час остављају за собом изнурене другове да умиру по друму (ПЕТРОВИЋ 1924б: 3–4).

У есеју ови догађаји су приказани као индивидуални доживљаји будућег песника, али и као типично искуство припадника генерације која ће после рата ступити у друштвени живот – као „животна авантура кроз коју је морао проћи скоро сваки данашњи *наш млади* песник“ (*Исто*: 2). Та свест о припадности једној генерацији на коју се епоха обрушила неупоредивом силином „емотивног материјала“, карактеристична је, видели смо, за све послератне модернисте. Она се код Петровића испољава и у „Општим подацима“ и есеју „Један пријатељ из детињства“, при чему је овај потоњи повезан са текстом о Дединцу идејом да се догађаји из прошлости, који су нас пресудно обележили, непрестаним радом сећања преображавају и добијају нов смисао:

> Тежња је људска да са истом постојаношћу и грозничавошћу са којом човек припрема себи будућност – преради своју прошлост дајући јој легендарни смисао, стварајући из ње читаву једну митологију која му увек може послужити као чврст ослонац за његов унутрашњи сан (ПЕТРОВИЋ 1924а: 12).

> Ми преживимо од живота оно што нам живот пружи и оно што смо способни да преживимо, али, чини ми се, у току целога живота увек се враћамо на старе доживљаје, да их новим искуством поправимо, доживимо, да им дамо један дубљи смисао. Отуда оно постепено премештање значаја са једног негдашњег доживљаја на други. Оно што је некада било само догађај физиолошки постало је, доцнијим враћањем на њега, догађајем чисто духовним (ПЕТРОВИЋ 1924в: 12).

Чак и из овако летимичног прегледа је јасно да три есеја написана почетком двадесетих година деле читав сплет заједничких тема и преокупација које је Петровић морао имати на уму када је писао прву верзију „Великог друга“. Текстови

који су писани за лист *Време* почетком тридесетих, понављају и варирају ове теме, недвосмислено указујући на то да су разлози за Петровићево стално враћање на албанско искуство били психолошки, али, једним важним делом, и поетички. Управо је ова самосвест којом се одликује Петровићев однос према књижевности и писању оно што његов одговор на проблеме представљања рата у књижевности повезује са одговорима Андрића и Црњанског. За Растка Петровића, као и за ову двојицу аутора, писање о личном доживљају рата није било само начин да се ослободи трауматичног сећања, већ последица свесног, чак подробног, размишљања о специфично књижевним проблемима представљања рата. И као што је то размишљање на један начин изложио у „Општим подацима" 1924, пре него што ће објавити прву верзију „Великог друга", тако ће му се вратити крајем 1930. и почетком 1931, у време када је свакако већ имао у плану роман *Осам недеља.*[161]

Разматрање Петровићевих есеја и текстова намеће и други закључак – размишљања о могућностима и проблемима књижевног представљања ратног искуства образују својеврсну „понорну" нит, која прожима и његова размишљања о књижевности уопште и његово сопствено писање. Другим речима, ко је склон да Петровићево дело чита као целину, а не као низ одвојених „фасцикли", међу којима нема дубље везе осим биографске, доћи ће, сасвим извесно, до закључка да га мисао о овим проблемима никад није напустила. Тврдити да је рат постао Петровићев „опсесивни мотив", који му, како би то Дединац рекао, „није дао да предахне" (ПЕТРОВИЋ 1961: 620), на први поглед може деловати претерано. Почеци Петровићеве књижевне каријере, ако занемаримо „Косовске сонете", наводе, наиме, на сасвим супротан утисак. Они сведоче о разиграном и наизглед иконокластичком превредновању традиције у најширем смислу те речи, које Петровића повезује са авангардним уметницима његовог доба и које је пресудно одредило његово место у

[161] У библиографској белешци уз прво издање *Дана шестог* Марко Ристић тврди да је Растко на књизи *Осам недеља* најинтензивније радио у периоду 1932–1934, а да нико данас не може да установи када је добио прву замисао да се тиме бави (ПЕТРОВИЋ 1961: 630). Од Александра Дерока, међутим, сазнајемо да је Растко још 1922. године, на њиховом заједничком обиласку манастира Црне Горе, причао „како је све то изгледало, десетак година раније, кад је истим путем, тада само стазом, ишао пешке, промрзао и гладан, ту одмах мало даље где почињу 'Котлови' и стаза се, ако је и ње свуда било, пење хиљаду метара на сам врх Чакора. Тада је, ваљда, у глави почео да пише, или је већ писао, своју велику *Албанију* – тако се прво звао роман после назван *Дан шести*" (ДЕРОКО 1983: 157).

канону југословенске књижевности, иако разлози који су томе допринели нису били искључиво књижевне природе. „Споменик“, објављен 1922, у првом броју часописа *Путеви,* свакако је најизразитији пример оваквог уметничког става. Не само да је у питању типично авангардна провокација, која је својом представом фигуре црног Христа коме „мушки знак допире до колена“ саблазнила јавност, са патријархом на челу (види ТЕШИЋ 2009: 281–294), већ је то, са чисто књижевног становишта, сложена творевина која доводи у везу важне теме Петровићевог стваралаштва. У контексту послератне уметности, међутим, Растков „Споменик“ се указује као текст који дели заједничке преокупације не само са прилозима објављиваним у *Зениту* него и са песмом као што је „Вечни слуга“ Црњанског, па са и „Објашњењем *Сумагре“* као манифестом нове књижевности. Иако делује као дадаистичко изругивање локалним, националним (Ослобођење, Косово, Албанија, Краљ) и универзалним светињама (жртве), „Споменик“ је далеко сложенији текст него што се то чини на први поглед. Петровић се у њему дотиче кључних питања послератне друштвене стварности, пре свега, памћења и заборављања, у основи на сличан начин као и Црњански у „Видовданским песмама“ – тако што читаоцима скреће пажњу на неаутентичност постојећих видова комеморације. Као и код Црњанског, протест против социјалне неаутентичности је нераскидиво повезан са протестом против књижевне: „Споменик“ се критички односи према институционалном неразумевању потреба послератног друштва, исто колико и према неразумевању нове лирике, чији је Христос „велики љубавник читаве васионе“.

Супротност између аутентичних и неаутентичних видова памћења остварена је у тексту кроз контраст између различитих врста споменика. Као што је већ примећено (ТЕШИЋ 2009: 285–287), Петровић графичким средствима упризорује више споменика, који се супротстављају по начелима непокретности и покретности, трајности и пролазности, живог и мртвог. Тако се бројни споменици за које је расписан конкурс – „Споменик Ослобођења ослободиоцима; Косовски храм косовским јунацима; споменик Освете; споменик Непознатоме војнику и један изгинулима у Албанији; и један рукописима изгубљеним у Русији; и измрцвареним поповима; споменик Захвалности Великоме Краљу; споменик Гордости Великоме

Војсковођи“ – супротстављају Петровићевом „Споменику“, који је намењен „Пијаници“, јер је имао „визије беспримерне унутрашње“, „путнику“ (а не Путнику), јер је побегао у свет, увидевши да ће му „дух запустети“ и новом часопису, *Путевима* (ПЕТРОВИЋ 1922: 9–10). Први контраст између аутентичног и неаутентичног остварен је кроз супротстављање различитих појава које се у савременом друштву сматрају вредностима, али се величају на погрешан начин. Други контраст ове врсте развијен је кроз супротност између *stasisa* и покрета, између непокретне јаловости, „тамнице“, и љубави, као креативног принципа[162]. Споменик љубави је ефемеран: то је „само једна ваза пуна свежега цвећа“ (*Исто:* 10), изникао, и дословно и метафорички, из жртве генерације која је страдала у рату и која код Петровића поприма христолика обележја. Млади архитекта тог споменика је, наиме, погинуо правећи бомбу, „крвљу га је покапао: његов ученик тек га је довршио“ (*Исто*). Настављајући тамо где је његов претходник стао, ученик конструише „споменик у покрету“:

> Онај други пројектовао *Споменик у Покрету* на колима упрегнутим воловским што одлазе. На постаменту сеновитом извајао је Победу у снегу. Беше беље од иједног мермера и хладније још. *Чим сунце и пролеће дође споменик ће се отопити сам и отећи пољанама у жубору евокација.* Тако и треба, поштована руљо; да се на Сунцу сви споменици отопе, а не да гранитно пркосе зубу времена; и да су непомични. Нека их младеж само једном види; два пут? то је већ одвише! (*Исто:* 11)

Мотиви воловских кола која одлазе, снега и хладноће, алудирају на Петровићево албанско искуство[163], које је, за говорника „Споменика“, до те мере трауматично да се не може двапут преживети. Што је важније, о њему се не може сведочити мртвим, непокретним, „гранитним“ споменицима. Једини задовољавајући облик комеморације је „Споменик Обнављања и Препорађања, Будућих генерација,

---

[162]„ Тамница за скитничаре, тамница за шефове станица, тамница за законе против алкохола и за уредбе против скитње и скитница. Љубав за манастире и за крчме, љубавнике, љубавнице, љубав за крчмарице Јање, љубав за Арнауте“ (ПЕТРОВИЋ 1922: 10).

[163] Читав „Споменик“ садржи алузије на различите видове тог искуства, чак се и пародично парафразирање „Отаџбине“ Ђуре Јакшића – „Отаџбина је ово Јурњава“ (*Исто:* 10) – може схватити као одјек израза „Бежанија“, којим је, у популарном говору, означавано повлачење српских избеглица и војске 1915. године. Посебно је, у том контексту, значајна Петровићева евокација велике „звери“, која садржи извесне, крајње индикативне, сличности с његовом обрадом теме „Велике женке“ и епизодом са псом у *Дану шестом*.

Плодности“ (*Исто:* 11), који треба да дође наместо умирања и нова лирика која представља његову покретачку снагу. Отуда је та лирика у последњим пасусима „Споменика“ одређена као „плагијат“ који подражава „велику мисао Свемира“ – то је поезија која у себи понавља космогонију.[164] Њен свет више не одговара ни хришћанској визији космоса, нити је уређен према законима традиционалне, Њутнове, или модерне, Ајнштајнове физике (*Исто*) – то је свет неспутане креативности, свет Петровићеве ране поезије и прозе. На тај начин је у тексту остварен и трећи вид контраста – између неаутентичне и аутентичне поезије – традиционалних и нових песама, које се „тешко, а понекад и никако, не разумеју“ (*Исто:* 9).

Ова негована неразумљивост ипак неће задовољити Петровића. Чланак „Дванаест година наше књижевности“, објављен у *Времену* 1930. године, који тежи да сумира књижевне напоре и резултате претходне деценије, јасно сведочи о том незадовољству. „Знамо“, пише Петровић, „да је написано ствари које чине част онима који су их писали, и литератури којој припадају. [...] Али шта је изнето из те истините поетичности? [...] Сам ја, шта сам изнео из онога што сам писао, и што ми изгледа исто толико право као и јуче? Ништа, апсолутно ништа, што би вредело за милионе људи који говоре језиком којим ми говоримо“ (1930а). Тим милионима требало је подарити литературу која би говорила „њиховим језиком“, књижевност која би комуницирала са колективним искуством и која би имала шта да каже о догађајима који су пресудно обележили епоху:

[164] „Велика глумица (не мимискиња но велика Лепотица) дошла је сасвим гола, са звездама од златне хартије у коси: представљаше црномањасти свод Ноћи. И заузе позу Огледања (држала је огледало у руци) пред лежећим Младићем; његова неукротљива чврста мушкост тад је била горди стуб Вечности: водоскок пред Звездама. Тај је споменик: Споменик Обнављања и Препорађања, Будућих генерација, Плодности“ (*Исто:* 11).

О Петровићевом схватању космоса види ЈОВИЋ 1999, нарочито: 142–152. За разумевање Петровићевог виђења односа између књижевности и стварности кључни су чланци „Стварност у нашој и страној књизи“, објављени у *Времену* 1931. Њих би требало довести у везу са мотивом плагијата којим се „Споменик“ завршава, у чему могу бити подстицајни увиди Предрага Петровића у тексту „Чиме нахранити роман? Поетички погледи Растка Петровића“ (2013: 53–77).

> Прошли смо један велики рат. И какав рат. Ни једна стопа земље није остала неокрвављена, неполивена ужасима и срдобољама. Већина раскомаданих тела није ни достигла свој узраст. И страшније још од експлозија, Албанија и глад. Тридесет хиљада вршњака и другова, постало је један једини велики друг затрпан снегом. Сваким даном нама су све дражи они који су изгинули. И не само они који су ишли смрти, већ и они нарочито које је смрт посетила.
>
> Кад смо ми почели писати, земља се још пушила од крви, од раскомаданости, од загубљених граната које су се распрскавале у рукама деце по њивама. Требало је опет све почети (ПЕТРОВИЋ 1930а).

У време када су настали ови редови, Растко Петровић се свакако већ бавио мишљу да напише једно такво дело, које би његовим савременицима „нешто вредело“. Чланци који су, недуго потом, објављени у *Времену,* у оквиру серије „Светски рат у у нашој и страној књижевности“, коинцидирају са радом на том делу, које ће Петровић, под насловом *Осам недеља,* предати Геци Кону пре поласка у Америку. Они су значајни не само зато што указују на решења за која ће се определити у приказивању повлачења кроз Албанију већ и зато што потврђују да су Петровићева размишљања о књижевности нераскидиво повезана са његовим књижевним текстовима.

Рат у књижевности

Чланци који су излазили у *Времену,* поред ратне прозе југословенских писаца (Кракова, Васића, Крлеже и Црњанског), разматрају и место рата у европској књижевности од Хомера до ратних романа Анрија Барбиса и Лудвига Рена. У уводном чланку серије Петровић полази од запажања да је недавно дошло до обнове интересовања за ратна сведочанства, што је почетком тридесетих несумњиво био случај, и то не само у Југославији. Прва деценија после рата прошла је, бар на Западу, у знаку читалачке презасићености ратном књижевношћу (види BEAUPRÉ 2011: 44–46). Ситуација је, истина, била друкчија у југословенској књижевности, где је релативно одсуство дужих прозних остварења објављених за време рата, попут Барбисовог *Огња*, било условљено ратним приликама које су се разликовале од оних на Западном фронту. Главна дела првог таласа ратне књижевности јављују се код

нас почетком двадесетих – *Дневник о Чарнојевићу* Црњанског и *Кроз буру* Станислава Кракова 1921, Краковљева *Крила,* Крлежин *Хрватски бог Марс,* Васићеве *Црвене магле* и *Утуљена кандила* 1922 – док је почетак тридесетих и у Југославији, као и у остатку Европе, обележен редовним појављивањем ратних романа, почевши од *Играчака на путу* Миодрага Ст. Стефановића (1930) и првог тома трилогије Мирослава Голубовића (*Fragmenta tragoediae belli,* 1931), до три тома Јаковљевићеве *Српске трилогије* („Деветсточетрнаеста“, 1935; „Под Крстом“, 1936; „Капија слободе“, 1937).

У зависности од начина на који је рат у књижевности био доживљен и приказан – као „лепота и ексалтација мужаствености“ или као борба за голи опстанак – Петровић дели ратна сведочанства на она која, заједно с „унутарњом екстазом ратника“, доносе „поетски облик и инвенцију“, и на она која непосредно приказују рат као „чист материјални и духовни документ“. „На једном крају је“, вели Петровић, „све што происходи из поеме Марсељезе а на другоме све оно што је Рат од Лудвика Рена“ (1930б). Он исправно запажа да место које ће једна књига заузети између ове две крајности зависи и од тога „коме језику“ она припада – језику победника или побеђених – али при томе поједностављује ову поделу, тврдећи како је ратно искуство победнике уверило да су борбе и жртве биле оправдане, а пораженима разоткрило сав њихов бесмисао. Положај тадашње југословенске књижевности је, у том контексту, сасвим специфичан:

> Постоји једна околност због које би наше књижевно сведочанство о рату могло бити, и за нас и за човечанство, од необичног интереса и важности. Једино по земљама нашег народа, од свих оних по којима се водио светски рат, и непоновљиво у даљој историји за нас саме, збило се да је наш народ имао да се бори за своје самоодржање на обема странама човечанства (*Исто*).

На једној страни нашли су се писци попут Кракова и Васића, који су се борили за Србију и желели победу, на другој су се нашли писци попут Црњанског и Крлеже, који су прижељкивали пораз војске у којој су били принуђени да служе. Могло би се рећи да тај положај постаје сложенији ако имамо у виду да је до превредновања рата дошло и код писаца који су се борили на страни победника, као и то да документарних, непосредних приказа рата има и код писаца попут Ернста Јингера

или Станислава Кракова, који ни у ком случају нису мислили да је рат бесмислен. Јасно је, међутим, да Петровићев пропуст потиче отуда што његова подела у основи није била идеолошка већ књижевно-критичка. То се, уосталом, добро види из његове оцене Кракова и Васића.

Од четворице писаца које је Петровић одабрао, искуство рата је свакако оставило највише трага на Станиславу Кракову. Када је као добровољац ступио у чету војводе Вука, Краков је још био дете и рат је за њега, у ствари, био формативно искуство, на које се касније стално враћао: „Он је дакле између свих оних који су се доцније прихватали пера, био један од најверодостојнијих сведока великог рата. Зато што може бити најближе аутентичности, његово сведочење о рату имало би да буде и од највеће човечанске и документарне вредности“ (ПЕТРОВИЋ 1930д). Због тога је главно питање „колико је велики рат или рат уопште или војништво уопште дат код њега комплексно, обујмљен у његовој жестини и поновљен у свој његовој мистериозности“ (*Исто*). Одговор је да Краков у томе није успео; оно што је његовим подробним, реалистичким описима недостајало била је проблематизација самог рата, запитаност над његовим смислом. При томе, Петровић не мисли да проблематизација нужно значи пацифистичко порицање: „Када је у питању писана, књижевна реч о рату, онда ми не чекамо од те речи унапред да она буде критика рата или егзалтација рата; ми чекамо да она буде човечанска, убедљива реч о рату“ (*Исто*). Краковљева реч је, међутим, неубедљива: он је дао описе ратне стварности лишене било какве интерпретације. Он се, према Петровићу, ни у једном тренутку не пита који је смисао тих збивања и чему све то. Да је његово писање било мотивисано искључиво потребом за исповедањем или документарним бележењем, без икаквих „литерарних“ претензија, то би се још и могло опростити. Али, „Краков [је] писао своје књиге о рату (*Кроз буру* и *Крила*) у тренутку када га је нарочито занимао облик казивања и стил, више уметничка форма него судбоносни значај садржине“ (*Исто*).

То што је Петровић најлошије оценио Кракова, иако је од све четворице Краков о рату писао највише и најнепосредније, потиче отуда што је несумњиво био најслабији писац међу њима, али и зато што је најближи „ратној литератури“. У том отпору према документарној књижевности, као и у једном начелном незадовољству

реализмом, које провејава и из критике Кракова и из критике Васића (ПЕТРОВИЋ 1931а), Петровић је сличан осталим модернистима. Али потреба да писање о рату (и писање уопште) има шири, „општечовечански“ смисао, код Петровића је изражена са посебном емфазом. Да би једна таква катаклизма као што је био Први светски рат могла да се преживи, да се преброди, мора јој се дати смисао. Тај смисао је за Петровића подразумевао сагледавање рата само као једне, додуше монструозне, манифестације људске суштине. Уклопљен у општу историју човечанства, рат постаје сведочанство о непроменљивости човекове природе, каквих је кроз време било и каквих ће још бити – једна епизода. Рат је, према томе, показао човеку „да несреће рата нису несреће нечега изузетног, да узроци рата нису у рату, да су узроци даље, у несавршенству самога човека и човечанства, и да је рат само акумулација и дешарж тих латентних ужаса у људству“ (ПЕТРОВИЋ 1930б). Слично томе, разматрајући приказе рата у књижевности од Хомера, преко Толстоја, до савремених ратних романа, у последњем чланку серије, Петровић издваја пре свега оно што представља њихове „човечанске“ константе:

> Али мртви што леже око утврђења Троје, мртви су у *Илијади,* као што су мртви они на Березини у *Рату и миру,* или око утврђења Вердена у савременом ратном роману; а живи враћају и чувају свој живот у *Илијади* као и у *Рату* Лудвига Рена, или у Галицији Мирослава Крлеже. Централно место у овој књизи је плач Ахилов над Хектором. Тај вапај човеков над разбојиштем пробија се кроз све слојеве човечанске историје, кроз све промене духа чак до нас (*Исто*).

Рат стога не сме бити приказан као искуство које је издвојено и неупоредиво, било зато што је субјективно (као код Црњанског и Васића), било зато што му није дат неки дубљи смисао (као код Кракова). Отуда је разумљиво да, мерен Петровићевим универзалистичким критеријима, субјективни доживљај рата у *Дневнику о Чарнојевићу* делује као недостатан и ускогруд приступ проблему. Занимљивије је, међутим, то што ни Васићева проза не досеже врхунац који припада Крлежи. Своју одбојност према Васићевој прози Петровић приписује његовом „тесном приповедачком реализму“ који, ради „декоративности“, одступа од свега што је „човечанска база личности“ и „бољи и дубљи реализам“ (ПЕТРОВИЋ 1931а).

Али на шта се тачно тај „бољи и дубљи“ реализам односи, осим на неки неодређени скуп фундаменталних људских особина, „човечанску базу личности“? Одговор на то питање би најпре требало тражити у Петровићевим разматрањима односа између књижевности и стварности, изнетих у фељтону „Стварност у нашој и страној књизи“, објављеном у *Времену* исте године као и серија о рату. Први чланак, „Човек чита књигу“, у целини је посвећен Петровићевом схватању „стварности“, као категорије која се разликује од „реализма“ у књижевности. „Стварност књиге“, наиме, „нема никакве везе са реализмом“ (ПЕТРОВИЋ: 1931в). Стварност се односи на садржину књиге или пре, на фикционални универзум који писац ствара, а читалац, захваљујући постојању одређених заједничких претпоставки, прихвата:

> Човек који отвори књигу и чита је, у ствари, тражи у њој обавештење о природном, универзалном реду ствари у коме се налази, или жели да сазна за један друкчији поредак ствари но што је космички поредак у коме он бива. [...] Књига која не би у себи садржала ни стварност овога космичког света у коме живимо ни једног друкчијег еквивалентног космичког света, узетог глобално или у детаљу, не може нахранити читаочеву глад [...] (*Исто*).

Другим речима, књига која не би била заснована на истим (или бар аналогним) претпоставкама на којима је засновано читаочево поимање стварности, била би нечитљива. Због тога стварност, приказана у књижевности, није апсолутна и статична већ динамична, а њена вредност зависи од читаоца и „мора се увек процењивати узимањем у обзир човечанства коме се ова обраћа“ (*Исто*). Насупрот стварности, реализам је чисто формална категорија, која се „односи само на начин обраде књиге, на њену структуру“ (*Исто*). „Стварност у књизи је истина те књиге, реализам у књизи је вероватноћа те истине. Реалност садржине једне књиге може бити постигнута реалистички, или не [...]“ (*Исто*).

Петровићево запажање да се реализам односи на „вероватноћу“ с којом је одређена стварност у књизи приказана изузетно је значајно, као и његов увид да је реализам само једна од могућих техника којима се тај *ефекат стварног* постиже. Његови текстови о Свеву и Џојсу, Хакслију и Прусту, описују различите начине и методе помоћу којих модерни писци настоје да постигну ту „вероватноћу“, да

савременом читаоцу прикажу измењену стварност. *Зенова свест* и *Уликс* су, према Петровићу, два најбоља послератна романа. Као и Вирџинија Вулф, која је у „Модерној прози“ (1956: 83) тврдила да „живот није низ симетрично поређаних фарова“ (*a series of gig-lamps symmetrically arranged*), како га реалисти приказују, Петровић оцењује модернистички роман као израз дубоке промене у односу на „ону хармоничну и симетричну психолошку конструкцију какву је замислио у човеку велики роман 19. века“ (1931г). Тој промени су, према Петровићу, допринели разни чиниоци, од којих се неки односе на сферу интелекта (модерна наука, психологија, психоанализа и филозофија), а неки на појаве „опште природе“, попут Великог рата, који је, прешавши преко свега, „показао да људски живот у једном космичком тренутку и вреди све и не значи ништа“ (*Исто*). „Погледавши под утицајем целога овог новога филозофскога духа у себе, човек је видео да у њему чак не постоји једна једина личност, већ читаве наслаге личности“. „Ако би се замислио психолошки пресек једнога таквог живота“, вели Петровић, „он би личио на геолошке пресеке земље“ (*Исто*). Мотив „геолошких пресека“ има средишњи значај за разумевање Петровићевог односа према рату и, као што ћемо видети, јавља се на кључним местима његовог опуса. За сада је важно приметити да је, за Петровића, стварност у романима Џојса и Свева веродостојно приказана управо зато што није дата као хомогена целина, као „јединство“, већ онако како је опажа људска свест, као „комплекс психолошког тренутка“. Утисак јединства и континуираности резултат је синтезе која се збива у читаочевом уму. Овако велика промена до које је дошло у књижевном приказивању стварности морала се одразити и на представљање рата у књижевности.

> Последњи ратни роман (Ремарк, Рен итд.) као некада опис битке на Ватерлоу, унео је нови елемент у мисаону представу рата. Стендалова поставка да се визија рата може писано обновити једино преко психолошке реакције једнога или више учесника, нови писци су задржали као стечено и неоспорно искуство, али су разложили целу комплексност психолошке реакције. Они је у свом роману нису хтели показати одмах и целу [...]; угао са ког се посматра бој нигде није унапред постављен и синтеза психолошке реакције потпуно је одбачена. [...] *Синтеза онога што се збива у бој у, и синтеза психолошких реакција и духовних стања човека у бој у, ствара се не у писаној речи него тек у читаоцу* (ПЕТРОВИЋ 1931б, курзив ДД).

Ако се вратимо, после ове дуже дигресије, критици Васићевог „тесног реализма“, постаће можда јасније шта је Растку Петровићу сметало у његовим причама. Петровићу се чинило да се Васић углавном задржава на спољашњем приказивању ликова, не пружајући нам увид у праву мотивацију њихових поступака – за разлику од модернистичке прозе, Васићева нам не даје прилику да уронимо у свест лика и да на основу његовог доживљаја донесемо сопствене закључке о рату. Поредећи Васићево приказивање психолошког дејства рата на појединца из приче „У гостима“ са приступом савремених немачких романсијера, Петровић ипак даје предност Васићу. За разлику од Рена и Ремарка који приказују деловање рата на колектив, схваћен као хомогени скуп људских јединки, и који то дејство разлажу на скуп каузално детерминисаних, механичких или физиолошких реакција[165], Васић је успео да преко психичке реакције појединца прикаже универзално деловање рата. Он није настојао да спроведе приповедачки експеримент попут Толстојевог, приказујући, у „великом стилу“, како рат изнутра делује на различите појединце, што његов подухват чини далеко скромнијим, али је ипак успео да покаже како се „оно што је био елемент индивидуалности пре великога догађаја у човеку“, а који га ипак није чинио потпуно различитим од других људи, под дејством тог великог догађаја развија до пароксизма (ПЕТРОВИЋ 1931а). Петровић, у ствари, хвали Васића зато што је показао како рат до крајности развија извесне, општељудске могућности које већ постоје у човеку, не мењајући га при томе суштински, дакле, због нечега што Васић уопште није учинио, нарочито не у причи „У гостима“. Због тога завршетак приче, а то значи и њена целина, Петровићу делује неразумљиво и немотивисано:

> Последњи одломак у приповеци не одговара више целом развоју каузалности у приповеци и никако њеној психолошкој основи. Од почетка, писац је био пустио да судбину јунака прича неко непознато лице; у току целе приповетке

[165] „Немци су узели тај скуп [јединки] као главну чињеницу на којој се под утицајем рата врше деформације. Они нису хтели посматрати јединку друкчије до само као део тог скупа; одбацили су анализу, чак бележење психолошког процеса у јединки; оставили су бележење само тачних, скоро искључиво физиолошких реакција, као последице онога процеса. Тако да је код њих рат дат као неумитан, необујмљив у потпуности ритам каузалности и судбоносности“ (ПЕТРОВИЋ 1931а: 4).

> то је лице присно и човечанско, и једино се тако може објаснити да до последњег момента оно може да тако блиско тумачи удес свог пријатеља. Тек ради једнога уметничко-приповедачког завршетка то лице у суду о свом пријатељу постаје растакверско, афектирано и цинично. Цео тај крај изгледа као да је прикрпљен (*Исто*).

Овако погрешна оцена Васићевог поступка не треба много да нас чуди: она произлази и из Петровићевог решења начелног питања осмишљавања рата и из његовог схватања разлике између онога што у чланку одређује као „тесни“ (документарни, фактографски) реализам и „дубљи“ (психолошки) реализам. По тим критеријима, Петровић даје предност Толстојевом приказу рата над Стендаловим и Крлежином над приказом рата код Васића и Кракова. Зашто Крлежа, када је његова реч „незграпна и неартикулисана“ и „звучи стално као тужба, клетва, као обична псовка“, када је *Хрватски бог Марс* „рђаво написана књига“? (ПЕТРОВИЋ 1930г) Њен главни недостатак је то што Крлежа није довољно одвојен, дистанциран од грађе и збивања која приказује: „Он није оставио никаквог психолошког простора и удаљења између себе и света свога стваралаштва. [...] Као ни Црњански, иначе, Крлежа није погледао на рат онако ужаснуто смирено, са онако горким и болним миром, како је ту скоро погледао Ремарк или Лудвиг Рен. Ова двојица последњих дали су једно објективно сведочанство; Крлежа га је дао субјективно“ (*Исто*). То се, међутим, у Крлежином случају испоставља као предност. Он, наиме, није желео да остави документ о рату („тесни реализам“) већ је, приказујући „један исечени комад живота, из чијих пресечених жила још бије крв“, уједно дао и „читаву представу света“ (*Исто*). Растко Петровић је у том псеудоаристотеловском разоткривању универзалног у партикуларном видео уметнички кључ приказивања ратне стварности:

> Елементе које је имао, Крлежа није располагао тако како би дао једну веродостојност, већ да изгради трагедију. Код њега се није видело како у рату дође до тога да једна баба буде обешена зато што је бранила своју краву, па је цела та каузалност болна и трагична, као што би се видело код Ремарка, већ се код њега види како то дејствује и каква је трагедија када се једно људско биће веша (*Исто*).

Из истог разлога Петровић даје предност Толстоју над Стендалом. Приказ рата из перспективе јунака који не разуме шта се догађа, који је Стендал први пут применио описујући, у *Пармском картузијанском манастиру,* битку код Ватерлоа, Толстој ће усвојити и применити, најпре у *Севастопољским причама,* а затим у *Рату и миру,* где функцију Фабриса дел Донга преузима Пјер Безухов. Међутим, док је Стендалов опис Ватерлоа из Фабрисове перспективе за Петровића само „једна генијална књижевна метода којом се постиже веродостојност", „код Толстоја она има дубоки човечански смисао" (1931б). Толстој је „из збирки таквих замишљених, несвесних и неисказаних сведочанстава створио велику композицију", он рат није приказао „ни објективно, давањем једне идеално највероватније и најпространије визије", ни „апсолутно субјективно, излажући своју визију рата тј. визију рата једног јунака у роману". Толстој је дао комбинацију свега тога, што после њега никоме није пошло за руком. Ратни роман данас представља повратак на Стендалов поступак, чији је значај, према Петровићу, чисто литераран: „Оно што су Доржелес и Барбис написали у Француској, а специјално последњи писци у Немачкој, стајало би у односу према једном великом човечанско-историјском документу, који би поводом овога рата могао изаћи из креативне замисли једног човека, као што опис битке на Ватерлоу стоји према *Рату и миру*". Они су усвојили Стендалов поступак али су „разложили целу комплексност психолошке реакције" (*Исто*).

Први светски рат, према Петровићу, није добио свој *Рат и мир,* ни у свету ни у Србији: „Велика, замашна књига која би тај нови елемент мисаоног грађења унела у себе и искористила на великим и општим основицама живота, целога једног човечанства у току рата, није написана последњих година ни у једној земљи која је прошла кроз велики рат" (1931б). Но, ратни роман је био суочен са важним представљачким тешкоћама, и Петровић их је био свестан. За почетак, постоји проблем перспективе. То што, код Ремарка, на пример, „угао са ког се посматра бој нигде није унапред постављен и синтеза психолошке реакције потпуно је одбачена", последица је и објективних околности и извесних поетичких тенденција. Објективне околности тичу се масовности Првог светског рата и новина које је донео на плану ратовања: „Бој више не траје као пре сто година један дан већ годинама, и Фабрицијe

у току тих неколико година није један, његова визија није једног човека, већ комплекса безбројних личности које синтетизују Фабрицијa“ (*Исто*). Томе насупрот, поетичке тенденције које Петровић подводи под категорију „сугестивности излагања“, подразумевају, као што је већ речено, да писац „даје један по један детаљ збивања и психолошку реакцију на њега“, не претпостављајући притом ни једну појединост некој другој, тако да до њихове синтезе не долази у самом тексту, него у читаоцу (*Исто*). Ово одсуство синтезе сметало је Петровићу из истих разлога као и одсуство интерпретације код Кракова, разорна ирониja и дистанца код Црњанског, а можда и извесни елементи сопствене поеме „Велики друг“.

У том погледу је крајње индикативан текст „Књиге исповести“, објављен 1. марта 1931. у оквиру фељтона „Стварност у нашој и страној књизи“. На почетку овог текста Петровић се пита како ће будући нараштаји читалаца доживети савремену књижевност. Он сматра да се „данас не продаје ни имагинација ни натурализам“, а „саопштавање и анализа које имају истинитост документа“ ближе су читаоцу него „дело слободне маште или објективности која уопштава“ (ПЕТРОВИЋ 1931д).

> Кад је књига о рату, не тражи се од писца да д[â] велику и општу слику рата, да јаче и боље задре у догађаје који су били већи и пресуднији, а мање у догађаје од мањега значаја. Од тога се писца тражи сад да каже, до најинтимније веродостојности, шта је доживео појединачно он; шта је осетио он као човек у катаклизми догађаја и људи; шта је видео. На тако прецизан начин да каже како би читаоци апсолутно могли измешати своју личност са његовом. [...] Волимо да књига о једном животу буде или аутобиографија или да је сасвим замењује; да је она једна врста исповести. [...] Велики догађаји рата показали су не само кроз шта све човек може да прође, већ и шта се све у њему може да збуде. И ако се данас књижевна епоха врло често пореди са [р]омантизмом, ми мислимо да ниједна књижевна епоха није показивала мање потребе за романтизмом а више за документацијом од ове (*Исто*).

На исту савремену склоност ка „исповестима“ и „документацији“ – односно, ка приказивању рата кроз сведочење учесника, у којем исповедно/аутобиографско писање поприма значај документа – скренуо је пажњу Андрић када је, говорећи о Д'Анунцијевом *Нотурну,* приметио како је ова књига „фрагментарна и има облик исповести“ и да су то „две ознаке заједничке свим делима писаним за време рата“

(1922a: 1703). Ова тенденција је, видели смо, доживела прави процват у првим приказима рата и Петровићева размишљања у извесном смислу бележе њен крај: тридесете су, у већини европских књижевности, биле обележене различитим покушајима да се рат прикаже у замашнијим епским синтезама, да се не посматра изоловано, већ да се уврсти у једну општу визију живота и да се, према тој целини, вреднује. На овакав закључак наводи и анализа француског међуратног романа коју је дао Морис Ријено у студији *Guerre et révolution dans le roman français.* Разматрајући романе настале крајем прве и у другој деценији међуратног периода, као што су Селиново *Путовање накрај ноћи,* Жионово *Велико стадо,* Роланова тетралогија *Очарана душа* (1922–1933) и Малроова *Људска судбина* (1933)*,* Ријено закључује да је овим романима, заједнички нов однос према Првом светском рату и историји. Рат у њима више није приказан као „ограничено и довршено искуство, које образује једну, смислену или апсурдну, али у сваком случају самодовољну целину, која би се могла изоловати. Уместо тога, он постаје увод или полазиште једне целовите филозофије живота, кључно искуство које је довело у питање идеју среће, делања, историје, друштва“. Тридесетих година, о рату се више није могло мислити као о нечему издвојеном из остатка људског искуства, као о неком „чудовишном или повлашћеном случају“ (RIEUNEAU 1974 : 341). Та промена, која је још раније почела да се помаља у Петровићевом односу према рату, сасвим се јасно испољила почетком тридесетих – најпре у његовим критичким текстовима, а потом у роману *Осам недеља.* Посматрано у том контексту, Петровићево незадовољство првом верзијом „Великог друга“ добија нов смисао.

„Велики друг“ 1 и 2

Зашто је Растко Петровић осетио потребу да мења „Великог друга“? Очигледан одговор би гласио – зато што га, са уметничког становишта, није задовољавао – и збиља, ако се упореди са уметничким дометом песме „Са светлим

пољупцем на уснама“, објављене непуну годину касније[166], „Велики друг“ садржи неколико изузетних строфа, али не може да парира његовим најбољим стиховима. Упоредно читање двеју верзија „Великог друга“ показује, међутим, да Петровићеве измене нису ишле у правцу поправљања постојеће верзије на плану песничког израза. Због тога се разматрање разлика између ових двеју верзија песме на овом месту чини неопходним. Оно ће, уједно, помоћи да боље разумемо разлике између приказивања рата у роману *Осам недеља* и његове обраде у *Дану шестом,* у оном облику у којем га данас познајемо.

Друга верзија „Великог друга“, нађена у рукописима Растка Петровића и објављена у збирци *Поноћни делија* (1970), садржи следеће крупне измене: не почиње више посветом „За спомен на тридесет хиљада мојих вршњака који помреше у Албанији“, али зато садржи 50 напомена и 78 нових стихова. Издељена је у шест нумерисаних целина, у оквиру којих су дуже строфе из прве верзије подељене, углавном логички, у више мањих строфа. Најочигледније питање које се поставља у вези са овом другом верзијом јесте који је статус поменутих напомена. Напомене, саме по себи, не представљају новост у поезији, премда је истина да су у модернизму, захваљујући Елиотовој *Пустој земљи,* добиле посебан значај. Петровићеве напомене су до сада тумачене управо у том, модернистичком кључу: „Ако у чину укључивања фуснота у начелу лежи ауторова жеља да преруши свој текст, умногостручи могућности његовог читања или се пак иронички дистанцира од њега, све ове констатације важе и за Петровићев књижевни поступак у целини“ (ЈОВИЋ 1999: 271). Јовић закључује да њихова сврха овде није стварање дистанце или иронијско подривање – „у овом случају, певању у првом лицу придружене су напомене у трећем, и то пре као својеврстан коментар емоционалног стања у коме се налази лирски субјект, па и аутор, у тренутку испевања прве верзије песме“ (*Исто*: 273) – и да напомене у „Великом другу“, пре свега, имају смисао аутокоментара. Не само што не доводе у питање стихове које коментаришу, напомене чак доприносе њиховој

[166] „Велики друг“ је објављен у специјалном, божићном броју, листа *Време* 1926. године; „Са светлим пољупцем на уснама“ у двадесет другој књизи нове серије *Српског књижевног гласника* за период септембар–децембар 1927.

неупитности, потврђујући их са становишта неименованог редактора, који, у трећем лицу читаоцу разјашњава поетске слике, најчешће тако што их парафразира. Нигде из њих не провејава сумња или жеља да се говорникова перцепција приказаних стања и збивања оповргне или исправи. Однос између аутора напомена и говорника песме ипак није сасвим једнозначан. Он би понајпре одговарао односу који у прозним текстовима постоји између свезнајућег приповедача и лика. Тај приповедач може несметано да „улази“ у свест ликова, приказујући нам их „изнутра“, али може и да коментарише њихове мисли и осећања из, условно речено, „спољашње“ перспективе. У првом случају реч је о цитираним монолозима у којима, посредством директног говора, свезнајући приповедач читаоцима пружа непосредан увид у мисли и осећања лика. Ако бисмо читав текст друге верзије „Великог друга“ посматрали као јединствену приповедну целину, добили бисмо ситуацију која умногоме подсећа на приповедање у којем су цитирани монолози праћени приповедачевим коментарима, датим кроз класичну психонарацију. Ако бисмо у читању напомене уврстили у текст песме, прва строфа шестог дела[167] –

> О, Боже, Боже, зар је могуће!
> Да мртви друг свиће крај мене;[38]
> Умрети од смеха ван своје куће,
> Крај ноћног друга, без драге жене![39]

– могла би се приказати и на следећи начин:

> „О, Боже, Боже! Зар је могуће! Да мртви друг свиће крај мене“ – када је једном свануло угледао је крај себе мртвог суседа, са којим је до малочас још разговарао. Као да је одједном тај друг, који је мењао непрестано свој лик и долазио ноћу да га теши, издахнуо најзад и с њим последње човечанство. „Умрети од смеха“ – од смеха, од грча који мраз изазове – „ван своје куће, крај ноћног друга, без драге жене!“

Када се овај пример упореди са сегментима из *Дана шестог* у којима се непосредно приказују Стеванове мисли, сличност између поступка који је Петровић применио у ова два текста постаје сасвим очигледна:

[167] Сви објављени стихови и напомене из песме „Велики друг“ наведени су на основу ПЕТРОВИЋ 1970: 57–70.

> „Ја не могу да издржим... такав бол. Од целе личности само то, само то! Хтео бих одмах с овог места, из овог тренутка, да пођем. Не могу, не могу, разумејте, не могу!“ И као да би пошао кроз какву пустару, клецајући, дишући тешко, погледа безнадежно напред. [...] „Не могу да гледам све то око себе. Чак вас, чак тебе не видим јасно кроз то. Трпим, зар не схваташ колико трпим!...Постоји само тај бол, и онда само то и свуда.“ Његове речи, а нарочито то трпљење, пролазећи свуда око њега, Папа-Катића, обавијајући га као облаци, као магле, као време, векови и године, издвајало га је од света и осамљивало (ПЕТРОВИЋ 1961: 14–15).

Разуме се, то није случај са свим напоменама – неке су сасвим кратке и састоје се само из једне речи објашњења – али у односу на првобитну верзију песме представљају помак ка сложенијој приповедној структури романа *Дан шести.*

Било би примамљиво закључити, на основу ових запажања, да је друга верзија „Великог друга“ била својеврсна међуфаза, текст у коме је упризорена метаморфоза истог аутобиографског предлошка из дуже песме у позамашну епску целину, али тако нешто се не може тврдити са сигурношћу. Тачан, па чак ни оквиран датум настанка те друге верзије, није нам познат.[168] Полазимо, ипак, од претпоставке да је друга верзија песме настала после прве. Она је заснована на два увида. Први се тиче подударности која се открива ако се упореде разлике – у књижевној обради и Петровићевом тумачењу личног и колективног искуства повлачења кроз Албанију – између прве и друге верзије песме, с једне, и рукописа *Осам недеља* и верзије *Дана шестог* којом данас располажемо, с друге стране. На, условно речено, „идеолошкој“ равни, Петровићево приказивање српског повлачења из прве верзије „Великог друга“ односи се према роману *Осам недеља* онако како се друга, проширена верзија ове песме односи према *Дану шестом* у целини. У оба дужа текста приметна је ауторова тежња да се догађајима из повлачења подари неки „виши“ смисао – у песми је он

[168] Текст друге верзије „Великог друга“, прекуцан на писаћој машини, који се данас налази у Документационом центру Спомен-музеја Надежде и Растка Петровића у оквиру Народног музеја у Београду (кутија бр. 2, фасцикла 9d), постхумно је објављен у збирци *Поноћни делија* (1970), коју је приредила Светлана Велмар-Јанковић. У библиографској белешци уз текст не наводи се ни датум ни оквирни период настанка друге верзије. Судбина изворног рукописа, писаног мастилом, са Петровићевим исправкама, који се помиње у белешци, није нам позната.

хришћански, премда неконвенционалан; у роману је он повезан са Петровићевим схватањем природе и космоса, које је циклично и, у основи, нехришћанско. Други увид се тиче особености Петровићевог стваралачког поступка, у којем је очигледна, бар када је реч о овом аспекту његовог дела, тежња ка уклапању изолованог личног доживљаја у све веће и обухватније целине. Другим речима, Петровићев рад на књижевном приказивању „албанске епизоде“ имао је облик ширења и „облагања“ основног језгра, које чини његово лично, трауматично искуство. Чак и да је ова основна претпоставка погрешна, испитивање односа између двеју верзија песме, независно од времена настанка дуже верзије, као и између обеју песама и *Дана шестог,* открива разлике између ових текстова које су значајне, макар и не биле еволутивне природе.

Поред напомена, најочигледнија разлика између прве и друге верзије „Великог друга“ састоји се у њиховој композицији. Друга верзија почиње са шеснаест нових стихова, на које се надовезује почетак првобитне верзије („Целу ноћ леђа сам грејао...“). Уметнути стихови имају функцију увода који, заједно са последњом строфом песме, прстенасто уоквирује сећање на збивања из 1915. године (*уп.* ЈОВИЋ 1999: 270). Песма се отвара тако што се неидентификовани говорник из перспективе садашњости присећа својих „седамнаест даљних лета“ и примећује да је то доба одавно прошло – „Пођосте, пођосте и ви с ивица овог света!“. Упркос томе што се више не припија „смрзнут уз друга“, нити завлачи „модре руке у недра“, нити га „ништи мраз, нит ждере ваш, ни шуга“, ипак му „студени ветар“ још „забада нож у бедра“, а његова душа ничег није „жељнија од слике тела у снегу, што сними ми тад Албанија“. Слика тела у снегу, објашњава неименовани аутор напомена, јесте „отисак који би остављало тело за собом, када би лежало изнемогло у снегу“. Хладноћа ветра коју говорник још осећа, као и жеља за починком, а можда чак и смрћу, коју наговештава чежња за ’албанским фотографијама’ изнемоглог тела у снегу, имају улогу окидача који га враћа у прошлост. Друга строфа отвара се реминисценцијом на хладно јутро када је угледао „модро зелено лице“ непознатог друга и схватио – објашњава нам се у напомени – да је спавач који је лежао крај њега у току ноћи издахнуо. Модро зелено лице се, у продуженој, реализованој метафори

живота као тока, која је честа код Петровића, изједначава са замрзнутим извором потока. Стихови „Модро зелено лице – смрзли је ток то извора – / А као потоци дањни, шаке кроз магле теку, удаљене!“ пропраћени су напоменом у којој се описује како се говорнику при светлости зоре учинило „као да руке умрлога отичу кроз мртво тело“. На тај начин је смрт приказана двоструко – као замрзавање, прекид животног тока, с једне, и као отицање, с друге стране. Метафора живота као реке, изражена кроз слику умирања као отицања, јавља се на више места у *Дану шестом*[169], а посебан значај у роману стиче захваљујући повезаности са фигуром Велике женке. У више прилика та слика је реалистички мотивисана порођајем. Тако мајка Смеђег Петра кад год је уморна осећа да њен живот лагано отиче из ње, „и то не из груди, даха, кроз уста, као што се умире, но доле из трбуха између ногу. Силазило је, одлазило из ње. Живот је отицао као што су некада одлазила њена деца.

[169] *Уп.* у другој књизи *Дана шестог* сцену у којој Папа-Катић посматра руке своје комшинице Сали:

> То су биле дуге мрке руке, кошчатих уских прстију и кратко срезаних ноктију. Плаве жилице – малене реке са још мањим притокама, а ове са још мањим – оцртавале су се по њима. „Тара и Пива, Тара и Пива, са маглама и муљем и зорама и ноћима, уливајући се у реке, даље и даље, све до Црног мора.“
>
> – Вама се не свиђају наше слике?
>
> Могао је рећи: „Видите, прво су се састале Тара и Пива и под именом Дрине текле све до Саве, све до Дунава, све до Црног мора...Тамо ми је један младић читао песму о крви, о крви дечака који се затим остао смрзнут иза дрвене колибе изнад Таре. То су били моји најбољи другови, скоро крв и кост моје мисли. О, њих никада нећу заборавити. А један је писао песму о крви, злој, отровној, оног другог. Како бих икад више могао разумети неку песму или слику! Како? И ето, малене жилице крви на вашим рукама скоро су као жилице на младом листу јавора или липе, скоро као грана младога стабла (ПЕТРОВИЋ 1961: 447).

Помињање ових река и само је реминисценција на Стеваново присећање из првог дела *Дана шестог*:

> Мислио је како Тара извире негде из ове планине, па саставши се са Пивом гради Дрину. Није знао више где се то Тара састаје са Пивом. Имао је утисак да га наставник, онај страшни Васовић, што је био најбољи Цвијићев ђак, и чије су име у школском ходнику урезали златним словима, вуче кроз ову ноћ. „Погледај, погледај, ово је Тара“, викао је на Стевана, „види ово блато, ово је Тара, види! А сада покажи где је Пива! Покажи мало, младићу, где је Пива!“ И он га је вукао за косу, а њега су ноге болеле, и цело тело с напором је тражило кроз ноћ ту другу воду и то друго блатиште. „Ово овде? – Не, не, није то, то је све Тара. – Онда ово овде. – Ни то, ни то!“ И Стеван је онда ипак застајао и мислио: „Добро, онда постаје Дрина, а Дрина се улива у Саву, и Сава у Дунав, а Дунав у Црно море“. „Ово блато ту“, викао је Васовић, „то блато ту још увек је слив Црнога мора, још једнако је слив Црнога мора!“ И Папа-Катић непрестано је газио по томе сливу, а ноћ је била сасвим црна, као море под његовим ногама (*Исто*: 243–244).

То је било као неко корито планинско низ које, силом околности, силазе све бујице“ (ПЕТРОВИЋ 1961: 76). Иста слика се, у развијенијем облику, везује за Миличин порођај:

> Та жена, жива тачно, само ту, на тој рани, у тој рани из које извире река, – кло, кло, кло! – долазећи кроз миријаде поколења, црвена, густа, врућа, неисцрпна [...]. Река долази из помрчине постања, огромна, широка, између неких обала, над које се нагињу шуме, врлети и читави народи, широка и масивна. [...] Притиска на рану рубље, уквашено врелом водом, али црвена река – залази једно огромно невидљиво сунце! – продире одједном. [...] Баца покривач преко свега тога. Тако гаси пожар. Али пламен увек избије. Гледа риђи младић неколико тренутака тужно, у крв која се и даље лаганим млазом слива. Испод покривача. Отиче (*Исто*: 267–268).

У песми ова слика је део реминисценције на сцену којој ће се говорник још враћати – у питању је ноћ коју је провео спавајући приљубљен уз незнанца, испод његовог огромног шињела. Смрт друга га подсећа на сопствену пролазност и уводни део се завршава као што и почиње – зазивањем говорникових седамнаест лета и жаљењем – „Куд нестадосте, куд већ, с ивица овог света!“.

У наредним стиховима, којима почиње прва верзија песме, описана је ноћ коју је говорник провео грејући се уз туђе плећи. Из овог описа постаје јасно да се „велики друг“ из наслова не односи толико на одређеног човека, оног странца поред чијег мртвог тела се пробудио јунак, и на одређену ноћ, колико на све оне, „безбројне пријатеље тих непојамних ноћи“. То потврђује и Петровићево узгредно запажање у есеју „Дванаест година наше књижевности“ да је, у сећању оних који су преживели рат, „тридесет хиљада вршњака и другова постало један Велики друг, затрпан снегом“ (1930a). Као средишња метафора песме, велики друг код Петровића има још једно, особено значење, које је у другој верзији песме снажније присутно него у првој. Оно је тесно повезано са темом сећања, која је, захваљујући почетним, уметнутим стиховима, далеко развијенија у другој верзији песме, и која говори о извесној промени у Петровићевом тумачењу улоге Првог светског рата у животу заједнице. На овом месту би требало поменути једну од кључних разлика између песме „Велики друг“, у обе верзије, и романа *Дан шести.* Она произлази из жанровских обележја дуже, наративне песме и романа, односно из различитих

захтева романескног и поетског приповедања. Оно што је у песми концентрисано и згуснуто у један, парадигматичан сусрет, у роману је издељено у низ епизода које понављају и варирају основну тему неочекиване бликости између странаца. У роману се на тај начин постиже утисак пролажења времена, који је кумулативан, док се у песми постиже интензитет, који је резултат концентрације и сажимања.

Целу ноћ леђа сам грејао
Прислоњен уз туђе плећи,
Целу ноћ, снег на сметове је вејао,
По стопама мојим, по срећи.
Нит мишљах који је пријатељ тај који крај мене спава
Да често тежа од судбе на грудима ми његова глава,
И да трудно дишем: но трпех, јер дахом као да згреваше ми груди;
Тако прође болно живот, док зора не поче да руди!
Затим говорасмо, говорасмо, и говорасмо у мраку
О томе, како нема хлеба (а има л бога!);
Тек при првоме јутарњем зраку
Сазнадох лик суседа свога:
То беше неки војник снажни у сивоме шињелу,
Узвици му беху смели и важни; посматрах главу му смелу –
Затим пи много воде.
Диже торбу. Пљуну. Пи воде много; оде!
О, ви, безбројни пријатељи, тих непојамних ноћи,
У чијем крилу често почиваше ми глава,
Колико, у колибама пустим, чеках да л ћете доћи,
Безнадежно, док душу растрзаше ми страва!
И бучно, псујући грозно, стресеш ли снег са себе:
О, нико радосније није целивао свога брата,
Но ја, немо и непомично, што бих примио онда тебе!

Догађај који је овде приказан, у *Дану шестом* је разложен на више епизода, доживљаја које је Стеван Папа-Катић имао са различитим лицима током свог мукотрпног пута. Највише мотива који се јављају на овом месту у песми искоришћено је у епизоди која се у роману дешава у ноћи између 14. и 15. новембра 1915. Ту ноћ Стеван, исцрпљен од пешачења, проводи смрзавајући се у пастирској колиби на Чакору. Гурнувши врата и стресавши снег са себе, уз псовке, у „пусту колибу“ улази лице које ће Папа-Катић тек сутрадан идентификовати као „црвенооког сељака“. Странац у мраку непрестано говори и у почетку само смета

Стевану, који је опхрван јадом и чини му се да више не верује ни у шта. Он ипак прихвата помоћ незнанца који га покрива својим шињелом:

> Поступно човек је дисао дубоко и уједначено, толико снажно да је његов топли дах допирао чак до Стеванових образа. Стеван му се онда приближио цео и, стављајући му обе своје надланице близу уста, почео је тако да их загрева. Затим је и своја стопала успео да подвуче под његов шињел. Топлота ногу непознатога загревала је и Стеванове ноге. [...] Пробудио се у зору потпуно припијен леђима уз туђе плећи. И главу и руке загњурио је, што је могао више, у своја недра, а колена су му била скоро уз браду. Тако је провео последњи део ноћи као било која животиња. Човек иза њега је кашљао страховито, као сви старији људи када се пробуде. [...] Папа-Катић је сео. Сусед му осврте своје лице земљане боје, и његове очи, скоро сасвим црвене, врло благе, осташе равнодушно на Стевану. Младић се више није чудио што је прво познавао тога човека, савршено познавао, па тек онда упознао и његов лик. Што је сад тај лик, савршено нов, морао спојити и помирити са готовим сазнањем о човеку. Стеван је мислио како таква осећања мора да имају слепи који стичу пријатеље у току слепила, па имајући већ неку представу о њима, одједном прогледају (ПЕТРОВИЋ 1961: 146).

Детаљ са тежином главе на недрима јавља се на другом месту у *Дану шестом*. У питању је ноћ између 21. и 22. новембра, коју Стеван проводи у хану, спавајући поред, како ће ујутру сазнати, шустера Обрадовића:

> Кад се Стеван разбудио, почео је да размишља шта се збило и зашто толико трпи. Глава непознатог човека била је огромна, тешка. Тежила је као ђуле. Стеван није могао да дише. Покушао је да је одгура, али је онда осетио да му је под њом топло, да је једна рука од њеног даха била загрејана (*Исто*: 214).

Буђење је, као и у првом случају, праћено изненађујућим сусретом са лицем незнанца, за које се Стевану чини да не одговара његовом гласу. У ствари, у роману је сваки ноћни сусрет праћен истом, неочекиваном јутрањом спознајом:

> *Субота, 14. новембра 1915.*
> Јутро. Стеван се будио у тој великој, хладној просторији [...]. Погледао је около с тајним запрепашћењем што види баш таква и таква лица око себе, што су та лица баш оних људи с којима је вече раније измењао неколико речи, не баш сувише срдачних. Он се тада никако није трудио да замисли како они изгледају, али су му њихове речи, у ноћи, и потпуно несвесно, изградиле ликове који нимало нису одговарали овим стварним људима. Био је сада скоро

> непријатно изненађен што су ови овде баш такви и такви. Као да су се одједном ствари око њега прерушиле (*Исто*: 133–134).

Ова спознаја – да су Стеванове представе о људима и стварима, засноване на одређеним цивилизацијским тековинама, погрешне – као и перцепција простора који га окружује као новог и зачудног, у вези је с једном од средишњих тема *Дана шестог*. Та тема је развијена у делу романа насловљеном „Стеванова мисао у олуји“ – дугом унутрашњем монологу у којем су приказана јунакова размишљања док са муком корача завејаним Чакором. Притискајући око, како би умањио бол који осећа, Стеван долази до нове перцепције простора, која га наводи на закључак да је његов доживљај стварности, за који је до тада веровао да је исправан, па чак и неприкосновен, у ствари релативан:

> Постоји свет такав и такав, болан и напоран, и постојиш ти, Стеван Папа-Катић, син Ирца Папа-Катића [...]. И мислиш скоро без речи (а то је као завеса иза првих података мисли): „Ми о свету имамо једну визију, представу, о његовим облицима, о његовој стварности. [...] Да су нам очи биле створене као када их притискам, визија света била би из основа друкчија. И ова, сада овако наказна визија, била би онда нормална“. [...] Свет би онда изгледао невероватно друкчији, а стварност би ипак остала иста (*Исто:* 150–151).

Нова способност виђења света, рођена из бола и патње, непосредно се манифестује у језичкој равни – читав предео почиње да се обраћа Стевану непознатим, заумним језиком (*уп.* ПЕТРОВИЋ 2013: 240–249). Није тешко увидети у којој мери је овај преображај повезан са поетичким амбицијама нове уметности: способост да се свет сагледа из нове, онеобичене перспективе, која је у основи те уметности, рођена је управо из индивидуалног бола и ратног ужаса. На тај начин је у роману непосредно упризорена идеја коју развија и есеј „Општи подаци и живот песника“: нова уметност рођена је из индивидуалне и колективне трауме.

Осим измењене перцепције лица и простора, буђења се у роману по правилу завршавају заједничким испијањем неке течности. Мотив друга који пије јавља се и у четвртом делу песме – „Он пи, пи, чињаше се сатима,/ Воду ту, длановима крављену;/ Како се не опи, ил следи од пијења тога сатима“ – где поприма ритуално значење. Такође, ноћни разговори другова присутни су у обе верзије песме, као и у

роману. У песми, за разлику од романа, ови разговори се дотичу теодицејских питања – „Затим говорасмо, говорасмо, и говорасмо у мраку / О томе, како нема хлеба (а има л бога!)“. У роману, они се тичу сасвим овоземаљских проблема – пута који треба прећи, глади коју сви трпе итд. Другови говоре о свом пореклу, породици, занату, прошлости, док је Стеван по правилу суздржан и обузет сопственим мислима. Разматрање великих питања, ако је имплицитно и присутно у говору и погледу на свет другова које Стеван слуша, лишено је патетике и озбиљности која им је дата у другој верзији песме, нарочито у четвртом делу, где је питање о постојању бога развијено у читаву сцену библијског окршаја са ђаволом. Томе насупрот, свет *Дана шестог* је свет остављен од Бога, свет који је, упркос наслову и епиграфу овог романа, упадљиво лишен божанског присуства и који се о разлозима тог одсуства више и не пита.

У односу на верзију песме из 1926, завршетак првог дела подробније развија тему односа између појединца и заједнице, припремајући на тај начин слике колективног страдања у другом и трећем делу. Слично као што Стеван Папа-Катић у колиби на Чакору мисли да више не верује „апсолутно ни у шта“, говорник у песми за себе каже да нема ни „чежње, ни савести, ни страха“. Једино што му улива наду је топлота људског додира, тела за које му се чини да је „последњи угарак људства“. Он слуша друга како дише, и то дисање му се чини као „усамљени“, „последњи“, „скупоцени“ дах једне „сатрвене дружине“. Ова дружина у наредном делу поприма облик поворке српских избеглица која, обилазећи око планинског брега, изгледа говорнику као језиви *danse macabre*, „фантастично и страшно коло“ око неба.

Други део песме отвара се призором корачања кроз снежни предео и измењеном перцепцијом природе и простора, која одговара епизоди из *Дана шестог* у којој Стеван у снежној олуји доживљава халуцинацију. То се нарочито види из друге верзије песме у коју су уметнути нови стихови, који, између осталог, садрже јасну алузију на Стеванову „Мисао у олуји“ („А из белине снега, равни, што је сад беља но хартија,/ Обузима ме опет она грчевита Мисао,/ Корачам ли, ожедним ли, из леда самог бих Је сисао“). Други део даље развија тему промене у опажању; говорнику се чини да му „бор одвратне ствари збори“, небо му изгледа као бескрајна

плава застава која је пободена у планину, кретање избеглица око планине као мртвачко коло, ноћно небо као распорена утроба коњских лешина посута звездама („Ноћ отвара трбух коња, и засипа прахом звезда“). Изобличена визија стварности му, међутим, омогућује да стекне значајне увиде у лица и збивања која га окружују. Он најпре схвата да је дошло до раскида свих уобичајених односа – између човека и природе („О, боже, зашто, зашто, с природом самом ме свади!“) и између људи („Међ људима раскида се закон реда и милости“) – да је живот попримио облик пуке борбе за опстанак, а људска заједница изглед примитивне хорде. Укидање закона „реда и милости“ приказано је кроз развијену слику просјака коме нико не може да удели милостињу: његова испружена рука упоређена је са позним цветом коме ветар доноси само снег који ће га замрзнути, уместо полена који би га оплодио. Свест о томе да је дошло до краха цивилизације, тачније, до слома једног скупа вредности на којима је почивао дотадашњи поредак, говорнику омогућује кључну спознају, увид у живот који му је раније измицао:

> Како то да раније нисам видео,
> Како то да раније нисам успео:
> Сад склопим очи и осећам како је живот ту,
> Први пут видим, дрхћем, свуд око мене људи мру.

У роману је ова спознаја реалистички мотивисана чињеницом да је, под утицајем олује и бола у оку, јунакова перцепција света поремећена:

> „Ми о свету имамо једну визију, представу, о његовим облицима, о његовој стварности. Утврђену, овакву и овакву, какву је видио, јер гледамо, какву је осећамо и чујемо, јер је пипамо и слушамо. Да су нам очи биле створене као када их притискам, визија света била би из основа друкчија. И ова, сада овако наказна визија, била би онда нормална“ (ПЕТРОВИЋ 1961: 150).

Папа-Катић руком пртиска болно око и то му омогућује да у фигури жене која јаше на коњу испред њега сагледа читав предео, планину којом се спушта и поворке одрпаних, уморних људи који силазе с њим. Мисао у олују је мисао о тој јахачици, која се у Стевановом размишљању претвара у само начело женствености, у принцип који управља тајном живота и смрти:

> Она је простор, планина, огромност, „величајност“. А све ово друго улази у њу, као микроби, као сламке и љуштуре. Она је све то из чега је саздан један предео. По њеном великом, белом телу креће се наша беда, умор, клецање ногу. [...] И она је мати свега, женка свега, а сваки од ових људи, од ових коња и стабала, почива у њој, помешан с њеном крвљу и ткивом. Велика женка! Одише злу крв која од ње одилази. [...] Тај тешки мирис крви, зле, покрварене, крви женке, жене која одлази испод густе шуме тамних власи, испод четинара, тај загушни дах, баш сада док се спушта у њену утробу клица за нови живот. Људи умиру. Толико људи умире и трули! Људи корачају, падају, умиру. Једина она, огромна и страшна, избацује стару клицу и лучи, ствара, из свих својих пора, из свих својих костију, мишића и влакана, нову клицу, коју спушта у средиште себе. Вечита, стална, обнавља се она с правилношћу, као сав космос. [...] Старо одлази за злом крвљу, пада на снег, у општу пропаст, одише као лешина (*Исто*: 161–162).

Док је спознаја тајне живота и смрти у роману припремљена и реалистички мотивисана халуцинацијом главног јунака, у песми она долази као откровење, као света истина, којој никакво оправдање није потребно. Она је приказана као „грчевита Мисао“ с којом се песниково „ја“ идентификује, без икакве дистанце или отклона, како у прошлости тако и у садашњости; другим речима, као епифанија која се не може довести у сумњу или релативизовати тиме што је потекла из измењеног стања свести. У стиховима који су уметнути у другу верзију песме, садашњост у којој се говорник сећа и прошлост које се сећа, преплићу се тако да то има значајне импликације за разумевање читаве песме.

> Опет бекства, дивљаштва, снег и планине,
> Гађење без краја, буђав сир – све то постаје Албанија:
> Вашке постављају дуга гнезда, у руб ми сваки хаљине;
> А из белине снега, равни, што је сад беља но хартија,
> Обузима ме опет она грчевита Мисао,
> Корачам ли, ожедним ли, из леда самог бих Је сисао;)
> Само застанем, а белина ми заигра пред очима,
> Само се осврнем, редови људи као да играју на ужима;
> Како то да раније нисам видео,
> Како то да раније нисам успео:
> Сад склопим очи и осећам како је живот ту,
> Први пут видим, дрхћем, свуд око мене људи мру.

Уметнути стихови почињу сложеном песничком реминисценцијом, у оквиру које Албанија постаје нешто слично ономе што Бодлер у *Лабуду* назива алегоријом: „Опет бекства, дивљаштва, снег и планине,/ Гађење без краја, бућав сир – све то постаје Албанија“. Слике из прошлости које навиру у свест онога ко се сећа – хаотичне (бекства, дивљаштва, планине) и крајње овоземаљске (повраћање и бућав сир) – слике су заувек прошлих људи, предела и збивања, који су, међутим, за онога ко се сећа увек присутни. Бодлер ту њихову нетакнутност приписује деловању своје меланхолије, код Петровића је нешто друго у питању. „Албанија“ у песми није назив за конкретан географски простор и конкретан временски исечак, као што то, уосталом, није ни у колективном памћењу Првог светског рата.[170] Она је постала ознака за трауматично искуство, које је увек живо и присутно у садашњости, укључујући и садашњост писања: сâм песник нам се открива иза фигуре говорника, док, са надирањем слика из прошлости, белина хартије по којој се исписују стихови песме уступа место белини снега:

Вашке постављају дуга гнезда, у руб ми сваки хаљине;
А из белине снега, равни, што је сад беља но хартија,
Обузима ме опет она грчевита Мисао,
Корачам ли, ожедним ли, из леда самог бих Је сисао;

Аналогно томе, епифанија коју је песниково „ја“ доживело у Албанији није само сазнање које припада једном тренутку и једном месту: то сазнање је и сада актуелно и вечито важеће.

Како то да раније нисам видео,
Како то да раније нисам успео:
Сад склопим очи и осећам како је живот ту,

[170] Можда није сувишно подсетити да је „Албанија“ или „Албанска голгота“, као назив за повлачење српске владе, краља, престолонаследника, војске и народа у зиму 1915, у ствари синегдоха, која означава само део трауматичног искуства читаве нације – и географски (повлачење се само за један део војске и избеглица одвијало најтежом линијом која је од Призрена водила преко Дебра, Елбасана, Тиране, Шијака, Каваје и Фијерија до Валоне), и хронолошки (последњи месеци 1915. и први 1916), и демографски (нису сви припадници заједнице успели да избегну окупацију). Избор није случајно пао на Албанију као привилеговани *pars pro toto* – она је, с разлогом, била доживљена као непријатељска територија, означавала је тачку крајњег замора после повлачења које је већ предуго трајало и однела је највише жртава. Укључивање читаве заједнице у ово искуство имало је, не треба посебно наглашавати, своју политичку логику и свој дубљи национални смисао.

Први пут видим, дрхћем, свуд око мене људи мру.

Отуда се стапање двеју временских стаза, које је остварено у последња два стиха односи подједнако и на тренутак првобитне спознаје („Први пут видим...“), али и на садашњост песника који о спознаји пише („Сад склопим очи и осећам како је живот ту“).

Наредне три строфе образују неку врсту „гротескног каталога“, у оквиру којег представе моралне и физичке деградације – људи који „красно научише да просе“, који поцупкују, цвокоћу, кревеље се и, попут лешинара, „бацају на мрцину“ – постају, парадоксално, узвишене.

Гле, гле, како у царском вознесењу
Падају оклопи са тела,
И цепају се труле крпе
Пред бескрајношћу откровења;
Разголити се сад бок, сад ребро, помоле се сад колена бела;
И све су зрачније очи у хрпе
Хаџија, с којих падају одела.

У овим стиховима је посреди исти парадокс као и раније: ма како језиве биле околности које су довеле до спознаје, њихова је заслуга што су омогућиле да са оделима падну и све илузије. Тема је даље разрађена у трећем делу („Јер прошло је време богатства,/ И дошао је час да се умире“), који, у извесном смислу, „рекапитулира“ песниково сазнање – он се осврће, види планину коју је пре два дана оставио за собом и коментарише: „И друкчије је чак, за мене, живот онда значио:/ Помакоше се за два дана све истине“. Огољено и крхко, људско тело му је, као Лиру у олују, открило *the thing itself* – „човека у његовој битности“ – „неопремљеног“ човека који није „ништа више од такве бедне, голе, двоножне животиње“ (*Краљ Лир,* IV, 3). То сазнање је у песми приказано као узвишено и свето, као „бескрајно откровење“. Посвећење је остварено поређењем избеглица са хаџијама и изједначавањем њиховог страдања са Христовим (Христос се као Спаситељ помиње у једанаестој напомени, док цепање трулих крпа које се помиње у дванаестој строфи симболично открива обнажени бок, ребро и колена). Тринаеста напомена додатно наглашава ову поенту: „Али ето где настаје апотеоза њихове патње. Све се цепа са

њих што их је штитило и што их је скривало. Мистерије духа и тела, тако драге Небу и Богу, као да су све прозирније кроз истањену мученичтвом кожу“.

Изједначавање народног страдања са мукама Христовим није необично; оно је широко распрострањено у јавним и уметничким представама Првог светског рата, како у Србији тако и на Западу.[171] У свим варијантама, угледање на Христа се са индивидуалног преноси на колективни ниво тако што се смрт појединца у рату искупљује спасењем колектива за који се он жртвовао и који ће, захваљујући његовој жртви, бити спасен. Широка распрострањеност идеје колективног спасења кроз жртвовање може се објаснити значајем који је она имала у образовању нације и очувању националног идентитета. „Драма нације“, како примећује Ентони Смит, познаје три врхунца, „од којих је сваки за себе славан: златно доба, крајњу националну судбину и жртвовање сопствених чланова“. „Оно што би се могло назвати *судбином кроз жртвовање* образује, стога, коначни свети темељ националног идентитета“ (SMITH 2003: 218). Дајући живот за отаџбину, славни јунаци постају оличење крајње жртве за заједницу: „По примеру наших старих јунака и витезова будите и ви, Јунаци, трпељиви на мукама што их сад подносите од обести насилника [...] и знајте да оне нису највеће; сетите се да су их наши стари још веће подносили“, гласи карактеристично обраћање врховног команданта српске војске,

[171] Види BECKER 1994; WINTER 2010. Георг Мос истиче у том смислу Валтера Флекса, који још 1914. пореди рат са Тајном вечером и тумачи га као Христову објаву. Код Флекса је снажно изражена идеја да је жртвовање најбољих Немаца, у ствари имао смисао понављања Христове жртве. У Немачкој је фигура палог војника као Новог Христа после рата имала јасну функцију компензације, тако што је давала наду пораженој нацији. Отуда су биле честе представе војника који се дижу из мртвих и посећују људе ноћу, подстичући их да васкрсну поражену Немачку (види MOSSE 1990, нарочито 78). Најпознатији визуелни израз ове тежње су свакако христолошке представе Незнаног јунака, које су послужиле као инспирација многим сликарима, међу којима су Ото Дикс (*Рат,* 1929–1932), Макс Бекман (*Васкрсење,* 1916–1918) и Стенли Спенсер (*Васкрсење војника,* 1928–1932). Трагови овог *imitatio Christi* примећују се готово свуда – од идеје о Светој заједници (*Union sacré*) нације и религије, пропагираној у чланцима Мориса Бареса, преко поезије Вилфреда Овена, текстова Валтера Флекса и Шарла Пегија, до *Распећа и васкрса Србије,* „епопеје“ Мирка Стефановића у 33 певања – независно од националне и, што је занимљивије, верске припадности појединца, као што показује случај Јевреја у Француској и Немачкој (BECKER, AUDOIN-ROUZEAU 2000: 170–171). Рат је, уопште, довео до пораста популарне побожности, која се манифестовала у многим видовима, укључујући спиритизам и разне облике традиционалне и нове духовности (о спиритизму види WINTER 2010: 54–77). Општење са душама преминулих ближњих које Винтер помиње у својој студији, у *Дану шестом* се јавља у виду спиритистичких сеанси, преко којих Марица настоји да успостави комуникацију са Ирчевим духом. Иако је ова пракса у Петровићевом роману приказана као последица предратне, личне и породичне трагедије, она је, у ствари, одраз послератне стварности.

регента Александра.[172] Сотериолошки значај жртве заснован је на узорном карактеру јунака, који постаје *exemplum virtutis*, на патњи која га доводи до апотеозе и, најзад, до бесмртности, остварено кроз сећање читаве заједнице, пре свега „будућих нараштаја", на његов подвиг. Почевиши од друге половине XIX века јавља се тежња да се народним масама, а не само истакнутим појединцима, додели запажена улога у овој светој заједници, иако ће она свој пуни израз добити тек после Првог светског рата. Славни мртви сада постају сви они који су се жртовали за отаџбину. Њихово оличење је фигура Незнаног јунака, палог борца који симболички представља сваког члана заједнице. Другим речима, идеја жртве се са индивидуе преноси на читаву нацију, схваћену као хомоген ентитет, уједињен управо захваљујући принетој жртви.[173] У Србији је овај наратив о жртви и спасењу имао дугу и важну традицију, али је посебно добио на значају при повлачењу српске војске и цивила кроз Албанију. На овој епизоди, која није случајно била остала упамћена као Голгота, темељило се разумевање улоге читаве нације у Првом светском рату. Егзодус и страдање народа добили су оправдање у идеји да је то жртва коју читава заједница мора да поднесе зарад сопственог спасења, али и зарад стварања слободне државе у којој ће живети будући нараштаји. Те нараштаје песник „Великог друга" назире у провидним утробама изгладнелих жена и осећа њихов поглед: „У жена се чак провиди чедо у утроби./ (Почива ко бурма заручника у кутији),/ Огромни ме поглед његов плавила зароби;/Ја не сретох никада поглед заноснији!".

Присуство овог наратива о жртви и спасењу је оно што „Великог друга", посебно његову другу верзију, највише разликује од *Дана шестог.* У роману не долази ни до какве апотеозе страдалника, нити је наговештена нека компензација – како овоземаљска, у виду нове државе, тако и онострана – за њихове патње. Напротив, први део *Дана шестог* завршава се, уместо хармонијом између појединца и заједнице, јунаковим душевним сломом и његовим потпуним отуђењем од те заједнице, па и од човечанства у целини. Једини одговор на страдање који нуди *Дан*

[172] „Ускршња наредба Врховног команданта". *Српске новине* 10. 4. 1916.

[173] SMITH 2003: 243–246. О гробу Незаном јунаку, види MOSSE 1990: 80–98.

шести и једини смисао ратног искуства налази се с ону страну друштва и његових институција.

Уметнути стихови којима почиње трећи део песме упризорују важну промену у ставу говорника и његовом односу према заједници. Он, наиме, усваја прво лице множине, а с њиме и перспективу колектива који у напуштању својих огњишта види крајњи вид отпора непријатељу:

> Бесмо освећени! Ни купљени, ни убијени.
> И што се тад провиђаше у мени,
> Не одврати ничију главу,
> За младост ме ничија душа није укорела;
> Нити ичија унутрашњост згади: зеницу ову плаву!

Осећање заједништва не почива само на патњи већ и на свести о једнакости коју смрт, глад и свођење на телесност собом носе – „Нико у то време никоме није хтео морално судити“, вели се у петнаестој напомени, „и нико се није имао стидети онога што види у другоме“. Иста идеја се развија у наредним строфама, почевши од стихова „Јер прошло је време богатства,/ И дошао је час да се умире“ и досеже врхунац у већ поменутој спознаји дубоке промене „Помакоше се за два дана све истине“. Осим што приказују промену у односу између појединца и заједнице, уметнути стихови спочетка припремају мучне призоре који следе и тиме успостављају логичку везу са „гротескним каталогом“ из претходног дела:

> Онде по дивним пољима смо бљували,
> О, корење, о, кајмак трули, пун гљива,
> О, гађења; сви смо ракољили се, пљували,
> Па ипак, о свему овом божићна ноћ моја снива.

У божићној ноћи песник сања о „најтрагичнијим тренуцима из свог живота, јер је тад имао највише прилике да покаже јачину своје моралне снаге“ (напомена број 16). По среди је парадокс који се јавља још у првим стиховима песме („А ничег душа да је жељнија/ Од слике тела у снегу, што сними ми тад Албанија!“) и који је у другом делу приказан кроз апотеозу „хрпе хаџија“. Трећи део песме ову тему даље развија помоћу истих мотива (глад, мучење, тело у снегу, крпе, дроњци), приказујући како је променом захваћено и песниково осиромашено, грозничаво и болесно „ја“. Нагласак

је, опет, на мотиву апотеозе: планина је упоређена са Христом, у којег избеглице „са заносом гледају“, песниково пењање је изричито приказано као „вознесење“, поцепано одело просјака се пореди са облацима, а изгладнели човек је „вечности муж“, јер је, објашњава се у напомени, „близак смрти и бесмртности“. Упечатљиве слике страдања из овог дела песме јављају се и у *Дану шестом.* То је, на пример, случај са сликом скорењених устију изгладнелог, у песми упоређених са бурмом:

> Читава сеоба народа кретала се по доброме и мекоме снегу, све до подножја Трешњевика, уз који је требало сви да се попну. Ваздух је био хладан и миран, а лица људи, модра и сасушена, изгледала су као урезана у њега. Рукави на војничким шињелима били су празни. Оно мало скелетних шака и прстију што је вирило из њих, ландарало је бесмислено око тела. Ивицом пута, спуштајући се сваки час да се одморе, људи су ишли, усница већ потпуно црних и стврдлих око зуба. Био је то чврст, испуцао, црвен прстен, преко кога је била разапета већ давно исушена кожа и у коме су се видели њихови жути, оштри и криви зуби (ПЕТРОВИЋ 1961: 207).

Међутим, за разлику од *Дана шестог,* то страдање је овде приказано као узвишено захваљујући хришћанској визији којом је песма прожета. Њен трећи део завршава се необичном строфом коју изговара непознати говорник, чији се глас чује први и последњи пут. У питању је, вели се у напомени, покојник „кога су Арнаути свукли до голе коже па су га преливали дотле водом док није издахнуо у својој леденој љусци“:

> Зима ми скроји хладно одело,
> Под њиме тело неће да трули;
> Звери ће бити тек за јело,
> Када пролеће кору згули;
> О, хладно је моје, брате, одело!

Из овог случаја се види да напомене често имају функцију да објасне недовољно јасне поетске слике и да усмере читаочево тумачење у правцу који одговара ауторовим намерама. Без овог објашњења, читаоцу је могло изгледати као да се „хладно одело“ надовезује на слику провидног, несразмерног одела из четврте строфе трећег дела:

> И већ малаксао лежим по снегу,
> Дубећи слику свог страшног тела,
> О, снови моји, снови, одједном ту се легу,

Под провидношћу, гле, овог, несразмерног одела.

Напомена на том месту несразмерном оделу даје сасвим метафоричан смисао – „Патња је увек сувише пространо одело за ову слабу људску снагу“ – па је мало вероватно да би последњу строфу читалац схватио дословно да није напомене која јој даје сасвим конкретно значење. Исто тако је мало вероватно да би читалац схватио да ову строфу изговара неко други, а још мање мртвац који говори о сопственом убиству. Та особеност његовом сведочењу даје, наравно, посебну тежину. Истовремено, она покреће извесне проблеме којих нема, или бар не тако изразито, у првој верзији песме.

Глас који се јавља с оне стране гроба како би се пожалио на своју судбину у песми је потврђен као глас сведока, пре свега напоменом, а онда, у извесној мери, и тиме што следи непосредно после песникове спознаје која је приказана као откровење. Вапај жртве и објашњење које му је дато у напомени, према томе, од читаоца захтевају да изречену оптужбу схвати озбиљно – као сведочанство које, будући да долази из ностраности, несумњиво мора бити истинито. Разуме се, опис убиства, дат у напомени, део је уметничке целине и према законитостима те целине се једино може тумачити: читајући *Хамлета,* ми се не питамо да ли је то што Дух говори Хамлету истина, већ да ли Хамлет оптужбу доживљава као истиниту, и ако не, шта га у томе спречава. Али, „Велики друг“ је текст чија је фикционалност, из више разлога, проблематична. Као што смо видели, говорника песме је могуће, чак и без посебног познавања Петровићеве биографије, довести у везу са самим песником. Напомене које његово искуство објашњавају из перспективе неименованог редактора стварају одређену дистанцу према говорниковом „ја“, али нигде не доводе у питање аутентичност његових доживљаја. Напротив, оне најчешће служе да конкретизују или мотивишу поетске слике, придајући тиме извесну објективност субјективним доживљајима и потврђујући, у очима читалаца, њихову веродостојност. Због тога идентификација говорника као жртве Арнаута у двадесет првој напомени покреће проблем који се не дâ лако отклонити.

Убиство је приказано кроз крајње упечатљиву слику, а „метод“ којим је оно почињено сасвим је особен. У њему је, штавише, садржана извесна садистичка компонента, чије је присуство карактеристично за извештаје и сведочења о ратним злочинима у Првом светском рату. Сведочења о пљачкању, сакаћењу, бруталном убијању војника и цивила, са посебним наглашавањем мучења слабих и незаштићених (жена, деце, стараца), обилују таквим, садистичким представама, чији је циљ био да се укаже на нељудско понашање непријатеља. Петровићу су овакве представе свакако биле познате из штампе, из сведочења његових сународника, као и разних прича и гласина које су кружиле, нарочито међу избеглицама (види БОЈИЋ 2007: 94–133). Оне се, уосталом, јављају и у *Дану шестом,* где брбљива жена из Подгорице, наговарајући Стевана да не иде даље јер је непријатељ свиреп, покушава да га заплаши причама о чупању гркљана бајонетом, просипању црева и клању: „Ја сам видела једну девојчицу, коју су унаказили и нос јој отсекли, па везали о кику, а њеном оцу ушили уста канапом и онда га надгледали једнако док није умро од глади, а мајку су, то не могу да вам кажем шта су мајци урадили! Вама ће просути црева и боље је да се смирите....“ (ПЕТРОВИЋ 1961: 279). Овој несимпатичној јунакињи, чије непрекидно причање умара Стевана и делује му апсурдно, читалац нема основа да верује. Али, зверстава над цивилима се помињу и у казивању Јована Тасића, који промену у свом поимању света објашњава призорима и доживљајима из бугарског рата: „Жене са одсеченим сисама, пробуражене, људи са одсеченим удовима у устима“ (*Исто*: 291). Сведочења овог типа се срећу и у успоменама цивила, а њихову чињеничну истинитост је веома тешко проценити.[174] То је питање, уосталом, веома

[174] У њима је могао бити садржан накнадни одраз представа о злочинима над цивилима у окупираним територијама, као што су злочини војника аустроугарске војске над српским становништвом у Мачви. Ови злочини су систематски спровођени и спадају у категорију ратних злочина, па их је, због тога, било лакше документовати и изнети пред јавност, док то свакако није могао бити случај са нападима на српске избеглице у зиму 1915/6. Непријатељство и напади Арнаута потврђени су у званичним документима, како српске војске тако и страних посматрача (види ВОРРЕ 1917; СПАСИЋ 1988). Ипак, понашање локалног становништва према српским цивилима током повлачења у зиму 1915/6. остало је недовољно истражено и до данас не располажемо ничим што би било приближно драгоценим извештајима Р.А.Рајса о опхођењу аустроугарске и бугарске војске. Види: REISS 1915; РАЈС 1997; о бугарским злочинима у окупираним територијама: РАЈС 1997; МИТРОВИЋ 1984: 371–388; МЛАДЕНОВИЋ 1996; о сложеном питању сведочења о ратним

осетљиво и постало је, још за време рата, предмет немалих контроверзи. Овоме је допринела и чињеница да су новински извештаји о свирепим злочинима над цивилима, као што су немачка зверства у Белгији, често били засновани на гласинама и коришћени у пропагандне сврхе. Но, како је то приметио још Марк Блок, грешке садржане у сведочењима нису само „страно тело које треба, са што већом прецизношћу, одстранити“ (BLOCH 1921: 13); напротив, оне заслужују да и саме постану предмет истраживања, неопходан ако хоћемо да разумемо људске поступке и њихове узроке. Другим речима, сама чињеница да су сведочанства коришћена у политичке или пропагандне сврхе ништа не говори о њиховој истинитости. У том контексту, „слика тела у снегу“ која се помиње на самом почетку „Великог друга“ добија нарочит смисао. Она престаје да буде само метафора за сећање и постаје видљив траг, белег који сведочи о страхоти свега што је у рату виђено и доживљено. Осим писањем, песник о њој сведочи и сопственим, „страшним телом“, „модрим и плавим трагом“, који никад неће моћи с лица да сперe (III, 3. строфа).

У четвртом делу песме хришћанска инспирација долази најнепосредније до изражаја, почевши од прве строфе у којој је „сусрет леђа“ представљен као чин милосрђа и љубави за ближњег („Милостиви сусрет оних који се сретну у патњи, а не презру један другога већ се помажу“), преко ноћног искушења, које је приказано као дијалог јунака са Ђаволом, до разговора о Богу са непознатим другом. Он се отвара унутрашњом борбом јунака, који изазива Бога:

> То ли је то што спремаш,
> Ти, Вишњи, за душу младу кад чезне:
> У гадост, себичност, умор и ваш,
> Последње људство моје да згрезне;
> Зар да ме разједе умор и ваш!

Затим следи борба са ђаволом који га куша, најпре га подсећајући на глад коју осећа, а затим на гордост коју је, у беди, заборавио:

> Ил склопим очи а Он ме вређа:
> „Пљујем ти на прошлост, пљујем на част;
> Уз каква било ти би леђа

злочинима у Првом светском рату, види HORNE, KRAMER 2001; AUDOIN-ROUZEAU, BECKER 2004: 71–101; PROCHASSON, RASMUSSEN 2004.

Грејао сада своју кљаст;
А гордост ти је све то ређа!“

Осим наведених стихова, у другу верзију песме убачене су и строфе које описују окршај друга са нечастивим – „Па ни друг ето не спава више/ Но псује само страшно у тмини, / Од гадне жеђи што суво дише: / О враже, враже [...]“ – и његов разговор о Богу са јунаком: „Затим смо о Њему, дуго, у мраку говорили...“. Као и у остатку песме, и овде је очита динамика која иде од појединачног сусрета и конкретне сцене, са којом се четврти део отвара, до уопштавања, с којим се завршава: „Па свака нова зора другим се лицем јави,/ Други незнани друг о себи ређа приче;/ Стално ми туђе раме одмора пружи глави“. Четврти део, како у целини тако и у појединостима, даје читавом ратном искуству смисао искушења, потврђујући га као део божанске промисли. То је наглашено последњим стихом, „Ја слушам његове[175] речи у неслућеном Подозрењу!“, и коментаром који га прати – „Осети се каткад да оно што слушасмо није важно по ономе што има да саопшти већ по једном дубљем закону који је те речи изазвао, а који само наслућујемо“. Ова напомена је уједно и важан метатекстуални сигнал – мотиви који су се већ јављали у песми и били реалистички мотивисани (друг је жедан и испија воду, светлост зоре открива његов лик), понављањем и варирањем добијају дубљи, ритуални смисао, у оквиру којег се испијање воде јавља као очишћење, а крвави шињели (говорнику се чини да је румена светлост зоре обојила њихова одела крвљу) очито треба да сугеришу васкрсење које следи после страдања. Захваљујући овом превредновању, сваки разговор, сусрет или догађај у песми, ма како незнатно и тривијално деловао, постаје важан елемент у драми спасења.

Најдрастичније интервенције Петровић је извршио на петом делу, у који су убачене две целине чија улога није одмах јасна. Прва целина наговештава да је јунак имао намеру да савлада извесног „злочинца“, који се, међутим, испоставио као недостижан и непобедив. С обзиром на библијски окршај који је био описан у претходном делу песме, јунаков презир и срџба могли би се схватити као посустајање

[175] Речи Великог друга, *прим. аутора песме.*

у борби са Ђаволом. На плану реалистичке мотивације, међутим, гнев о којем говори прва строфа петог дела је реакција на непрестану, прекомерну патњу. На сличан начин, трпећи патњу и посматрајући изнурене људе око себе, и Стеван и Смеђи Петар у *Дану шестом* долазе у емотивно стање које спаја бес, презир и мржњу. У односу на осећање повезаности са заједницом, које се остварује кроз интимност „благословеног сусрета леђа“, осећање потпуне отуђености у патњи представља другу крајност:

> „Ја хоћу да сви буду гладни“, говорио је Смеђи Петар у себи. Ишао је лагано напред, али је непрестано имао осећање да узрујано корача, да се враћа, да опет иде напред, да се враћа на место одакле је пошао и да крши руке. Његова мисао била је тужна, несрећна, несрећена. Видео је хиљаде и хиљаде око себе [...], као да је то талас инсеката и гада, скакаваца, мишева, који ће се размилети и све појести и опустошити. Више него људско – нељудско, нечовечанско. Људи су ишли повијени, погнути, као пузећи, јечећи, не остављајући ништа за собом, сем крпа и измета [...]. Петар се осећао једним од њих: тако несрећан и несрећен, губио је смисао човечанског у себи, грцао је у томе, кршио у мислима своје руке. Била је, изгледало му је, лаж, та жудња за равноправношћу и правдом. Да ли ће сви бити гладни или само он, било му је свеједно од часа када је то човечанско, тај човечански принцип, помућено у њему. [...] Зграњавало га је што је човечанство постало одједном све оно што је сад, што се несрећа у њему, која је била гордост бедних и потиштених, толико уситнила, размножила, да је постала толико општа, да припада свима [...] (ПЕТРОВИЋ 1961: 95).

Док с муком корача по завејаном Чакору, Стеван се у олуји бори с истим мислима:

> ...Мржња! Мржња! Волети ваљда тај ваздух, чист планински, толико хладан да цепа грудни кош; или ваљда волети овог човека који корача поред мене! Одвратна је чак и помисао да бих морао да изговарам реченицу којом бих га упитао за име. Он је добар, да не бих ишао сам, да би ме протрљао по грудима ако се промрзнем, да ми, када имам какву потребу, причува коња. Да ме у преноћишту пригрева својим телом. Иначе је досадан, мрзак [...] највише [...] зато што је жив и што је ту крај мене. Када видим ове изгладнеле људе, који се вуку истом стазом којом сам идем још доста добро, када им својом камиљом рукавицом уделим грумен шећера...Да ли заиста имам самилости за њих? Да ли се уистину бојим да они неће издржати? Лаж! Сигурно да је лаж! Они су моји непријатељи, као што сам ја њихов (ПЕТРОВИЋ 1961: 153–154).

И у песми и у роману, сећање на некадашњи поредак, на оно „мора се, може се, не може се, не сме се“ (*Исто*: 154), које је управљало друштвеним и међуљудским

односима, јавља се као глас савести у јунаку и последњи остатак људскости у нехуманим околностима. Тај га глас подсећа на раскорак који га дели у односу на пређашњи живот, у којем је морална супериорност била лако достижна. У поређењу са осудом неидентификованог женског лица („по лицу негда ударих Њу,/ По лицу! О колико онда бејах заслужан њеног сна!/ Заслужнији но сад, када ме пред Њом гуши срам!“), говорник сада осећа „срам, што љутина и охолост његова нису више довољно јаке да савладају понижење у које га бацају догађаји“ (напомена 31). Дописани стихови, који прекидају јунакову контемплацију спокојног лица уснулог друга, дају већу тежину овој успомени из младости и припремају морална питања о којима говоре наредне две строфе:

Недостижан је злочинац кога мишљах да сатарим,
Недостижна је власт коју мишљах да подјармим;
Самом недостижношћу чежњи, признајем се свладан,
Приказан глупим, смешним, огорчен и безнадан;
Ја презирем, презирем све људе, презирем цео свет;
И толико ужасно лењ, да гадим се да згазим овај цвет!

То не, што наказно је тело, већ наказан је тај дух;
Ја не само што примах живот, већ љубим му, гле, сјај;
Стопут проклетство природи која у робу разви слух
Да слуша из себе глас: у ропству да је рај!
О спавај, незнани друже; по лицу негда ударих Њу,
По лицу! О колико онда бејах заслужан њеног сна!
Заслужнији но сад, када ме пред Њом гуши срам!

Питање свести, питање савести, питање слободе, питање воље,
Питање морала; о, оно исто: постојати ил не;
Ја те питам: ко коље, кад у мојој руци је нож и моја рука коље
И питам те ко умире, кад жртва под мојом руком мре?!
Не, ти ми одговорити нећеш никада, сироти мој друже,
Ни ти безмерна ноћи, ни ти тамницо хиљаду – снежне руже!

Из наведеног се види да је сврха дописаних стихова била да створе контекст за моралну дилему из треће строфе. Контемплација убиства и кривице („Ја те питам: ко коље, кад у мојој руци је нож и моја рука коље / И питам те ко умире, кад жртва под мојом руком мре?!“), на тај начин престаје да буде начелно размишљање и почиње да

делује као одговор на конкретан проблем (убити или не) наговештен стиховима „Ја презирем, презирем све људе, презирем цео свет;/ И толико ужасно лењ, да гадим се да згазим овај цвет!“. Тридесет друга напомена, међутим, као да оповргава овакво тумачење. На питања „ко коље кад у мојој руци је нож и моја рука коље“, и „ко умире, кад жртва под мојом руком мре?“, она пружа објашњење које више замагљује њихов смисао него што даје одговор: „Још увек је око њега свуд рат, он се дакле узалуд пита које су његове функције“. Смисао дилеме се додатно компликује очигледном алузијом на монолог „Бити или не бити?“, тако да читаоцу није јасно да ли говорник размишља о убиству, самоубиству, на које упућује хамлетовско размишљање, или пак начелно о животу и смрти, као у претходној строфи, у којој је било изражено поштовање према светости живота („Ја не само што примах живот, већ љубим му, гле, сјај“). Ко је та жртва, чије су тело и дух „наказни“, а ко убица, то, изгледа, ни самом говорнику није јасно.

Брисање граница између „ја“ и „он“, које сведочи о дубокој кризи у јунаковом доживљају личног идентитета, подробније је разрађено у *Дану шестом.* Не само што се роман отвара јунаковом несигурношћу у погледу сопственог идентитета – он више не може да се сети свог имена – већ се Стеван непрестано доводи у везу са најразличитијим двојничким фигурама, од Смеђег Петра, преко Драгише до Стевана Џамића, у којима се огледају различити видови његове личности. Врхунац ове тенденције, која је наговештена већ на самом почетку Стевановом жељом за смрћу и разматрањем могућности да „убије то“, да изврши „самоубиство у коме би само то погинуло“ (ПЕТРОВИЋ 1961: 10), представља његово убиство пса који га је пратио. У сну који претходи том убиству Папа-Катић се најпре поистовећује са псом (он сања његов сан) да би, затим, доживео дисоцијацију, у оквиру које се његово „ја“ дели на „Катића-пса“ и „Катића-дечака“: „Он је два, и његове су личности одвојене и различите, а ипак су једно. Као пас боји се своје мајке, јер ће волети њега-човека и кад не буде више хтела да зна за њега-пса“ (*Исто*: 357). Убиство пса наступа у тренутку Стеванове потпуне обамрлости, а растанак са оним делом његове личности који је у псу оличен даје му снаге да, последњим напором, стигне до Љеша. Визија мора којом се завршава пети део „Великог друга“ одговара помаљању светлуцаве

пруге на хоризонту коју Стеван угледа пошто је извршио убиство. И овде је крајње индикативна разлика у начину на који је та визија предочена у роману и у песми.

> У року од два сата превалио је један километар. Разведравало се. И тада је у даљини, између брегова, видео море. Чинило му се да види море: једна светла пругица на хоризонту пре него што је светлост почела да се гаси. Начинио је неколико корака још, и изгубио ту трачицу између свода и земље. Онда се вратио на исто место и лежећи гледао у то. Час би је видео јасно, час нимало. Није, уопште, био сигуран да нешто постоји, а ако постоји, ко зна шта је то било.
> Људи су пролазили равнодушни и дрњави као увек. Најзад је рекао једноме, показујући прстом:
> – Море!
> Овај је застао, загледао се у даљину и, одједном, не рекавши ни речи, залетео се вичући. Та је пругица заиста страховито личила на осветљену воду. И за друге је она била море! (ПЕТРОВИЋ 1961: 365).

Насупрот потпуном очајању и горчини са којом је у роману исприповедан тренутак када је Стеван, не верујући више својим очима, угледао море, визија којом се завршава пети део песме по својој природи је есхатолошка, а по тону и особеном мешању мотива смрти, сна и сунчеве светлости одговара слици загробног живота у песми „Са светлим пољупцем на уснама“:

> Па спавај, ти, бар сад, чији сан је ко лудило,
> И који одвући ћеш се, зором, кроз сунце, као кроз врата;
> Са друге стране је море, зрачне обале, и бунило,
> Приморске плећи, деца, пешчане дине и блата.

На значај везе која постоји између „Великог друга“ и песме „Са светлим пољупцем на уснама“ већ смо скренули пажњу. У том контексту, индикативно је то што, када друг коначно буде умро, у шестом делу песме, јунак себе види како „очију отворених, ко звездама што се шире прозори“ бдије покрај мртвог друга. Овим описом обећане земље, „с чијих међа још ниједан путник вратио се није“ завршава се пети део песме. Море, пешчане дине и сунце дати су као компензација за патњу, која Великог друга ишчекује у сну, лудилу, бунилу или смрти. Томе насупрот, у *Дану шестом,* нада коју призор светле пруге буди у „дрњавцима“ приказана је најпре као халуцинација, а затим као колективни делијирум. И док се у роману долазак на обалу

и боравак крај мора завршава моралним и физичким сломом јунака, у песми море остаје обећани простор који друг досеже у смрти, а јунак касније у животу:

Гле, опет небо и све! и опет видех море;
Дођоше најзад страсти жуђења;
Узбуђеније но икад прислањах чело уз зоре:
Колика пурпурнија, отад, свитаху мени руђења!

Друга целина која је убачена у каснију верзију „Великог друга“ надовезује се на сећање на инцидент из младости, када је јунак у бесу ударио вољено биће. Она такође садржи реминисценцију на јунаков бивши живот, на заокружену епизоду која би се могла одредити као „боравак у становима бола“ и чији је значај за разумевање моралних питања о којима говори пети део посредан. Објашњење у напомени открива да је ова епизода у целини посвећена „сећању на дане када је, не изашавши још из дечаштва, стао патити несразмерно или због љубави, или због немогућности да схвати шта се око њега збива“. Она је пуна успомена на инфантилне изливе беса, праћене театралним падањем и пузањем по поду, болним лутањем, уздасима и крицима, чији је стварни узрок, изгледа, и самом говорниковом „ја“ нејасан:

Који је то бол, ил страст, што ме тако везаног држи;
И који је то вечни грех, што ме до саме, трује, сржи!

Што нагло отворим окна, и кидам своје руке;
Што читам грдне књиге, поднашам ове муке?!

У том стању једину утеху му је пружила брижна рука пријатеља, која је, милујући га по челу, гасила ватру његових осећања. И управо га је то физичко олакшање, које му је донео додир пријатељеве руке, а не, вели се у напомени, „усрдност његових осећаја“, спасило очајања. Лако је увидети у чему је веза између сећања на топла леђа непознатог друга и хладну руку пријатеља из младости – у тренуцима које је јунак доживео као граничне ситуације, у којима је доведено у питање његово поимање себе и света, једино што преостаје је чулни контакт, огољени додир два људска тела, који је с ону страну друштвених конвенција и уобичајених облика општења.[176]

[176] У прекуцаном тексту „Великог друга“ који се чува у Народном музеју, између краја петог и почетка шестог дела песме постоји још пет строфа које је приређивач *Поноћног делије* одлучио да не

Шести и последњи део „Великог друга“, изузев стихова „Спавајте, мишљах, спавајте, пријатељи, ви који сте скисли,/ Јер ја већ нећу моћи: младићства толко у мени;/ И ако негде труле, а дланови ми отечени!“, истоветан је верзији из 1926. У њему јунак, у зору, открива да је друг поред којег је лежао током ноћи издахнуо. То сазнање му једном за свагда потврђује да је друг за њега био много више од појединца: „Као да је одједном тај друг, који као да је мењао непрестано свој лик и долазио ноћу да га теши, издахнуо најзад и с њим последње човечанство“ (напомена 38). С њим је нестало читаво човечанство, тачније, сви они обзири који су појединца везивали за заједницу и били засновани на идеји хуманости. Прекидом односа који је

уврсти у ово издање, премда о томе није оставио никакву напомену. Разлози за то су, претпостављамо, били вредносне природе. Стихови су аутобиографског карактера, логички не припадају крају петог дела песме, а хронолошки одговарају сегменту који смо одредили као „боравак у становима бола“. Они описују ауторову адолесценцију, његова прва сексуална искуства са женама и у неким сегментима се подударају са успоменама Стевана Папа-Катића на воајерске експедиције, у пратњи Смеђег Петра и Андрејке, из првог дела *Дана шестог* (види ПЕТРОВИЋ 1961: 252–256). Пета строфа приказује Петровићево бекство на фронт, на самом почетку Првог светског рата:

> Како је био рат он пође код свог стрица
> Сваки дан је јахао бесно, надајући се, изнурен, да ће умрети
> Спуштао се у запуштене ровове, вукао се до бодљикавих жица
> Како је био балавац не хтедоше га узети
> Ни за ордонанса; он плакаше кроз шуме дубоке
> Али не сузом туге но сузом огорчења
> И од сваког људског бића осврташе се ко од стоке
> Нити је онда у њему било ни трунке једне сажалења
> Само сјаши пљувачка ето већ крвава
> Несносним болом бучи глава...

Овај догађај је описан и у тексту „Дечак и рат: сећање на дане детињства“, који се чува у Документационом центру Спомен-музеја Надежде и Растка Петровића (кутија бр. 1, фасцикла 39а). Петровић ту описује како се, за време анексионе кризе, у њему пробудило ватрено родољубље и препричава разне комичне поступке на које га је навела жеља за јуначким подвизима. У тексту је приказан и његов први сусрет – из дана када је, у време балканских ратова, радио као болничар – са огољеним људским телом, у болу и распадању. Најсимпатичнија је, међутим, епизода спочетка Првог светског рата, када је Петровић, превише млад за регрутацију, одлучио да тајно побегне код једног свог зета на фронт. Он прича како је, чекајући воз на станици, искашљао крв, па је, помисливши да је на самрти, пред окупљеним светом легао на клупу да издахне. Подстакнут питањима забринутих странаца, Петровић их је, хистрионска природа каква је био, навео да помисле да је ратно сироче. „Најзад дође лечник, прегледа ме, рече ми да сам здрав; одмах продужих пут у унутрашњост и само стигох у први ред, измешах се са потоњерима, наједох се сардина и качкаваља, и напих пива, реших се опет да умрем. Да бих се што више изнурио, упропастио се, устајах свако јутро у зору и јахах галопом преко поља. Ливаде мирисаху и шуме на којима се распрскаваху с времена на време гранате, дисаху загушним дивљим мирисом. Место да ослабим, угојих се и развих...“.

постојао између њега и друга, јунак је лишен последњег уточишта, али, парадоксално, и ослобођен:

> То беше најчуднија ноћ, ноћ црквених процесија,
> Ја загревах му хладну руку, зар сестра је ту нежнија!
> Ја шаптах му топле речи, отац би био строжији,
> Ако је кад чуо сина глас, синовљи не беше опојнији!
> Он спаваше дубоким мрачним сном галија на дну мора,
> Ја успех да назрем га кроз вал, под првим руђењем зора;
> Само хладан леш друга свог, Човечанство цело да умире,
> Зар би се смео одрећи снаге, пред кораком ми што извире!

Слом заједнице и вредности на којима је она почивала има свој пандан у напуштању хришћанских оквира – сахрана друга одиграва се без опела („О која би ти вера изрекла опроштење“), без гроба („Сувише изнемоглих руку, да ти гроб копам под снегом,/Помиловавши ти главу, нежношћу сам је затрпао“) и без жалости („Ал немаћах, ни онда, брате, суза да бих те оплакао“). У напомени се чак примећује да је „оваква случајна и непотпуна посмртна служба у пустињи, својом искреношћу и непосредношћу“ надмашила „уобичајену која је само симбол и рутина“. Промена у односу на хришћанску визију света изражену у четвртом делу песме наизглед не може бити већа. Но, на другом нивоу, крај „Великог друга“ ову визију у потпуности потврђује, преносећи је са индивидуалног на колективни план. Смрт друга тако постаје коначна жртва, која омогућује обнављање јунакове животне снаге и његовог „младићства“. На индивидуалном плану, то страдање појединцу омогућава нови живот, нова небеса, мора и „страсти жућења“. Истовремено, оно му омогућава да живот искуси на једном вишем сазнајном нивоу: оно што је јунака „приликом искушења посветило“, траг који је рат оставио у његовој души и на његовом телу, више се не може избрисати: „Али више се не помути никад провидност духа, ни тела,/ Ево корачам опет преко широке пустиње снега,/ И дижући бескрајна – мишљу – Небески рубља бела/ Видим божанског друга: спи, у срцу снежног брега!“. Ново поимање света јунаку открива да је његово искуство део нечег много елементарнијег него што су друштвене и цивилизацијске тековине – укључујући и институционалне облике религије – а то су вечити циклуси природе. Последња напомена је, у том смислу, нарочито значајна, будући да наговештава решење које је Петровић

применио у *Дану шестом:* „Под бескрајним слојевима снега, као под тресетиштима геолошки костури, чини му се да види друга оног да наставља свој вечни сан“. Коментар објективизује оно што стихови приказују враћањем на позицију са почетка песме – говорник се у садашњости сећа прошлости која је за њега сада и заувек жива. Он је сада способан да, кроз бескрајне слојеве снега и земље, јасно види уснулог Великог друга; другим речима, он је способан да свој доживљај сагледа не као трауму, изолован догађај који се не може интегрисати у остатак искуства, већ као епизоду унутар једне веће целине. Визија уснулог друга аналогна је тренутку када га, у последњој строфи другог дела, из провидних утроба трудних жена пресретне поглед будућих нараштаја. Но, за разлику од те визије која је била изазвана суровим околностима, увид који је стекао захваљујући смрти друга не односи се више на неодређену наду да ће страдање донети живот будућим нараштајима, већ на разумевање смисла самог трауматичног искуства. На колективном плану, завршетак песме одговара расплету драме националног спасења, у оквиру које Велики друг означава Велико народно тело које се, кроз жртвовање својих чланова, обнавља као целина.

Крај песме, како је приметио Бојан Јовић, повезује три мотива која су веома важна за Петровићеву поетику – мотиве планине, епифанијског преображаја и дива, који, чекајући препород, спава у њеној утроби (1999: 280). На је тај начин у последњим стиховима приказана апотеоза „жртве коју су колективни (млади) Човек/отаџбина поднели у националном ратном страдалништву“, жртве која „чини основ за обнову животних снага – за ново, народно и људско, рођење-препорођење“ (*Исто*: 281). Повезивање индивидуалне и колективе судбине, осим што је, начелно, „у складу са митским схватањем живог космоса и паралелизама који се из њега изводе“ (*Исто*: 276), имало је, видели смо, и сасвим конкретну улогу у званичним репрезентацијама одлуке о повлачењу 1915. Код Петровића оно, међутим, добија и један посебан, аутопоетички смисао, недвосмислено образложен у „Општим подацима и животу песника“, а потом и у есеју „Дванаест година наше књижевности“ – млади песник и нова поезија, чији је он носилац, рођени су из

индивидуалне и колективне патње, која је за њих, у личном, али и у уметничком смислу, обавезујућа.

Анализа друге верзије „Великог друга“ имала је циљ да укаже на две тенденције које ову песму разликују од Петровићеве претходне обраде ове теме и које су значајне за разумевање његовог односа према књижевном приказивању догађаја из 1915–1916. Прва се огледа у његовој тежњи да своје сведочење о овим збивањима учини комуникативнијим; другим речима, да објашњавањем појединих, згуснутих поетских слика, учини свој приказ рата разумљивијим за читаоце, да створи „нешто што би вредело за милионе људи“ који говоре истим језиком. Друга тенденција, тесно повезана с првом, испољава се у Петровићевом трагању за прихватљивом интерпретацијом туђег и сопственог трауматичног искуства. У другој верзији „Великог друга“ та интерпретације је, као што смо покушали да покажемо, ишла у правцу уклапања овог искуства у драму националног спасења. Та тенденција је била присутна и у првој верзији песме, али је у другој, захваљујући уметнутим стиховима и објашњењима, постала очигледнија. Поменуте тенденције откривају да између прве и друге верзије „Великог друга“, с једне, и романа *Осам недеља* и *Дан шести,* с друге стране, постоји извесна аналогија. У обема каснијим обрадама исте теме видљив је Петровићев напор да своје сведочење учини комуникативнијим и да му подари неки, врло условно речено, „виши“ смисао. Најважнија разлика која се у том погледу открива између песме и романа састоји се управо у природи компензације коју ови текстови нуде као одговор на масовно страдање.

Роман мртвог песника

Од објављивања *Дана шестог,* па све до данас, прича о овом роману нераскидиво је повезана са митом о Петровићевом конформизму, који га је навео да, тежећи за друштвеним признањем и погодностима дипломатске каријере, изневери свој истински животни позив. Околност да је творац тог мита уједно и приређивач првог, постхумног издања овог романа, допринела је, бар делом, извесном

дисконтинуитету у рецепцији *Дана шестог*.[177] Према миту, Петровић је тридесетих година написао роман о повлачењу кроз Албанију и тај роман, под насловом *Осам недеља,* предао Геци Кону, пре него што ће, по дипломатском задатку, отићи у Америку 1935. године. Геца Кон је, следећи савете Слободана Јовановића, одбио да штампа овај роман, а Петровић је, у страху да би му истинит приказ Албанске голготе нашкодио каријери, одлучио да га ипак не објави. О том миту, рођеном у памфлету *Три мртва песника* Марка Ристића*,* сведочи већ наведено писмо Душана Матића, а на свој начин му је допринео и Милош Црњански. Тврдећи, у једном позном разговору, из 1964. године, да „одлуку о чему да пише и шта да штампа, писац не доноси само под притиском подсвести, него и према приликама у којима живи и према ситуацији каква је код издавача“, Црњански своје запажање илуструје судбином романа *Осам недеља,* претече *Дана шестог.* „У то доба“ – тридесетих година – „један роман Растка Петровића уопште није штампан, годинама. А једини роман који је штампан, цео, била је *Трилогија* Стевана Јаковљевића“ (ЦРЊАНСКИ 1992: 62).

Ако за тренутак занемаримо чињеницу да су, ма шта Црњански тврдио шездесетих, одлуке издавача, како тридесетих тако и сад, увек вођене и логиком књижевног тржишта, чак и сасвим површан поглед на ситуацију у међуратном периоду открива да је она била нешто сложенија него што је Црњански желео да је прикаже. Почетак тридесетих донео је, видели смо, мноштво романа са ратном тематиком, и у Европи и у Краљевини Југославији. Само у неколико година пре појаве *Српске трилогије,* објављени су, између осталог, *Мали хероји* Дамњана Ковачевића (Београд: Задужбина Илије Коларца, 1930), *Играчке на путу* Миодрага Стефановића (Београд: Народна књижница, 1930), *Славољуб Зорић* Радослава Весниħа (Београд : Задужбина Илије Коларца, 1930), први том *Тешких времена*

[177] Тај дисконтинуитет имао је, разуме се, и друге, друштвене, политичке и историјске узроке, који се поклапају са неравномерном динамиком памћења и уметничког приказивања Првог светског рата у српској култури. Ако се изузму појединачне студије, тек почетак осамдесетих година доноси веће интересовање за *Дан шести.* Види: КОРАЋ 1982: 295–341; ВУКОВИЋ 1982: 625–660. У новије време, обновљено интересовање за *Дан шести* је дало више вредних доприноса, од којих издвајамо ПЕТРОВИЋ 2013: 163–260. Необјављену магистарску тезу Радмиле Шуљагић, посвећену „албанском мотиву“ у делу Растка Петровића, која би могла бити драгоцена за проучавање *Дана шестог,* и поред више настојања, нисмо успели да пронађемо.

Мирослава Голубовића, објављен у Скопљу у чак три издања (1931, 1932), *Невидбог* Риста Ратковића (Београд: СКЗ, 1933), *Незнани јунак* Емила Петровића (Београд: Геца Кон, 1934) и *Покошено поље* Бранимира Ћосића (Београд: Геца Кон, 1934) – од који су многи, на различите начине, могли бити контроверзни.[178] У тренутку када је Петровић предао свој рукопис, он је код Геце Кона имао објављене две књиге – *Африку* (1930) и *Људи говоре* (1931) – и вероватно је да су му врата ове издавачке куће била отворена. Геца Кон је, с друге стране, већ издао више ратних романа, укључујући и роман који се, кроз судбину појединца, бави страдањем млађе генерације која није била мобилисана – Ћосићево *Покошено поље* – и свакако је прижељкивао да одржи своју позицију на цветајућем тржишту ратне књижевности. Оно што је, међутим, видно недостајало у обимној продукцији ратних романа, била је већа романескна синтеза, која би, како је и сâм Петровић приметио, нешто вредела „за милионе људи који говоре језиком којим ми говоримо“ (1930a). Ту функцију је *Српска трилогија*, из разлога о којима је било речи у првом поглављу, требало да испуни и она је то, дуго потом, и чинила. Другим речима, одлука Геце Кона да не објави рукопис *Осам недеља* у оном облику у којем га је Петровић предао на читање, није морала бити мотивисана ни идеолошком неподобношћу овог романа, ни неким нарочитим отпором издавача према модернистима.

Према Марку Ристићу, међутим, Петровићев рукопис је „дуго лежао код свог несуђеног издавача, који је, првенствено под утицајем Слободана Јовановића, оклевао да га објави“. „Слободан Јовановић (а можда не он једини)“, пише Ристић у библиографској белешци уз Нолитово издање *Дана шестог*, „сматрао је, наиме, да је у извесним, па можда и многим пасусима романа, албанска трагедија приказана у одвише мрачном, такорећи дефетистичком и за српску војску скоро дифамантном виду“ (ПЕТРОВИЋ 1961: 631). Да се Ристићево сведочанство у том погледу не може сматрати непристрасним јасно сведочи и следећи коментар:

> Геца Кон је рукопис најзад вратио Растку Петровићу, послао му га је у Америку, да га „поправи“, тојест да га прилагоди мишљењима својих и

[178] За сиже ових романа види ЈОКОВИЋ 1994: 50–77.

> Расткових добромислених и државотворних саветодаваца, наиме како интересима свог издавачког предузећа, тако и захтевима пишчеве дипломатске каријере (*Исто*: 631).

Ову оптужбу, међутим, треба узети са резервом, тим пре што увид у рукопис *Осам недеља* открива да је ситуација нешто друкчија него што нас Ристићеве изјаве наводе да помислимо.

Као приређивач издања *Дана шестог,* објављеног најпре у наставцима у часопису *Дело,* од марта 1955. до јуна 1956. године*,* а потом и у оквиру Нолитовог издања *Дела Растка Петровића,* 1961. године,[179] Ристић се суочио с немалим тешкоћама. Рукопис прве књиге *Дана шестог* садржао је недоследне исправке изворног рукописа *Осам недеља,* хронолошку збрку и необјашњиве лакуне. Ристић је на њиховом отклањању радио марљиво и скрупулозно. Но, када је резултат овог рада требало представити широј јавности, Ристић је одлучио да све недостатке рукописа прикаже као последицу Јовановићеве цензуре и Петровићевог каријеризма. Тако се погодило да је основна теза аутора памфлета *Три мртва песника* добила још једну потврду.

Да је стварно стање ипак било сложеније, показује више чињеница. Прво, грешке у датумима и неусклађена хронологија јављају се још у тексту који је Ристић читао и коментарисао тридесетих, пре него што је рукопис предат Геци Кону. О томе на више места сведоче и његове белешке у самом тексту и коментари које је послао Петровићу.[180] Другим речима, хронолошка збрка није била искључиви резултат

---

[179] Постоје разлике између ова два издања, у које нам тема и обим овог рада не допуштају да улазимо, тако да ћемо се у анализи *Дана шестог* ослањати на Нолитово издање из 1961. Разлике између рукописа *Осам недеља,* рукописа *Дана шестог* и потоњих издања Петровићевог романа, захтевају, међутим, подробну текстолошку анализу и објављивање новог, критичког издања овог романа. Све док се то не догоди, сва тумачења *Дана шестог*, укључујући и наше, остају провизорна.

[180] Рукопис прве књиге *Дана шестог,* коришћен приликом приређивања издања овог романа, данас се налази у фонду Марка Ристића у Архиву САНУ, у кутији „Растко Петровић: *Дан шести*“, заведеној под основном сигнатуром бр. 14 882 (у тренутку када смо консултовали ову грађу, заоставштина Марка Ристића још није била каталогизована). Увид у грађу потврђује Ристићеву тврдњу да је рукопис прве књиге *Дана шестог,* ако се изузму исправке, идентичан рукопису романа *Осам недеља* из тридесетих година: на хартији је сачувана ознака „Министарство спољних послова“, а рукопис садржи трагове Петровићевих исправки, Ристићевих коментара из тридесетих, као и Ристићевих напомена из педесетих година. Ови коментари су у неколико случајева накнадно прелепљени белом хартијом, која се није могла уклонити а да се хартија притом не оштети. Велика

Петровићевих „катастрофалних“, идеолошки мотивисаних „ампутација“, већ недовољне марљивости. Друго, у библиографској белешци уз Нолитово издање Ристић тврди да је Петровић у рукопис прве књиге романа, који је идентичан рукопису *Осам недеља* из 1934. и још садржи трагове примедаба Милана Дединца, Душана Тимотијевића и самог Ристића, унео интервенције, тачније, избрисао је читаве странице и пасусе. Ристић, даље, тврди да је Петровић, „по савету Слободана Јовановића“, из рукописа избацио следеће делове: „од странице 305, закључно са страном 311, променивши пагинацију тако да је страну 312, на којој је почињао дневник Блажа Јуричића, претворио у страну 305“. После „икавског интермеца“, Растко је, према Ристићу „укинуо двадесет страна (од 319 до 338 стране по старој пагинацији)“, као и шеснаест страна „од стране 359 до стране 376“. То значи да је, на нивоу фабуле, Петровић уклонио већи део збивања која следе после Андријевице (30. новембра), да је од читавог 1. децембра остао само „икавски интермецо“, а да 2. децембра уопште није било. У рукопису који је доспео до Ристића 1955. године радња се настављала тек 3. децембра. Ове стране Ристић је убацио на основу материјала које му је из Америке послао Арно Ваплер. У фасцикли која се чува у фонду Марка Ристића у Архиву САНУ, под насловом „Растко Петровић, *Осам недеља*“, испод којег је Ристић дописао „*Дан шести* – Ваплер“, сачуване су Ристићеве белешке и упутства сарадницама које су радиле на прекуцавању рукописа, из којих се јасно види да је, педесетих, Ристић сматрао да су управо ови делови романа уколоњени „из дипломатских разлога“:

> После стр. 304, извршене су измене у пагинацији, убачен икавски интермецо, скраћени дотле једини ток романа (1 дец = искавски, 2 дец нема, 3 децембар накнадно стављен датум, 4 децембар нема, [*наставак на другој хартији*] 5. децембар – измењен датум, 6 и 7 нема, тако да мислим да се ту налазе стране из дипломатских разлога супримиране. [181]

већина записа на маргинама и у тексту потиче од Ристића или од самог Петровића. Неки Петровићеви записи очигледно потичу из четрдесетих – у питању су напомене, на енглеском, намењене преводиоцу *Дана шестог.* Нисмо успели да установимо присуство неког трећег, „цензорског“ читања у рукопису.

[181] На првој хартији Ристић је написао и датум, обичном оловком: 19. 7. 1955. Црвеном оловком је, очито касније, додато: „B. На страни 334 моју прекинуту белешку, где је реч о стр. 356“, па додато, плавом оловком „(=330)“. У рукопису романа ова белешка је прелепљена белим папиром, који се није могао уклонити а да се рукопис не оштети.

Други велики рез обухвата све што се, хронолошки, дешавало између 14. и 16. децембра, док је Папа-Катић боравио код свештеника. Те стране се, тврди Ристић, више нису могле наћи. Ова лакуна обележена је и на 377. страни Нолитовог издања из 1961. Ристићеве примедбе из тридесетих откривају, међутим, да је он имао увид у неку претходну верзију текста, из 1931. године, која је, наводно, садржала чак 400 страна, па је вероватно да се његово помињање збивања између 14. и 16. децембра односило на ту верзију.[182] Он, уосталом, и у библиографској белешци за Нолитово издање вели да је ту верзију некада читао, али да се више не сећа шта се збило 15. децембра (ПЕТРОВИЋ 1961: 635). Оно што је извесно, међутим, јесте да та збивања нису била описана у рукопису *Осам недеља* који је предат Геци Кону.

Још један податак би требало узети у обзир. Наиме, у писму Лију Вајту, 7. априла 1947. године, Петровић (2003: 107–108) извештава да је роман са 460 смањио на 336 страна и да је избацио прво поглавље (дугачак разговор на почетку), причу о затворенику рођеном у Келну, као и веома сложено Стеваново размишљање. Што је важније, он извештава Вајта да је скратио делове о Стевановим пријатељима из детињства, изоставио датуме, и смањио описе његових патњи и страдања, пребацивши их, делом, на Џека Гордона. Из писма се могу извести два закључка. Прво, да је Петровић сматрао да је превелики нагласак у роману стављен на Стеваново лично страдање и да је имао намеру да описе патње „пребаци“ на друге ликове, што на нов начин осветљава његову одлуку да скадарску епизоду прекине „икавским интермецом“. Друго, да је Петровић измене у тексту очигледно вршио и знатно после 1935, када му је морало бити јасно да мишљење његових „државотворних саветодаваца“ више нема никакав значај.

---

[182] „Исто бих тако рекао да је роман одвише кратак, т.ј. да је Албанија сувише дугачка према „роману“, *qui tourne court* (где су оних 400 стр. из 1931?) Личности би требало још једном довести у везу, да не остану само издвојене епизоде, као мрље на белини Албаније, која није више само трагични fond, него све!“ – РИСТИЋ, Марко. *Коментари*. Кутија бр. 3/ црвена фасцикла–Марко Ристић. Београд: Народни музеј, Заоставштина Надежде и Растка Петровића.

Шта је, заправо, Петровић, својом вољом или по туђим сугестијама, одстранио из романа *Осам недеља*? Оно што се може доказати на основу делова текста који су прецртани црним мастилом, од којих је неке Ристић наложио Вери Стојић да прекуца као да нису уклоњени, јесте да мањи одломци које је Петровић избацио не потврђују Ристићеву оптужбу. Они немају никакве непосредне везе са српском владом или војском и тешко је увидети у чему би били посебно компромитујући. Навешћемо само неколико, најрелеватнијих примера.

На 322. страни рукописа, у делу у којем се описују аустријска бомбардовања Скадра, приповедач коментарише следеће:

> Апарат је зврјао сасвим ниско, глава пилотова јасно се видела. *Наши му се уопште нису дизали у сусрет. Стеван је замишљао старе, искварене машине, тужно полегале по земљи, опуштених крила.* Чамци, који су били допловили, стајали су празни. Није било ничега да се поједе, апсолутно ничега![183]

На 330. страни рукописа, из приказа Папа-Катићевог и Фишеровог дугог повлачења из Скадра избачен је следећи опис: *Они који су били иза њих пристизали су их. Њине ствари биле су на воловским двоколицама и Арбанас који је ишао испред два огромна точка, држао је једног вола за рог, разрок, гледајући и на волове и на људе у исти мах*. На 333. страни Фишер и Папа-Катић застају да једу у католичкој црквици. Уклоњена су следећа запажања о Арнаутима:

> *Арнаутски чај* [избачено „пију“, па „попили су“] . *Сељани су издрпани. Разумеју ипак немачки. Не много речи али се може с њима споразумети. Аустриска пропаганда. Скоро свако веће село има своју цркВицу и католичког попа. Нема хлеба, нема кромпира, кукуруза. Католичког попа има.* [...] Сат доцније, по ноћи, стигли су до прве куће Бушатиа. Стеван је одмах сео на земљу. *Кућа је арнаутска, сеоска. Већ је затворена и потпуно мрачна. Ипак слаби прамен дима лелуја се пред небом. Рекли су им да у тој кући примају на преноћиште. Прешли су били четрдесет километара тога дана. Први пут да је прешао више но што се надао. Паника, да не остане заувек на путу, довела га је довде.*

[183] Подвучене су исправке мастилом које је Петровић унео у рукопис. Курзивом су написани делови које је Петровић прецртао, а које је Ристић вратио у текст.

Из описа инцидента који је Фишер изазвао у арнаутској кући, Растко је скратио, а Ристић делимично вратио, описе Стевановог страха и ћутања осталих избеглица.

Од свих, истински потресних збивања, у љешком пристаништу, Петровић је избацио, а Ристић вратио, следећи коментар – *Лорд није хтео пустити никога; наредба је била само за мисије, али се италијански поморски официр заузео. Он је увео на брод њих тридесет. Војнике, или оне који су неким случајем имали на себи војничку одећу, није могао примити. Ипак, није дао да се прегледа брод пре поласка, јер је знао да се неколицина њих кришом укрцала и посакривала. Под клупе и у чамце. То је био прави човек. Поморац, војник, а не гроф. Изузев пексимита који се налазио по магацинима и који нису давали никоме, кога су се пушкама чували, храну је требало добавити из Љеша. Коштало грдно. Или требало наћи војника који би своје следовање уступио.* – као и опис Црнотраваца који марљиво граде своје колибе на обали (стр. 375).

Када се све узме у обзир, излази да је Петровић знатно скратио епизоду у Скадру и смањио епизоде у којима се појављује Фишер, као и да је прескочио нешто што се, према Ристићевом сведочењу, десило код свештеника – нећемо никада знати шта – при чему је извесно да та збивања нису била укључена ни у изворни рукопис *Осам недеља*. То значи да су најдрастичнији описи, најпотреснија и за српску Врховну команду најнепријатнија места у роману – страдања регрута, стравичног положаја војске и цивила у љешком пристаништу, да и не помињемо хаотично повлачење робијаша заједно са осталим избеглицама, упризорено кроз причу о силоватељу и убици Миши – остала и после Јовановићевих, наводних, савета. Ова примедба се нарочито односи на осетљиво питање страдања регрута и његов приказ у првој књизи *Дана шестог.* У питању су били најмлађи регрути, рођени 1897. и 1898. године, који су евакуисани у октобру 1915. из округа у које је ушла непријатељска војска. Масовно страдање ових младића, услед рђаве организације повлачења и изостанка сарадње италијанских трупа у кључном тренутку, било је предмет више сукцесивних истрага, које, међутим, нису донеле тачан број погинулих, нити су довеле до санкционисања војних старешина и других лица одговорних за њихову

погибију. У памћењу овог догађаја, број регрута је заокруживан на четрдесет и тридесет хиљада, премда је мало вероватно да је у питању тачан податак.[184] На ове регруте се односи посвета Петровићевог „Великог друга“, а њима су посвећени неки од најпотреснијих одломака *Дана шестог*:

> Са обе стране пута лежали су Стеванови вршњаци. Они су били регрутовани, па пуштени, и сад су застали ту да се одморе. Лежали су изнемогло. Ишли су појединачно или у групицама, последњом снагом. Од оних из претходних дана остали су, с места на место, само лешеви, који су се одмах распадали. Пролазници су их покривали крпама, уколико је било крпа око њих. Викали су на псе када су се око шуњали. У близини својих домова, Арнаути су згртали људске лешеве земљом, али даље... Неће се, ваљда, читава села бавити гробарством! [...] Младићи су се држали један другом за раме, немилосрдни, безочни, уплашени, глава увучених у рамена. Бедних глава смањених као песнице. Исцерених, спржених главица. Покушавали су још да корачају. Чврсто, чврсто, љутито, расрђено. Немилосрдније но што је и најнемилосрднији човек за време мира! О, да су се, онда, појавили дечаци, такви какви се Стевану чинило да су сада он и његови вршњаци, па да су тако пошли друмом, и тако себично, тако свесно гледали несрећу око себе, тако се мучили да све искористе за себе, сељаци би их ваљда, као гадне бесне псе, претукли батинама. [...] Сада је све то било страшно далеко. Предратни сељаци били су и сами или мртви, или изгладнели или су остали, скривени по амбарима, на својим имањима; а њихово дечаштво, проведено у лудој трци преко Батал-Џамије, мекушно, зло, анемично, није оставило трага за собом (ПЕТРОВИЋ 1961: 349–350).

Данас можемо само да нагађамо зашто је Петровић одлучио да скрати епизоду у Скадру, а да остави потоње описе повлачења. Иако је Ристић несумњиво у праву када тврди да је изостављањем збивања између 1. и 5. децембра ослабљена мотивација Стеванове физичке и моралне деградације (види ПЕТРОВИЋ 1961: 634–635), чињеница је и то да је ритам који приповедању диктирају јунакове репетитивне радње (ходање, одмор, потрага за храном) захтевао неку врсту цезуре. То је, претпостављамо, била функција „икавског интермеца“, колико год несавршено је он вршио; без таквог реза, постојала би опасност да описи Стеванових патњи изгубе своје потресно дејство на читаоца.

[184] О страдању регрута, истрагама и месту овог инцидента у српском памћењу Првог светског рата види ШАРЕНАЦ 2014: 130–151.

Ристићева оптужба, иако не сасвим оправдана, индикативна је из још једног разлога. Наиме, ако су делови које је Петровић избацио из *Осам недеља* доиста уклоњени по савету Слободана Јовановића, то показује да се у „неподобности“ овог романа сустекло више чинилаца, који нису били искључиво идеолошке природе. За почетак, треба истаћи да драстични описи повлачења кроз Албанију нису били табу тема у међуратној српској књижевности. Њима не оскудева ни проза Драгише Васића, ни *Српска трилогија,* за коју се Геца Кон определио уместо Петровићевог романа, ни Нушићева *Деветстопетнаеста*. Исти Слободан Јовановић, за кога Ристић тврди да није одобравао Петровићев „дифамантни“ приказ српске војске, високо је ценио приповетке Драгише Васића (види ВАСИЋ 1922), за које се заиста не би могло рећи да су рат и српску војску приказивале у узвишеном стилу. С друге стране, Ристићеви коментари из тридесетих, упућени са супротних идеолошких позиција од Јовановићеве, откривају да ни он сâм, премда из других разлога, није био задовољан Петровићевом обрадом ове теме. Крајње је, у том смислу, карактеристичан коментар о војсци, из којег провејава Ристићева жеља да Петровићев приказ страдања у Албанији добије општији значај, тачније ширу, „социјалну“ перспективу:

> Стр. 360–375: о војсци. Морам да ти признам да ме је огромно разочарало. Не знам, можда зато што сам по твојој —— причи очекивао много више; изгледа ми досадно, неубедљиво, тешко се човек ориентише итд. Не видим ништа јасно. Не даје ону глобалну [двапут подвучено] слику страдања и ужаса која би требала да се противстави слици Стевановог појединачног страдања. Било би међутим, важно, по мом мишљењу, да се тако појединим јаким обасјањима колективног страдања продуби и уопште мултипликује и потенцира Стеваново страдање, које би тада, овако партикуларно какво јесте и треба да буде, добило један генералан значај, једну *социалну перспективу* (курзив ДД).[185]

И друге Ристићеве примедбе иду у сличном правцу:

[185] РИСТИЋ, Марко. *Коментари*. Кутија бр. 3/ црвена фасцикла–Марко Ристић. Београд: Народни музеј, Заоставштина Надежде и Растка Петровића.

> Без обзира на IV део (јер то тамо не спада) не осећа се довољно да постоји (неоспорно је да је постојала) класна диференцијација у Албанији. Стеван не би страдао да се није (под утицајем Смеђег Петра, т.ј. свог *Schuldgefühla*) вољно оцепио од своје фамилије, т.ј. класе, и декларисао се, не толико самоћом, колико „пауперизацијом", пролетеризацијом, изједначавањем са мноштвом, којима у Албанији нису могле да помогну ни тетке ни еполете, ни титуле ни динари, јер их нису имали (а не зато што тамо ни то није помагало, и сви једнаки пред смрћу, пред глађу! – напротив, и тамо исто толико неједнаки: *la preuve:* ко је остао жив?) („Лађа је одвела војводу и неке госпође").[186]

Другим речима, оно што је било неприхватљиво у роману *Осам недеља* био је спој драстичних призора и одсуства тумачења које би тим призорима дало смисао – свеједно да ли се тај смисао тражи у критици класног поретка и тадашње монархије или у идеји жртве зарад националног спасења.

Дан шести 1 и 2

Петровић је, међутим, после тридесетих година био склон да тај смисао тражи у другој сфери, изван друштва, нације и њихових институција, и то његово трагање чини другу књигу *Дана шестог,* у идејном смислу, интегралним делом романа. За почетак, он је и сâм био свестан потребе за повезивањем Стеванове појединачне трагедије са општом, које би страдању појединца дало шири смисао. О Петровићевој потреби да догађаје из Албаније укључи у неку већу целину, индиректно сведочи и његова неостварена намера, образложена у „Плану за другу и трећу књигу о Ирцу" (1927), да преради роман *Са силама немерљивим* и да му придружи још два романа, чиме би се дефинитивно затворио „круг бивања и небивања" (ПЕТРОВИЋ 1988: 234).[187] На исти закључак упућују и његова разматрања Толстојевог књижевног уобличења ратних збивања. Када замера Васићу што није спровео приповедачки експеримент попут Толстојевог, приказујући, у „великом стилу", како рат изнутра делује на различита лица (1931а), када хвали Толстоја јер је „из збирки замишљених"

[186] *Исто.*

[187] За читање целине коју чине роман *Са силама немерљивим,* прва и друга књига *Дана шестог,* као једне могуће трилогије, види ПЕТРОВИЋ 2013: 177–199.

(другим речима, фикционалних) „несвесних и неисказаних сведочанстава створио велику композицију“ (1931б), Петровић, у ствари, има на уму сопствени роман и сопствена решења. Ако му је при томе *Рат и мир* био узор, онда и његова каснија тврдња да је роман о повлачењу кроз Албанију у ствари „само увод у један други роман“ и да се „један без другог неће моћи замислити“ јер је „други директни психолошки наставак оног првог“ (ПЕТРОВИЋ 1961: 624), добија ново значење и има далекосежне импликације за разумевање структуре *Дана шестог.*

Најочигледнија је та да је друга књига *Дана шестог* била замишљена као пар прве, у којем лица и збивања из рата доживљавају своје мирнодопске варијације. Друга импликација, која добија на важности када се узме у обзир Петровићева тежња ка постизању веће „објективности“ у роману, као и његово незадовољство „Великим другом“, значајна је за разумевање наративне структуре прве књиге *Дана шестог.* Наиме, ако се основано може тврдити да је Петровић кроз лик Стевана Папа-Катића приказао, у фикционалном виду, неке од својих личних доживљаја из 1915–1916, онда је и његова одлука да те доживљаје прошири и допуни туђим искуствима несумњиво била мотивисана жељом за постизањем веће „објективности“. Чињеница да тај циљ није желео да постигне увођењем фигуре ауторитативног „свезнајућег“ приповедача, већ мозаичким уклапањем различитих судбина, говори не само о Петровићевој наклоности према модернистичком роману већ и о његовом разумевању улоге коју књижевност има у приказивању прошлости.

Петровић, наиме, у роману употребљава више наративних техника – од класичне психонарације и дијалога, до исприповеданог и аутономног монолога – али његов приповедач ретко има улогу врховног ауторитета, који би догађајима дао један, тотализујући смисао.[188] Честим премештањима приповедног фокуса из једне свести (Стеванове) у другу (некада је то свест Смеђег Петра, некада Стевана Џамића, некада Драгише, Тони, Јована Тасића и других ликова), ствара се утисак да је у

[188] Питање је сложеније него што га овде представљамо и захтева посебан осврт, заснован на пажљивом читању делова текста у којима се јавља психонарација, што обим овог рада, нажалост, не допушта. Независно од појединачних резултата до којих би се дошло таквом анализом, уверени смо да укупан утисак који оставља прва књига романа не иде у прилог тумачењу које би било склоно да примарном приповедачу *Дана шестог* припише обележја која одговарају традиционалнијим нараторима.

роману приказан читав спектар појединачних реакција на разарање, смрт и патњу. У ту сврху, Петровић је у роман укључио и фикционализоване документе, сведочанства у виду писама епизодних ликова, као што су Перо и Гавро Савић, и дневничких записа Блажа Јуричића. Сва је прилика да се Петровић при томе користио већ постојећом грађом, коју је, у мањој или већој мери, изменио како би је уклопио у роман. На то упућује примедба Душана Матића у писму Радмили Шуљагић – „(мени ништа не смета што је он узео нека директна сведочења и слио их у своју прозу: она би иначе остала по листовима да се забораве, и да на њих наиђе тек по који хроничар)“ (ПЕТРОВИЋ 2003: 154–155) – али, још више, жанровска сличност између ових делова Петровићевог текста и докумената која су објављивани у часопису *Сведочанства* 1924. и 1925. године. Овај лист, с којим је Петровић блиско сарађивао и у којем је, између осталог, објавио есеје „Општи подаци и живот песника“, „Милан Дединац“ и „Живо стваралаштво и непосредни подаци подсвести“, доносио је, у сваком броју, по неко сведочанство – уметника, војника, заробљеника, самоубица, ментало оболелих, деце и других – које је одговарало теми броја и програмској оријентацији часописа, усмереној на истраживање различитих видова душевног живота, као што су гранична стања свести, рад невесног, лудило, уметничко стварање, представе о рају и паклу итд. О Петровићевом доприносу *Сведочанствима* пише и Марко Ристић у *Три мртва песника:* „Поред чланака и песама које је у њима штампао, он је *Сведочанствима* допринео нешто више: добрим делом је баш он био тај који им је дао ону инвентивну иницијативу и ону документацију које су од тог часописа начиниле нешто сасвим друкчије, па могу слободно рећи и нешто много значајније од једног обичног, па ма и модерног, књижевног листа. Благодарећи поглавито Растку Петровићу, *Сведочанства* су донекле успела да изразе једно поетско осећање живота, објављивањем читавог низа непрерађених докумената о човеку, истицањем поезије у самом, непосредно датом људском животу […]. Поезија живота проговара кроз документе које су *Сведочанства* објављивала, и Растко је боље но ико, осим можда Елијар, умео да пронађе такве документе, ту поезију да осети […]“ (РИСТИЋ 1979 : 290). Карактеристичан је, у том погледу, четврти број *Сведочанстава,* који доноси шест писама различитих лица – од кнегиње Љубице до

Жака Вашеа – међу којима се налази и писмо извесне „Зорке“, упућено брату „Тоши“, војнику, у Русију. Ово писмо, написано некњижевним, говорним језиком, својом непосредношћу кореспондира са сведочанствима обичних војника у *Дану шестом.*[189] Сасвим је могуће, дакле, да је Петровић користио неки сличан, већ постојећи материјал, за обликовање писама и дневничких записа у *Дану шестом*. У којој мери га је, при томе, мењао, немогуће је утврдити без увида у изворну грађу. У сваком случају, језичка и стилска разноврсност коју *Дан шести* дугује присуству ових „људских докумената“, доприноси утиску свеобухватности, који је Петровић желео да постигне својим писањем о рату.

Датумске одреднице у првој књизи имају, у том погледу, посебан статус. Оне покрећу „питање идентитета неименованог приповедача и односа целине испричаног текста према Стевановом дневнику“ (ПЕТРОВИЋ 2013: 187) и, као паратекст, донекле се могу сматрати аналогним напоменама неименованог аутора из друге верзије „Великог друга“. Али док нас песма наводи на закључак да је аутор паратекста, у ствари, песничко „ја“ – оно „ја“ које о збивањима у Албанији проговара ретроспективно, са временске дистанце – текст *Дана шестог* нас наводи да помислимо да датуми потичу од Стевана Папа-Катића и да је прва књига романа, бар делом, његов дневник.[190] Та могућност се уводи када, током боравка у Скадру са Фишером, Стеван одлази да запише „ово што нам се дешава, сваки дан што се збива“ (*Исто:* 325). Опет је крајње индикативно то што Петровић на овом месту не доноси одломак из Стевановог дневника, већ из дневника Блажа Јуричића, чиме, имплицитно, изједначава индивидуална сведочења, дајући сваком појединцу могућност да проговори о својој патњи. Дневник се други пут помиње када је Стеван у Љешу до те мере изнурен да не може да задржи храну коју му дају. Он тада покушава да завара глад листајући свој дневник: „Да би заборавио на то, да би се заварао, прелиставао је свој дневник. Свешчицу је тешко држао у прстима, и није видео слова, и није могао да разазна редове“ (*Исто:*377). Да дневнички записи и

[189] Види *Сведочанства* бр. 4 (1924): 10. *Уп.* и писма из петог броја часописа, нарочито цртицу под насловом „Ван отаџбине“. *Сведочанства* бр. 5 (1925): 11.

[190] *Уп.* ПЕТРОВИЋ 2013: 186–188, за нешто другачије тумачење функције дневничке матрице у *Дану шестом*.

датуми потичу од Папа-Катића могуће је и посредно закључити из поглавља које почиње датумом „петак, 25. децембра“, за којим следи коментар: „Папа Катић се одмах сетио да у овоме дану постоје три петице: пет у петку, пет у датуму и пет у години. То је могло да значи нешто кад би нешто уопште нешто значило. У неким другим временима, на неким другим местима, овакав дан се називао Божићем. У овом тренутку та реч је долазила као из каквог другог језика, сувише звучна и симболична да би ма шта значила“ (*Исто:* 425). Упореди ли се ова трансформација матрице приватних записа са сличним преображајима у *Ex Pontu* и *Дневнику о Чарнојевићу,* долази се до закључка да је Петровић у поступку превођења личног документа у нов жанровски облик отишао најдаље. У *Ex Pontu* та трансформација је, на структуралној равни, минимална. У *Дневнику о Чарнојевићу* она је спроведена увођењем разлике између аутора, приповедача и његовог двојника, уз знатно слабљење фактографске димензије приповедања, која је, видели смо, и у *Ex Pontu* била минимализована. У *Дану шестом* не само да је (на нивоу целине, не појединачних делова) хомодијегетичко приповедање преведено у хетеродијегетичко већ је и уклопљено у једну сложену романескну структуру, која у већој мери допушта бележење просторно и временски конкретизованих збивања. Ова трансформација може се посматрати и у ширем контексту европске послератне књижевности, у којој је, када је реч о приказивању Првог светског рата, приметан сличан преображај – од раних текстова, углавном краћих и ближих субјективним сведочењима, до замашнијих романескних целина. Умножавање лица и перспектива допринело је томе да *Дан шести* изгуби карактер личног сведочанства, какав је био „Велики друг“, и да постане обухватнија романескна фреска, која тежи да рат прикаже из перспективе свих или што је могуће више оних који су се у њему нашли. Оваква наративна структура произашла је из Петровићевог разумевања улоге коју књижевност има у приказивању историје. Она сведочи о његовом уверењу да истина о прошлости, приказана у књижевности, није монолошка, већ да неминовно подразумева полифонију гласова.

О том уверењу сведочи и Петровићева амбиција да кроз судбине главног јунака и његових пријатеља, Смеђег Петра, његове сестре, Милана и Андрејке,

прикаже супротстављене погледе на свет и тежње своје генерације. Развијајући двојнички однос између Папа-Катића и Смеђег Петра, с једне и Папа-Катића и Џамића, с друге стране, Петровићу је пошло за руком да предочи значајне идеолошке разлике међу припадницима те генерације. Истовремено, њихово страдање је у целини супротстављено судбинама и моралним дилемама претходног нараштаја, оличеног у двојици пријатеља и супарника – Стевану Џамићу и Јовану Тасићу. Као национални агитатор пре рата, Џамић је у Албанији опхрван свешћу о сопственој бескорисности, која му се открива при поређењу са жртвама које су подносили припадници млађег нараштаја – „Када сам говорио, чинило ми се, лепше него што је икад ико говорио, а младићи, саслушавши и последњу моју реч, остављали су нож за сечење хартије у Крапоткину код стране на којој су стали, и одлазили да гину на граници. И други, који су дотле ноћивали по четворица у једној соби, док је њихова газдарица спавала у кујни пред њима, продавали последње своје рубље, будзашто, и Дарвиново *Развиће фела,* па куповали револвере и одлазили, пешачећи данима и ноћима, од једне планине до друге, од једне колибе до друге. Вадили револвере из торбе и показивали, као чудо и као светињу, пред свим укућанима, у усхићењу. [...] Имали су седамнаест година и после умирали у тамницама, оковани у ланце! Имали су седамнаест година!...Они су били неопходни, јер су били обујмљени светим огњем, јер су гледали право, не трепнувши, у нешто светло и моћно, понесени да умру за то![191]“ – али и са војницима и комитама, попут Јована Бабунског, који су положили живот у борби за ослобођење, не тражећи никакве награде за своју жртву (види ПЕТРОВИЋ 1961: 396–398). У разговору са Папа-Катићем, Тасић је приказан као типичан представник српске интелигенције која је преживела балканске ратове и Први светски рат:

> За време бугарског рата, био сам контузован и вратио сам се из болнице на фронт. Био сам згађен на све оно што се дотле збивало око мене. Жене са одсеченим сисама, пробуражене, људи са одсеченим удовима у устима. Све се догађало апсолутно идиотски. […] Читао сам много. Имао сам један циклус

[191] Читаоцима из тридесетих свакако није било тешко да препознају о којим младићима је овде реч: помињањем Крапоткина, скромних собица и револвера, ратовања у комитским одредима и страдања у тамницама, Петровић репродукује популарну представу о Младој Босни као о „нараштају побуњених анђела“, „коме је било дато да закрене кормило историје“ (АНДРИЋ 1934: 2).

> немачких филозофа у скраћеним издањима. […] Било ми је довољно и да отворим књижицу, па да одмах почнем да размишљам над самим собом. У Бечу је наш професор, углавном, говорио само о Хегелу. Читали смо код куће Маркса, подвлачећи пасусе са којима се Хегел не би сложио. Ја нисам био материјалист и читао сам нарочито Бергсона да бих по кафанама и код другова могао да побијам Маркса. Излазио сам, скоро увек, победник из тих дискусија, што није било тешко, јер су, у то време, у суштини били сви спиритуалисти. Али после турског и бугарског рата, кад су ми ти изводи филозофа пали у руке, приметио сам да их читам с неком врстом грозе, с којом би их, ваљда, и сам Маркс читао. Све ми је у њима изгледало као празна духовна игра – Јапанци који се играју шареним пантљикама хартије кроз запаљен ваздух“ (*Исто*: 290–291).

У оба случаја, апстрактне представе о свету, нацији и слободи супротстављене су конкретним људским животима, исто као што су, наизглед битне, идеолошке разлике, које доводе до сукоба између Смеђег Петра и Папа-Катића, супротстављене стварности њиховог страдања. На тај начин се питање одговорности старијих генерација за страдање млађих, имплицитно провучено кроз читав роман, доводи у везу са јунаковим открићем фрагилности цивилизацијског поретка – оног „мора се, може се, не може се, не сме се“ – у којем је до тада веровао да живи. Ова тема, која је уведена већ на самом почетку романа, кроз Стеваново отуђење од породице, оличене у старом Папа-Катићу, доживљава врхунац у неправедном кажњавању јунака од стране оних који би требало да буду носиоци тог поретка.

Иако *Дан шести* садржи читав каталог колективних мука, он је несумњиво усредсређен на страдање Петровићеве генерације. Најпотреснија места у роману уопште су призори младића који, идући за војском, лутају Црном Гором:

> Групе вршњака умирале су на све стране. Вукли су се по друму. Парче хартије терано ветром. Ничег патетичног. Само очи, пресићене свим тим пергаментним лицима, скорелим устима, нису бележиле више ништа. Такво је било и лице Стеваново и свих осталих, до у бескрај. Као у заклане и очерупане живине, кошчате главе на тананим и млитавим шијама. [...] Један је био сишао с пута. Гледао их је укоченим очима, трагичним, и мучио се. Кожа на његовом телу била је прозирна и фантастично бела. Руке потпуно неприродне и бескрвне. Можда седамнаест година, или педесет.
>
> Тако је и Стеванова кучка, давно, пре десет година, у авлији, не престајући да га гледа, немо, трагично и сузно избацивала младунце на свет. Исто тако. Патња је патња: свеједно! Она га је гледала тада исколаченим очима.

> Младић, бео, прозиран, седамнаест или педесет година. Патња, као да се рађа нови свет. Овај пут кроз историју! Ти људи што цркавају са својом рођеном песницом у чељустима, распадају се од чирева, исцеђени од дизентерије**.** Зли, пакосни једни на друге, режећи, полудели. Ситничарски крволочни, садистички. У часу када се мењају геолошка времена, одвајају небеска тела, пропадају или се рађају светови. Јер човечанство више неће да је на истом месту, хоће да се помери напред или назад. Људи, газећи један преко другог, у грчевима, у врисци и крклању. Само те очи, страшне, болне, значајне очи живине и људи, изнад историје људи или природе (*Исто*: 275–276).

Кулминација њиховог страдања упризорена је у описима изгладнелих младића, „дроњаваца“, у Љешу, које су глад, изнемоглост и суочавање са масовном смрћу довели до регресије на стадијум примитивне хорде. Та је регресија у роману приказана на више нивоа. Њихова неспособност да контролишу своје физиолошке радње упоређена је са одсуством те способности код одојчади – „Сви су били увређени и осетљиви. Лагано млатање рукама, тананим, исушеним, лагано као у великим морским дубинама помахнитали гњурци. Гњурци у великим дубинама беде! [...] Гурали су се, насртали тако исто дроњавим речима, покретима, као што им је била одећа. Све само крпе, вашке, прљавштина! Мирисало је на мокраћу, на измет, на нездрав зној нарочито: као одојчад“ (*Исто*: 378). Попут сасвим мале деце, дроњавци према другима испољавају потпуно одсуство емпатије, које се граничи са садизмом.[192] Њихова група се пореди са различитим облицима организације заједнице у животињском свету; од „пећинских људи“ они постају јата гракатавих, мршавих птица (*Исто:* 382–383) и колоније мрава (*Исто:* 394). Најупечатљивији је, међутим, начин на који Петровић предочава говор „дроњаваца“. Неартикулисани звукови које „дроњавци“ испуштају, у виду елиптичних реченица и ономатопеја, вешто упризорују како трауматична искуства доводе до урушавања функције симболизације код појединаца који су, у овом случају континуирано, изложени таквим искуствима. Приказивање избеглица у *Дану шестом* се, у том смислу, знатно разликује од начина на који су они приказани у „Великом другу“. Наиме, иако су,

[192] Види, нарочито, сцену у којој Вунасти говори о томе како жели да живи, а „дроњавци“ му одговарају да мора умрети (ПЕТРОВИЋ 1961: 384).

видели смо, избеглице и раније биле предмет гротескног приказивања, у песми њихова понижавајућа физичка патња постаје средство које их доводи до апотеозе – иако гнусни и страшни у својој патњи, појединци страдањем зарад националног спасења постају узвишени. У роману њихово страдање служи само као потврда Стеванових најмрачнијих интимних представа о свету: о патњи која је универзална, бесмислена и која се, без разлике, понавља кроз историју. Те представе своју крајњу потврду добијају у последњим сценама прве књиге, када се читав људски род за Стевана слио у велику прогонитељску фигуру батинаша и кад му чак ни сажаљење последњег „друга“ – старог војника који га милује по челу – више не може вратити веру у људе.

Овако суморна визија човечанства и историје није, очито, могла да задовољи Петровића, па је у Америци наставио да ради на роману, исправљајући и ширећи га, настојећи да пронађе одговарајући контекст у којем би Први светски рат и његова лична траума добили смисао. То је била главна сврха друге књиге романа, чија се радња збива у Америци пред почетак Другог светског рата: Папа-Катић је, у међувремену, постао чувени палеонтолог, кандидат за Нобелову награду. Друга књига приказује његов повратак у свет људи посредством љубави коју је осетио према Милици, чијем је рођењу присуствовао у зиму 1915. Сврха тог недовршивог рада на писању била је да се створи веома широка позадина у односу на коју се рат и смрт неће јавити као изоловани догађаји, као трауме које се не могу превазићи, већ као фазе у вечитим циклусима космичких збивања. То је сасвим изричито тематизовано на почетку првог поглавља друге књиге: „Било је тихо и прозрачно око њега и птице су опет биле ту и сунце је обасјавало бескрајну земљу осенчену плаветнилом. *И као да се све оно што се збило у оркану његове младости, згрчено, ужаснуто, деформисано, сада поново збива у тишини, у слободном дисању, у елегичности чак, равномерног искуцавања времена*. *Као да је прошлост била узбуркано огледало садашњости и да је садашњост била већ пре прошлости и одувек, и да је била одувек на овом заједничком тлу*“ (*Исто*: 442, курзив ДД). Док посматра пејсаж, Папа-Катић машта о томе да је сада у Аризони, на месту где „сви векови и сви тренуци живе заједно од постања света. Откако се кора Земљина

охладила и откако се вода повукла с њене површине, ниједан тренутак са ње није нестао. [...] Двадесет и три пута од онда [...] воде су пробиле лед и покуљале долинама, док су људи корачали кроз густа плава испарења, скривени до појаса, руку раширених као крила у птица. [...] Двадесет и три пута отада обишла је Земља око свог Сунца“ (*Исто*). Како исправно запажа Предраг Петровић (2013: 252–258), избор палеонтологије као Стевановог занимања није, наравно, случајан, као што то, уосталом, није ни ток његових мисли, које се са космоса и планета преносе на слојеве земљиног покривача, на животиње и на људе, да би се опет вратиле космосу:

> И то што се збивало дању, током те двадесет и три године, између више од осам хиљада свитања и толико залазака, збивало се на земљи и припадало је људима. Та поља, испарења, ти димови, ти облици далеких планина, ти урагани, те муње, припадали су људима. Чак и лешеви, које су налазили изненада у својим житима, хиљаде, милиони лешева, на својим утринама, па чак и револуције и глад припадали су људима. Кад би престали помори, они који су изгинули припадали су онима који су преживели.
>
> Али ноћу, између више од осам хиљада залазака и више од осам хиљада свитања, ништа више није било људско. Све је припадало само бескрају. Више од осам хиљада тамних и звезданих ноћи говорило је човеку: Гледај како кроз мој мрачни бескрај, бачена у мириjаде светова, путује твоја Земља између праха звезданих кола, између млечних димова, између ватрених олуја, катаклизама, зракова који су прошли пре милиона година. [...] То је нешто што не почиње нигде и не свршава никад, и рађање и пропаст рађања, и ново рађање света. То је свитање и свитање света, а ти си у томе сићушан светли прах, у вихору вечности сићушан светли прах (ПЕТРОВИЋ 1961*:* 444).

Иако одвојен од ратних збивања деценијама које су прошле, а од људског света научним радом, Стеван је у положају у којем се налази и говорник друге верзије „Великог друга“ – прошлост је, за њега, још жива и присутна у садашњости, у којој његова свест опажа, преображене, трагове минулих догађаја.[193] Тим збивањима је

[193] Види разговор са Билом Гордоном (ПЕТРОВИЋ 1961: 456–459), у којем Стеван заузима позу дистанцираног научника, незаинтересованог за збивања у људском свету. *Уп.* овај разговор с његовим размишљањем о односу између прошлости и садашњости:

О, ово што се збива овде и сада као да је огледало онога што се збивало тамо. Или да је оно тамо било огледало садашњице. Као да су то исте шуме и брегови, чија се слика огледа у води, да је то један исти предео чија је једна слика мирна и вечита а друга узнемирена, узбуркана сваким валом воде и ваздуха, али исто тако вечита у својој узнемирености. Коју би од њих назвао стварношћу а коју огледањем? Свеједно је што је нешто претходило нечему.

Јер се у науци био помирио са чињеницом да је све компонента општег живота, еволуције и стваралаштва природе. Та размена енергија, између протоплазме и фосила и фосила и протоплазме. То

додељено особено значење: рат и његове страхоте нису изоловани догађаји, јединствени примери људске монструозности, већ фазе у оквиру вечитих циклуса природе и космоса, рађања и умирања. Тумачење личног и колективног искуства до којег је Стеван дошао на почетку друге књиге романа, активира семантички потенцијал одређених призора из прве књиге, дајући им нарочит смисао. Један од тих призора јавља се у одломку који смо већ навели, у којем Стеван сусреће групе вршњака и гледа их како умиру. Бол који Стеван види у њиховим исколаченим очима, служи као окидач који га враћа у детињство; те очи га подсећају на измучени поглед његове кучке која, трпећи порођајне болове, посматра младунце како долазе на свет. Ова успомена га наводи на закључак да су, са становишта историје, све патње изједначене – „Патња је патња: свеједно!“ – и да њихово неумитно понављање обесмишљава хронолошке поделе: „У часу када се мењају геолошка времена, одвајају небеска тела, пропадају или се рађају светови. Јер човечанство више неће да је на истом месту, хоће да се помери напред или назад. Људи, газећи један преко другог, у грчевима, у врисци и крклјању. Само те очи, страшне, болне, значајне очи живине и људи, изнад историје људи или природе“ (*Исто*: 276). Није случајно да се самртне муке овде доводе у везу са порођајним, као што није случајно ни то што је Стеван склон да у њиховом цикличном понављању уочи извесну правилност.

О Петровићевој склоности ка цикличном поимању времена већ је било речи (види ЈОВИЋ 2003: 176–187; ПЕТРОВИЋ 2013: 220–238); оно што, можда, није било довољно истакнуто јесте у којој мери је ово виђење света произашло из његових покушаја да пронађе одговарајући уметнички израз за трауматично искуство рата. Није случајно да је овакво схватање историје било привлачно многим интелектуалцима у међуратном периоду. Сумња у идеју прогреса, коју је Први светски рат драматично продубио, навела је и модернисте, као што су Езра Паунд и Д.Х. Лоренс, и писце блиске модернизму, попут Јејтса и Форда Медокса Форда, да објашњење историјских збивања потраже у нелинеарним концепцијама времена

корачање људства кроз урагане као сметови фосила, као звездане прашине у Космосу, као усијане честице новога живота. Где је онда стварност и где њено огледање? Како да закључи, ако је објективан, ако је научник, ако је разумео поредак ствари, ако се помирио... (*Исто:* 583).

(види WILLIAMS 2002). У модерним цикличним концепцијама времена, какве налазимо, на пример, у Јејтсовој *Визији,* Лоренсовој *Апокалипси* и Паундовим *Кантосима,* историја је реверзибилна, јер промене које она доноси нису кумулативног карактера. Прошлост се, међутим, не враћа на идентичан начин; површинске манифестације њеног повратка могу бити, и најчешће јесу, другачије. Понављање прошлог, стога, није истоветно у појединостима – то није, у дословном смислу, „вечито враћање истог" – али јесте типолошки. Овакво схватање историје модернистима је било привлачно зато што им је омогућило да лакше доводе у везу догађаје и идеје, који су могли бити и знатно удаљени у простору и у времену. Такође, за разлику од већине прогресивистичких, линеарних концепција времена, цикличне су затворене и нетелеолошке; другим речима, оне не воде неком унапред задатом циљу или смислу, чије је постојање, после рата, за многе појединце доведено у питање. Како исправно запажа Лусинда Вилијамс, многи елементи модернистичке поетике, са симултанизмом и са интересовањем за митско виђење света на челу, могу се довести у везу са оваквим поимањем времена. Када је реч о Растку Петровићу и његовим јунацима, циклична визија историје им омогућује да „уоче ред и смисао у хаосу света који их окружује" (*Исто:* 13), не настојећи да његову хаотичност и насилност ублаже илузорним оптимизмом.

У свету *Дана шестог* овакво схватање времена је заступљено кроз идеју да се људска историја, по аналогији са космичким кретањима, одвија кроз правилну смену рађања и умирања. Ово начело се јавља у више варијација у роману, од којих је, са становишта његове структуре, најважнија та да су Миличино рођење и смрт њене мајке, које на нивоу јединке одражавају шира збивања у којима учествује читава нација, поновљени у њеној трудноћи и смрти Стевана Папа-Катића.[194] Циклична

[194] Опис Папа-Катићевих последњих тренутака је у том погледу више него индикативан:

Како се догодило да је ту, да је играјући се рата са Петром, са Миланом, са Андрејком, претварајући се по договору да је он ратник који је пао ту, и да сада лежи и чека болничка носила, и да све изгледа као да је право ратиште? Јер је њихова игра тако страствена и озбиљна да је скоро трагична и да скоро осећа крв како му се слива из недара.

Или је то заиста било право ратиште и он је заиста рањен бранећи тај град који је хиљаду пута био освајан и за кога су хиљаду пута давали Стевани своје животе? Ено тамо су њихови одбрамбени положаји, и по реци пролазе монитори и преко река су непријатељски ровови. Малени прозрачни

концепција историје изричито је елаборирана у визији коју Стеван доживљава у снежној олуји. Корачајући завејаним Чакором, Стеван долази до новог сагледавања времена и простора, које јахачицу пред њим претвара у читав предео, а предео у земљу, метафорично приказану као женска утроба: „Тај тешки мирис крви, зле, покрварене, крви женке, жене која одлази испод густе шуме тамних власи, испод четинара, тај загушни дах, баш сада док се спушта у њену утробу клица за нови живот. Људи умиру. Толико људи умире и трули! Људи корачају, падају, умиру. Једина она, огромна и страшна, избацује стару клицу и лучи, ствара, из свих својих пора, из свих својих костију, мишића и влакана, нову клицу, коју спушта у средиште себе. Вечита, стална, обнавља се она с правилношћу, као сав космос. [...] Старо одлази за злом крвљу, пада на снег, у општу пропаст, одише као лешина“ (ПЕТРОВИЋ 1961: 161–162). Визија доводи Стевана до уверења да „сав рат и све ово што се збива, труљење, проливање крви, сва ова мука и вапијање, није ништа друго до циклус женствености у природи. Природа баца из себе полунатрулу клицу да би свежу у себе поставила. Ово није рат људи, није такмичење људи, већ циклус женствености“ (*Исто:* 296). Средишњи значај за ову тему, и то са становишта целокупног Петровићевог опуса, има, међутим, писмо које Смеђи Петар на самрти даје Стевану да прочита. „Имам седамнаест година и умирем“, пише Смеђи Петар.

> Кад погледам у себе, толико успомена се покрену одмах, као мијазми и као морке и балаве аждаје, и толико изванредних облика. Не знам више шта је у ствари доживело ово тело а шта не, шта су други доживели а ја то сазнавао и шта сам, сазнавајући, спуштао у сваку своју ћелијицу, у сопствени доживљај. Главно да је то сада живот овога бедног тела, убогог, убогог, поред кога пролазе исто тако убоги људи. Ја сам живео у праисторији, у пећинама, у ратовима. Читао сам „Историју развића“. Када бих могао опет да нађем слике које су биле у њој, овде у Албанији, видео бих у њима своје сопствене слике.

облак на небу, што је лелујави Месец, у ствари је дим експлозије граната, а облаци који су даље остаци су других експлозија. И његови су другови у сивим, голубијим униформама, са ручним гранатама у рукама, узбуђени, нестали негде пред њим и он је сасвим ту. Никад га нико више неће наћи: ни другови, ни Смеђи Петар, ни Андрејка, ни Бил, ни Марица, ни Тони, ни Мили, у овом бусењу, у овој трави, где његова црвена капа и капут крај њега изгледају као истекла крв.

[...Р]екао им је да је све била његова игра: то да је он њихов, да је стари Словен, да је деран са обала Дунава, да је младић који се бори кроз олују. Чак и то да је јелен – и то је била игра. Само што је то била последња игра, исто тако страсна, отровна и чаробна као оне претходне, а да ће сад настати игра претварања у алкале и соли и повратка садржају земље (ПЕТРОВИЋ 1961: 607).

> Сви смо били фетуси и прошли кроз облике које тако личе на трансформације врста, али смо били и сви ступњеви тих врста. [...] И ово чак: *све што бих разумео, појмио, обухватио,* ја сам бивао то. Својим телом бивао, не мишљу, не сазнањима свести, *већ бивао.* Било је часова када сам устајао ујутру као Стеван или гледао у жену на улици као што би Милан гледао. Живећи живот свег развијања врста до данас, и живот свег што представља те врсте. [...] Ја нисам више у овом телу, ни на овом месту само, ни у ово доба само. Као кад бих ставио уво на земљу и чуо корак оних што долазе, чујем оне који ће се тек родити. Хиљаде и милионе људи који ће морати доћи. И то сам увек ја чији ми звук корака долази из будућности. Ја сам цео живот [...] (*Исто:* 199–200).

Овај одломак је вишеструко значајан. У њему је, с једне стране, најјасније елаборирано циклично схватање историје, помоћу којег Смеђи Петар покушава да својој патњи и смрти дâ неки смисао. Због тога је, на овом месту, идеја прогреса – коју је аутор *Историје умног развића Европе* непосредно транспоновао из тадашње физиологије на социјалну и интелектуалну историју – супротстављена идеји циклусā, у оквиру којих се сви ступњеви развоја непрекидно понављају и на индивидуалном и на колективном нивоу.[195] Овакво становиште, у крајњој инстанци, оповргава идеју напретка, смењујући је представом о људској историји као смени циклусā рађања, раста и умирања, аналогних животу јединке, и Смеђи Петар у овој аналогији налази извесну утеху. Та утеха је, међутим, недовољна, и ако постоји нека „порука“ друге књиге *Дана шестог,* то је да смисао свог постојања људско биће може наћи једино у љубави другог људског бића, а не у сазнању о неумитном понављању циклуса рађања и умирања.

Слика људске историје у којој Смеђи Петар уочава вишеструке преображаје сопственог „ја“, значајна је из још једног разлога. У овим преображајима могуће је, наиме, видети и имплицитну аутопоетичку метафору. Вишеструки преображаји

[195] У двотомној студији *A History of the Intellectual Development of Europe* (1862), објављеној на српском у преводу Мите Ракића (*Историја умнога развића Јевропе,* 1871), коју Смеђи Петар помиње у свом писму, Џ.В. Дрејпер је пошао од премисе према којој је човек архетип друштва и одатле је извео закључак да су закони онтогенезе применљиви на развој појединачних друштава, па и Европе у целини (види DRAPER 1876, I, 2). Слична идеја је, видели смо, присутна и у Петровићевом есеју „Општи подаци и живот песника“ и у *Дану шестом.* Оно што, међутим, недостаје код Петровића у поређењу са Дрејпером, јесте уверење да се тај развој састоји у напретку човекових интелектуалних способности. Као деветнаестовековни позитивиста и прогресивиста, Дрејпер је веровао да је задатак историје да овај развој предвиди, као и да, тамо где је људској мисли допуштено да се слободно развија, он води ка коначној победи разума и науке над сујеверјем.

субјекта одговарају трансформацијама истог аутобиографског материјала у Петровићевом стваралаштву – од заметка, у виду дуге, наративне песме и њене друге верзије, преко кратког романа, до позамашне епске целине. Језгро које остаје нетакнуто у свим тим трансформацијама јесте спознаја којом се завршава и „Велики друг“. У питању је Петровићева лична визија историје, упризорена кроз слику геолошких пресека земљине коре, у којој „ја“, после свега што је искусило, постаје способно да види „божанског друга“ како „спи, у срцу снежног брега“. Овакво виђење историје резултат је нове способности сагледавања себе и света, изникле из трауматичног доживљаја. Способост да се простор, време и „ја“ сагледају на нов начин, уз уочавање континуитета, тамо где нас историја, наизглед, суочава са дисконтинуитетом, и аналогија, тамо где неуметничка свест види само разлике, у темељу је Петровићевог схватања уметности. Пут који води од прве верзије „Великог друга“ до друге књиге *Дана шестог* и назад, сведочи о томе да су неки од кључних елемената Петровићеве поетике рођени из његових непрекидних напора да, кроз уметност, изађе на крај са траумом.

Закључак

Разматрање односа између Првог светског рата и модернистичке прозе отвара више тема, од којих неке могу имати даље теоријске импликације. Овде ћемо се задржати само на неколико запажања. На најочигледнијем нивоу, у питању је био рат који је, као ретко који сукоб пре њега, обележио књижевност, али је и сâм њоме био обележен. Да није само реч о доживљају савременика, сведочи и запажање Пола Фасела из осамдесетих година прошлог века, према којем је Први светски рат до данас задржао нарочиту „литерарну ауру“. То постаје очигледно када се памћење Првог светског рата у савременој култури упореди са памћењем Другог. Удео књижевности у обликовању сећања на период 1914–1918. далеко је већи него што је то био случај са каснијим сукобима, у којима други видови репрезентације, пре свега филм, преузимају водећу улогу. Међутим, чињеница да утицај рата на књижевност, и обрнуто, књижевности на доживљај рата, налази своју чисто квантитативну потврду у обимном корпусу дела насталих на темељу тог доживљаја, сама по себи ништа не говори. Тај утицај је често могао бити далеко суптилнији и сложенији него што би нас биографски и социолошки подаци навели да помислимо.

Модернистичка књижевност је, у том смислу, можда најбољи пример: иако је рат присутан и у животима и у делима многих аутора који се доводе у везу са модернизмом, неизвесно је колики значај треба придати том присуству. Ако бисмо питање значаја Првог светског рата за разумевање, на пример, *Дневника о Чарнојевићу,* поставили као питање које има превасходно интерпретативни значај, ни биографија Црњанског, ни чињеница да га је издавач најавио као ратни роман, па чак ни заступљеност рата у роману, не би нам пресудно помогли да на њега одговоримо. Колико је рат суштински важан за разумевање *Чарнојевића, На Дрини ћуприје* или *Дана шестог*?

У претходним поглављима смо покушали да покажемо да је рат за Црњанског, Андрића и Растка Петровића имао значај формативног искуства, које их је подстакло да формулишу сопствени одговор на изазове епохе и на оно што су видели као захтеве модерне уметности. На његово уобличење није толико утицала природа њихових индивидуалних доживљаја на фронту, у тамници и избеглиштву колико један скуп заједничких поетичких ставова и, бар када је реч о приказивању Првог светског рата у књижевности, сродних амбиција. То, наравно, не значи да се њихове поетике, па ни представе о томе шта би нова уметност требало да буде, нису знатно разликовале. Ипак, поређење између њихових раних критичких и поетичких текстова, објављених у периоду од 1918. до 1924. године, указује на неке значајне подударности.

Паралелно читање Андрићевог чланка „Наша књижевност и рат“, „Објашњења *Сумагре*“ и предговора *Новембру* Црњанског, као и Петровићевог есеја „Општи подаци и живот песника“, открива не само присуство предвидљивих тема послератне књижевне критике већ и неких специфично модернистичких преокупација. Најочигледнија од њих односила се на повезаност између рата, као прекида са тековинама предратног друштва, и нове књижевности, као прекида са тековинама предратне. Ова идеја је изричито заступљена у тексту „Наша књижевност и рат“, где рат открива да је „многа предратна тзв. литература“ била „бедна и плитка“ и да се „други живот спрема, па и друга књижевност“. То је и главна идеја „Објашњења *Сумагре*“, наглашена оквирном причом о настанку песме, помоћу које Црњански сугерише да је рат као контекст неопходан за разумевање нове поезије. Исти поступак примењен је, уосталом, и у предговору *Новембру,* где се рат јавља као оквир, који уводи „причу“ о открићу Флоберове књиге, а с њом и образложење кључних обележја „новог облика романа“. У „Општим подацима“ биографија младог песника је обликована искуством нације, учесталим сукобима и кризама, међу којима је пресудан значај додељен Великом рату и повлачењу кроз Албанију. Из тог личног доживљаја рађају се и песников креативни импулс и нова књижевност чији је он носилац. Код све тројице писаца представа о рату као катаклизми која је трајно изменила живот појединца и заједнице тесно је повезана са убеђењем да је

књижевност дужна да на ту промену одговори. Ова повезаност показује да су, независно од разлика у решењима, сва тројица били суочени са истим проблемом и да њихово писање о рату није било само периферна тема или краткотрајна фаза, већ да је било интимно повезано са њиховим поимањем књижевности, и то управо у периоду када је оно почело да задобија свој облик. Из ове основне поставке произлази неколико проблема, којих су и Андрић и Црњански и Петровић били свесни.

Први се односи на спремност нове књижевности, предвођене младим ауторима чији су животи били обележени ратом, да прикаже ту промену. Према овом питању Андрић, Црњански и Петровић су се односили различито. У „Објашњењу *Суматре*“ суочавање са изазовом приказивања промене не само да је одређено као главни задатак нове књижевности већ и као њена морална обавеза : „Свет никако да чује ужасну олују над нашим главама, док се доле тресе, не политички однос, не догме, него живот. То су мртви, који пружају руке. Треба их наплатити. [...] За нама је маса оних, који су међу лешинама, под отровним плиновима, осетили прилично ’хипермодерне’ сензације, који су изгубили радост, коју ни породица, ни обичаји, овијени лажном ’копреном среће’ и ’златним велом честите средине’ не враћају више. Они су осетили много од оног, што су наше ’болести’. Ми изражавамо све, што они крију, што их мучи, али неизбежно стиже.“ Насупрот томе, Андрић је веровао да млади књижевници који су прошли рат не могу свом искуству „дати ни приближно верна ни достојна изражаја“. Штавише, „не писати о рату“, како је написао другом приликом, главна је „ратна дужност“ писаца. Веран и, што је важније, уметнички вредан израз том искуству могу дати само неки будући, „срећнији нараштаји“. Док је Црњански од писаца тражио да проговоре о трауми, како из поштовања према мртвима тако и из потребе за књижевношћу која би била аутентичан израз савременог тренутка, Андрић је сматрао да их занемелост пред ужасом чини неспособним да то учине и да је ћутање о ономе што се не може изрећи „најбољи и најдостојнији израз нашег расположења“. Петровић у „Општим подацима“ заступа једну варијанту витализма – становишта које је програмски образложено у његовом тексту „Пробуђена свест (Јуда)“ – у оквиру којег се нова поезија јавља као одговор на

страдање и тријумф живота над смрћу. Иста теза била је заступљена и у „Споменику“, кроз идеју да после умирања треба да дође „Споменик Обнављања и Препорађања, Будућих генерација, Плодности“ и нова лирика која представља његову покретачку снагу. Тиме је, метафорично речено, трауматско „језгро“ ове лирике остало нетакнуто и Петровићу ће бити потребно још много времена да с њиме изађе на крај.

Три различита приступа о којима сведоче ране критике – говор, ћутање и привремено заборављање како би се наставило са животом – вишеструко су индикативна. Прво, они наговештавају правац у којем ће се кретати решења која су Црњански, Андрић и Петровић применили у својој поезији и прози. Црњанском је у *Дневнику о Чарнојевићу* одмах пошло за руком да напише књигу о рату. Тај успех није лишен извесне парадоксалности: иако су га савременици доживели као „ратни роман“, *Дневник о Чарнојевићу* се понајмање бави ратном стварношћу, а описи битака, живота у рову и Галицијског фронта код Црњанског упадљиво се разликују од реалистичких и натуралистичких приказа код Барбиса и Доржелеса или Крлеже и Кракова. Покушали смо да покажемо да је ово одсуство фактографске димензије приповедања последица фикционализације дневничке матрице коју је Црњански спровео у свом роману. Амбивалентност овог поступка огледа се у двојничком односу који се успоставља између приповедача и јунака романа, али и између њих и самог аутора. Тај однос има пандан у двојној структури *Дневника о Чарнојевићу*, у оквиру које се приповедачево ретроспективно казивање – које чини, врло условно речено, „дневнички“ аспект романа – супротставља фрагменту „Сан“. Релација између „Сна“ и остатка романа одговара односу који се у „Објашњењу *Сумагре*“ образује између песме и њеног објашњења. Не случајно, ова структура је поновљена и у књизи *Итака и коментари*. У сва три случаја она је употребљена са циљем да се, наглашавајући тензију између „живота“ и „литературе“, предност дâ „литератури“. Напетост, ипак, постоји и њен значај се не би смео пренебрегнути: ако Црњански нешто непрестано наглашава у својим критичким текстовима и изјавама, то је да нова књижевност није и да не сме бити *l'art-pour-l'art.* Другим речима, иако писање о животу служи само као контекст, он је ипак неопходан за разумевање онога што је у

том животу централно. Чињеница да је у поменутим текстовима тај контекст обележен Првим светским ратом не само да овој идеји даје посебну тежину већ и додатно наглашава веру у значај књижевности којом су прожети рани критички текстови Црњанског.

За разлику од Црњанског, Андрића је још дуго походило осећање неуспеха и немоћи књижевности да представи све „што је тресло нашом душом и управљало нашим животом у предратно и ратно доба“. И *Ex Ponto,* и „Строфа“, и роман *На Дрини ћуприја,* прожети су овим осећањем, сугеришући да сви покушаји сведочења неумитно завршавају у ћутању и забораву. Амбиваленција према непосредно аутобиографском писању о којој сведоче његова рана поезија и проза, у којој Андрић у првом лицу али крајње неодређено проговара о свом заточеништву за време рата, временом се развила у прави отпор и Андрић се у својој прози више неће враћати овом решењу. Боравак у аустријском затвору ће потом нешто одређеније бити приказан у приповеткама чији је протагониста Тома Галус. Андрићево оклевање да ове приче повеже у целину, као и његова одлука да недовршени роман о Галусу не објави за живота, упућују на нови правац његовог трагања за одговарајућим приказом рата. После тридесетих година, рат се у Андрићевом делу јавља кроз говор свезнајућег, хетеродијегетичког приповедача. У *Госпођици* рат је сведен на историјску позадину, чија је функција подређена причи о животу јунакиње, док се у роману *На Дрини ћуприја* јавља само као епизода. Упркос томе, 1914. година у свету овог романа не представља епизоду налик другима; као што смо покушали да покажемо, она има истакнуто место и у причи о Вишеградском мосту и у структури самог приповедања. Нема сумње, наиме, да су последња поглавља *На Дрини ћуприје* Андрићев најодлучнији покушај да овековечи доживљаје „злосрећног нараштаја из деветсточетрнаесте“. То даје посебну тежину подударностима које се откривају између говора приповедача Вишеградске хронике и начина на који је њен аутор писао о рату непосредно по његовом завршетку. Ове сличности, као и нагла преиначења у равни наративног гласа у поглављима посвећеним 1914, потврђују да је приказивање сопственог доживљаја овог периода за Андрића било и остало непремостив књижевни изазов. Имајући у виду средишњи значај ратних збивања за

причу о Вишеграду, роман *На Дрини ћуприја* се може читати и као креативно решење ове напетости између жеље за сведочењем и свести о њеном неумитном осујећењу. Иако Андрићев приповедач отворено признаје своју неспособност да прикаже деловање рата на појединце и на заједницу, његов роман успева да од ове непредстављивости учини једну од својих главних тема. Једна од најважнијих имплицитних порука романа *На Дрини ћуприја* – да где хроничар занеми наступа приповедач или, нешто друкчије речено, да фикција успева тамо где историографија подбацује – садржана је и у често навођеној тврдњи Андрићевог Гоје да је „у бајкама права историја човечанства“ (АНДРИЋ 1976, 12: 25).

Трагање Растка Петровића најдуже је трајало, протежући се кроз знатан део његове књижевне каријере – од 1926, када је објављен „Велики друг“, до смрти 1949, која га је прекинула у раду на *Дану шестом.* У односу на Црњанског и на Андрића, његов први покушај књижевног приказивања рата дошао је с немалим закашњењем. После десет година, могло би се рећи програмског, слављења живота, Петровић прекида ћутање дужом наративном песмом комеморативног карактера. Ипак, изгледа да му „Велики друг“ није омогућио да се у пуној мери искаже као песник, а да није ни задовољио његову амбицију да уметнички прикаже повлачење кроз Албанију. Премда посвећена страдалим вршњацима, ова песма је у целини усредсређена на доживљај песничког субјекта, који је, мерен критеријима које је Петровић изнео у својим критикама ратне књижевности, био превише личан и, условно речено, партикуларан, да би имао опште важење. У наредном покушају да проговори о ратним збивањима, Растко Петровић је, као и Андрић и Црњански, увео фигуру алтер ега, Стевана Папа-Катића, као посредника између себе и фикционалног света романа *Осам недеља.* Иако су спољашње околности утицале на то да овај роман не буде објављен, Петровићев даљи рад на тексту, као, уосталом, и његова дорада „Великог друга“, упућују на то да га ни ово решење није у потпуности задовољавало. Претпоставка, заснована на Петровићевим критикама, као и упоредној анализи друге верзије ове песме и прве књиге *Дана шестог,* јесте да је разлог који га је навео да се изнова враћа овом материјалу само делом био психолошке природе. Измене које је уносио у сукцесивне верзије својих текстова не говоре само о потреби да се

проговори о трауматичном искуству већ и да се за њега нађе одговарајући израз и контекст у којем би рат добио шири смисао и за аутора и за његове читаоце. Ту намену требало је да испуни друга књига *Дана шестог,* а можда и, да је до тога дошло, роман *Са силама немерљивим,* као први део једне могуће трилогије.

Друга тачка у којој се сустичу ране критике Андрића, Црњанског и Растка Петровића јесте запитаност о правцу у којем ће се послератна књижевност развијати. Иако су несумњиво имали различите представе о томе како би нова књижевност требало да изгледа – ако ништа друго, Андрићев приказ *Бурлеске господина Перуна* и текст који је Црњански написао о *Откровењу* то сасвим јасно потврђују[196] – слагали су се око тога како она не може или не сме изгледати. То слагање је можда било најочигледније управо када је реч о ратној књижевности. Иако се осврћу на различите тенденције у продукцији ратних романа и поезије, Андрићеви прикази, критике Црњанског и Петровићев фељтон у *Времену,* деле неколико важних запажања. Прво се односи на појаву која је несумњиво обележила пејсаж међуратне књижевности, а то је тенденција ка књижевном приказивању рата кроз сведочење

[196] Поводом *Бурлеске* и *Откровења* Андрић и Црњански износе у основи сличан став; они су у Растку Петровићу препознали таленат и сензибилитет који се разликује од њиховог и били су склони да његову прозу и поезију поздраве као долазак нове књижевности. Њихову „хаотичност“ и „анархичност“ обојица оправдавају духом времена. „*Откровење*“, пише Црњански, „има сасвим природно место у нашој најновијој књижевности, и свој датум. Као што су наше земље на крају једног историјског периода, и у нашој књижевности почео је нов период. То ће тешко спречити они којима то смета. Дубоко сам уверен да је неколико стотина хиљада лешева прилично вероватан брег, на међи двају доба. Он ће нас опити, у подножју своме, мирисом, очајем, жудима и снагом својих умрлих телеса, и ми ћемо поћи по животу, са новом бојом лица“ (1923: 380). Андрић примећује да је „видна једна карактеристика поратне књижевности у нас и на страни: буран сценариј, уздигнут тон, по могућности урагански. Изгледа да данашњи уметник, бачен у савремени хаос (хаос свега и у свему), и не могући ни да га прегледа, а камоли савлада, настоји да га подреди и заглуши новим и већим хаосима које сам ствара“ (1922б: 294). „Отуд“, наставља он, „тежња ка олујним и неболомним темама и бежање у мрачна столећа и подручја на којима престаје могућност контроле и свих, уистини више-мање компромитованих, мера и закона“. Иако сâм не би био склон оваквом поступку, Андрић према њему не заузима прескриптиван став: „који то начин приказивања или и самог схватања треба осудити? Ниједан. Сви су добри. Јер прави песник пролази кроз све и остаје увек песник, исто као што онај који није песник не постаје то никад и ни по чему“ (*Исто*). Другим речима, као што је приметила Вирџинија Вулф у *Модерној прози*: „Било који метод је добар, сваки метод је добар који казује оно што желимо да изразимо, ако смо књижевници; или који нас приближава романсијеровој замисли, ако смо читаоци“ (1956: 85).

очевидаца, у којем аутобиографско писање поприма карактер „људског документа“. На њега је скренуо пажњу Андрић у приказу Лемерсијеових *Писама,* а нарочито када је, пишући о *Нотурну,* приметио да Д'Анунцијева књига има два важна обележја, која су својствена текстовима насталим за време рата – она је, запажа Андрић, „фрагментарна“ и „има облик исповести“. Растко Петровић је, поред чланака о ратној књижевности, овој тенденцији посветио и текст „Књиге исповести“, у којем је као једну од кључних одлика савремене књижевности издвојио „саопштавање и анализу које имају истинитост документа“ и које су савременом читаоцу ближе него „дело слободне маште или објективности која уопштава“. Данас се од писца, додаје Петровић, тражи „да каже, до најинтимније веродостојности, шта је доживео појединачно он; шта је осетио он као човек у катаклизми догађаја и људи“, а не да понуди слику рата која би имала општије важење. „Волимо“, закључује он, „да књига о једном животу буде или аутобиографија или да је сасвим замењује; да је она једна врста исповести“ и сасвим је могуће да ће та тежња бити „једно од главних обележја данашње књижевне епохе“.

Црњански је, можда осетивши да га *Дневник о Чарнојевићу* у том погледу приближава другим ратним писцима, своје замерке усмерио пре свега на њихове покушаје да лично искуство уклопе у „калупе“ предратне књижевности, али је зато у другим приликама настојао да образложи свој однос према непосредно аутобиографском писању. Негативна формулација његовог става јавља се у предговору *Новембру* и у одговору на анкету часописа *Мисао* у којима је назначено како књижевност не би требало читати, чак и када имамо разлога да закључимо да је она у великој мери аутобиографска. Индикативно је да су оба текста настала 1920. године, у време интензивног рада на *Чарнојевићу*. Црњански се у њима залаже за раздвајање „емпиријског *ја*“ од личности уметника, јединствене и непоновљиве индивидуалности која се испољава само у књижевности, а не у песниковом животу. Изузетак су, у том смислу, „родољубиви, револуционарни итд. песници“, код којих је дело неодвојиво од личности, што их искључује из домена праве књижевности. Црњански не улази у разлоге тог искључивања, али могло би се претпоставити да су они двоструки: родољубиви и ангажовани песници пред читаоце иступају у

сопствено име, а њихова поезија, поред тога што је тенденциозна, у неким случајевима, нарочито када је реч о поезији инспирисаној ратом, заснована је и на непосредној транспозицији личног искуства. У основи исто схватање „правог живота песника“, који „деформише, проткива, разграњава оно што би иначе била његова биографија“, налазимо и у Петровићевим „Општим подацима“ и у Андрићевим размишљањима о односу „живота“ и „дела“, која се, распршена, срећу у његовим есејима и записима. Овакво схватање књижевности произлазило је, као што смо покушали да покажемо анализом Прустове, Валеријеве и Елиотове поетике, из наслеђа предратног модернизма. Код Андрића, Црњанског и Петровића оно је несумњиво, бар делом, било подстакнуто и таласом тестимонијалних текстова посвећених Првом светском рату.

Управо је овај спој поетичког наслеђа и утицаја савремене продукције пресудно одредио начин на који је лично искуство упризорено у делима Андрића, Црњанског и Растка Петровића. У том погледу њихова дела откривају неколико важних подударности. Најочигледнија је свакако та да су сва тројица, у одређеној фази свог рада, била склона да проблем транспоновања личног искуства реше тако што ће сопствене доживљаје приписати фикционалним ликовима. Док је овај поступак једноставан и лако уочљив у случају прича о Томи Галусу, *Дневник о Чарнојевићу* се указује као сложенија књижевна творевина, у којој и приповедач и његов фикционални двојник одражавају различите аспекте пишчевог „ја“. У *Дану шестом,* ситуација је још сложенија, будући да се између главног јунака и ликова успоставља више двојничких односа, кроз које се одређени видови Папа-Катићевих доживљаја одражавају и преламају. Сан малог пса, у којем се Стеванова личност растаче и дели на више таквих алтер ега, унеколико представља *mise en abîme* ове структуре. С друге стране, у Петровићевом роману мултиперспективна нарација не води несигурности у погледу индентитета јунака и приповедача као у *Чарнојевићу:* читаоци *Дана шестог* без тешкоће у Папа-Катићу препознају протагонисту романа. Такође, неке од његових доживљаја они могу, релативно лако, довести у везу са Петровићевом биографијом. Таквом читању би ишле у прилог сличности између Папа-Катићевих доживљаја и искуства које је приказано у „Великом другу“,

нарочито ако се узме у обзир да говорник ове песме није имагинарни песнички субјект већ је јасно одређен као сведок догађаја које описује. Разуме се, оно би морало да заобиђе важну препреку коју му намеће основна наративна ситуација Петровићевог романа: јунак *Дана шестог* се недвосмислено, именом и презименом, разликује од његовог аутора. Иако однос између њега и неименованог приповедача није лишен двосмислености – видели смо да је прву књигу романа могуће читати и као Стеванов дневник – то и даље не допушта изједначавање јунака/приповедача са самим Петровићем. Иако би биографско тумачење кршило „уговор“ који се тиме успоставља између аутора и читаоца, оно ипак не би било сасвим немогуће, нарочито када је реч о првој књизи романа. Ране критике *Дана шестог*, као што је Дединчева, јасно сведоче о привлачности оваквог тумачења. То већ не би био случај са читањем које би настојало да у роману *На Дрини ћуприја* пронађе подударности ове врсте. Покушаји да се неки видови или искази ликова окупљених на капији моста припишу Андрићу лично, сигурно не би уродили плодом, чак ни у случају Томе Галуса. Галус из романа *На Дрини ћуприја* сасвим је друкчије замишљен од јунака приповетке „Занос и страдање Томе Галуса“ и појављује се као самосвестан, политички недвосмислено опредељен лик, са јасном националном агендом (види ЂУКИЋ ПЕРИШИЋ 1992: 82–85).

Проблем транспозиције личног искуства може се посматрати и на другој равни. Ако би се, привремено, усвојила хипотеза о генези *Чарнојевића* из дневничких забележака Црњанског, указала би се још једна паралела између *Ex Ponta, Дневника* и прве књиге *Дана шестог*. Сва три текста садрже трагове матрице приватних записа, коју преображавају помоћу различитих поступака превођења личног документа у нов жанровски облик. У *Ex Pontu* то превођење је, на структуралној равни, минимално. Како год жанровски одредили Андрићев текст – као дневник (бишег) затвореника, исповест, збирку медитативних фрагмената – основна обележја ове матрице остају. Нарација у првом лицу, изједначеност јунака и приповедача, особено темпорално устројство фрагмената, које је углавном ближе дневничком презенту него ретроспективном хомодијегетичком приповедању – сва ова обележја приближавају *Ex Ponto* тестимонијалним текстовима насталим у рату и непосредно после њега.

Преображај се одвија на другој равни – условно речено, стилској – и спроводи се, између осталог, уклањањем назнака које би Андрићев текст усидриле у одређени друштвени и историјски контекст. У *Дневнику о Чарнојевићу* ова обележја су знатно мање заступљена, а преображај матрице приватних записа спроведен је увођењем разлике између аутора, приповедача и његовог двојника, уз знатно слабљење фактографске димензије приповедања. У првој књизи *Дана шестог* не само да је на нивоу целине хомодијегетичко приповедање преведено у хетеродијегетичко већ је и уклопљено у једну сложену романескну структуру, која у већој мери допушта бележење просторно и временски конкретизованих збивања. Оваква наративна структура је Петровићу дозволила да у појединим деловима романа, у којима је приповедање препуштено ликовима, искористи могућности непосредног приказивања личног искуства које му је нудила тестимонијална литература. Уношењем писама и дневничких забележака Петровић је помоћу ових „људских докумената“ успео да оствари утисак да је у роману сваком сведоку, не само његовом јунаку, дато право да проговори о свом доживљају рата. У поређењу са овим поступком, Андрићево коришћење матрице хронике, како би у роману *На Дрини ћуприја* приказао „таласање у људима“ у лето 1914, делује далеко традиционалније. То је, међутим, заводљиво погрешан утисак. Употреба хронике у овом роману нема само функцију да свезнајућем приповедачу, под маском историчара касабе, омогући да са знатне удаљености од збивања слободно описује мисли и осећања њених становника. Она је ту и као својеврстан коментар о способности, тачније, о неспособности историје да прикаже доживљај појединаца који су се нашли у средишту драматичних збивања. Отуда није случајно да је управо у поглављима посвећеним догађајима из 1914. ова позиција приповедача-хроничара доведена у питање. Андрићев приповедач, у тим кључним деловима романа, признаје и своју неспособност да опише све што се збивало у људима и њихову неспособност да проговоре о својим доживљајима. Разлика која се, у том погледу, открива између Петровићевог и Андрићевог романа несумњиво потиче и из разлика у њиховом поимању историје – Петровићев имплицитни став према могућности сведочења о прошлости чини се далеко оптимистичнијим од Андрићевог. Упркос томе, из

Андрићевог и Петровићевог романа се помаља једно заједничко уверење: да је у приказивању прошлости предност дата фикцији, а не индивидуалном сведочењу или, у Андрићевом случају, историографији.

Премда нису нужно еволутивног карактера, различити ступњеви трансформације приватних записа које смо укратко назначили могу се посматрати и у ширем контексту европске послератне књижевности. У њој је, када је реч о приказивању Првог светског рата, приметна слична тежња ка преображају – од раних текстова, насталих за време рата или непосредно после њега, углавном краћих и ближих субјективним сведочанствима, преко текстова у којима лични доживљај рата подлеже различитим поступцима фикционализације, до већих романескних целина. Иако се овај процес није свуда одвијао равномерно, преображај до којег је дошло на потезу од *Ex Ponta* до *На Дрини ћуприје* и *Дана шестог,* сродан је, у најопштијим видовима, преображају који се догодио у француском, енглеском и немачком међуратном роману. Ова трансформација постаје очигледна када се однос који рани романи, као што су Барбисов *Огањ* и Доржелесови *Дрвени крстови,* успостављају према сведочанству, упореди са начином на који је лични доживљај аутора приказан у делима насталим у оквиру „ратног бума“, а потом и у замашнијим синтезама као што су *Крај параде* Форда Медокса Форда, *Тибоови* Роже Мартен ди Гара и *Људи добре воље* Жила Ромена.[197] Због тога се чини убедљивим закључак Мориса Ријеноа, према којем у француском међуратном роману „после доба сведока-као-писаца наступа време романсијера-као-историчара“ (RIEUNEAU 1974: 348), другим речима, аутора који су настојали не само да предоче свој лични доживљај рата, већ и да тај доживљај учине делом једног ширег приказа епохе. Ова тенденција је присутна и у енглеској књижевности. Пишући о ратном роману, Семјуел Хајнс дели корпус текстова насталих у међуратном периоду на „аутобиографске“ и „историјске“, при

[197] Морис Ријено чак тврди да су сви романи које је разматрао у својој обимној студији о француском међуратном роману „у основи аутобиографије“. Једини аутори који су покушали да одоле аутобиографском искушењу били су они који су у својим романима покушали да дају општи поглед на читав овај период или на одређену кризну ситуацију. Ипак, додаје Ријено, не треба изгубити из вида све оно што браћу Тибоове повезује са доживљајима њиховог творца, пре свега с његовим доживљајем рата и историје, као ни повлашћено место Жерфаниона у *Вердену* и његову сродност са самим Жилом Роменом. Види RIEUNEAU 1974: 559.

чему ова подела није заснована на наративним обележјима текстова, већ на начину на који је искуство рата уклопљено у неку већу целину (види HYNES 1990: 427–439). Први тип текстова, у које спадају, на пример, Ремарков роман *На Западу ништа ново* и мемоари Едмунда Бландена (*Undertones of War,* 1928), усредсређен је, и у погледу перспективе и у погледу хронолошког распона фабуле, на индивидуални доживљај рата – они почињу и завршавају се јунаковим ратним искуством. За њих рат почиње доласком на фронт и окончава се пре свог стварног краја – код Бландена у марту 1918, када је отпуштен из војске, код Ремарка Бојмеровом смрћу, октобра исте године. Према Хајнсовом мишљењу, њихови текстови немају ни амбицију да прикажу рат као такав нити да га сместе у неки шири историјски контекст. Томе насупрот, у другом типу текстова фабула заузима много више простора и временски сеже и у предратни и у послератни период – у њих Хајнс, поред *Краја параде,* помало неочекивано, сврстава и *Због свему томе*. Иако је Грејвсова књига аутобиографија, а Фордова роман, овим текстовима је заједничко настојање да, поред рата, прикажу и епоху која му је претходила, као и драматичне последице које је он имао по живот јунака и енглеско друштво у целини. Грејвсова аутобиографија је, у ствари, много више од аутобиографије – то је прича о дубокој кризи енглеског друштва у прве три деценије XX века, која почиње приказом едвардијанског друштва и завршава се у декаденцији „лудих двадесетих“. Слично томе, Фордов роман о Кристоферу Тиџенсу није само прича о једном особеном јунаку, „последњем енглеском торијевцу“, већ и о пропасти друштва које га је створило. Рат у њој означава кулминацију опадања, чији су наговештаји јасни већ у првом делу тетралогије (*Some Do Not...*) и чије последице Форд описује у последњој књизи (*Last Post*). Она је, како је и сâм Форд касније тврдио, проистекла из његове амбиције да се као романсијер појави у улози историчара сопственог доба.[198]

[198] „The work that at that time – and now – I wanted to see done was something on an immense scale, a little cloudy in immediate attack, but with the salient points and final impression extraordinarily clear. I wanted the Novelist in fact to appear in his really proud position as historian of his own time. Proust being dead I could see no one who was doing that…“ (*нав. према* HYNES 1990: 431).

Слична идеја прожима размишљања Карла Прима о немачкој ратној књижевности, у којој се роман јавља као жанр „рада на сећању“ (*Aufarbeitung*) и „историјске реинтерпретације“ *par excellence*.[199] Аутобиографски наративи Валтера Флекса и Ернста Јингера, објављени за време рата и недуго после њега, засновани су у целини на личном доживљају њихових аутора. Приповедање у оваквим текстовима је још блиско матрици ратног дневника, о чему сведоче и њихови поднаслови, а нагласак је стављен на верност казивања и аутентичност доживљаја који је у њима испричаван. За разлику од њих, романи попут *На Западу ништа ново* фикционализују ауторов лични доживљај како би причу о рату учинили средством критике предратног друштва. У овом периоду је у немачком роману почела да се помаља и тежња ка приказивању ширих, друштвених и историјских импликација рата. Роман какав је *Спор око сержанта Грише* више се не бави ни ауторовим личним искуством, па чак ни ратом на Западном фронту. Цвајг не користи причу о руском ратном заробљенику искључиво као средство критике милитаризма, већ и као полазиште за преиспитивање односа између појединца и система, права и правде, у оквиру којег његов јунак постаје, у духу минулих књижевних традиција, представник читавог човечанства. Бурни политички догађаји који су обележили почетак тридесетих у Немачкој унеколико су осујетили ову тенденцију. Отуда не треба да чуди то што се тежиште у многим приказима немачког ратног романа из вајмарског периода ставља на идеолошке тензије које су у њему, имплицитно или експлицитно, присутне, и тумачи с погледом на збивања која ће уследити.[200] И збиља, велики немачки роман у којем је разумевање узрока и последица Првог светског рата смештено у историјски, национални и културни контекст, *Доктор Фаустус,* написан је тек после Другог светског рата. Тек је у њему Ману пошло за руком да кроз метафору „пробоја“, различито преломљену у Цајтбломовим сећањима на „узвишене дане 1914“ и Леверкинову жељу за уметничком револуцијом, премрежи читаву прву половину XX века.

[199] Karl Prümm, „Tendenzen des deutschen Kriegsroman“ у VONDUNG 1980: 215–217. *Уп.* MÜLLER 1986.

[200] Види, између осталог: TRAVERS 1982; LINDER 1996; KRIMMER 2010.

Чак и из овако летимичног прегледа јасно је, међутим, да се – ако изузмемо нагли прилив текстова о рату којима је обележена десетогодишњица примирја – овај процес у различитим националним књижевностима одвијао неравномерно и да се ступњеви о којима је било речи не подударају нужно са хронолошким међама. Из ових разлога, али не само из њих, свака периодизација међуратних романа, неминовно заснована на знатном степену уопштавања, може бити само условна. У прилог томе говори више примера. Иако су објављени после Другог светског рата, романи *На Дрини ћуприја* и *Дан шести* ближи су, визијом рата и историје која је у њима заступљена, књижевности међуратних него педесетих година XX века. Слично томе, ако се извесне подударности са општим токовима можда најјасније откривају у Андрићевом делу, а донекле и код Петровића, *Дневник о Чарнојевићу* Црњанског се по приказу рата у много чему разликује од прозе његових непосредних савременика као што су Краков, Крлежа и Васић.

Трећа тачка која се чини важном, нарочито за разумевање односа између књижевности модерниста и ратних писаца, такође је наговештена у критичким текстовима Андрића, Црњанског и Петровића. Андрићеве оцене Д'Анунцијевог *Нотурна* и Маринетијевог *Алковена,* прикази *Мозаика* Милоша Ћурчића и сличних „страшних сабласти“ из пера Црњанског, као и Петровићеви чланци о ратној књижевности, прожети су заједничким отпором према лажној реторичности, која је била и мета огорчених напада Жана Нортона Крија. Тај отпор можда најбоље сумира примедба Растка Петровића да „када је у питању писана, књижевна реч о рату, онда ми не чекамо од те речи унапред да она буде критика рата или егзалтација рата; ми чекамо да она буде човечанска, убедљива реч о рату“. Насупрот таквој „речи“ налазе се „звонка речитост“ једног Д'Анунција, Маринетијева „егоцентрична игра речи“ и „жалосна и свесна игра крвљу“ Ћурчићевих „углађених феудалних дитирамба“. У овом отпору према тенденциозности знатног дела савремене поезије и прозе њихове критике ратних писаца поклапају се са Кријевим. Међутим, модернистичко приказивање рата разликује се у једном важном виду од приказа који су, према Кријевим мерилима, једини могли да задовоље захтев за „истинитим“ приповедањем о рату. За Крија је постојала једна „истина о рату“; она је била сазнатљива и другима

доступна кроз текстове поузданих сведока. То су били сведоци који су о свом личном доживљају проговарали непосредно, у своје име, придржавајући се чињеница (или признајући, када им чињенице нису биле доступне, да њима не располажу) и не претендујући на то да опишу рат *као такав.* Истина о рату је, према Крију, требало да се обелодани као резултат спонтаног уклапања тих појединачних перспектива. Књижевност је у том процесу откривања истине у најбољем случају била препрека; чешће је, међутим, посматрана као главни непријатељ, опаснији и од пропаганде и од званичне историографије.

За разлику од ратних ветерана, попут Крија, вера у моћ књижевности да прикаже истину – или пре, истине о рату – код модерниста је углавном остала нетакнута. Из данашње перспективе се чини да оба становишта пренаглашавају улогу књижевности у приказивању прошлости, дајући јој значај који нема; то је, међутим, само још један показатељ корените промене до које је дошло у односу према књижевности од Првог светског рата до данас. Када се К. С. Луис присећа како је, зачувши свој први испаљен метак, помислио „Ово је Рат. Ово је оно о чему је Хомер писао“ (*нав.према* McLOUGHLIN 2011: 12), он то није помислио само зато што је у том тренутку био млади писац и оксфордски студент – слични примери се налазе и у дневницима и писмима мање образованих војника – већ зато што је био обликован културом у којој је књижевност још имала истакнуто место.

Отпор према једној врсти „романсирања најгорег људског изума“, који су модернисти делили са ратним ветеранима попут Крија, значајан је зато што сведочи о самосвести која је пратила њихове покушаје да пишу о рату, не губећи из вида ни естетске ни етичке проблеме које покреће приказивање људске патње у књижевности. Он указује на још једну значајну особину њихове прозе: ни *Дневник о Чарнојевићу,* ни *Приче о мушком,* ни *Дан шести,* ни *На Дрини ћуприја* нису текстови у којима је приказивање рата подређено неком непосредно идеолошком циљу, било да је он милитаристички или пацифистички. Иако читање *Дневника о Чарнојевићу* или прве књиге *Дана шестог* несумњиво оставља утисак да је рат бесмислен, а страдање трагично, не би се могло рећи да је у овим романима доминантна тенденција ка критици рата, као у Барбисовом *Огњу,* нити ка његовој глорификацији,

као код Јингера или Маринетија. У њима је приметно и одсуство покушаја да се доживљај рата уклопи у неки од постојећих облика његове званичне репрезентације, као што је наратив о жртви и спасењу, и то одсуство их знатно разликује од доброг дела савремене уметничке и књижевне продукције.

Ако би се у прози српских модерниста и могло утврдити постојање неког препознатљивог наратива о рату, то би био онај у којем се период између 1914. и 1918. јавља као радикални прекид; оне који су се нашли у вртлогу ратних збивања, овај, како би то Андрић рекао, „усек у историји“ доводи до преосмишљавања сопственог односа према садашњости и прошлости. Тиме се у модернистичкој прози, као, уосталом, и у критикама, успоставља аналогија између утицаја који је рат извршио на друштво и културу и улоге коју нова књижевност треба да оствари у односу на ту културу. Аналогија је, разуме се, само делимична – за разлику од авангарде, модернизам никада није заиста сматрао да деструктивност рата треба да има свој пандан у радикалном разрачунавању с претходном књижевном традицијом. Пре би се могло рећи да је модернистички дијалог с традицијом подразумевао превредновање књижевног наслеђа, праћено настојањем да се у прошлости препознају и издвоје обележја која су ускладива са обележјима нове књижевности. Непрестане напоре Црњанског да конструише сопствену књижевну традицију најпре би требало разумети у том смислу. На то, уосталом, и он сâм скреће пажњу, када у својим сећањима на послератну књижевност тврди да је деловање Групе уметника „значило прекид предратног, буђење публике [...], [ј]едан нов стих у нашој књижевности, нову прозу, сасвим нове интенције, различите од предратних. Што је најбоље: повратак своме, поуздање у себе, у своје изворе (отуда симпатија за наш романтизам), у наше књижевне разлоге“ (1929б: 349).

Управо у томе и јесте аналогија између рата и нове књижевности. Рат се код Андрића, Црњанског и Растка Петровића не јавља као прекид неког идеалног стања, већ као драматичан сусрет са Историјом и кулминативна тачка која разоткрива тензије и илузије претходног поретка. У романима Андрића и Црњанског рат задаје коначни ударац заљуљаној Аустроугарској монархији, док у *Дану шестом* развејава илузије о стабилности и реду, постајући, за његовог јунака, трауматичан ритуал

преласка из детињства у зрелост. Али ако је рат у њиховом писању био приказан као крај, он је, исто тако, означавао и почетак – нове уметности, рођене из „духа катаклизме“, и нове књижевне генерације која је била њен носилац. Најзначајнији аутори те генерације су, упркос знатним међусобним разликама, имали једно заједничко уверење – сматрали су да је њихова уметничка обавеза да прикажу сусрет са Историјом који их је учинио писцима.

Библиографија

Примарна литература

Иво Андрић

АНДРИЋ 1914а: Р.Р. „Б. Машић: *Ратне слике и утисци*“. *Савременик* год. 9, бр. 2 (фебруар 1914): 114.

АНДРИЋ 1914б: Иво Андрић. „Војислав Илић Млађи: *Крвави цветови*“. *Књижевне новости* год. 1, бр. 8 (март 1914): 127.

АНДРИЋ 1918а: Иво Андрић. „Драгутун Домјанић: Кипци и попевке“. *Књижевни југ* год. I, књ. I, св. 3–4 (16. фебруар 1918): 159–160.

АНДРИЋ 1918б: Иво Андрић. „Писма једног војника“. *Књижевни југ* год. I, књ. I, св. 12 (16. јун 1918): 467– 468.

АНДРИЋ 1918в: Иво Андрић. „Наша књижевност и рат“. *Књижевни југ* год. I, књ. II, св. 6 (16. септембар 1918): 193–195.

АНДРИЋ 1919а: Res. „Царски сонети и Косовски божури“. *Књижевни југ* год. II, књ. III, св. 9/10 (15. мај 1919): 450-451.

АНДРИЋ 1919б: R. „Милосав Јелић *Србијански венац*“. *Књижевни југ* год. II, књ. IV, св. 13 (1. јул 1919): 47.

АНДРИЋ 1921: Ан. „Најновији роман Ф.Т. Маринетија“. *Југославенска њива* год. 5, бр. 35 (3. септембар 1921): 559.

АНДРИЋ 1922а: Иво Андрић. „Једна ратна књига Габријела Д'Анунција“. *Мисао* књ. X, св. 6 (1922): 1703–1706.

АНДРИЋ 1922б: Иво Андрић. „Растко Петровић: Бурлеска господина Перуна бога грома“. *Српски књижевни гласник* НС, књ. V, бр. 1 (16. јануар 1922): 150–152.

АНДРИЋ 1924: Иво Андрић. „Први дан у сплитској тамници: десет година после“. *Вардар: календар за просту годину* 1925. Београд: Коло српских сестара, 1924: 68–70.

АНДРИЋ 1925: Р. „Од револуционарне омладине до ОРЈУНЕ“. *Српски књижевни гласник* НС, књ. 15, бр. 4 (16. јун 1925): 317.

АНДРИЋ 1929: Р.Р. „На Западу ништа ново“. *Српски књижевни гласник* НС, књ. 28, бр. 1(1. септембар 1929): 72–73.

АНДРИЋ 1934: Иво Андрић. „Понекад се питам да ли је то нека врста мистичне казне за нас који смо преживели“, разговор водио М. М-лић, *Идеје за књижевност, политичка и друштвена питања* год. I, бр. 5 (17. новембар 1934): 2.

АНДРИЋ 1976, 1: Иво Андрић. „На Дрини ћуприја“. *Сабрана дела Иве Андрића.* Књ. 1. Прир. Мухарем Первић, Петар Џаџић. Београд (итд.): Просвета (итд.), 1976.

АНДРИЋ 1976, 2: Иво Андрић. „Травничка хроника“. *Сабрана дела Иве Андрића.* Књ. 2. Прир. Мухарем Первић, Петар Џаџић. Београд (итд.): Просвета (итд.), 1976.

АНДРИЋ 1976, 3: Иво Андрић. „Госпођица“. *Сабрана дела Иве Андрића.* Књ. 3. Прир. Мухарем Первић и Петар Џаџић. Београд (итд.): Просвета (итд.), 1976.

АНДРИЋ 1976, 6: Иво Андрић. „Жеђ. Приповетке“. *Сабрана дела Иве Андрића.* Књ. 6. Прир. Мухарем Первић и Петар Џаџић. Београд (итд.): Просвета (итд.), 1976.

АНДРИЋ 1976, 10: Иво Андрић. „Стазе, лица, предели“. *Сабрана дела Иве Андрића.* Књ. 10. Прир. Мухарем Первић и Петар Џаџић. Београд (итд.): Просвета (итд.), 1976.

АНДРИЋ 1976, 11: Иво Андрић. „Ex Ponto, Лирика, Немири“. *Сабрана дела Иве Андрића.* Књ. 11. Прир. Радован Вучковић и др. Београд (итд.): Просвета (итд.), 1976.

АНДРИЋ 1976, 12: Иво Андрић. „Историја и легенда“. *Сабрана дела Иве Андрића.* Књ. 12. Прир. Радован Вучковић и др. Београд (итд.): Просвета (итд.), 1976.

АНДРИЋ 1976, 13: Иво Андрић. „Уметник и његово дело“. *Сабрана дела Иве Андрића.* Књ. 13. Прир. Радован Вучковић и др. Београд (итд.): Просвета (итд.), 1976.

АНДРИЋ 1976, 14: Иво Андрић. „Знакови поред пута: медитативна проза“. *Сабрана дела Иве Андрића.* Књ. 14. Прир. Радован Вучковић и др. Београд (итд.): Просвета (итд.), 1976.

АНДРИЋ 1994: Иво Андрић. *На сунчаној страни (реконструкција романа).* Прир. Жанета Ђукић-Перишић. Нови Сад: Матица српска, 1994.

Растко Петровић

ПЕТРОВИЋ 1924а: „Један пријатељ из детињства“. *Сведочанства* бр. 2 (1924): 12–14.

ПЕТРОВИЋ 1924б: „Општи подаци и живот песника“. *Сведочанства* бр. 3 (1924): 1–6.

ПЕТРОВИЋ 1924в: „Милан Дединац“. *Сведочанства* бр.4 (1924): 12–16.

ПЕТРОВИЋ 1930а: Р. Петровић, „Дванаест година наше књижевности“. *Време* 3.11. 1930: 4.

ПЕТРОВИЋ 1930б: Р. Петровић, „Светски рат у нашој и страној књижевности. Црњански, Крлежа, Краков, Васић“. *Време* 7. 12. 1930: 4.

ПЕТРОВИЋ 1930в: Р. Петровић, „Светски рат у нашој и страној књижевности. Милош Црњански“. *Време* 14.12. 1930: 4.

ПЕТРОВИЋ 1930г: Р. Петровић, „Светски рат у нашој и страној књижевности. Мирослав Крлежа“. *Време* 21.12.1930: 4.

ПЕТРОВИЋ 1930д: Р. Петровић, „Светски рат у нашој и страној књижевности. Станислав Краков.“ *Време* 28. 12. 1930: 4.

ПЕТРОВИЋ 1931а: Р. Петровић, „Светски рат у нашој и страној књижевности. Драгиша Васић“. *Време* 4.1.1931: 4.

ПЕТРОВИЋ 1931б: Р. Петровић, „Светски рат у нашој и страној књижевности. Од Стендала и Толстоја до данас“. *Време* 11.1.1931: 4.

ПЕТРОВИЋ 1931в: Р. Петровић, „Стварност у нашој и страној књизи. Човек чита књигу“. *Време* 18.1.1931: 4.

ПЕТРОВИЋ 1931г: Р. Петровић, „Стварност у нашој и страној књизи. *Зенова свест* Итала Свева“. *Време* 25.1.1931: 4.

ПЕТРОВИЋ 1931д: Р. Петровић, „Стварност у нашој и страној књизи. Књиге исповести“. *Време* 1.3.1931: 4.

ПЕТРОВИЋ 1958: Р. Петровић. *Избор.* 1, 1919–1924. Избор, предговор и белешке Марка Ристића. Нови Сад: Матица српска; Београд: Српска књижевна задруга, 1958.

ПЕТРОВИЋ 1962: Р. Петровић. *Избор*. 2, 1924–1935. Избор, предговор и белешке Марка Ристића. Нови Сад: Матица српска; Београд: Српска књижевна задруга, 1962.

ПЕТРОВИЋ 1961: Р. Петровић. *Дан шести. Дела Растка Петровића,* књ. IV. Прир. Марко Ристић и Милан Дединац. Београд: Нолит, 1961.

ПЕТРОВИЋ 1970: Р. Петровић. *Поноћни делија.* Прир. Светлана Велмар-Јанковић. Београд: Просвета, 1970.

ПЕТРОВИЋ 1974: Р. Петровић. *Есеји и чланци. Дела Растка Петровића,* књ. VI. Прир. Јован Христић. Београд: Нолит, 1974.

ПЕТРОВИЋ 1988: Р. Петровић. *Сицилија и други путописи: из необјављених рукописа*. *Дела Растка Петровића,* књ. VII. Прир. Радмила Шуљагић. Београд: Нолит, 1988.

ПЕТРОВИЋ 2003: Р. Петровић. *Преписка.* Прир. Радмила Шуљагић. Београд: самиздат, 2003.

Милош Црњански

ЦРЊАНСКИ 1919а: Милош Црњански. „Милош Г. Ћурчић: *Мозаик*“. *Књижевни југ* књ. III, свеска 11–12 (16. јун 1919): 529–530.

ЦРЊАНСКИ 1919б: Anonimus. „Полимац–Јевтовић: *Сјећање на отаџбину*“. *Дан* књ. 1, св. 2 (15. јул 1919): 37–38.

ЦРЊАНСКИ 1920а: Милош Црњански. „Објашњење *Суматре*“. *Српски књижевни гласник* НС, књ. I, бр. 4 (16. октобар 1920): 265–270.

ЦРЊАНСКИ 1920б: Милош Црњански. „Одговор на анкету *Мисли*“. *Мисао* књ. II, св. 3 (1920): 394–395.

ЦРЊАНСКИ 1920в: Милош Црњански. „Гистав Флобер: *Новембар*“. „Есеји и чланци I/ Књижевност и уметност“. *Дела Милоша Црњанског,* том 10. Прир. Живорад Стојковић и др. Београд : Задужбина Милоша Црњанског; Lausanne: L'Age d'Homme, 1999, 225–231.

ЦРЊАНСКИ 1922: Милош Црњански. „Данашња југословенска књижевност и улога јој у нашем друштву“. „Есеји и чланци I/ Књижевност и уметност“. *Дела Милоша Црњанског,* том 10. Прир. Живорад Стојковић и др. Београд : Задужбина Милоша Црњанског; Lausanne: L'Age d'Homme, 1999, 310–313.

ЦРЊАНСКИ 1923: М. Црњански. „*Откровење* Растка Петровића“. *Српски књижевни гласник* НС, год. IV, књ. 8, бр. 5 (1. март 1923): 380–387.

ЦРЊАНСКИ 1925: Милош Црњански. „Видо, острво смрти“. „Путописи 2. Путевима разним“. *Дела Милоша Црњанског.* Прир. Никола Бертолино. Београд: Задужбина Милоша Црњанског, СКЗ; Lausanne : L'Age d'Homme, 1995, 154–158.

ЦРЊАНСКИ 1929а: Милош Црњански. „Послератна књижевност I (Литерарна сећања)“. *Летопис Матице српске* год. 103, књ. 320, св. 2 (мај 1929): 193–205.

ЦРЊАНСКИ 1929б: Милош Црњански. „Послератна књижевност II (Сећања на год. 1919–1920)“. *Летопис Матице српске* год. 103, књ. 320, св. 3 (јун 1929): 344–359.

ЦРЊАНСКИ 1934: Милош Црњански. „Мирослав Крлежа као пацифист“. *Време* 22. 5. 1934: 3.

ЦРЊАНСКИ 1959: Милош Црњански. *Итака и коментари.* Београд: Просвета, 1959.

ЦРЊАНСКИ 1973: Милош Црњански. „Моји енглески песници – савременици“, „Есеји и чланци I/ Књижевност и уметност“. *Дела Милоша Црњанског,* том 10. Прир. Живорад Стојковић и др. Београд : Задужбина Милоша Црњанског; Lausanne: L'Age d'Homme, 1999, 196–205.

ЦРЊАНСКИ 1992: Милош Црњански. *Испунио сам своју судбину.* Прир. Зоран Аврамовић. Београд : БИГЗ, СКЗ, Народна књига, 1992.

ЦРЊАНСКИ 1993а: Милош Црњански. *Дневник о Чарнојевићу.* Прир. Гојко Тешић. Београд: „Драганић“, 1993.

ЦРЊАНСКИ 1993б: Милош Црњански. *Приче о мушком.* Прир. Гојко Тешић. Београд: „Драганић“, 1993.

ЦРЊАНСКИ 1994: Милош Црњански. *Лирика Итаке.* Прир. Гојко Тешић. Београд: „Драганић“, 1994.

ЦРЊАНСКИ 1995: Милош Црњански. „Путописи 2. Путевима разним“. *Дела Милоша Црњанског.* Прир. Никола Бертолино. Београд: Задужбина Милоша Црњанског, СКЗ; Lausanne : L'Age d'Homme, 1995.

ЦРЊАНСКИ 1999а: Милош Црњански. „Есеји и чланци I/ Књижевност и уметност“. *Дела Милоша Црњанског,* том 10. Прир. Живорад Стојковић и др. Београд : Задужбина Милоша Црњанског; Lausanne: L'Age d'Homme, 1999.

ЦРЊАНСКИ 1999б: Милош Црњански. „Есеји и чланци II/ Историја, полемике, разговори“. *Дела Милоша Црњанског,* том 11. Прир. Живорад Стојковић и др. Београд : Задужбина Милоша Црњанског; Lausanne: L'Age d'Homme, 1999.

Историјски извори и сведочанства

БОГИЋЕВИЋ, Војислав. *Млада Босна: писма и прилози*. Сарајево: Свјетлост, 1954.

BOPPE, Auguste. *À la suite du Gouvernement Serbe de Nich à Corfu: 20 octobre 1915–19 janvier 1916 (une carte itinéraire)*. Paris: Bossard, 1917.

ДЕРОКО, Александар. *А ондак је летијо јероплан над Београдом. Сећања.* Београд: Народна књига, 1983.

ДИМИТРИЈЕВИЋ, Коста. *Јунаци српске трилогије говоре.* Београд: Индустродидакта, 1971.

ДИМИТРИЈЕВИЋ, Коста. *Разговори и ћутања Иве Андрића.* Треће, проширено издање. Београд: Прометеј, 2010.

DORGÈLES, Roland. *Souvenirs sur Les Croix de Bois*. Paris: Cité des livres, 1929.

ЂУРИЋ, Силвија; СТОЈАНОВИЋ, Видосав (прир.). *Голгота и васкрс Србије 1914–1918, I–II*. Београд: БИГЗ, 1986.

ЈЕВТИЋ, Боривоје. *Сарајевски атентат: сећања и утисци.* Сарајево: штампа и издање Петра Н. Гаковића, 1924.

КОВИЋ, Милош (прир.). *Гаврило Принцип – документи и сећања.* Нови Сад: Прометеј, 2014.

НЕДИЋ, Милан Ђ. *Српска војска на албанској голготи.* Београд: Министарство војске и морнарице, 1937.

NORTON CRU, Jean. *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*. Préface de Frédéric Rousseau. Nancy: Presses universitaires de Nancy, 2006. [NORTON CRU, Jean. *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*. Paris: Éditions Etincelles, 1929.]

NORTON CRU, Jean. *Du témoignage,* Paris: Éditions Allia, 2008.

ПЕЋИНАР, Миладин (гл. ур.). *Скопски ђачки батаљон 1914. – Батаљон 1300 каплара.* Београд: Удружење „1300 каплара", 1969.

РАЈС, Р. А. *О злочинима Аустроугара-Бугара-Немаца у Србији 1914–1918: изабрани радови*. Прир. Милоје Пршић, Слађана Бојковић. Превод са француског Јелица Рељић. Београд: Историјски музеј Србије/Стручна књига, 1997.

REISS, R. A. *Comment les Austro-Hongrois ont fait la guerre en Serbie: observations directes d'un neutre*. Paris: Armand Colin, 1915.

РИД, Џон. *Рат у Србији 1915*. Цетиње: Обод, 1975.

СЛИЈЕПЧЕВИЋ, Перо. „О двадесетогодишњици Владимирове смрти“. *Млада Босна.* Прир. Мухарем Баздуљ. *Градац* бр. 175–177, год. 37 (2010): 203–208.

СОКОЛОВИЋ, Крста. *Хиљаду дана страдања. Ратни дневник телеграфисте војводе Степе Степановића.* Прир. Живорад Петровић. Ниш: Просвета, 1995.

СПАСИЋ, Крунослав (прир.). „Боравак српских трупа у Албанији и њихов транспорт на Крф (децембар 1915–фебруар 1916)“. *Војноисторијски гласник* год. 39, бр. 1 (1988), 361–395; год. 39, бр. 2 (1988), 287–303; год. 39, бр. 3 (1988), 429–452.

ТОДОРОВИЋ, Коста (ур.). *Кроз Албанију 1915–1916: спомен књига.* Београд: Удружење носилаца Албанске споменице – Просвета, 1968.

ТОДОРОВИЋ, Коста (ур.). *Голгота и васкрс Србије 1916–1918.* Београд: БИГЗ, Удружење носилаца албанске споменице, 1971.

Књижевни извори

ALDINGTON, Richard. „Notes on the present situation“. *The Egoist* год. I, бр. 17 (1. септембар 1914): 326–327.

APOLLINAIRE, Guillaume. *Œuvres poétiques.* Прир. Marcel Adéma и Michel Décaudin. Paris: Gallimard 1959.

APOLLINAIRE, Guillaume. *Œuvres en prose*. Том 1. Прир. Michel Décaudin. Paris : Gallimard 1977.

ARAGON, Louis. „La guerre à la mode“. *Le Surréalisme au sérvice de la Révolution* бр. 2 (октобар 1930): 14–16.

ARAGON, Louis. *Œuvres romanesques complètes I*. Прир. Daniel Bougnoux и Philippe Forest. Paris: Gallimard, 1997.

BARBUSSE, Henri. *Europe, Numéro spécial Henri Barbusse/Walt Whitman* бр. 119–120 (новембар–децембар) 1955.

БАРБИС, Анри. *Огањ*. Прев. Бора Глишић. Суботица – Београд: Минерва, 1960. [BARBUSSE, Henri. *Le Feu. Journal d'une escouade.* Paris: Flammarion, 1916.]

БАРТУЛОВИЋ, Нико. „Разговори с душом". Иво Андрић, *Ex Ponto*. Загреб: Књижевни југ, 1918, 5–15.

BENJAMIN, Walter. „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows". *Erzählen Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*. Прир. Alexander Honold. Frankfurt am Main: SuhrkampVerlag 2007, 103–128.

BLUNDEN, Edmund. *Undertones of War.* London: Richard Cobden-Sanderson, 1928.

БОГДАНОВИЋ, Милан. „Рат и литература". *Политика* 6. 9. 1919: 1.

БОДЛЕР, Шарл. „Писмо Арсену Усеју". Прев. Мира Вуковић. *Рађање модерне књижевности: поезија.* Прир. Сретен Марић и Ђорђије Вуковић. Београд: Нолит, 1975.

БОДЛЕР, Шарл. *Сликар модерног живота.* Прев. Бојан Савић Остојић. Београд: „Службени гласник", 2013.

БОЈИЋ, Милутин. *Песме и драме.* Београд: Српска књижевна задруга, 1927.

BORDEN, Mary. *The Forbidden Zone.* London: Heinemann,1929.

BROOKER, Jewel Spears (прир.). *T. S. Eliot: The Contemporary Reviews.* Cambridge (итд.): Cambridge University Press, 2004.

ВАСИЉЕВ, Душан. *Човек пева после рата*. Прир. Стеван Раичковић. Београд: Просвета, 1968.

ВАСИЋ, Драгиша. *Утуљена кандила*. Предговор Слободана Јовановића. Београд: Геца Кон, 1922.

ВАСИЋ, Драгиша. *Сабрана дела.* Избор и предговор Мило Ломпар. Београд: Народна књига – Алфа, 2004.

VALÉRY, Paul. *Oeuvres I–II*. Прир. Jean Hytier. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1977–1980.

ВУЛФ, Вирџинија. *Сопствена соба.* Прев. Јелена Марковић. Београд: Плави јахач, 1998. [WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own, Three guineas.* Oxford (итд.): Oxford University Press, 2000.]

ВУЛФ, Вирџинија. *Госпођа Даловеј.* Прев. Милица Михајловић. Београд: Граматик, 2004. [WOOLF, Virginia. *Mrs Dalloway.* Harmondsworth: Penguin Books, 1996.]

GENEVOIX, Maurice. *Trente mille jours*. Paris: Éditions Omnibus, 1980.

GIDE, André. „Dada“. *Nouvelle revue française* (1. април 1920): 477–481.

GRAVES, Robert. *Good-Bye to All That: An Autobiography.* Harmondsworth: Penguin Books, 2000.

DERVAL, André (прир.). *Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline. Critiques 1932–1935.* Paris: IMEC, 1993.

DORGÈLES, Roland. *Les croix de bois.* Paris: Albin Michel, 1919.

ЂУКИЋ, Трифун. „Рука“, *Венац* св. 8 (1923): 537.

ELIOT 1919а: T.S. Eliot. „The New Elizabethans and the Old“. *Athenaeum* бр. 4640 (4. април 1919): 134–136.

ELIOT 1919б: T.S. Eliot. „Reflections on Contemporary Poetry“. *The Egoist* бр. 3, св. 6 (јул 1919): 39–40.

ELIOT 1999: T. S. Eliot. *The Waste Land and Other Poems.* London: Faber & Faber, 1999.

ЕЛИОТ, Томас Стернс. *Т.С. Елиот: изабрани текстови.* Прев. Милица Михаиловић. Прир. Јован Христић. Београд: Просвета, 1963.

ЖИОНО, Жан. *Велико стадо*. Прев. Љиљана Цвијетић-Караџић. Београд: Конрас, 2011. [GIONO, Jean. *Le Grand troupeau.* Paris: Gallimard, 1931.]

ИЛИЋ, Војислав, Млађи. *Песме Војислава Ј. Илића Млађег,* Београд: Геца Кон, 1935.

ЈЕЛИЋ, Милосав. *Српски венац.* Треће, допуњено издање. Београд: Геца Кон, 1931.

ЈАКОВЉЕВИЋ, Стеван. *Српска трилогија: први и други део*. Београд: Геца Кон, 1941.

ЈАКОВЉЕВИЋ, Стеван. *Српска трилогија: трећи део*. Београд: Геца Кон, 1941.

JÜNGER, Ernst. *In Stahlgewittern*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2007.

КРАКОВ, Станислав. *Крила.* Прир. Гојко Тешић. Београд: „Филип Вишњић“, 1991.

ЛАЗАРЕВИЋ 1917: Бранко Лазаревић. „Ратна књижевност“. *Крфски забавник* год. I, бр. 6 (15. октобар 1917): 10–11.

ЛАЗАРЕВИЋ 1922а: Бранко Лазаревић. „Предратна и поратна причања“. *Српски књижевни гласник* НС, књ.V, бр. 6 (16. март 1922): 431–442.

ЛАЗАРЕВИЋ 1922б: Бранко Лазаревић. „Предратна и поратна причања“. *Српски књижевни гласник* НС, књ.V, бр. 7 (1. април 1922): 520–532.

ЛАЗАРЕВИЋ 1922в: Бранко Лазаревић. „Предратна и поратна причања“. *Српски књижевни гласник* НС, књ.V, бр. 8 (16. април 1922): 599–606.

LARKIN, Philip. *Collected Poems.* Прир. Anthony Thwaite. London: Faber & Faber, 2003.

LEMERCIER, Eugène-Emmanuel. *Lettres d'un soldat, août 1914-avril 1915.* Paris: Bernard Giovanangeli, 2005.

МАН, Томас. *Чаробни брег.* Прев. Милош Ђорђевић и Никола Половина. Београд: Просвета, 1964.

MANN, Thomas. *Die Betrachtungen eines Unpolitischen.* Berlin: Fischer, 1920.

MANN, Thomas. *Briefe an Paul Aman, 1915–1952*. Прир. Herbert Wegener. Lübeck: Verlag Max Schmidt-Römhild, 1959.

MANN, Thomas. *Aufsätze, Reden, Essays II (1914–1918).* Прир. Harry Matter. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, 1983.

MANZONI, Alessandro. *Scritti di teoria letteraria*. Прир. и прев. Adelade Sozzi Casanova. Milano: Rizzoli, 1997.

MARSDEN, Dora. „Artists and the War“. *Blast* бр. 2 (15. јул 1914): 23–24.

МИЦИЋ, Љубомир. „Човек и Уметност“. *Зенит* бр. 1 (1921): 1.

МУЗИЛ, Роберт. *Човек без својстава, I–II*. Прев. Зоран Глушчевић и Маја Старчевић-Јаковски. Београд: Етхос, Беокњига, 2007.

НАСТАСИЈЕВИЋ, Момчило. *Есеји, белешке, мисли. Сабрана дела.* Књ. IV. Прир. Новица Петковић. Београд, Горњи Милановац: Српска књижевна задруга, Дечје новине, 1991.

НЕНИН, Миливој (прир.). *Крфски забавник.* Бања Лука: Бејседа; Београд: Ars libri, 2005.

НУШИЋ, Бранислав. *Девет-сто петнаеста: трагедија једног народа*. *Сабрана дела Бранислава Нушића*. Књ. 9, 10. Београд: Геца Кон, 1931.

PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve, suivi de Nouveaux Mélanges*. Paris: Gallimard, 1954.

ПРУСТ, Марсел. *У трагању за минулим временом, I–VII*. Прев. Живојин Живојиновић. Београд: Paidea, 2007.

POUND, Ezra. „Vorticism". *Fortnightly Review* бр. 96 (1. септембар 1914): 461–471.

РЕМАРК, Ерих Марија. *На Западу ништа ново.* Прев. Миодраг Петровић. Суботица: Минерва, 1956. [REMARQUE, Erich Maria. *Im Westen nichts Neues*. Berlin: ImPropyläen-Verlag, 1929.]

РЕН, Лудвиг. *Рат.* Прев. Никола Мирковић и Густав Крклец. Београд: Нолит, 1931. [RENN, Ludwig. *Krieg*. Frankfurt am Main: Frankfurter Societäts-Druckerei, 1929.]

SASSOON, Siegfried. *Counter-attack and Other Poems.* London: Heinemann, 1918.

SASSOON, Siegfried. *Memoirs of an Infantry Officer.* London: Faber & Faber, 1930.

СЕКУЛИЋ, Исидора. *Домаћа књижевност*. Књ. 2. Прир. Зоран Глушчевић и Марица Јосимчевић. *Сабрана дела.* Том VII. Нови Сад: Stylos, 2002.

СЕЛИН, Луј-Фердинанд. *Путовање на крај ноћи.* Прев. Иванка Павловић. Београд: Нолит, 1981. [CÉLINE, Louis Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit: roman*. Paris: Éditions Denoël et Steele, 1932.]

СКЕРЛИЋ, Јован. „Два индивидуализма". *Зора* бр. II: 97–99.

СТЕФАНОВИЋ, Мирко. *Распеће и васкрс Србије. Епопеја српскога народа у светскоме рату 1914–1918.* Београд: самиздат, 1929.

СТРИНДБЕРГ, Аугуст. „Из романа *Црне заставе*". Прев. Иво Андрић. *Босанска вила* год. 27, бр. 8 (30. април 1912): 122–123.

TASSO, Torquato. *Opere complete di Torquato Tasso in verso ed in prosa.* Том 2. Venezia: Cotipi di Luigi Plet, 1835.

ТЕШИЋ, Гојко (прир.). *Зли волшебници: полемике и памфлети у српској књижевности 1917–1943.* Три тома. Београд: Слово љубве, Београдска књига; Нови Сад: Матица српска, 1983.

ЋОСИЋ, Бранимир. *Покошено поље.* Београд: Просвета, 1961.

FORD, Madox Ford. *Parade's End.* New York: Alfred A. Knopff, 1950.

FORD, Madox Ford. *War Prose.* Прир. Max Saunders. Manchester: Carcanet, 1999.

ХЕМИНГВЕЈ, Ернест. *Збогом оружје.* Прев. Радојица В. Ћирковић. Београд: Народна књига, 1965. [HEMINGWAY, Ernest. *A Farewell to Arms.* New York: Scribner, 1929.]

WOOLF, Virginia. *The Essays of Virginia Woolf*, *I–IV*. Andrew MacNeillie (ур.). London: The Hogarth Press, 1987–1988.

YEATS, William Butler. *The Poems. The Collected Works of Wiliam Butler Yeats.* Том 1. Прир. Richard J. Finneran. New York: Scribner, 1997.

YEATS, William Butler (прир.). *Oxford Book of Modern Verse 1892–1935*. Oxford: Oxford University Press, 1936.

Секундарна литература

Студије и расправе посвећене историји Првог светског рата, културној историји и култури сећања

АСМАН, Алаида. *Дуга сенка прошлости.* Прев. Дринка Гојковић. Београд: XX век, 2011.

AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane; BECKER, Annette. *14–18, retrouver la guerre.* Gallimard: Paris, 2000.

AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane; PROCHASSON, Christophe (прир.). *Sortir de la Grande Guerre. Le monde et l'après-1918.* Paris: Tallandier, 2008.

AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane; BECKER, Jean-Jacques (ур). *Les sociétés européennes et la guerre de 1914–1918*. Nanterre: Publications de l'Université de Nanterre, 1990.

BEAUPRÉ, Nicolas. *Écrire en guerre, écrire la guerre. France-Allemagne 1914–1920.* Paris: CNRS Éditions, 2006.

BEAUPRÉ, Nicolas. *Écrire la guerre: les littératures combattantes.* < http//:centenaire.org> 19. 03. 2014.

BECKER, Annette. *La guerre et la foi. De la mort à la mémoire: 1918–1930.* Paris: Armand Colin, 1994.

BECKER, Annette. „Le combat avant-garde". *14–18 aujourd'hui, today, heute* бр.3 (2000): 108–125.

BECKER, Annette. *Apollinaire. Une biographie de guerre: 1914–1918–2009.* Paris: Tallandier, 2009.

BECKER, Jean-Jacques (ур.). *Guerre et cultures 1914–1918*. Paris: Armand Colin, 1994.

BLOCH, Marc. „Réflexions d'un historien sur les fausses nouvelles de la guerre". *Revue de synthèse historique* бр. 33 (1921): 13–35.

БОЈИЋ, Душица. *Српске избеглице у Првом светском рату (1914–1921).* Београд: Завод за уџбенике, 2007.

VERHEY, Jeffrey. *The Spirit of 1914: Militarism, Myth, and Mobilization in Germany.* Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

ВОЈИНОВИЋ, Милош. *Од Мацинија до Кропоткина: политички узори Младе Босне*. Мастер рад. Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, јун 2014.

VONDUNG, Klaus (ур.). *Der Erste Weltkrieg in der literarischen Gestaltung und symbolischen Deutung der Nationen.* Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1980.

VONDUNG, Klaus. *Die Apokalypse in Deutschland.* München: DTV, 1988.

DAGAN, Yaël. *La NRf entre guerre et paix 1914–192*5. Paris: Tallandier, 2008.

EKSTEINS, Modris. *The Rites of Spring: The Great War and the Birth of the Modern Age.* New York: Houghton Mifflin Books, 1989.

ЈАНИЋИЈЕВИЋ, Милосав. *Стваралачка интелигенција међуратне Југославије.* Београд: Институт друштвених наука – Центар за социолошка истраживања, 1984.

LEED, Eric J. *No Man's Land: Combat and Identity in World War I.* Cambridge (итд.): Cambridge University Press, 1979.

МАЛЧИЋ, Хрвоје, ГАБЕЛИЦА Мислав. „Спашавање гладне дјеце из Босне и Херцеговине у вријеме Првог свјетског рата“. *Фра Дидак Бунтић – човјек и дјело.* Загреб: Иво Пилар, 2009, 231–272.

МИТРОВИЋ, Андреј. *Србија у Првом светском рату.* Београд: Српска књижевна задруга, 1984.

MOMMSEN, Wolfgang J. (ур.). *Kultur und Krieg. Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg*. Schriften des Historischen Kollegs, Kolloquien 34. München: Oldenbourg, 1996.

MOSSE, George L. *Fallen Soldiers: Reshaping the Memory of the World Wars.* New York and Oxford: Oxford University Press, 1990.

NATTER, Wolfgang G. *Literature at War 1914–1940: Representing the* „Time of Greatness“ *in Germany.* New Haven: Yale University Press, 1999.

PAVLOVIĆ, Vojislav. „La mémoire et l'identité nationale : la mémoire de la Grande Guerre en Serbie“. *Guerres mondiales et conflits contemporains* бр. 228, св. 4 (2007): 51–60.

PETRONE, Karen. *The Great War in Russian Memory.* Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2011.

PROCHASSON, Christophe; RASMUSSEN, Anne (прир.). *Vrai et faux dans la Grande Guerre*. Paris: La Découverte, 2004.

PROST, Antoine. *Les anciens combattants 1914–1940.* Paris : Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1977.

PROST, Antoine; WINTER, Jay. *Penser la Grande Guerre: un essai d'historiographie*. Paris: Seuil, 2004.

RICOEUR, Paul. *La mémoire, l’histoire, l’oubli.* Paris: Seuil, 2000.

SMITH, Anthony D. *Chosen Peoples.* Oxford (итд.): Oxford University Press, 2003.

SMITH, Leonard V. *The embattled self: French soldiers' testimony of the Great War*. Ithaca: Cornell University Press, 2007.

SANDERS, M. L.; TAYLOR, Philip. *British Propaganda during the First World War*. London: Macmillan, 1982.

SULEIMAN, Susan Rubin. *Crises of memory and the Second World War*. Cambridge & London: Harvard University Press, 2006.

TUMBLETY, Joan (прир.). *Memory and History: Understanding Memory as Source and Subject*. Abingdon: Routledge, 2013.

FUSSELL, Paul. *The Great War and Modern Memory.* New York: Oxford University Press, 1982.

FRIES, Helmut. *Die grosse Katharsis I–II*. Konstanz: Verlag am Hockgraben, 1994–1995.

HALBWACHS, Maurice. *Les Cadres sociaux de la mémoire.* Paris: PUF, 1952.

HALBWACHS, Maurice. *La Mémoire collective.* Paris: PUF, 1968.

HORNE, John; KRAMER, Alan. *German Atrocities, 1914: A History of Denial.* New Haven: Yale University Press, 2001.

HYNES, Samuel. *A War Imagined: The First World War and English Culture.* London: The Bodley Head, 1990.

ШАРЕНАЦ, Данило. *Топ, војник и сећање. Први светски рат и Србија 1914–2009.* Београд: Институт за савремену историју, 2014.

WINTER, Jay. *Remembering war: the Great War between memory and history in the twentieth century.* Cambridge & London: Harvard University Press, 2006.

WINTER, Jay. „Shell-shock and the Cultural History of the Great War". *Journal of Contemporary History* бр. 35, св. 1 (2000): 7–11.

WINTER, Jay M. *Sites of Memory, Sites of Mourning. The Great War in European Cultural History.* – 2. издање. Cambridge (итд.): Cambridge University Press, 2010.

WELCH, David. *Germany, Propaganda, and Total War*. New Jersey: Rutgers University Press, 2000.

WOHL, Robert. *The Generation of 1914.* Cambridge Massachusetts: Harvard University Press, 1979.

Студије и расправе о сведочењу и трауми

ASSMANN, Aleida. „History, Memory, and the Genre of Testimony“. *Poetics Today* год. 27, бр. 2 (2006): 261–273.

BEAUPRÉ, Nicolas. „De quoi la littérature de guerre est-elle la source ? Témoignages et fictions de la Grande guerre sous le regard de l’historien“. *Vingtième siècle. Revue de l’histoire* бр. 112, св. 4 (2011): 41–55.

VAN DER WIEL, Reina. *Literary aesthetics of trauma: Virginia Woolf and Jeanette Winterson*. New York (итд.): Palgrave Macmillan, 2014.

GARLAND, Caroline (ур.). *Understanding Trauma: A Psychoanalytical Approach.* Tavistock Clinical Series. London: Karnac Books, 2002.

DEMEESTER, Karen. „Trauma and Recovery in Virginia Woolf's *Mrs. Dalloway*“. *Modern Fiction Studies* бр. 44, св. 3 (1998): 649–673.

DORNIER, Carole; DULONG, Renaud (ур.). *Esthétique du témoignage.* Paris: Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 2005.

DULONG, Renaud. *Le Témoin oculaire: Les conditions de l’attestation personnelle.* Paris: Éditions de l’École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1998.

LACOSTE, Charlotte. „L'extermination comme matière fabuleuse: *Les Bienveillantes* ou l’art de rendre le nazi fréquentable“. *Paroles gelées* бр. 24, св. 1 (2008): 7–30.

PRSTOJEVIĆ, Alexandre. „Faux en miroir : fiction du témoignage et sa réception“. *Témoigner entre histoire et mémoire. Revue pluridisciplinaire de la fondation Auschwitz* бр. 106 (2010): 23–38.

PRSTOJEVIĆ, Alexandre. „De la ’testimonialisation’ des récits de fiction (à propos de *L'Oiseau bariolé* de Jerzy Kosinski)“ . *Fabula*
<http://www.fabula.org/atelier.php?Testimonialisation> 20.8.2015.

PRSTOJEVIĆ, Alexandre. *Le témoin et la bibliothèque.* Paris: Cécile Defaut, 2012.

RIFFATERRE, Michel. „Le témoignage littéraire“. *Cahiers de la Villa Gillet* бр.3 (новембар 1995): 33–55.

ROUSSEAU, Frédéric. *Le Procès des témoins de la Grande guerre: l’affaire Norton Cru.* Paris: Seuil, 2003.

SCOTT, Joan W. „The evidence of experience“. *Critical inquiry* бр. 17 (1991): 780–808.

SOLCHANY, Jean. „*Les Bienveillantes* ou l'histoire a l'épreuve de la fiction“. *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine* бр. 53–54 (2007): 159–178.

SULEIMAN, Susan R. „When the perpetrator becomes a reliable witness of the Holocaust: On Jonathan Littell's *Les Bienveillantes*". *New German Critique* бр. 106 (2009): 1–19.

FELMAN, Shoshana, LAUB, Dori. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History.* New York and London: Routledge, 1993.

FRIEDLANDER, Saul (ур.). *Probing the Limits of Representation. Nacism and the 'Final Solution'*. Cambridge and London: Harvard University Press, 1992.

HIGONNET, Margaret. „Authenticity and Art in Trauma Narratives of World War I“, *Modernism/modernity* бр. 9, св. 1 (2002): 91–107.

HYNES, Samuel. *The Soldiers' Tale: Bearing Witness to Modern War.* New York: Penguin Press, 2001.

CARUTH, Cathy (ур.). *Trauma: Explorations in Memory.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.

WIEVIORKA, Annette. *L'ère du témoin.* Paris: Plon, 1998.

YOUNG, James E. „Interpreting Literary Testimony: A Preface to Rereading Holocaust Diaries and Memoirs“. *New Literary History* св. 18, бр. 2 (1987): 403–423.

Студије и расправе о модернизму

ANDERSON, Perry. „Modernity and Revolution“. *New Left Review* бр. 144 (март–април 1984): 96–113.

ARMSTRONG, Tim. *Modernism: A Cultural History*. Cambridge (итд.): Polity, 2008.

БРАЈОВИЋ, Тихомир. *Облици модернизма.* Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2005.

EYSTEINSSON, Astradur; LISKA, Vivan (ур.). *Modernism*. Том 1. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2007.

BONIKOWSKI, Wyatt. *Shell shock and the modernist imagination: the death drive in post-World War I British fiction*. Farnham, Burlington: Ashgate, 2013.

BOOTH, Allyson. *Postcards from the Trenches: Negotiating the Space between Modernism and the First World War.* Oxford (итд.): Oxford University Press, 1996.

BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James (ур.). *Modernism: 1890–1930*. Harmondsworth: Penguin Books, 1978.

BROOKER, Peter; THACKER, Andrew (ур.). *The Oxford Critical and Cultural history of Modernist Magazines*. Том 1. Oxford (итд.): Oxford University Press, 2009.

ВУЧКОВИЋ, Радован. *Поетика хрватског и српског експресионизма*. Сарајево: Свјетлост, 1979.

GAY, Peter. *Modernism: The Lure of Heresy from Baudelaire to Beckett and Beyond.* New York: W.W. Norton & Company, 2008.

GILES, Steve (ур.). *Theorizing Modernism: Essays in Critical Theory*. London: Routledge, 1993.

DETTMAR, Kevin J. H.; WATT, Stephen (ур.). *Marketing Modernisms: Self-Promotion, Canonization, and Rereading.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996.

DIBATTISTA, Maria; WITTMAN, Emily (ур.). *Modernism and Autobiography.* Cambridge (итд.): Cambridge University Press, 2014.

ЈОВИЋ, Бојан. *Лирски роман српског експресионизма*. Београд: Институт за језик и књижевност, 1994.

LEVENSON, Michael. *A Genealogy of Modernism.* Cambridge (итд.): Cambridge University Press, 1986.

ЛИОТАР, Жан-Франсоа. *Шта је постмодерна.* Прев. К. Јанчин. Београд: Арт Прес, 1995.

LONGENBACH, James. *Modernist Poetics of History: Pound, Eliot, and the Sense of the Past*. Princeton: Princeton University Press, 1987.

МАРИНО, Адријан. *Модерно, модерност, модернизам.* Прев. Мариана Дан и Зоја Томић. Београд: Народна књига, 1997.

O'MALLEY, Seamus. *Making History New: Modernism and Historical Narrative*. Oxford (итд.): Oxford University Press, 2014.

ПАНТИЋ, Михајло. *Модернистичко приповедање: српска и хрватска приповетка / новела 1918–1930.* Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1999.

ПЕТРОВ, Александар. *Српски модернизам: гласници, гласила, судије.* Београд: Просвета, 1996.

ПЕТРОВИЋ, Предраг. *Авангардни роман без романа. Поетика кратког романа српске авангарде.* Београд: Институт за књижевност и уметност, 2008.

RAINEY, Lawrence. *Institutions of Modernism: Literary Elites and the Public Culture.* New Haven: Yale University Press, 1998.

РАДУЛОВИЋ, Милан. *Класици српског модернизма.* Београд: Институт за књижевност и уметност, 1995.

РАИЧЕВИЋ, Горана. „Прва (1901–1914) и друга модерна (1919–1941) : два културна модела?“. *Књижевност и култура*. Том 2. Београд: Међународни славистички центар, 2010, 425–434.

SAUNDERS, Max. *Self Impression: Life-Writing, Autobiografiction, and the Forms of Modern Literature*. Oxford (итд.): Oxford University Press, 2010.

SCHNEIDER, Uwe; SCHUMANN, Andreas (ур.). *Krieg der Geister. Erster Weltkrieg und literarische Moderne*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2000.

SHERRY, Vincent. *The Great War and the Language of Modernism.* Oxford (итд.): Oxford University Press, 2003.

СТОЈАНОВИЋ-ПАНТОВИЋ, Бојана. *Српски експресионизам*. Нови Сад: Матица српска, 1998.

TATE, Trudi. *Modernism, History and the First World War.* Manchester: Manchester University Press, 1998.

ТЕШИЋ, Гојко. *Српска авангарда у полемичком контексту.* Нови Сад: Светови; Београд: Институт за књижевност и уметност, 1991.

ТЕШИЋ, Гојко. *Српска књижевна авангарда. Књижевноисторијски контекст.* Београд: Институт за књижевност и уметност, Службени гласник, 2009.

HUYSSEN, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism.* Indianapolis & Bloomington: Indiana Univeristy Press, 1986.

COMPAGNON, Antoine. *Les Cinq paradoxes de la modernité.* Paris: Seuil, 1990.

WILLIAMS, Raymond. *The Politics of Modernism: Against the New Conformists.* London & New York: Verso, 1989.

WOHL, Robert. „Heart of Darkness: Modernism and Its Historians“. *The Journal of Modern History* год. 74, бр. 3 (септембар 2002): 573–621.

Књижевноисторијске и књижевнотеоријске студије и расправе општег карактера

ADORNO, Theodor. *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976.

АДОРНО, Теодор. *Негативна дијалектика.* Прев. Надежда Чачиновић-Пуховски и Жарко Пуховски. Београд: БИГЗ, 1979.

BARTHES, Roland. „L'effet de réel“. *Communications* бр. 11 (1968): 84–89.

BEVAN, David (ур.). *Literature and War.* Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1990.

BROWN, Terence. *The Literature of Ireland: Culture and Criticism.* Cambridge (итд.): Cambridge University Press, 2010.

GENETTE, Gérard. *Fiction et diction.* Paris: Seuil, 1991.

GENETTE, Gérard. *Figures II.* Paris: Seuil, 1969.

GENETTE, Gérard. *Figures III.* Paris: Seuil, 1972.

GŁOWIŃSKI, Michał. „On the First-Person Novel“. *New Literary History* бр. 9 (1977): 103–114.

DÉRUELLE, Aude; TASSEL, Alain (прир.). *Les problèmes du roman historique.* Paris: L'Hammartan, 2005.

ZIMMERMAN, Everett. *The Boundaries of Fiction*. Ithaca, London: Cornell University Press, 1996.

ЈОКОВИЋ, Мирољуб. *Имагинација историје: проблем историјске и књижевноестетске дистанце у српском роману о Првом светском рату – европски контекст*. Београд: Просвета, 1994.

JOUHAUD, Christian; RIBARD, Dinah; SCHAPIRA, Nicolas (прир.). *Histoire, littérature, témoignage : écrire les malheurs du temps.* Paris : Gallimard, 2009.

KAEMPFER, Jean. *Poétique du récit de guerre.* Paris: José Corti, 1998.

KLEIN, Holger (ур.). *The First World War in Fiction.* London: Macmillan, 1976.

КОЈЕН, Леон. *У тражењу новог. Индивидуализам и либерални дух у српској култури (1894–1914).* Београд: „Чигоја“, 2015.

КОРАЋ, Станко. *Српски роман између два рата: 1918–1941*. Београд: Нолит, 1982.

KRIMMER, Elisabeth. *The representation of war in German literature: from 1800 to the present*. Cambridge (итд.): Cambridge University Press, 2010.

LINDER, Ann. *Princes of the Trenches. Narrating the German Experience of the First World War.* Columbia, SC: Camden House, 1996.

МАРЧЕТИЋ, Адријана. *Фигуре приповедања.* Београд: Народна књига, 2003.

МАРЧЕТИЋ, Адријана. *Историја и прича.* Београд: Завод за уџбенике, 2009.

MARČETIĆ, Adrijana; GRELL, Isabelle; DUŠANIĆ Dunja (прир.). *Penser l'autofiction: perspectives comparatistes/ Preispitivanja: autofikcija u fokusu komparatistike.* Београд: Универзитет у Београду, 2014.

MARX, William. *Naissance de la critique moderne: la littérature selon Eliot et Valéry.* Arras: Artois Presses Université, 2002.

MARX, William. *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIIIe–XXe siècle.* Paris: Minuit, 2006.

McLOUGHLIN, Kate. *Authoring war: The Literary Representation of War from the* Iliad *to Iraq*. Cambridge (итд.): Cambridge University Press, 2011.

МИЛАДИНОВИЋ, Зоран. *Српска ратна књижевност*. Докторска дисертација. Универзитет у Београду: Филолошки факултет, 2013.

MILKOVITCH-RIOUX, Catherine; PICKERING, Robert (ур.). *Ecrire la guerre*. Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise Pascal, 2000.

MILUTINOVIĆ, Zoran. *Getting Over Europe. The Construction of Europe in Serbian Culture.* Amsterdam, New York: Rodopi, 2011.

MÜLLER, Harald. *Der Krieg und die Schriftsteller.* Stuttgart: Metzler, 1986.

NORRIS, Margot. *Writing War in the Twentieth Century.* Charlottesville & London: University of Virginia Press, 2000.

ПАЛАВЕСТРА, Предраг. *Књижевност Младе Босне.* Београд: Институт за књижевност и уметност, 1994.

RIEGEL, Léon. *Guerre et Littérature. Le bouleversement des consciences dans la littérature romanesque inspirée par la Grande Guerre (littératures française, anglaise, anglo-saxonne et allemande) 1910–1930*. Klincksieck: Paris, 1978.

RIEUNEAU, Maurice. *Guerre et révolution dans le roman français 1919–1939.* Paris: Klincksieck, 1974.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction?.*Paris: Seuil, 1999.

SCHOENTJES, Pierre. *Fictions de la Grande Guerre. Variations littéraires sur 14-18*. Paris: Classiques Garnier, 2009.

SEARLE, John. *Expression and Meaning.* New York (итд.): Cambridge University Press, 1999.

TRAVERS, Martin. *German Novels on the First World War and their Ideological Implications, 1918–1933*. Stuttgart: Akademischer Verlag, 1982.

FORESTIER, Georges. „Littérature de fiction et histoire au XVIIe siècle: une suite de raisonnements circulaires“. *Représentation de l'histoire au XVIIe siècle.* G. Ferreyrolles (прир.). Dijon: Editions universitaires de Dijon, 1999, 123–138.

HAMNETT, Brian. *The Historical Novel in Nineteenth-Century Europe. Representations of Reality in History and Fiction.* Oxford (итд.): Oxford University Press, 2011.

ШКЛОВСКИ, Виктор. *Грађа и стил у Толстојевом роману* „Рат и мир“. Прев. Бисерка Рајчић. Редакција превода и предговор Новице Петковића. Београд: Нолит, 1984.

COBLEY, Evelyn. *Representing War. Form and Ideology in First World War Narratives*. Toronto: University of Toronto Press, 1993.

COHN, Dorrit. *The Distinction of Fiction.* Baltimore, New York: The Johns Hopkins University Press, 1999.

WESSELING, Elizabeth. *Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, 1991.

Студије и расправе о појединим ауторима

BANCE, Alan. „*Im Westen nichts Neues*: a Bestseller in context“, *Modern Language Review* бр. 72 (1977): 359–73.

БРАЈОВИЋ, Тихомир. *Заборав и понављање. Амбивалентно лице модернитета у роману* „На Дрини ћуприја“. Београд: Нолит, 2009.

ВУЈИЋ, В. „Једно просто али зато добро књижевно дело о рату нашем (*1914* од C.J.J.)“. *Правда* 22. 12. 1934: 7.

ВУКОВИЋ, Ђорђије. „Поговор“. Растко Петровић, *Дан шести.* Београд: Нолит, 1982, 625–660.

VUCINICH, Wayne (ур.). *Ivo Andrić Revisited: The Bridge Still Stands.* Berkley: University of California, 1995.

ВУЧКОВИЋ, Радован. *Велика синтеза. О Иви Андрићу.* Београд, Ниш: Алтера, 2011.

ГАВЕЛА, Ђуро. „Ст. Јаковљевића *Капија слободе“. Српски књижевни гласник* НС, књ. III, бр. 4, св. 49 (16.октобар 1936): 300–302.

ДОЈЧИНОВИЋ, Биљана. *Сусрети у тами. Увод у читање Вирџиније Вулф.* Београд: „Службени гласник“, 2011.

ЂОРЂИЋ, Стојан. „*Српска трилогија* Стевана Јаковљевића. Жанр, структура и место дела у књижевности између два рата“. *Књижевна историја* год. 8, бр. 30 (1975): 209–267.

ЂУКИЋ ПЕРИШИЋ, Жанета. *Каваљер Светог Духа. О једном недовршеном роману Иве Андрића.* Београд: БИГЗ, Задужбина Иве Андрића, 1992.

ЂУКИЋ ПЕРИШИЋ, Жанета. *Писац и прича. Стваралачка биографија Иве Андрића.* Нови Сад: Академска књига, 2012.

ЈЕШИЋ, Недељко. *Млади Црњански.* Београд: Народна књига, Полиграф, 2004.

ЈОВИЋ, Бојан. „*Велики друг* Растка Петровића“. *Песник Растко Петровић*. Прир. Новица Петковић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1999, 267–282.

ЈОВИЋ, Бојан. *Поетика Растка Петровића: структура; контекст*. Београд: Народна књига –Алфа, Институт за књижевност и уметност, 2005.

КАРАУЛАЦ, Мирослав. *Рани Андрић.* Београд: Просвета, 1980.

КОВАЧЕВИЋ, Божидар. „Један ратни дневник“. *Српски књижевни гласник* НС књ. I, бр. 2, св. 44 (16. јануар 1935): 142–145.

LEVENBACK, Karen L. *Virginia Woolf and the Great War*. Syracuse (New York) : Syracuse university press, 1999.

MEYER, Jean. „Le Feu“. *Europe* бр. 477–479 (1969): 16–67.

МИЛОШЕВИЋ, Никола. *Роман Милоша Црњанског.* Београд: Српска књижевна задруга, 1970.

МИЋИЋ, Весна. „Сличности и разлике између романа *Уликс* Џемса Џојса и прве књиге *Дана шестог* Растка Петровића“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик* књ. 55, св. 1 (2007): 191–211.

MURDOCH, Brian. „Innocent Killing: Erich Maria Remarque and the Weimar Anti-War Novels“. *German Novelists of the Weimar Republic: Intersections of Literature and Politics.* Прир. Karl Leydecker. Rochester, New York: Camden House, 2006, 141–168.

ПАЛАВЕСТРА, Предраг. *Скривени песник: прилог критичкој биографији Иве Андрића*. Београд: Слово љубве, 1981.

PERLOFF, Marjorie. „‘Easter, 1916’: Yeats’s First World War Poem“. *The Oxford Handbook of British and Irish War Poetry.* Прир. Tim Kendall. Oxford (итд.): Oxford University Press, 2007, 227–241.

ПЕТКОВИЋ, Новица. *Лирске епифаније Милоша Црњанског.* Београд: Српска књижевна задруга, 1996.

ПЕТРОВИЋ, Предраг. *Откривање тоталитета: романи Растка Петровића.* Београд: Службени гласник, 2013.

ПОПОВИЋ, Тања. *Пишчевићеви* Мемоари *и неки други извори* Сеоба: *поступци преиначавања грађе.* Нови Сад: Матица српска, 1994.

РАИЧЕВИЋ, Горана. *Есеји Милоша Црњанског.* Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2005.

РАИЧЕВИЋ, Горана. *Коментари 'Дневника о Чарнојевићу' Милоша Црњанског.* Нови Сад: Академска књига, 2010.

REED, T.J. *Thomas Mann: The Uses of Tradition.* Oxford: Oxford University Press, 1974.

РИД, Теренс Џ. „Томас Ман – неполитична схватања“. Прев. Снежана Букал. *Трећи програм* бр, 50, св. 3 (1981): 205–247.

РИСТИЋ, Марко. *Књижевна политика: чланци и памфлети*. Београд: Рад, 1979.

РОСИЋ, Татјана. „Дневник о сну. О дневничком предлошку у *Дневнику о Чарнојевићу*“. *Милош Црњански. Теоријско–естетички приступ књижевном делу.* Милослав Шутић (ур.). Београд: Институт за књижевност и уметност, 1996, 217–220.

САМАРЏИЋ, Радован. „Андрић и историја“. *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе.* Прир. Драган Недељковић. Београд: Задужбина Иве Андрића, 1981, 497–503.

СТОЈАНОВИЋ, Драган. *Лепа бића Иве Андрића.* ЦИД: Подгорица, 2003.

СТОЈАНОВИЋ, Драган. *Парадоксални класик Томас Ман.* Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.

SPOO, Robert. *James Joyce and the Language of History: Dedalus's Nightmare*. Oxford (итд.): Oxford University Press, 1994.

SPOO, Robert. „'Nestor' and the Nightmare. The Presence of the Great War in Ulysses“ у: Robert Spoo, Mark Wollaeger, Victor Luftig, *Joyce and the Subject of History.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996, 105–124.

STOUNBJERG, Per. „To Eat or Be Eaten – That Is The Question. Incorporations and Rejections of the Other in Strindberg’s Autobiographical Prose Writings“. *August Strindberg and the Other: New Critical Approaches*. Прир. Poul Houe, Sven Hakon Rossel, Göran Stockenström. Amsterdam, New York: Rodopi, 2002, 133–148.

ТАРТАЉА, Иво. *Приповедачева естетика: прилог познавању Андрићеве поетике*. Београд: Нолит, 1979.

ТАРТАЉА, Иво. *Пут поред знакова. Трагом Андрићевог стваралаштва.* Источно Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006.

ТАРТАЉА, Иво. „Силуета затвореника из 1914“. *Књижевне новине* бр. 850–851 (15. октобар – 1. новембар 1992): 6.

ТАТАРЕНКО, Ала. *У зачараном троуглу: Црњански – Киш – Пекић*. Зајечар: Матична библиотека Зајечар, 2008.

HUSSEY, Mark (ур.). *Virginia Woolf and the War. Fiction, Reality, and Myth.* New York: Syracuse University Press, 1991.

CASABIELHE, Olivier. „*Le Feu*: roman de la Grande Guerre“. *Guerres mondiales et conflits contemporains* бр. 179 (1995): 131–145.

CIANCI, Giovanni; HARDING, Jason (прир.). *T.S.Eliot and the Concept of Tradition.* Cambridge (итд.): Cambridge University Press, 2007.

COMPAGNON, Antoine. *Proust entre deux siècles*. Paris: Seuil, 2013.

QUONDAM, Amedeo. „Il guntilhuomo malinconico“. *Arcipelago malinconia: scenari e parole dell'interiorità*. Прир. Biancamaria Frabotta. Roma: Donzelli Editore, 2001, 93–124.

Биографија

Мср. Дуња Душанић је рођена 1987. године у Београду, где је завршила Основну школу „Владислав Рибникар“ и француско одељење Филолошке гимназије. Основне студије је завршила 2010. на Катедри за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета у Београду. На истом факултету је наредне године одбранила мастер рад под насловом *Аутофикција као теоријски проблем.* Од 2013. године запослена је на Катедри за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета у Београду на предмету Наука о књижевности. Члан је пројекта Министарства просвете, науке и технолошког развоја *Књиженство: теорија и историја женске књижевности на српском језику до 1915.* Са *Књижевним магазином* сарађује од 2011, а од 2012. године учествује и у уређивању овог часописа. Дуња Душанић се бави компаративном књижевношћу и књижевном теоријом, посебно проблемом књижевних жанрова и фикционалности текста. Заједно са Isabelle Grell (ITEM, École normale supérieure, Paris) и Адријаном Марчетић (Филолошки факултет, Београд) приредила је зборник радова о аутофикцији на француском и српском – *Penser l'autofiction: perspectives comparatistes/ Preispitivanja: autofikcija u fokusu komparatistike* (2014). Учествовала је у организацији и излагала радове на више међународних научних скупова. Објављује научне радове и књижевне критике у домаћој и страној периодици, а поред тога се бави и превођењем стручних и књижевних текстова – превела је и адаптирала комад *Шекспир: изгубљено/нађено* Стивена Гринблата, који је игран на сцени Дома Омладине у Београду. Била је стипендиста Града Београда (2009–2010) и Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (2012–2013). Добила је Бранкову награду Матице српске за семинарски рад „Аутонарација у Стендаловом *Животу Анрија Брилара*“ (2009).

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Дуња Душанић

број уписа 11035/д

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Фикција као сведочанство: Први светски рат у модернистичкој прози (Милош Црњански, Иво Андрић и Растко Петровић)

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 5.IX 2015.

Дуња Душанић

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Дуња Душанић

Број уписа 11035/д

Студијски програм Књижевност

Наслов рада Фикција као сведочанство: Први светски рат у модернистичкој прози (Милош Црњански, Иво Андрић и Растко Петровић)

Ментор проф. др Адријана Марчетић

Потписани Дуња Душанић

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 5. IX 2015.

Дуња Душанић

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Фикција као сведочанство: Први светски рат у модернистичкој прози (Милош Црњански, Иво Андрић и Растко Петровић)

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство

2. Ауторство - некомерцијално

3. Ауторство – некомерцијално – без прераде

4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима

5. Ауторство – без прераде

6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 5. IX 2015.

Дуња Ђукић