



УНИВЕРЗИТЕТ У КРАГУЈЕВЦУ
ФИЛОЛОШКО-УМЕТНИЧКИ ФАКУЛТЕТ

Љиљана З. Петровић

ИСТОРИЈА, ТРАУМА И ТРАГАЊЕ У
ДЕЛИМА БАРБИСА, МАЛАПАРТЕА,
ЖАПРИЗОА И БАРИКА

Докторска дисертација

Крагујевац, 2015. година

Идентификациона страница докторске дисертације

<i>I Аутор:</i>
Име и презиме: Љиљана Петровић
Датум и место рођења: 27.08.1964. Ниш
Садашње запослење: Наставник страног језика, Факултет уметности, Универзитет у Нишу
<i>II Докторска дисертација:</i>
Наслов: Историја, траума и трагање у делу Барбиса, Малапартеа, Жапризоа и Барика
Број страница: 320
Број слика:
Број библиографских података: 262
Установа и место где је рад урађен: Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу
Научна област (УДК): 821.133.1-31.09(043.3)Barbusse Н. 821.133.1-31.09(043.3)Japrisot S. 821.131.1-31.09(043.3)Baricco А. 821.131.1-31.09(043.3)Malparte С.
Ментор: проф. др Катарина Мелић
<i>III Оцена и одбрана</i>
Датум пријаве теме: 15.09.2010.
Број одлуке и датум прихватања докторске дисертације: 27/16, 12.01.2011.
Комисија за оцену подобности теме и кандидата: проф. др Катарина Мелић, ментор, ванредни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу проф. др Жељко Ђурић, редовни професор, Филолошки факултет, Универзитет у Београду доц. др Биљана Тешановић, доцент, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу
Комисија за оцену докторске дисертације: проф. др Катарина Мелић, ментор, ванредни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу проф. др Жељко Ђурић, редовни професор, Филолошки факултет, Универзитет у Београду доц. др Душан Живковић, доцент, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу
Комисија за одбрану докторске дисертације: проф. др Катарина Мелић, ментор, ванредни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу проф. др Жељко Ђурић, редовни професор, Филолошки факултет, Универзитет у Београду доц. др Душан Живковић, доцент, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу
Датум одбране дисертације:

Наслов: Историја, траума и трагање у делима Барбиса, Малапартеа, Жапризоа и Барика

Резиме:

Корпус ове тезе представљају два дела из француске књижевности: *Огањ* Анрија Барбиса и *Веридба је дуго трајала* Себастијена Жапризоа, и два дела из италијанске књижевности: *Живео Кобарид! Побуна светих проклетника* Курција Малапартеа и *Ова прича* Алесандра Барика. Рад се састоји од три поглавља: „Аутори и дела“, „Историјски оквири“ и „Траума и трагање“. У првом поглављу представљена су дела која улазе у састав истраживачког корпуса и њихови аутори. У другом поглављу истражују се историјски, идеолошки и етички контексти у делима и у животима њихових аутора. Како је Први светски рат заједничка тема ових дела, сагледавање историјског контекста обухвата различите аспекте овог сукоба: живот војника у рововима, утицај Октобарске револуције на Западни фронт, историјски профил и епилог битке код Кобарида, стрељања војника на основу дискутабилних одлука сопствених команди и процес њихове послератне рехабилитације. Истраживање идеолошког контекста обухвата компаративну анализу основних поставки идеологије фашизма и постпросветитељске традиције, као и анализу трансформације Барбиса и Малапартеа и њихових јунака, од ватрених патриота и учесника у Великом рату, до противника овог сукоба и револуционара. У контексту етичких оквира истражују се односи између кривице због преступа на фронту и казне која је због тога уследила, као и злоупотреба појединца у ратним условима. Пошто Барико и Жапризо стварају у време постмодерне, у њиховим делима препознати су и анализирани елементи постмодерног виђења и преиспитивања историје. У трећем поглављу истражен је феномен трауме као психичке повреде. Утврђено је да узрок њеног настанка представља блиски сусрет са смрћу, односно смртном опасношћу, и да ово искуство, због свог екстремно негативног емотивног набоја, не може да се уклопи у когнитивне шеме појединца, што доводи до нарушавања компактности његове психичке структуре. Спрега између ратних услова и трауматизације показује се као неизбежна.

Траума је у раду истражена у индивидуалном, колективном и трансгенерацијском облику, а размотрене су и могућности њеног сагледавања у позитивном контексту. У тези се истражују и начини на које ликови и аутори трагају за одговорима на питања која историја и траума постављају пред њих. Они се труде да их пронађу у покушају сведочења и стваралаштву, пре свега кроз писану реч, као и у покушају проналажења смисла, унутар или изван историје.

Кључне речи: историја, траума, трагање, Велики рат, памћење, сећање, кривица, погубљење, рехабилитација, сведочење.

Title: History, Trauma, and Quest in the Works by Barbusse, Malaparte, Japrisot, and Baricco

Summary:

The corpus of the thesis comprises two French novels, *Le Feu* by Henri Barbusse and *Un long dimanche de fiançailles* by Sébastien Japrisot, and two Italian novels, *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti* by Curzio Malaparte and *Questa storia* by Alessandro Baricco. The thesis consists of three chapters: *Authors and Their Works*, *Historical Frameworks*, and *Trauma and Quest*. In Chapter One, we present the novels and their authors. In Chapter Two, we examine historical, ideological, and ethical contexts of the events which are described in the novels and which affected the lives of their authors. The historical background shared by all four novels is World War I, so we analyse those aspects of the conflict depicted in our corpus: the life of soldiers in trenches, the impact of the October Revolution upon the events on the Western Front, the historical profile and the epilogue of the Battle of Kobarid, the issue of disputable executions of soldiers by their own military commands, and the process of soldiers' postwar rehabilitation. The ideological context is analysed through a comparison between the fundamentals of the fascist ideology and the post-enlightenment tradition, as well as by examining the transformation that Barbusse, Malaparte and their characters undergo from being passionate patriots and participants in the Great War to being opponents to this conflict and to revolutionaries. Within the ethical framework, we examine the relations between the guilt induced by violation of military code of conduct on the front and the subsequent punishment, as well as the abuse of individuals in war conditions. As Baricco and Japrisot create at the time of postmodernism, the elements of their postmodern view and revision of history are highlighted and analysed. In Chapter Three, we turn to the phenomenon of trauma as a psychological injury and to the mechanisms for coping with it. It is established that trauma arises from a close encounter with death, that is, deadly danger, and that this experience, due to its extremely negative emotional charge, cannot fit into the individual's cognitive schemes, thus leading to a collapse of the psyche's compact structure. A bond

between war conditions and traumatising is shown to be inevitable. Trauma is here analysed in its individual, collective, and trans-generation form, and possibilities for it being posited in a positive context are also considered. Ways are also discussed in which characters and their authors search for answers to the questions that history and trauma put in front of them. They do so through testimony and creation, primarily writing, as well as attempting to find meaning inside or outside history.

Keywords: history, trauma, quest, Great War, memory, recollection, guilt, execution, rehabilitation, testimony.

САДРЖАЈ

УВОД	12
I АУТОРИ И ДЕЛА	
1. АНРИ БАРБИС	
1.1. Биографија	24
1.2. <i>Огањ</i>	29
1.3. Рецепција	33
2. КУРЦИО МАЛАПАРТЕ	
2.1. Биографија	37
2.2. <i>Живео Кобарид! Побуна светих проклетника</i>	44
2.3. Малапарте и Французи	48
3. СЕБАСТИЈЕН ЖАПРИЗО	
3.1. Биографија	53
3.2. <i>Веридба је дуго трајала</i>	56
3.3. <i>Веридба је дуго трајала</i> – филм	60
4. АЛЕСАНДРО БАРИКО	
4.1. Биографија	65
4.2. <i>Ова прича</i>	70
4.3. „Сећање на Кобарид“	74

II ИСТОРИЈСКИ ОКВИРИ

1. ОКВИР ИСТОРИЈЕ.....	78
1.1. Велики рат	78
1.2. Ровови	82
1.3. Рат и револуција	89
1.4. Француски различак	94
1.5. Битка код Кобарида	98
1.6. Погубљења	105
1.7. Рехабилитација	113
2. ИДЕОЛОШКИ ОКВИРИ	120
2.1 Постпросветитељска традиција и фашизам.....	121
2.2. Ратни и класни непријатељ	129
2.3. Искушења фронта и позадине	132
2.4. Преображај	137
2.5. Жапризова антиидеологија.....	141
3. ЕТИЧКИ ОКВИРИ.....	143
3.1. Паноптички образац	143
3.2. Улога казне	147
3.3. Патриотизам или дезертерство	150
3.4. Од кривца до жртве	154
3.5. Правда, легитимитет и освета	161
3.6. Потрага за истином	165
3.7. Деперсонализација	169
3.8. Ничија земља	173

4. ОКВИРИ НОВЕ ГЕНЕРАЦИЈЕ.....	175
4.1. Индивидуално и колективно – пут у песимизам	176
4.2. Ренаративизација и антиципација стварности	181

III ТРАУМА

1. ТРАУМА	189
1.1. Траума – историјат и опсег појма	189
1.2. Памћење, насиље и траума	191
1.3. Смрт и проблем рецепције	196
1.4. Траума и време	203
1.5. Ћутање	209
1.6. Симболички карактер трауме	213
2. КОЛЕКТИВНА И ТРАНСГЕНЕРАЦИЈСКА ФОРМА.....	218
2.1. Колективно памћење	218
2.2. Кобарид као колективна траума	223
2.3. Центрипетална и центрифугална сила трауме.....	228
2.4. Трансгенерацијско памћење	233
2.5. Велики рат у трансгенерацијској меморији Барика и Жапризо	240
3. ТРАГАЊЕ	246
3.1. Детрауматизација – између сећања и заорава.....	247
3.2. Сведочанство као морални императив	249
3.3. Сведочити за сведока	253
3.4. Стваралаштво	256
3.5. Изазов трансценденталног.....	261
3.6. Одбрана и смисао.....	266
3.6.1. Барбис: слобода и једнакост	268

3.6.2. Малапарте: океанско осећање	270
3.6.3. Будућност – Барбис и Малапарте.....	272
3.6.4. Барико: природа, дете, стаза	275
3.6.5. Жапризо: љубав и чистота	278
3.7. Потреба за редом	281
4. ПОЗИТИВНИ АСПЕКТИ ТРАУМЕ.....	283
4.1. Траума као хаос – етичка категоризација.....	283
4.2. Потенцијал за промену.....	285
ЗАКЉУЧАК.....	288
ЛИТЕРАТУРА.....	292
ИНДЕКС ИМЕНА.....	314

Али рат из 1914, тај апсурдни, гигантски масакр, устоличио је у Европи једну нову епоху у којој је ауторитативна и грамзива историја искрсла пред човеком и зграбила га. Убудуће, човек ће бити одређен првенствено споља. И наглашавам: ови шокови, придошли из спољашње околине, са укупним последицама на човеков начин реаговања и делања, неће бити ни мање изненађујући, ни мање загонетни, тешки за разумевање, него интимне озледе, скривене у дубинама подсвести; нити мање фасцинантни за једног романописца. Уосталом, само он ће, као нико други, моћи да ухвати ту промену коју је овај век донео људском постојању.

Милан Кундера (2009: 159-160)

УВОД

У овом раду се на изабраном корпусу истражује однос између историјских околности, са једне стране, и трауме, њеног настанка и развоја, са друге стране. Неоспорно је да историјски контекст и траума имају много додирних тачака и да одређене историјске околности представљају окидач за настанак трауме. Ако се узме у обзир да су насиље и повреде нераскидово повезани феномени, онда се у такве околности могу убројити све оне историјске ситуације које обилују насиљем, а то су пре свега ратови. Траума је, као психичка повреда, и дијагностификована на примерима ратних неуроза бораца који су се вратили са бојишта Великог рата. Милан Кундера у наведеном цитату указује на Први светски рат као на једно од кључних места сусрета историје и трауме. Он у њему види тренутак човекове иницијације у историју, након кога човек постаје одређен „искључиво споља“. Последице уплива „грамзиве историје“ у људски живот, Кундера упоређује са најинтимнијим озледама „скривеним у дубинама подсвести“. Овај, до тада најмасовнији, сукоб заиста представља прекретницу, историјски тренутак након кога ће човек постати свестан многих слабости своје психе и кренути у њихово истраживање и у потрагу за могућностима њиховог санирања. На анализи овог периода освешћен је однос између историјских околности и трауме, и стога је он изузетно прикладан за њихово заједничко истраживање. У том смеру биран је и истраживачки корпус за овај рад. Он се састоји од четири дела четири различита аутора чија је основна тема Први светски рат: *Огањ* Анрија Барбиса, *Живео Кобарид!* *Побуна светих проклетника* Курција Малапартеа, *Веридба је дуго трајала* Себастијена Жапризоа и *Ова прича* Алесандра Барика.

Почетна идеја за обраду ове треме настала је након скоро истовременог читања романа *Огањ* Анрија Барбиса и *Ова прича* Алесандра Барика. Оба романа говоре о Првом светском рату, о физичким и психичким страдањима изазваним датим историјским околностима, с напоменом да се Барико овом темом бави само у

поглављу „Сећање на Кобарид“. Иако им је централна тема заједничка, сваки од романа има своје специфичне подтеме и интересовања. Барбисов роман, писан као ратни дневник, дише у ритму рата у коме је настао, обилује описима исцрпљујућих чекања у влажним рововима, ватрених окршаја, војника константно на размеђи између живота и смрти. У делу је описано и стварање нове идејне климе међу борцима на фронту: узавреле марксистичке идеје које се шире фронтима Европе уочи Октобарске револуције, буђење класне свести и у складу с тим безрезервна вера у бољу и светлију будућност. Барико, попут Барбиса, има исти бескомпромисан тон при осликавању ратних страха и утисак је да ратну стварност доживљава на једнако искрен и интензиван начин као и његов претходник. Заједничко им је и настојање да рат сагледају из перспективе обичних војника и њихових непосредних претпостављених и да насупрот званичне историје, читаоцу пружи поглед „изнутра“. Барико, међутим, у свом роману доноси и једну сасвим нову и конкретну тему, а то је битка код Кобарида. Битка се одиграла 1917. године у близини словеначког градића Кобарид између аустроугарске војске, потпомогнуте немачким снагама, и италијанске војске. Резултирала је катастрофалним поразом Италијана и масовним дезертерствима, на шта су војне власти одговориле преким судовима и великим бројем изречених смртних пресуда. Барико сведочи да је непријатна и болна усмена на овај догађај остала дубоко урезана у свести Италијана.

Иако ова два дела имају доста заједничких тачака које упућују на могућност њихове компаративне анализе, она не пружају свеобухватан увид у обрађиване теме, јер је, са једне стране, узет у обзир француски писац, који описује догађаје на француском фронту из перспективе учесника у збивањима, док се, са друге стране, налази италијански писац који није учествовао у рату и који описује збивања на италијанском фронту више деценија након његовог завршетка. Да би слика датог периода била целовитија било је потребно пронаћи италијански пандан Барбису и француски Барику; односно, једног италијанског аутора који је, попут Барбиса, учествовао у рату о коме је писао, и једног француског аутора које је, попут Барика, писао о Великом рату са временске дистанце од више деценија. После дужег трагања, избор је пао на италијанског писца Курција Малапартеа. Малапарте је, попут

Барбиса, учествовао у Првом светском рату који је описивао, а са Бариком дели интересовање за битку код Кобарида, као и склоност да је тумачи на неконвенцијалан начин. Попут претходних аутора, и он рат посматра са позиција обичног војника – у његовом случају пешадинца.

Као четврто дело овог истраживачког корупуса изабран је роман Себастијена Жапризоа *Вердба је дуго трајала*, и то из више разлога. И Жапризо пише о Првом светском рату и положају војника у њему, притом пише са непатвореном и искреном емоцијом, у којој се препознаје нека бајковита визија која постоји и у Бариковом роману. Међутим, оно што је представљало посебно важан аргумент за избор овог романа било је ауторово интересовање за судбину војника, погубљених од стране својих сународника. Радња се дешава исте године кад и Октобрска револуција и битка код Кобарида – 1917. Тема погубљења сопствених војника се, као узредна епизода, појављује у Барбисовом *Огњу*, док у Бариковом поглављу „Сећање на Кобарид“ фигурира као једна од централних. Широка заступљеност ове проблематике код наведених аутора пружа могућност за компаративну анализу правног и моралног аспекта једног оваквог чина у Италији и Француској, за време рата и после њега.

Корпус је, након избора четвртог дела, био комплетан и пружао је обиље материјала за унакрсна компаративна истраживања везана за проблеме трауме изазване конкретним историјским околностима – како самим ратним сучељавањем на фронту, тако и траумом коју стрељање војника ствара код оних ликова који су са њима повезани јаком емотивним везама. С обзиром да су у описаном ратном сукобу учествовале читаве нације, укључујући и Французе и Италијане, корпус је погодан и за истраживање проблематике колективне и трансгенерацијске трауме, посебно на примерима аутора Барика и Жапризоа, који нису ни били рођени у време рата који описују. Проблематика стрељања сопствених војника представља широку платформу за истраживање етичког контекста и етичких импликација датих збивања, док идеолошки контекст, оличен у постпросветитељским, фашистичким и марксистичким идејама, представља још једну основу за унакрсна компаративна истраживања. Отворена је и могућност двоструког сагледавања историјског

контекста – из макро перспективе, великих историјских ломова, са актерима из редова војсковођа и политичара, и из микро перспективе, војника у милионској армији преко којих се сви ти макро покрети преламају.

Треба нагласити да се под историјом у овом раду подразумевају, пре свега, историјске околности, односно њихова манифестација у конкретним историјским збивањима, друштвено-политичким приликама и доминантним идејним струјама датог периода. Међутим, историја ће, у неким поглављима, бити сагледана и из других углова. У поглављу под називом „Оквири нове генерације“ преиспитују се могућности и донети историје као науке, односно колико је она у стању да пренесе прошли догађај у свој својој аутентичности, колико реципијент у њено знање може да има поверења и да ли има право да накнадно интервенише и у коликој мери. Ова питања у својим текстовима посредно постављају Барико и Жапризо, који стварају у време постмодерне. У оквиру проблематике колективне и трансгенерацијске трауме, односно колективног и трансгенерацијског сећања, још једном се говори о историји као науци, овој пут у оквиру дихотомије између историје и живог сећања коју успостављају историчари постмодерне оријантације.

Треба такође истаћи да су трауматске повреде ликова и аутора у овом раду врло широко схваћене и односе се како на непосредну тако и на посредовану трауму и трауму губитка.

Рад се састоји од три веће целине: „Аутори и дела“, „Историјски оквири“ и „Траума и трагање“. Свака од ових целина дели се даље на поглавља и потпоглавља.

У првој целини, „**Аутори и дела**“, детаљно се анализирају дела и њихови аутори. Дела су презентована хронолошки, односно, оним редом како су објављивана. Прво је објављен роман Анрија Барбиса, *Огањ*, 1916. године, у јеку Првог светског рата. Роман представља обраду ратног дневника који је Барбис водио на фронту током 1915. године. Одмах по објављивању постигао је огроман успех, добио Гонкурову награду и до данас се сматра једним од класичних дела ратне књижевности уопште. Роман је изазвао велике полемике и оцене су често биле дијаметрално супротне, од френетичних похвала у СССР-у, између осталог и због

политичких ставова који су у њему презентовани, па до озбиљних и неблагонаклоних примедби Жана Нортонa Крија, тадашњег великог ауторитета у области критике дела са ратном тематиком.

Дело *Живео Кобарид! Побуна светих проклетника*, Курција Малапартеа, објављено је 1921. године и представља прво дело великог писца. Док остала дела истраживачког корпуса потпадају под жанр романа, Малапартеово дело окарактерисано је двојачко - роман-есеј или само есеј. У њему се описује и тумачи битка код Кобарида из ауторове перспективе, која је по много чему специфична. Тренутак када је роман објављен није био повољан за причу о поразу јер је фашизам био у успону, а Италија у процесу стварања мита о величини сопствене нације. Дело је било осуђено на неуспех, а по речима самог аутора, доживело је и многе заплене. У раду ће бити речи и о Малапартеовом односу према Француској и њеној култури, јер је писац дуго и често боравио у Француској, писао је и објављивао на француском, док му је књижевни узор за стварање дела *Живео Кобарид! Побуна светих проклетника*, био управо Анри Барбис.

Барико и Жапризо су савремени писци који Први светски рат немају у свом искуству, међутим, карактеристично је да је свако од њих имао по једног члана породице који је у том рату учествовао и који им је преносио своје утиске и искуства. Роман *Веридба је дуго трајала* сматра се најбољим Жапризоовим романом, а светску славу стекао је тек након што је постављен на филмско платно, у режији Жан-Пјер Женеа. Из овог разлога ће бити извршена и компаративна анализа писане и екранизоване верзије. Роман представља причу о девојци која трагајући за вереником који је наводно страдао на фронту открива добро чувану тајну о погубљењу војника због саморањавања и отвара пред читаоца многа озбиљна питања: питање друштвене хипокризије, злоупотребе политичке моћи, смисла жртве и казне у рату.

Бариков роман *Ова прича* бави се Првим светским ратом у поглављу „Сећање на Кобарид“ и то поглавље представља основни материјал за анализу у овој тези. У њему је испричана прича о учешћу четворице ратних другова у бици код Кобарида и у повлачењу након ње. Њихове судбине истражује отац једног од њих, капетана који је стрељан због дезертетства. Бавећи се проблемом стрељаних војника у току рата,

Барико отвара слична питања као и Жапризо, док се, покушајем тумачења пораза у бици код Кобарида, тематски надовезује на Малапартеово дело.

При обради ове целине биће коришћени радови из домена биографске и књижевне критике аутора: Мауриција Сера, Луиђија Мартелинија, Кристине Беневан, Жана Нортон Крија, Изабеле ди Бари, Пјера Парафа, Марина Бјондија, као и аутобиографски наводи и лична преписка анализираних писаца.

Друга целина – „**Историјски оквири**“ подељена је на четири дела: „Оквир историје“, „Идеолошки оквири“, „Етички оквири“ и „Оквири нове генерације“. У делу „Оквир историје“ представљена је анализа историјског контекста у коме се радње дела одвијају: политичка ситуација која доводи до избијања Првог светског рата, избијање самог сукоба и анализа рововског рата као спецификума тог периода. Истражује се утицај Октобарске револуције на војнике на бојиштима изван Русије и веза између овог догађаја и побуна до којих долази на фронтима широм Европе. И Барбис и Малапарте су поштоваоци марксистичке мисли и велике апологете Октобарске револуције. Барбис је у свом роману само наговештава, јер је дело писано пре избијања Револуције, док Малапарте слави њен исход. Представљају се историјске околности под којима се одиграла битка код Кобарида, њен епилог, различита тумачења самог догађаја, као и начини на које је он представљен у делима италијанских аутора, Малапартеа и Барика. Биће објашњена синтагма „француски различак“ (bleuet) као и разлика између младог француског регрута, главног јунака Жапризоовог дела, и прекаљеног Барбисовог борца - редова (poilu). Како стрељање војника који су начинили неки преступ на фронту представља важну тему овог рада, истражена је историјска подлога на основу које су настале приче представљене у делима. Прати се, такође, и историјски пут стрељаних војника од одбачених и обешчашћених појединаца на историјским маргинама до њихове скоро потпуне моралне и правне рехабилитације.

У другом делу трага се за идеолошким основама анализираних дела. Утемељење у одређеним идеологијама карактеристично је, пре свега, за писце који су савременици Првог светског рата, Барбиса и Малапартеа, јер живе у време

отелотворења великих идеологија 20. века: комунизма и фашизма. Опијеност марксистичком визијом и утопистичка идеја о универзалној социјалној правди представљају тачке у којима су два аутора сасвим идентична. И један и други верују да екстремни ратни услови буде класну свест; испоставља се, међутим, да међу њима постоје велике и значајне разлике. Оне се, са једне стране, огледају у Барбисовој опијености идејама Француске буржоаске револуције, и у јаком упливу фашистичких идеја у Малапартеово дело, са друге стране. Разматрен је и паралелизам који постоји између унутрашњег преображаја Барбисових и Малапартеових јунака и преображаја који се одвија у самим писцима. У настојању да се објасни овај феномен послужили смо се психоаналитичким и социолошким теоријама које тумаче процес преобраћања радикалних патриота у убеђене пацифисте и померање негативног фокуса са ратног на класног непријатеља. Савремени аутори, Барико и Жапризо, могу себи, са временске дистанце на којој се налазе у односу на тематику коју обрађују, да приуште да се, уколико то желе, баве одређеним идеологијама, а да нису под њиховим непосредним утицајем. То је случај са Бариком који покушава да да одговор на питање зашто, када и како је дошло до појаве фашизма у Италији. Једино Жапризо, као аутор, у потупности остаје имун на бављење било каквом идеологијом, његова антиидеолошка позиција је јасна.

У поглављу које се бави етичким оквирима анализираних дела разматра се, пре свега, однос између друштва и руководећих друштвених структура, са једне стране, и појединца, са друге стране. Полазну тачку за ово истраживање представља Фукоов концепт паноптикона и његово тумачења функције кажњавања, као и Жирарова анализа односа између друштва, насиља, кажњавања и жртве. Фуко разоткрива модел дезиндивидуализоване власти, система који пружа савршене услове за злоупотребе и манипулације и представља прототип савременог начина владања. Централна тема овог поглавља је стрељање сопствених војника у рату, сврставање преступа и преступника у одговарајуће етичке категорије и њихово упоређивање са квалификацијама које им друштво у датом тренутку приписује. Испоставља се да су појединац, његове године, намере, душевно стање, апсолутно неважни за војне власти. Ова чињеница отвара велике моралне дилеме везане за

хипокризију у друштву и угрожавање оригиналности и самосвојности појединца у њему; за однос између нелегитимног насиља, оличеног у освети, и легитимног насиља, оличеног у државном апарату; за неприродну амбивалентност која влада између појмова праведног легитимног.

Веома је широк временски опсег у оквиру кога су писана анализирана дела. Различити историјски, друштвени и политички услови под којима су стварали, са једне стране, Барбис и Малапарте, и са друге стране, Жапризо и Барбис, имају своје јасне одразе у њиховим делима, што је представљено у поглављу „Оквири нове генерације“. Вера у колектив, напредак и могућност постизања праведне друштвене организације, карактерични су за почетак 20. века, када марксистичке идеје налазе своју практичну примену у Октобарској револуцији, и то се јасно огледа у делима аутора тога времена, Барбиса и Малапартеа. Са друге стране, стоји постмодернистички индивидуализам, агностицизам, песимизам, апсолутна индиферентност према идејама друштвеног напретка, као и потреба за преиспитивањем, ревалоризовањем, релативизовањем, ренаративизацијом. Сви ови елементи су у значајној мери заступљени у делима Барика и Жапризоа.

Истраживања у овој целини, базирана су на радовима историчара и теоретичара постмодернизма, као и на радовима из домена социолошке, културолошке, антрополошке, психоаналитичке и структуралистичке критике: Марија Изненгија, Гија Педрончинија, Николе Офенштада, Реми Адама, Митра Ђуришића, Николе Бопреа, Бруне Бјанки, Линде Хачион, Ролана Барта, Жана Лиотара, Арона Кибеди Варге, Пола Вејна, Мишела Фукоа, Ренеа Жирара, Франка Форнарија, Хане Арент, Умберта Ека, Клода Левог Строса, Ивана Чоловића.

Трећа целина – „Траума и трагање“ посвећена је проблему трауме и могућностима борбе против ње. Она се такође састоји од четири дела: „Траума“, „Колективна и трансгенерацијска форма“, „Трагање“ и „Позитивни аспекти трауме“. У првом делу сагледан је феномен трауме, као психичке повреде и представљен историјат појма. Објашњава се и категорија трауматског искуства као искуства непосредног сучељавања са смрћу, као и значај фактора рецепције за настанак

психичке повреде. Начин настанка психичке повреде и њено функционисање, наративна и трауматска меморија, биће представљени кроз теорију памћења Пјера Жанеа. Биће објашњен и феномен флешбекова у контексту трауме, преплитање временских сфера и њихов погубан утицај на психу, као и чињеница да су, како време протиче, деструктивни ефекти трауме све израженији. Анализира се и специфичан начин представљања трауме у делима Барика и Жапризоа, где и сам језик одаје проблем неосвешћивања и неприхватања трауматског искустава. Књижевни текст који казује трауматско искуство врло често је исте природе као и доживљај тог искуства, односно, више симболичне него буквалне природе, што је у делима Барика и Жапризоа представљено фрагментарношћу, вербалним понављањем и празнинама.

Осим индивидуалне, у овом раду биће обрађени и феномени колективне и трансгенерацијске трауме. У ту сврху, истражују се најпре колективно и трансгенерацијско памћење и анализира се однос индивидуално – колективно на нивоу памћења, идентитета и психичког повређивања. Објашњавају се и такозване „центрипеталне и центрифугалне силе трауме“, односно контрадикторна тежња људи погођених траумом да се, са једне стране, изолују од своје околине, а да се, са друге стране, међусобно зближавају и групишу. Најупечатљивији пример колективне трауме у анализираном корпусу представља битка код Кобарида. На овом примеру ће бити анализиран начин настанка колективне трауме и одбрамбених механизма на колективном нивоу. Биће представљен и проблем дихотомије између живог сећања и историје. Истражиће се мотиви настанка покрета за усмену историју и пројекта „Банке сећања“. Кроз анализу породичних ситуација Барика и Жапризоа, изводи се закључак да њихово сећање на Први светски рат не заснива само на забележеним траговима прошлости, већ да они, кроз непосредни контакт са члановима својих породица који су учествовали у рату, чувају и живо сећање на тај догађај.

„Трагање“ је назив трећег дела које се бави покушајем неутралисања деструктивног ефекта трауме и настојањем да се пронађе начин заштите од ње. Изводи се закључак да су у процесу дистрауматизације пожељни дијаметрално

супротни процеси на индивидуалном и колективном нивоу. Док је на индивидуалном нивоу тенденција да се траума подвргне процесу заборављања у циљу излечења; на колективном нивоу, тенденција је да траума буде што дуже упамћена у свом аутентичном облику, да се не би створили услови за њено понављање. Све врсте стваралаштва представљају важан начин борбе са траумом, међутим, траума се коначно разрешава тек у чину вербалне репродукције спорног догађаја. У том контексту врло је важно сведочити о преживљеном, како због онога ко сведочи, јер му сведочанство помаже да превазиђе трауму, тако и због оних који су се нашли, или би могли да се нађу, у сличној ситуацији. У том контексту књижевност има велики значај. Неретко, баш институција сведока одређује исправне позиције на релацији починилац - жртва. Пошто је најчешће немогуће утицати на трауматске догађаје, разматрају се начини на које ликови и аутори настоје да се од њих заштите, односно да утичу на њихову рецепцију. Они покушавају да неутралишу ефекте трауматског окружења проналажењем циља и смисла независно од ситуације у којој се налазе, или напротив, осмишљавањем ситуације у којој су се затекли и своје позиције у њој. Указује се и на потребу за редом која је у делима присутна као компензацијска тежња у односу на хаотичну стварност.

На крају ће, у виду краћег поглавља, бити сагледани позивини аспекти трауме. Разматра се аналогија између трауме и хаотичног, деструктивног, принципа који она утеловљује. Испоставља се да границе између реда и хаоса нису тако оштре као што то на први поглед изгледа и да се на колективном нивоу у сваком реду крије клица хаоса и обрнуто, да хаос често крије позадински ред. У том контексту се траума сагледава као креативан принцип, принцип динамизма, суштинско одређење живота самог и његовог непрестаног креативног врења. Епилог те динамике је увек нови квалитет, изнуђен насилним променама и остварен у процесу прилагођавања на нове услове.

Осврти и анализе у трећој целини базирају се првенствено на радовима из области психолошке и психоаналитичке критике Сигмунда Фројда, Шошане Фелман, Кети Карут, Каја Ериксона, Басела ван дер Колка, Она ван дер Харта, Виктора Франкла, Бориса Сирилника, Џудит Херман, Рони Јаноф Булман, Карла Густава

Јунга. Истраживања су базиран још и на радовима из области социолошке, културолошке, филозофске и религијске критике, као и на радовима историчара и књижевних критичара : Пола Томпсона, Џозефа Хартмана, Јорна Рисена, Питера Берка, Мориса Албваша, Јана и Алаиде Асман, Пјера Норе, Маријане Хирш, Душана Пајина, Шимуна Шита Ћорића.

Основне карактеристике рада су плуридисциплинарни приступ и компаративна и аналитичко-синтетичка метода. При његовој изради биће коришћена литература на српском, француском, италијанском и енглеском језику, док ће сви цитати бити на српском. Уколико цитирани делови нису већ преведени са наведених језика, превод је аутора ове тезе.

II

А У Т О Р И И Д Е Л А

Свака историја патње вапи за одмаздом и призива причу.

(Рикер 1993: 100)

1. АНРИ БАРБИС

1.1. Биографија¹

Анри Барбис рођен је 17. маја 1873. године у Азнијеру, а одрастао у Паризу. Мајка му је била британског порекла и умрла је рано кад је имао само три године. Отац, Адријен Барбис, био је протестантски свештеник и новинар чија је ужа специјалност била позоришна критика. Одгајао је сина сам, строго и брижно, водећи посебно рачуна о његовом образовању и настојећи да код њега од малих ногу развије љубав према књизи. У породици је постојао прави мали ритуал вечерњег читања поезије, књижевних и религиозних текстова. Адријен Барбис је успео је да од сина направи ерудиту и писца; међутим, сви његови покушаји да од Анрија начини доброг верника завршени су безуспешно. Иако је одгајан у религиозном духу, а основно образовање добио у протестантској школи, Анри Барбис ће се до краја живота јасно декларисати као атеиста. Што се, пак, књижевности тиче, ствари су стајале сасвим другачије. Још као средњошколац је почео да пише књижевне и позоришне критике, песме, приче и чланке у новинама. Објављивао је у листовима *Journal*, *Petit parisien*, *L'Echo de Paris*. Имао је среће да међу професорима има такве књижевне ауторитете као што су Стефан Маларме и Анри Бергсон. На конкурс поезије, који је 1893. расписао лист *L'Echo de Paris*, Анри Барбис је добио прву награду. Председник жирија и уредник био је Катил Мандес², човек који је одиграо значајну улогу у његовом професионалном, и приватном животу. Две године касније (1895) Барбис обједињује песме које је писао између своје осамнаесте и деветнаесте године, и објављује их под

¹ Најзначајнији извори за писање ове биографије били су: Барбис 1937, Жирар 2010, Параф 2014.

² Француски песник и писац (1841-1909).

заједничким називом *Тугованке (Pleureuses)*. Збирка је наишла на јако добар пријем код публике и доживела још једно издање 1920. године. Катил Мандес, велики књижевни ауторитет у то време, има само речи похвале за збирку песама младог аутора и предвиђа му сјајну уметничку будућност. Он истиче да му је част што је имао прилике да се прво сусретне са стиховима младог аутора и да им се диви, па да га тек онда лично упозна и заволи као човека. Већ у овом првом делу јасно се уочава Барбисова тежња ка чврстој и компактној форми. Мандес, између осталог, закључује да је ова збирка „пре једна јединствена поема, једна друга поема, неголи збирка стихова, јер се у њој сасвим очигледно развија интимна и далека повест једног јединог сањарења (...)“ (Глишић 1980: 341). Током година које су уследиле, између Барбиса и Мандеса развило се велико пријатељство које је додатно учвршћено браком између Анрија и Катилове најмлађе кћерке Елијон, 1898. године.

Барбис се читавог живота са једнаким ентузијазмом бавио како књижевним тако и новинарским радом. Осим са поменутих, сарађивао је још са листом *Le Matin*, био позоришни критичар у *Grande revue*, књижевни критичар у часопису *Фемина*, уредник часописа *Je sais tout* и Лафитових и Ашетових издања и сарађивао са многим пацифистичким ревијама. Након *Тугованки*, Барбис прелази на прозу и њему омиљену форму роман и тако 1903. године објављује роман *Они који преклињу (Les Suppliants)*, а 1908. Још један под називом *Пакао (L'Enfer)*. Он сам као да се својим размишљањима надовезује на Мандесову критику *Тугованки* и објашњава разлог свог преласка на чврсту прозну форуму: „Роман је модеран облик велике поеме. То је јединствена и савршена поема, која најпотпуније личи стварности, то је најпространији и најчистији калуп који може одговарати људској мисли.“ (Глишић 1980: 141). Романом *Пакао* додатно је учврстио књижевне позиције које је стекао својом првом збирком песама. И овог пута су и публика и критика били једногласни у похвалама. „Ево, најзад, књиге човека“ одушевљено ће рећи Анатол Франс, Метерлинк ће га назвати генијем (Параф 2014: 9). Приход који је добио од ауторских права за овај роман омогућио му је да, две године касније, купи кућу на селу која је убрзо постала његово

уточиште од градске вреве, оаза мира у којој може да се изолира и да пише, али и место где прима своје угледне пријатеље из високих интелектуалних и књижевних кругова. Кућу је назвао „Вила Силвија”³ у знак сећања на Жерара де Нервала који је живео у непосредној близини. Поред романа, Барбис се опробао и у форми кратких прича и новела. Иако их је већ објављивао у листовима *L’Echo de Paris* и *Matin*, 1914. године објављује збирку од 45 кратких прича под називом *Mi други (Nous autres)*.

У тренутку кад је избио Први светски рат Барбис је био већ успешан новинар и писац, имао је 41 годину и помало нарушено здравље. Без обзира на здравствене проблеме и лагодан живот, он се одмах добровољно пријављује за одлазак на фронт. Могао је, због својих година, да остане у резервном саставу, а како је имао и проблеме са плућима,⁴ лако је могао да добије и неку административну функцију у позадини. Он, међутим, инсистира да буде послат на фронт. Децембра 1914. године придружује се 231. пешадијском пуку и на фронту остаје двадесет и два месеца. У том периоду је два пута одликован због својих заслуга, а затим, након што је више пута боравио у болници, проглашен је неспособним и повучен са ратишта. На фронту је водио ратни дневник из кога ће настати његово ремек дело *Огањ (Le Feu)*. Барбис своје белешке објављује најпре парцијално, у виду фељтона у дневном листу *Дело (L’Oeuvre)*, а затим, децембра 1916. године, штампа и роман. Роман је доживео огроман успех и одмах по објављивању, исте 1916. године, награђен је најпрестижнијим француским књижевним признањем, Гонкуровом наградом. Његова слава временом није ни мало избледела, напротив, данас се сматра једним од најзначајнијих дела ратне књижевности уопште.

Након што је повучен са фронта, 1917. године, Барбис, са групом истомишљеника, оснива Републичко удружење бивших бораца ARAC (*Association Républicaine des Anciens Combattants*). Уследиле су, затим, године грозничаве

³ Силвија (Sylvie) назив је дела француског романтичарског писца Жерара де Нервала.

⁴ У то време већ једном је боравио у санаторијуму.

активности на свим пољима: објављује зборку прича *Илузија (L'illusion)*, оснива покрет и часопис *Светлост (Clarté)* и објављује истоимени роман (1919), од 1918. до 1921. године био је књижевни уредник дневног листа *le Populaire*, а 1920-1921. пише политички есеј, *Светлост у понору: шта жели група Светлост (La lueur dans l'abîme: ce que veut le groupe Clarté)*. Први светски рат је у овом есеју означен као гранични догађај који дели два раздобља, две епохе и аутор га упоређује са периодом краха Западног римског царства, након чега је дошло до сасвим новог раздобља. Он посебно истиче значај покрета и часописа *Светлост* у овој, по њему, смени цивилизација, која доводи до стварања новог и праведнијег света без рата. Чланови тог круга били су неки од најеминентнијих интелектуалаца и књижевника тог доба, као што су Анатол Франс, Ромен Ролан, Жорж Диамел, Жил Ромен, итд. Истовремено пише *Нож у зубима (Le couteau entre les dents)* (1921), где даје приказ тадашњег друштва и поставља питање улоге интелектуалца у њему, затим *Речи борца (чланци и говори) (Paroles d'un combattant. Articles et discours)*, организује 11. Интернационални конгрес бивших бораца у Женеви (1920), објављује збирке прича *Неколико кутака срца (Quelques coins du coeur)* (1921), један је од организатора Есперанто конгреса у Прагу и његов почасни председник (1921). Комунистичкој партији Француске приступа 1923, а 1925. године издаје роман *Савез* и збирку прича *Снага (три филма) (Force (Trois films))* која се састоји од три приче. Исте године одлази у Бугарску, Румунију и Југославију да би испитао случајеве такозваног белог терора, односно злочина који су противници комунистичке партије починили над комунистима. Сазнања до којих је том приликом дошао, заједно са Полом Ламијем и Леоном Верношеом, објавио је наредне године у књизи *Целати (Les Bourreaux)*. Исте године, оснива Комитет за одбрану жртава белог терора и постаје уметнички директор листа *L'Humanité*. Наредне, 1927. године, Барбис издаје два дела о Исусу: *Исус (Jésus)* и *Исусове Јуде (Les Judas du Jésus)*. У њима, он у Исусу препознаје припадника потлачене класе и верује у његово човекољубље, међутим, одбија да прхвати његову божанску природу, и у том контексту, тврди да је хришћанска црква злоупотребила Христов лик и његову поруку. Доследан тој идеји, Барбис иде даље и у листу *L'Humanité* објављује текст под називом „Исус марксиста“. Оваква тумачења

наилазе на негативан одјек у конзервативним круговима и на осуду и гнушање цркве. Исте године, издаје *Манифест интелектуалцима (Manifeste aux Intellectuels)*. Уз Алберта Ајнштајна, Џавахарлала Нехруа, Романа Ролана и друге, један је од иницијатора оснивања *Лиге против империјализма и колонијалног тлачења*. Оснивачки конгрес Лиге одржан је 1927. године у Бриселу. Те године Барбис први пут одлази у СССР поводом десетогодишњице Октобарске револуције и, заједно са Франсисом Журденом, оснива Удружење пријатеља СССР-а. Наредне године, оснива недељник *Монд* и објављује збирку приповедака *Различите чињенице (Faits divers)*. Држи уводни говор на Првом антифашистичком конгресу који је одржан у Берлину 1929. Исте године објављује обиман политички спис *Ево шта су урадили са Грузијом (Voici ce que l'on a fait de la Géorgie)*, а годину дана касније и публикацију *Русија (Russie)* и *Шта је било биће (Ce qui fut sera)*, као и роман *Висина (Élévation)*. Године 1932. објављује биографску студију о Золи и оснива, заједно са Вајан Кутиријеом, Мусинаком, Арагоном, Малроом и Низаном, Удружење револуционарних писаца и уметника (А.Е.А.Р – l'Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires). Оснива и Комитет за револуционарну иницијативу поводом Светског конгреса борбе против империјалистичког рата, који ће се одржати у Амстердаму 1932. године. Следеће године учествује на Европском конгресу против фашизма. Ова два покрета уједињују се 1933. у сали Плејел, у Паризу, под заједничким називом Светски комитет за борбу против рата и фашизма, познатији као Амстердам-Плејел. За председника новооснованог покрета изабран је Барбис који потим путује у САД, а затим опет у СССР. Исте године оснива лист *Commune*, гласило Удружења револуционарно оријентисаних писаца и уметника, и сазива, у септембру, Интернационални омладински конгрес. Децембра 1934. сазива у Бриселу Међународни студентски конгрес и учествује на Светском конгресу жена. Барбис се не зауставља до последњег тренутка. У години када је умро објављује публикацију *Стаљин. Нови свет виђен очима једног човека (Stalin. Un monde nouveau vu à travers un home)*, учествује на Међународном конгресу писаца за културу и на Великом антифашистичком окупљању. У Русију одлази 16. јула и тамо оболева од упале плућа. Смештен је у болницу, где умире 30. августа. Његови посмртни остаци

су 2. септембра свечано испраћени из Москве, а пет дана касније их је огромна поворка у Паризу у тишини испратила до гробља Пјер Лашез. Постхумно је објављена његова књига *Лењинова писма породици (Lettres de Lenin à sa famille)*, а 1937. су објављена и писма која је Барбис писао својој супрузи од 1914. до 1917. године.

1.2. *Огањ* (1916)

Огањ је дело које би Барбису као писцу обезбедило бесмртност, чак и да никада ништа друго није написао или урадио. Реч је о ратном, аутобиографском роману који је настао на основу дневника који је водио на фронту током 1915. године. У њему је овековечена судбина 231. пешадијског пука и најкрвавије битке у области Артоа и Шампање. Роман је почео да добија своје обресе почетком 1916. године, када је писац, који је иначе био лошег здравственог стања и пре одласка у рат, повучен са фронта и смештен у стационар, најпре у Шартр, а потом у Пломбијер. Уредник дневног листа *Дело* још је 1915. затражио од Барбиса да му шаље своје забелешке са фронта, тако да је он, након што је у болници прегледао и преуредио оно што је на фронту записао, 03. августа 1916. почео парцијално да објављује свој дневник у виду фељтона у овом листу. Међутим, како је време одмицало, Барбис је све више био незадовољан начином на који се његови текстови коригују и прилагођавају укусу и интересу читалачке публике и војне цензуре. Он се често осврће на овај проблем у писмима које током рата пише својој супрузи⁵. Незадовољан цензуром која се спроводи над његовим речима, не може а да не примети успех који фељтон има код публике⁶:

⁵ Писмо које је Барбис написао супрузи 18.09.1916: „Обећао сам себи да више нећу да читам *Огањ* у *Делу*, те сталне брљотине ме избезумљују. Случајно ми падне поглед на један одломак данас у фељтону. Још један цео одломак који је прескочен. Крај разговора између Потирона и Пуалпоа (...)“ (Барбис 1937: 169).

⁶ Писмо које је Барбис написао супрузи 26.10.1916: „(...) успех о коме је реч није заслуга Дела које, скраћењима са своје стране и исто тако – могао бих да кажем чак посебно – својим несрећним и

Не могу а да се не накашљем кад видим како се скраћења смењују са исеченим деловима, и како читав централни део поглавља, као у „Превијалишту“, одстрањује непознат и злонамеран хирург, али то не значи да, са друге стране, нисам задовољан. Изгледа да фељтон заиста има добру прођу, што се тиче публике (...) (Барбис 1937: 178)

Највише спорних момената било је у вези са псовкама и вулгарним речима војника које Барбис дословце преноси. Иначе, аутор је у делу један од војника, анониман, један од учесника у великој колективној епопеји. У тринаестом поглављу „Псовке“, он се, међутим, појављује као писац коме се војници обраћају као некоме за кога знају да бележи све што они преживљавају да би једнога дана то објавио и зато желе да знају да ли ће њихове речи бити дословно пренете, или ће морати да буду цензурисане. Барбис им тада обећава да ће све остати онако како је изречено. Његови саборци су били свесни колико је тешко ово обећање спровести у дело и због тога су сматрали да је његова одлучност по овом питању чин велике храбрости:

- Слушај, не било ти заповеђено... нешто би `тео да те питам. Ево у чему је ствар: ако у твојој књизи војници буду говорили, да ли ћеш написати онако како они стварно говоре, или ћеш то некако удесити, па да испадне вештачки? Узми, рецимо, псовке, које се овде чују. Јер, ето, могу бити најбољи другови, па, ипак, нећеш никад чути два борца ни једног тренутка а да не кажу и не понове, без љутње, такве речи које штампари не воле баш много да штампају. И онда, шта? Ако и то не напишеш, слика ти неће личити на стварност: то ти је, што се каже, као кад би `тео да их насликаш, а да не даш боју која је најупадљивија. А међутим, то се не ради.

- Ставићу псовке на њихово право место, чикице, јер је то истина,.

- Само, реци ми, ако их ставиш, да неће људи из твог кола, не базирући се на истину, да ти кажу да си свиња?

- То је врло могућно, али ја ћу учинити што сам наумио, не базирући се на њих.

неукусним (неприкладним) заменама детаља – смањје кавалитет и домет дела.“ (Барбис 1937: 178-179).

- 'Оћеш ли да чујеш моје мишљење? Мада се ја не разумем у књигама: сматрам да је то храброст, ето ти, јер то се не ради, и биће лепо од тебе ако се на то одлучиш. Али предомислићеш се у последњем тренутку, јер си исувише учтив (...) (Барбис 1980: 167-168)

Због свега изреченог, посебно му тешко пада цензура која се у листу *Дело* спроводи над његовим текстовима и он једва чека тренутак када ће објавити цео роман искључиво под цензуром сопствене савести. До тога је дошло крајем новембра 1916. године, у издању издавачке куће Фламарион. За разлику од текста који је парцијално излазио у фељтону, интегрално дело има једно поглавље више – „Арговал“, о француском војнику који је осуђен на смрт због наводног покушаја дезертерства и стрељан. Врло брзо након објављивања, *Огањ* добија Гонкурову награду. У писмима која је слао супрузи види се да је Барбис то и очекивао и да је због тога журио да роман изда што пре, да би могао да буде у квалификацији за награду:

Поштар ми доноси писмо Фишерових у којем ми опет говоре о Гонкуровој награди као о наводно већ завршеној ствари. Шаљем Вам то писмо. Ипак је збуњујућа толика журба око те награде (...) (Барбис 1937: 183-184)

Много сам данас размишљао, и донео сам одлуку. Имам утисак да ако пустим да се ствари одвијају нормалним током што се тиче понуда, то јест ако их упоређујем, предочавам једну за другом, итд... нећу стићи на време за Гонкурову награду! Ту прилику, дакле, не треба пропустити, дефинитивно, и чак треба урадити све да би се у томе успело (...)“ (Барбис 1937:185)

Дело, иначе, има двадесет и четири поглавља и не представља чврсту целину већ се састоји од већег броја краћих епизода из рата које повезују једино ликови, док је наслов добило по истоименом двадесетом поглављу. У деветнаест поглавља која претходе ономе по коме је цео роман добио име, доминирају теме чекања, ход, умор, киша, привремени одмор. Ровови су више присутни да би читаоца стално подсећали на ратни контекст него као опипљива реалност. Међутим, у двадесетом поглављу писац читаоца спушта право у ровове и директно поставља пред непријатељске

метке, суочавајући га са најстрашнијем ратним вихором. И ватра, представљена кроз непосредна ратна дејства, и земља, представљена кроз ровове, су елементи који доминирају делом, али вода, умор и резигнација обавијају све, од почетка романа⁷ до последњег поглавља⁸, и управо је вода та која, по пишевој процени, представља можда највеће зло: „У једно време веровао сам да је најпакленија ствар у рату пламен граната, затим сам дуго мислио да је најгрозније угушивање под земљом која се стеже над нама. Не, прави пакао је вода.“ (Барбис 1980: 319). Вода је лајтмотив у роману, она је свуда, од почетка до краја - од тренутка када писац први пут представља ратиште до последњег поглавља.

Пишући *Огањ*, Барбис жели да пише ангажовану књижевност, у најпозитивнијем смислу те речи; он сведочи ратну истину са непрекидно будном свешћу о моралној одговорности коју тим чином преузима пред страдалим друговима и генерацијама које долазе. Писцу се, тако, као једном од ретких интелектуалаца на фронту, намеће посебан морални ангажман: на њему је да другима предочи на најгрубљи и најдиректнији могући начин шта је то заправо рат, да упозори и на тај начин покуша да учини да оно што су он и његови другови преживели буде последња патња те врсте, тог интензитета и тих димензија. То се страдање, по њему, развојем људске свести може избећи: „(...) песник романијер мора имати у виду драму истине, узвитлана велика питања прошлости, будућности и стремљења, и никад, ни пред чим не сме устукнути да би изразио оно што јесте, што бива, што постоји.“ (Глишић 1980: 341)

Огољена ратна стварност осликана је готово репортерски, из непосредне близине, и аутор најчешће уступа реч војницима који га окружују. Ту су Волпат, Фујад, Парадис, Блер и многи други који простим говором, али језгровитим и

⁷ „Земља! Пустиња почиње да се указује, огромна и баровита, под дугим очајањем праскозорја. Мочваре, баруштине које су се укотвиле у рупама што личе на левкове, и на којима рески ветар јутра које се тек помаља цепа и јежи воду (...)“ (Барбис 1980: 11).

⁸ „Тамо где смо се скљокали чекамо да сване. Дан се помаља, споро, студен и тмуран, чудовишан и разв лачи се преко воденог пространства. Киша је престала. Небо је изручило сву своју воду. Оловна пољана, са својим мутним огледалима, изгледа као да се извлачи, не само из ноћи, него и из морских таласа.“ (Барбис 1980: 316).

ефектним реченицама, често у жаргону и дијалекту, причају шта виде, чују, осећају. Иако је аутор на фронту скоро искључиво међу простим пуком, ти једноставни људи успевају да, без обзира на простоту језика, воде, како са аутором, тако и међу собом, разговоре о озбиљним филозофским темама: класној неједнакости, смислу рата, еволутивном путу човека, итд... Иако је Барбисова прва и основна тема рат, његов роман је у потпуности прожет марксистичким идејама које ће, годину дана касније, изнедрити велику руску револуцију:

– Питаће се човек – рече неко: “Најпоследње, зашто је потребан рат?” Зашто, нико то не зна; а за кога – на то се већ може одговорити. Мора човеку да је јасно да ако свака нација приноси на жртву богу рата, свакога дана, по хиљаду пет стотина својих младића, - да је то ради задовољства цигло неколико главешина; ако читави народи иду на кланицу, сврстани у чопоре армија – да је то ради тога да би једна каста са извезеним златом могла да исписује своја принчевска имена у историју, да би онај свет такође у злату, који чини део исте багре, могао да прави веће послове – дакле, ради личних и пословних питања. – И човек ће видети, чим отвори очи, да разлике између људи нису оне о којима су нам солили памет, а да оне о којима смо веровали уопште не постоје. (Барбис 1980: 334)

Реакције су бурне и контрадикторне: са једне стране, одушевљење његових сабораца, сведока описаних догађаја, са друге стране, гнушање и омаловажавање оног дела јавности који је рат провео у позадини. Прљави ратна стварност, разарање, смрт, глад, хладноћа, деперсонализација, осликани живо, готово фотографски, доносе Барбису надимак „Зола из ровова“.

1.3. Рецепција

Чим је објављен, роман *Огањ* добија Гонкурову награду (1916) и постаје апсолутна књижевна сензација; о делу се свуда жучно расправља, а његов аутор је одушевљен:

Колико писама! Примам их све више и више! Огањ захвата све: општи је пожар. Врло добро, врло добро. Нуди ми се још један руски преводац. Шаљу ми чланке из часописа *Radical, La Griffe, Grand Revue* (...) из енглеских новина. (Барбис 1937: 193-194)

Док су његови ратни другови и они који су му идеолошки блиски, једнодушни у одушевљењу и децидирано за, они који се делом осећају прозваним, огорчени су и децидирано против. Не треба заборавити да је роман објављен усред рата и да је актуелност теме и сама ратна атмосфера условила тако много страсти у полемикама и у знатној мери допринела драстично издиференцираним и супротстављеним позицијама. Слава романа врло брзо почиње да се шири и изван граница Француске. Већ наредне 1917. године, преведен је на енглески под називом *Under fire*. О делу се говори, полемише а сам Барбис постаје књижевни узор младим писцима. Један од њих је и Курцио Малапарте. Сличност његовог првог романа, *Живео Кобарид* и Барбисовог *Огња* је више него очигледна, како у тону и темама, тако и у емотивном ангажману и револуционарној и хуманистичкој визији. Малапартеов биограф Маурицио Сера у Малапартеовој саги о Кобариду препознаје парафразирање Барбисовог текста. Сам Малапарте то није крио, већ је свесно и намерно желео да му буде што више сличан, да буде, како је сам тврдио, „италијански Барбис“. Бољшевичка Русија је са огромним ентузијазмом дочекала дело, чему су, поред кавалитета романа, значајно допринели и идеолошки разлози. Роман је коментарисао и сам Лењин, дивећи се Барбисовом таленту да „снажно, даровито и истинито“ прикаже преобраћање човека, у ратним условима, из масе у револуционара. Ни Максим Горки не остаје равнодушан, он чак Барбисов роман претпоставља Толстојевом *Рату и миру*, називајући га „Јеванђељем испуњеним пророчким гневом“ (Барбис 1980: 342):

Ову страшну и радосну књигу написао је Анри Барбис, човек који је лично проживео све страхоте рата, цело његово безумље. (...) *Огањ* је књига једноставна као Јеванђеље, испуњена пророчким гневом – то је – прва књига која о рату говори

просто, сурово, мирно и с неминовном снагом истине. У њој нема описивања која чине рат романтичним, која његову блатњаво-крваву страхоту сликају у свим дугиним бојама. Барбис је написао свакидашњицу рата, он је приказао рат као посао, тежак и крвав посао узајамног истребљивања недужних људи, који нису криви ни за шта сем за глупости. У његовој књизи нема песнички и херојски обојених слика битака, нема описа храбрости појединих војника – Барбисова књига прожета је грубом поезијом истине, она приказује храброст народа, храброст стотине хиљада и милиона људи осуђених на смрт и уништење од великог провокатора народа – капитала... Свака страница његове књиге представља ударац гвозденим чекићем истине по читавој маси лажи, лицемерства, свирепости, блата и крви, што се општим изразом назва: рат! (Глишић 1980: 342)

Негативне критике долазе из оних средина које се осећају прозваним Барбисовим изричитим антиратним и антикапиталистичким ставом. Барбис је, међутим, претрпео врло озбиљне критике и од свог савременика и по много чему истомишљеника, борца са првих линија, Жана Нортон Крија. Кри у том тренутку представља значајан књижевни ауторитет који има амбицију да успостави нову врсту књижевности, причу-сведочанство, која би требало читаоцима да предочи праву слику рата. Када се једном схвати да је рат само чиста окрутност и патња, даље је питање части и морала да се то саопшти другима, тврди Кри. Бити сведок, према њему, значи бити одговоран према будућим генерацијама, али и свима онима који су страдали на фронту. Они су, по њему, прво били жртве незнања, па тек онда, жртве рата, а томе је свесрдно допринело целокупно културно наслеђе човечанства у коме се глорификује херојство у ратовима:

Преварили су нас за све што се тиче храбрости, патриотизма, жртве, смрти, и са првим месецима одједном схватамо лаж анегдота, историје, књижевности, уметности, брбљања ветерана и званичних извештаја. (Кри: 2006: 13)

Постоје врло строга правила писања којих се, по Крију, треба придржавати да би се у овој намери и успело. Он формира читаву скалу критеријума за одређивање валидне,

односно невалидне, ратне књижевности, у којој је врховни критеријум реалистичност приказивања ратне истине. Говорити о рату, онаквом какав он стварно јесте, није лако, сматра Кри, чак ни када је писац сасвим упућен како то треба да уради, јер постоје многе спољашње препреке које треба превазићи: цензура, укус публике и недостатак узора.

Занимљиво је да су Кри и Барбис имају много тога заједничког: обојица спадају у оне ретке интелектуалце који су се са простим народом борили у првим борбеним редовима, крајњи циљ њиховог књижевног деловања је да читаоци схвате сву погубност и ужас рата и да ту нема простара ни за шта часно и морално. Барбис то ради у *Огњу* као писац, Кри као књижевни критичар. Ипак, Крију није сметало да се са посебном жестином обруши на Барбиса. Његови захтеви, што се тиче етичности сведока и веродостојности приче, строги су и јасни; стога Барбису кроз примедбе о свезнајућем наратору, узвишеном стилу, претеривању, вештачком ритму, у ствари, даје суштинску примедбу да у његовом роману опстају сви они елементи који су одувек били присутни у ратној књижевности и који су допринели да се створи лажна слика рата против које се Кри бори. Он му замера много тога, без обзира на огромну популарност његовог дела или можда баш због тога. Замера му самопоуздање са којим употребљава реч „истина“: „Сам Барбис је поновио у свим могућим тоновима да је он шампион истине о рату, да је само он имао храбрости да буде искрен. Да ли је то наивност? незнање? безобразлук?“ (Кри 2006: 557). Пребацује му да његови ликови немају емоције и да није умео да им ослика душе:

Његови ликови, попут Золиних, немају никакву психологију, то су марионете, имају само спољашњост; домен осећања и емоција је искључен из њихове природе. (...) Барбис није могао да наслика војникову душу, он види само његов материјални живот.“ (Кри 2006: 558).

Ако већ није умео да наслика емоције својих сабораца, Кри се пита који је онда уопште смисао његовог сведочанства:

Али војник је гајио много јача осећања против рата, против опасности. Барбис није покушао да опише ту очајничку љубав према животу, ту жал за сунцем које сутра можда неће видети како сија. Страх под бомбама, стрепња пред напад, стална зебња пред сутрашњим даном пуним изненађења, о томе нема ни трага. Зар их никада није осетио? Али, каквог онда смисла има његово сведочење? (Кри 2006: 558).

Кри и Горки само отеловљују екстремне позиције које је читалачка публика заузимала у односу на Барбисово дело. Сигурно да нису све критике без основа, али је у онима које су изrekli његови савременици било много субјективности и претеривања. Време је главни аргумент у корист Барбисовог дела, које је и до данас признато као једно од најбољих дела ратне књижевности уопште.

2. КУРЦИО МАЛАПАРТЕ

2.1. Биографија⁹

Курцио Малапарте рођен је 9. јуна 1898. године у Прату као Курт Ерих Зукерт. Отац му је био Немац, протестант по вероисповести, а мајка Италијанка из Милана. Обдарен несвакидашњом интелигенцијом, немирног духа и необуздане енергије, још као тринаестогодишњак постаје друштвено и политички активан. Учлањује се у омладински огранак Републиканске партије у Прату, а две године касније постаје и њен секретар. У тренутку када је избио Први светски рат, Малапарте има тек шеснаест година и живи у земљи која у том рату не учествује. За њега, то, међутим, не представља никакву препреку, његов занос је толики да бежи од куће, постаје гарибалдијски добровољац и са својом јединицом одлази на француско ратиште. Наредне, 1915. године, враћа се кући на кратко, да би одмах,

⁹ Најзначајнији извори за писање ове биографије били су: Малапарте 2012, Изненги 1981, Кјавоне 2010, Сера 2012, Мартинели 2013, Монтанели 1996.

након уласка Италије у рат, наставио да се бори у алпској бригади, са којом се 1918. поново враћа у Француску, где учествује у бици код Блињија. У току рата је рањен и одликован медаљом за храброст.¹⁰ Своје прво дело *Живео Кобарид! (Viva Caporetto!)* штампа у Прату о свом трошку 1921. године. Исте године у Риму дело је још једном штампано са извесним изменама у које се убраја и сам наслов, тако да се сада зове *Побуна светих проклетника*. Марино Бјонди, међутим, тврди, у предговору издања из 1995. да се *Побуна светих проклетника (La rivolta dei santi maledetti)* од почетка јавља као наслов овог Малапартеовог дела.

Када је рат окончан, Малапарте одлази на кратко у Версај, где је за време мировне конференције активан у одељењу за штампу Врховног ратног савета. Након тога, одлучује да се опроба у дипломатији и јавља се на конкурс који је расписало италијанско Министарство иностраних послова. Октобра 1919. именован је за италијанског аташеа за културу и послат у Варшаву. У Рим се враћа 1921. године, чврсто решен да се посвети писању и студијама. У међувремену, не престаје да буде политички активан, тако да се септембра 1922. године учлањује у фашистичку партију, што му његови сународници никада нису до краја опростили, о чему сведочи чињеница да је интересовање за Малапартеа и данас веће у иностранству него у Италији. Без обзира на његову „склоност ка сили“ и потребу да „наметне печат своје снажне воље онима чија је дужност да је следе“ (Сера 2011: 14-15), фашизам је само једно Малапартеово лице, привремено и пролазно као и сва друга. Са истом страшћу са којом је бранио фашистичке идеје, бранио је касније и марксистичке и комунистичке, улазио у љубавне авантуре, двобоје, обожавао Италију, Француску, СССР, Кину и кинески народ. Несталних политичких опредељења, испуњен самољубљем и каријеризмом, био је предмет бројних и неретко оштрих критика. На почетку италијанског издања Серине биографије Малапарте је оквалификован као:

Националиста и космополита. Пацифиста и ратни хушкач. Елитиста и популиста.

Политички писац сведене прозе и романсијер барокне имагинације. Митоман,

¹⁰ У борби код Блињија је кориштен гас који је код Малапартеа изазвао оштећење плућа. Касније је често током живота имао проблема са плућима, да би на крају умро од рака плућа.

егзибициониста, хладни денди који флертује са фашизмом, марксизмом и анархијом, привучен наизменично Мусолинијевом Италијом, Стаљиновим СССР-ом, Маоовом Кином и америчким империјализмом. Непоправљив заводник, егзибициониста, „камелеон“ спреман да служи сваку власт (и да се служи сваком влашћу). (Сера: 2012)

Репутацији ексцентрика и непредвидиве особе доприносио је добрим делом и сам, намерно пишући о себи са пуно измишљања и претеривања у жељи да стално буде у центру пажње и да се представи у што бољем светлу. Пребацивали су му каријеризам, таштину, снобизам, али нико није ни могао, ни покушао да оспори његову свестраност и раскошан таленат. Ерих Зукерт је почео да постаје Малапарте од 1925. године када је проценио да је дошао тренутак „да измисли сам себе“, да једном заувек престане да буде оно што је био и да постане неко други. Име Курт, због сличности са Курцио, некако се спонтано претопило у своју италијанску варијанту, док је промена презимена била драстична. У почетку се потписивао и као Зукерт и као Малапарте, посебно у новинским чланцима јер је веровао да читаоцима треба оставити времена да се привику на његов нови идентитет. Изненги наводи да је Зукерт програмски променио презиме 1925, а званично 1929, када му Малапарте више није било ни псеудоним, ни паралелно презиме, већ званично презиме. Из много разлога није више желео да буде Зукерт и дуго је размишљао како да реши овај проблем.¹¹ На промену презимена навела га је, осим чисто личних мотива, и тадашња политичка клима у којој се, као Ерих Зукерт осећао прилично нелагодно. Режим је наметао насилну италијанизацију Немаца у јужном Тиролу и Словена у Јулијској крајини, а и непријатељи су му често пребацивали то што је Немац, и називали га немачким Јеврејином. Сметало му је и то што је у текстовима са својим презименом стално наилазио на грешке: Suchert, Suhert, Suckery... Ипак, по речима самог аутора, Малапарте је постао, највише, и пра свега, из жеље да се покаже и докаже као у свему чист Италијан:

¹¹ Сера наводи да је у његовој архиви пронађен папир са дугим низом прецртаних имена: Курцио Боналанча, Курцио Колона, Курцио Борција-Шукерт... (Сера 2011: 133).

Сети се – пише једном пријатељу – да се више не зовем Курцио Зукерт, већ Курцио Малапарте. Доста ми је тог наставка на „т“: желим да будем Италијан, не само у глави, духу и по физичком изгледу, као што то већ јесам, већ и по завршетку свог презимена. Малапарте је моја застава. (Сера 2011: 134)

Презиме Малапарте је имало и ту предност што се лако изговарало на различитим језицима, а он је већ тада имао амбицију да се наметне међународној читалачкој публици. Промена је, дакле, била вишеструко корисна, а избор вишеструко одговарајући. Иако је Малапарте у почетку био само псеудоним, убрзо му је то постало и презиме. Сера наводи да се за ово презиме определио након што је прочитао анониман памфлет штампан поводом стогодишњице Наполеонове смрти. У време фашизма било је уобичајено да се у разним националистичким кампањама доказују Наполеонови италијански корени. Тако је и аутор овог текста, католички памфлетар, инспирисан чланком који се појавио у *Le Moniteur universel*, доказивао да су чланови породице Бонапарте, у ствари, Малапарте, и да су „од племенитог италијанског соја“ као што су то породице Малатеста и Маласпина.¹² Сера наводи да би се по неким изворима могло претпоставити да и Пирандело има учешћа у избору Зукертовог псеудонима¹³. Сам Малапарте, након увођења расног закона, 1938, у некој врсти самоодбране, наводи да је презиме променио по наговору Мусолинија лично: „Узео сам презиме Малапарте, слушајући Дучеов савет, који ми је рекао: `Фашистички писац мора да има италијанско презиме. Узмите дакле псеудоним.“ (Сера 2011: 133).

Иако га је Гобети назвао најјачим пером италијанског фашизма, Малапарте, због својих слободоумних ставова, врло брзо пада у немилост фашистичког режима. Томе је допринело готово истовремено појављивање више провокативних текстова.

¹² Аутор се служи алтерацијом Бонапарте/ Малапарте да би коментарисао Наполеоново понашање. Наполеон сасе, по њему, понашао „као Бонапарте кад је требало бранити папу, и као Малапарте кад га је требало нападати.“ (Сера 2011: 132).

¹³ Ову причу, међутим, Малапарте, који је иначе често подвлачио да ником ништа не дугује, никада није потврдио.

Иако интегрално објављен тек 1946, *Дон Камалео (Don Camaleo)*, иронична прича о вођи, излази у наставцима 1928, иронична биографија утицајног фашисте Итало Балба - *Живот Гвоздене брадице зване Итало Балбо (Vita di Pizzo-di-ferro detto Italo Balbo)*, појављује се 1931, и на крају *Техника Државног удара (Technique du coup d'état)* која је штампана у Француској 1933. године. *Техника државног удара* је, у време објављивања, изазвала бурне реакције, како левице тако и деснице, сви су се тим делом осећали прозваним од Хитлера до Троцког¹⁴. Ово је дефинитивно пољуљало Малапартеове позиције у фашистичкој партији, тако да је, те исте 1933. године осуђен на пет година прогонства на Липарским острвима, под оптужбом да се бавио антифашистичким активностима у иностранству. Захваљујући пријатељским везама са грофом Галеацом Ђаном, након непуне године, премештен је са Липарских острва најпре у Искију, а касније и у Форте деи Марми. У свом „фашистичком периоду“, Малапарте је већ био афирмисани писац и новинар који је успевао да задржи пажњу на себе, ако не својим стваралаштвом, онда љубавним аферама, двобојима, антиконформизмом и скандалима у високом друштву. До прогона на Липарска острва већ је објавио више дела публицистичког карактера: *Женидба евнуха (Le nozze degli eunuchi)*, *Жива Европа (L'Europa vivente)*, *Варварска Италија (Italia barbara)*, *Лењинова интелигенција (Intelligenza di Lenin)*, *Чувари нереда (I custodi del disordine)*, роман *Авантуре несрећног капетана (Avventure di un capitano di sventura)*, збирку песама *Надиталијан (L'Arcitaliano)*, збирку приповедака *Содома и Гомора (Sodoma e Gomorra)*, 1931. До почетка Другог светског рата издаје још есеј *Добрчина Лењин (Le Bonhomme Lénin)* на француском. Збирке приповедака *Бегство у затвор (Fughe in prigione)*, *Крв (Sangue)*, *Жена као ја (Donna come me)*.

Новинарство представља посебну Малапартеову љубав којој је био посвећен читавог живота, упоредно са другим културним активностима. Након кратке, али

¹⁴ У делу, он између осталог говори о „хитлеровској опасности“ и о Хитлеру као „(...) масном и поносном Аустријанцу с лептирастим брковима на танкој и краткој усни, неповерљивог и оштрог погледа, упорне амбиције и циничних намера (...)“ (Малапарте 2012: 125). Дело је било познато немачкој читалачкој публици јер је преведено и објављено већ следеће године. По речима самог аутора, чим је Хитлер дошао на власт дело је декретом осуђено на спаљивње (Малапарте 2012: 5). *Техника државног удара* је на италијански преведена 17 година након објављивања.

значајне епизоде са издавањем листа *Oceanica*, новинарством озбиљно почиње да се бави 1924. године, када у Риму оснива часопис *La Conquista dello Stato*. Од 1928. до 1933. године један је од уредника листа који најпре излази под називом *Fiera letteraria*, а затим је применован у *Italia letteraria*. Био је и уредник торинског листа *La Stampa* (1929-1931), а затим, главни редактор напуљског листа *Mattino*. Лист *Prospettive*, који је излазио до 1943, оснива 1937. године. Сарађивао је са многим новинама, међутим, најзначајнија је његова сарадња са листом *Corriere della sera*. Као ратни извештач овог листа, видео је и упознао многе земље захваћене ратним разарањима, а његови ратни извештаји пропраћени су са око 2000 фотографија. Извештавао је из Етиопије, у време колонијалног рата, а затим, када је почео Други светски рат, пише и слика скоро по читавој Европи. После рата, радио је једно време као новинар и у Кини (1956), из које се враћа дубоко ганут и одушевљен, како кинеском револуцијом, тако и простодушношћу и културом кинеског народа. Кини је тестаментом оставио и своју вилу на острву Капри за коју је био изузетно везан и коју је у свом стилу назвао „Кућа као ја“ (*Casa come me*). Вила, ипак, никада није постала власништво Народне Републике Кине, јер су Малапартетови рођаци оспорили тестамент.

Други светски рат проводи борећи се за различите стране на различитим ратиштима, али и по затворима и у изгнаству. Најпре је 1939. послат у источну Африку као специјални извештач листа *Corriere della sera*. Међутим, мобилисан је већ 1940. и са чином капетана послат на Западни фронт. Рат је провео по фронтovima и згариштима Европе, најпре у својству официра, а касније као ратни извештач у Француској, Југославији, Русији, Пољској, Грчкој, Финској, Немачкој, Италији. У овом периоду, издаје збирку ратних извештаја *Volga izvire u Evropi (Il Volga nasce in Europa)* (1943) и роман *Kanym (Kaputt)* (1944). Након Мусолинијевог пада, враћа се у Италију, међутим, тамо га хапси Бадолова влада, а убрзо по изласку из затвора, и савезници, под оптужбом да је шпијунирао за фашистички режим. Чим су га ослободили, он им се добровољно придружује и заједно са савезничком војском, као официр за везу, учествује у биткама за ослобађање Италије. По окончању Другог светског рата, Малапартет наставља да објављује једнаким интензитетом: *Сунце је*

слепо (*Il sole è cieco*) (1941), *Сутрашњу причу* (*Storia di domani*), свој најчувенији роман *Кожа* (*La pelle*), *Проклете Тосканце* (*Maledetti toscani*), *Италијанске приче* (*Racconti italiani*). Пише и поставља позоришне представе *На Прустовој страни* (*Du côté du chez Proust*) и *Das Kapital* 1949. у Паризу, а 1954. представу *И жене су изгубиле рат* (*Anche le donne hanno perso la guerra*), за фестивал у Венецији (Биенале). Његов филм *Забрањени Христос* (*Il Cristo proibito*) награђен је на фестивалу у Берлину 1951. године. Маурицио Сера га назива човеком оркестром јер је био препун енергије и желео да ради све истовремено: био је писац, новинар, ратни извештач, дипломата, фотограф, режисер. Писао је до последњег дана тако да су многа његова дела постхумо објављена: *Ја у Русији и Кини* (*Io, in Russia e in Cina*), *Трула мајка* (*Mamma marcia*), *Енглеz у рају* (*L'inglese in paradiso*), *Благословени Италијани* (*Benedetti italiani*), *Пут кроз земљотресе* (*Viaggi tra i terremoti*), *Дневник странца у Паризу* (*Journal d'un étranger à Paris*), *Препирка* (*Battibecco*).

Све оне контраверзе које су га пратиле за живота кулминираће 1957. у години његове смрти. У Кини обољева од рака плућа, враћа се у Италију где 12. априла те 1957. коначно добија толико жељену књижицу италијанске комунистичке партије, да би се 8. јуна, по речима језуите Ротондија¹⁵, одрекао протестантизма, комунизма и *Коже*, која је била на црквеној листи забрањених књига, након чега је био крштен по правилима католичке цркве и умро 19. јула. И у смрти је желео да буде другачији и свој, тако да, по сопственој жељи, није сахрањен на гробљу већ сам на врху брда Спацавенто, изнад његовог родног и вољеног Прата. На његовом надгробном споменику пише: „Ја сам из Прата, и драго ми је што сам из Прата, и да нисам рођен у Прату, не бих волео ни да дођем на свет“.

Прва Малапартеова биографија објављена је одмах након његове смрти (*Малапарте*, 1957). Аутор је италијански писац и новинар Франко Вељани, са којим је аутор често делио своје последње дане. О Малапартеу су писали још Ђани Грана у монографији под називом *Курицио Малапарте* (1961), затим Луиђи Мартелини,

¹⁵ Ово оставља много простора за сумњу јер, сем поменутог језуите, нема више ни једног сведока који би потврдио наведено.

Курцио Малапарте (1977), Орфео Тамбури, *Малапарте као ја* (1980), Ђордано Бруно Гуери, *Малапартеов живот. Прича о једном надиталијану* (1980), Енцо Лафорца у есеју „*Малапарте, ратни писац*“, и други. Ипак, најозбиљнију и најпознатију Малапартеову биографију¹⁶ написао је италијански дипломата Маурицио Сера 2011. године, под називом *Малапарте, живот и легенде*. Књига је издата најпре у Француској и на француском језику, да би касније била преведена и на италијански. Одмах након објављивања у Француској, награђена је Гонкуровом наградом (2011) у категорији биографија.

2.2. Живео Кобарид! Побуна светих проклетника (1921)

Већ у овом првом делу јасно се уочавају све оне особине по којима ће Малапарте, човек и писац, бити касније препознатљив: склоност ка контраверзи и помпи, потреба за рушењем стереотипа и уврежених ставова, егзибиционизам. Будући да се одувек трудио да на све могуће начине скрене пажњу на себе, Малапарте у листу *Океаника* (01.03.1921) за своје прво дело изјављује „да никада књига није била трагичнија, новија и храбрија“ (Изненги 1981: 5) и да се, ето, појављује у Италији након што је већ толико интересовања побудила у иностранству. М. Бјонди, ову смишљену лаж назива типичном малапартеовском стратегијом. У предговору првом издању Малапарте додаје и следеће: „Аутор ових страница, које су изазвале толико бурног интересовања у иностранству, са правом је назван италијанским БАРБИСОМ“ (Бјонди 1995: 222). Стварност је, међутим, била сасвим другачија - у иностранству нико није чуо за двадесеттворогодишњег Курта Ериха Зукерта, који је приморан да без икакве подршке дело штампа у свом родном граду и о свом трошку.

Дело је подељено на тринаест малих поглавља, а главни јунак је „пролетаријат војске“, обичан италијански војник, учесник битке код Кобарида. На првим борбеним линијама од почетка рата, Малапартеов пешадинац, увидевши да је злоупотребљен,

¹⁶ Ова биографија има преко 600 страна.

одбија да даље ратује за туђе интересе и сав накупљени гнев усмерава на оне који њиме манипулишу. Катастрофалан пораз италијанске војске у бици код Кобарида 1917. године, у Малапартеовом делу постаје револуционарни чин од епохалне важности, попут Октобарске револуције, док многобројни дезертери у овој бици постају револуционари:

Феномен Кобарида је чисто друштвени феномен. То је револуција. Побуна једне класе, једног менталитета, једног стања духа, против друге класе, другог менталитета, другог стања духа. То је облик класне борбе.“ (Малапарте 1981: 103).

Револуција започета код Кобарида, по Малапартеу, није могла да буде завршена, јер се одиграла усред ратног метежа, тако да је историја и не препознаје као такву. Опчињен Октобарском револуцијом, Малапарте верује да ће бољшевичке идеје завладати светом и изнедрити квалитативно боље друштво. Књигу је завршио 1920. године у Варшави, за време совјетске опсаде овог града. Сходно реалности у којој се нашао и својим веровањима, своје дело завршава речима: „ВАРШАВА – у данима крви и борбе 1920“ (Малапарте 1981: 139).

Књига се појављује у тренутку када су и оне малобројне полемике о поразу код Кобарида утихнуле. Расправе на ову тему су се распламсале у италијанском парламенту непосредно након рата (1919. године). Међутим, покушај да се званично одреде и јавности представе димензије и разлози пораза, као да никада није био довољно искрен, па се све завршава премијеровом констатацијом да је пораз свакако претрпљен и да нема никакве користи од продубљивања тог питања (Изненги 1981: 6).

Дуго времена је прича о издањима Малапартеовог првог дела и променама до којих је том приликом долазило, изгледала јасна и логична. Дело је штампано први пут фебруара 1921. године, под насловом *Живео Кобарид!*, у Прату, о трошку самог аутора, убрзо потом било је заплењено и аутор је због тога био приморан да приликом другог издања промени наслов и тиме причу о Кобариду учини мање провокативном за друштво у коме је фашизам у успону. Након заплене првог издања,

априла исте године, излази друго издање, али са промењеним насловом: *Побуна светих проклетника*, док сам текст остаје нетакнут, укључујући и штампарске грешке. Без обзира на ауторова настојања, ни друго издање неће проћи много боље од првог - и оно ће бити заплешено. Две године након заплена другог издања, књига је штампана и по трећи пут. Малапарте сада бројним изменама покушава да дело учини прихватљивијим и тако избегне још једну заплешу. Ништа му, међутим, није помогло, и треће издање доживљава судбину претходна два. Занимљиво је да су се ове заплеше догодиле док су на власти биле три различите владе: влада Ђолитија, Бономија и Мусолинија, и да је дело наилазио на једнако негативан пријем, како код либерала, тако и код фашиста. Заплешама су претходиле претње и разбијање излога у којима је књига била изложена од стране националиста и сквадриста¹⁷.

Треба нагласити да све приче о заплешу, у суштини, потичу од самог аутора. Ни *Живео Кобарид*, ни *Побуна светих проклетника*, нису биле на листи књига које су, по процени тадашњег Министарства унутрашњих послова, представљале ризик за очување јавног реда и мира. Због тога неки критичари сматрају да би Малапартеовим тврдњама о заплешу требало приступити са опрезом. Малапарте, опет, наводи да су након првог издања у целој Италији „пљуштале оптужбе по њему“ и да су га називали најпогрднијим именима: издајником, дезертером, кукавицом:

Дао сам да се штампа друго издање књиге, али са новим насловом: *Побуна светих проклетника*, али чак и са новим насловом поново појављивање књиге изазвало је протесте, инциденте и насиље. И друго издање је било заплешено. (Бјонди 1995: 220)

У једном писму из 1921. године, он наводи да је књига била у римским књижарама и да је продаја била задовољавајућа, али да су „групе фашиста упале са моткама у књижаре захтевајући да се књига уклони из излога и да се више не продаје“ (Бјонди 1995: 220). Он још додаје:

¹⁷ Сквадриста је реч преузета из италијанског језика и означава припаника фашистичког одреда (Клајн 2006: 856).

Упутио сам се у Управу да протестујем, а они осамнаестогодишњи монополизатори патриотизма, одговорили су ми преко свог секретара (...): „Није то ништа! Пре или касније повући ћемо и Вас из оптицаја“ (Бјонди 1995: 220).

Његове речи делују сасвим веродостојно, ако се узме у обзир чињеница да је дело било врло провокативно за историјски и политички тренутак у коме се појавило. И сва та учестала издања и промене којима аутор прибегава у наслову, омоту или тексту, упућују на то да је био у сталном настојању да избегне цензуру.

Након Малапартеове смрти, дело је још само два пута објављивано: 1981. и 1995. године. Верзија другог издања под називом *Живео Кобарид! Побуна светих проклетника*, са предговором Марија Изненгија и кратким освртом истог аутора на Малапатеову биографију, објављена је 1981. године. Дело је још једном објављено 1995. под истим насловом са пописом свих текстуалних измена између другог и трећег издања и са издавачким историјатом текста који ће унети приличну забуну у све оно што се о томе до тада знало. Марино Бјонди, аутор предговора и споменутог историјата текста и пописа текстуалних измена, тврди да ни једном није успео да види прво издање из 1921. године под насловом *Живео Кобарид!*. Трагајући за првим издањем, Бјонди успева да дође до два примерка, једног који је у власништву професора Франка Конторбије са Универзитета у Ђенови, и до фотокопије примерка који се налази у Кантоналној библиотеци у Лугану. С обзиром да књиге више немају оригиналне корице, Бјонди детаљно описује прву страну и наводи да се на њој, и на једном и на другом примерку, налази наслов *Побуна светих проклетника*. На основу овога он закључује да је *Побуна светих проклетника* наслов Малапартеовог дела од почетка, од првог објављивања. На тај начин отвара питање веродостојности свега онога што се о наслову првог издања до тог тренутка знало (Бјонди 1995: 221). Међутим, Маурицио Сера, аутор најтемељније Малапартеове биографије, потпуно превиђа Бјондијеве тврдње (Сера 2011: 91).

Оно што је извесно је да је треће издање из 1923. године претрпело истинске промене. Наслов сада више није споран, а измене се овог пута тичу самог текста:

нешто је изостављено, нешто додато, а нешто, једноставно, прерађено. Приметно је настојање да се текст зачини фашистичком реториком, а да се, са друге стране, уклони и измени све оно што глорификује болшевичку револуцију, као и сви други елементи који би могли да буду провокативни за фашистички режим, односно, како то наводи М. Сера, да се „фашизира“ и „деболшевизира“ дело сходно тренутној моди (Сера 2011: 112). Пре свега Карл Маркс је морао да буде представљен у сасвим другачијем светлу. У првом издању, Малапарте га је окарактерисао на седећи начин: „Срећом по добре и сиромашне људе, Карл Маркс је дошао да пробуди свест и да предскаже оно што је морало да се догоди“. У трећем издању, та прерађена реченица гласи: „Али на срећу и на несрећу добрих и сиромашних, Јеврејин Карл Маркс, са свим оном ђаволским и нељудским што Јевреји у себи носе, дошао је да пробуди свест и предскаже оно што је морало да се догоди“ (Бјонди 1995: 228). Идентичне природе болшевичке револуције и битке код Кобарида, које су у првом и другом издању представљене као догађаји од епохалног значаја за човечанство у целини, постају супротстављени концепти, судар двеју различитих цивилизација, оличених у болшевизму и фашизму. Слава Кобарида постаје тек прича о Кобариду, нису више пролетери ти који су подносили рат, већ читав народ. Ипак, суштинска идеја остала је иста.

Прва два издања потписана су са Курт Ерих Зукерт, треће је потписано са Курцио Зукерт.

2.3. Малапарте и Французи

Док се чита књига *Живео Кобарид! Побуна светих проклетника*, стиче се утисак да Малапарте гаји дубоки презир према Француској, њеној култури и становницима, да му она служи само као еталон за поређење да би истакао вредности сопствене нације, пример за све оно негативно, насупротив чему стоји његова домовина, осликана у најсветлијим бојама. Он истиче разумевање, великодушност, доброту италијанског војника, његову беспоговорну оданост отаџбини и спремност

да за њу у сваком тренутку положи свој живот; насупротив мржњи према непријатељу, охолости и калкулантском духу француских војника:

Ружан призор коме сам често присуствовао на француском фронту, 1915. и 1918, када су војници и официри прихватили немачке заробљенике речима и гестовима мржње (...) није се никада десио код нас: код наше расе нема претеривања. Ми смо пролетерски народ који уме да разуме пролетере других земаља, за нас домовина није питање расе и супротстављених цивилизација. (Малапарте 1981: 61-62)

Није Малапарте упоређивао своју нацију на овај начин само са Французима, има ту и поређења са другим нацијама у којима се приказује италијанска супериорност¹⁸, али као да му је најдраже било да се позове на своја искуства из ратовања на страни Француске и да у томе нађе негативне примере на којима би, по принципу супротности, лако доказивао тезу о величини сопствене нације. Понекад су те замерке сасвим ирационалне, базиране на пар стихова француских песника. Тако Малапарте тврди да се Француска „ужасавала да подигне поглед према плаветнилу“, а одмах затим закључује да је мржња према плаветнилу „знак недостатка општих идеја, тријумф коначног, малог, фрагментарног.“ (Малапарте 1981: 30-31). Ипак, иако то у овим цитатима изгледа грубо, Малапарте је, сав саткан од парадокса, у стварности био добар познавалац и велики љубитељ француског језика и културе. Нека његова дела су написана на француском, а у Првом светском рату се, као добровољац, борио раме уз раме са Французима, Изненги наводи да је Француску чак сматрао својом другом отацбином. У Паризу је боравио више пута по неколико месеци или неколико година. Сера тврди да је он за то, осим емоција, имао и доста практичних разлога. То му је омогућавало да у извесним периодима не буде у жижи збивања у Италији, а да, опет, не буде ни превише далеко, већ да са извесне дистанце прати догађаје у домовини и да се тамо врати чим се клима промени и ситуација окрене њему у корист. Осим тога он је, у првим годинама после Првог светског рата,

¹⁸ „Бранила се како је могла, откривеног лица, један против десеторице, бранила се на италијански начин, ножем – оружјем личне храбрости, много личнијим и племенитијим од анонимног аглосаксонског `револвера“ (Малапарте 1981: 39).

у Француској стекао велики број читалаца и пријатеља и до краја живота се трудио, не само да одржава такво стање, већ и да њихов број буде што већи, у чему је, без сумње, успео:

Његово многобројни француски читаоци и обожаваоци, који се генерацијама спонтано обнављају, без неког великог напора културне индустрије, сведоче о једној наклоности коју Французи гаје према Малапартеу као према малом броју странаца. (Сера 2011: 14)

Париз је био и центар уметности и живота слободне Европе „а један Малапарте није могао да прихвати да предуго не буде у центру пажње и далеко од рефлектора.“ (Сера 2011: 479). Када је, након Првог светског рата, био ангажован у Врховом ратном савету Версаја, упознао је једну нову и другачију Француску од оне са којом се сусрео у рововима. Врло брзо је нашао своје место у највишим интелектуалним и уметничким круговима Париза и ту упознао интелектуалце окупљене око Барбисовог часописа *Clarté* (Светлост). Идеје са којима у једној таквој културној средини долази у контакт, значајно су утицале на ставове са којима се срећемо у делу *Живео Кобарид! Побуна светих проклетинка*. То су, пре свега, став о бесмислености вођења Првог светског рата, промовисање марксистичких идеја и инсистирање на интернационализацији проблема сељака и пролетера у рововима. Барбис му постаје врховни књижевни и интелектуални ауторитет и узор, те у предговору свог првог дела, себе представља као неког кога су други назвали италијанским Барбисом. Један од учесника поменутог круга је и Гуљелмо Лучиди, финансијер часописа *Океаника*, који ће Малапарте покренути након повратка у земљу, и под чијим окриљем ће и издати *Живео Кобарид*.

Малапарте и Други светски рат започиње на француском фронту, али овог пута је принудно мобилисан, и у Француској проводи само краће време. По завршетку овог рата, он се због своје фашистичке прошлости сусреће са

неповерењем и наилази на отпор у Француској¹⁹, што му врло тешко пада, тако да се често жели се на лицемерство моралних чистунаца и незахвалност Француске:

(...) у мени виде непријатеља покрета отпора. Гледају ме као непријатеља. Мисле да су они ти који су измислили отпор: да је то француска идеја као револуција 1789. (...) Увек се изнова уверавам да више волим искрене колаборационисте него лажне отпораше“ (Сера 2011: 482).

Француска би, по њему, требало да му буде захвална због тога што се он за њу борио у претходном рату. „Дакле, почињем да мислим да не могу да прихватим то у Француској, од стране Француза, у земљи за коју сам се борио, ја, док се они који ме оптужују нису борили за ту исту Француску (...)“ (Сера 2011: 501). У покушају да се оправда, он у предговору *Техници државног удара* из 1948. године наводи како је за време рата био у непријатељским односима са Мусолинијем и да је он, знајући за Малапартеову љубав према Француској, наредио да му се не изда пасош да не би тамо пребегао²⁰. Разочаран односом који његови савременици у Француској имају према њему након Другог светског рата, постаје носталгичан за истим оним француским војницима које је у свом првом делу представио у негативном светлу:

Има у тој гомили много мушкараца између 40 и 50 година, то су војници из оног рата, онај тип Француза који ја волим. И даље је Француска из 1914. моја Француска, она која ме опседа (...) То су Французи које сам први пут видео 1914, на путевима Француске, по шумама Аргона, у рововима Шампање, по селима Бургоње, народске Шампање, у фабрикама и на Источној станици у зору, када су одлазили на фронт у Шампању у пролеће 1918. и када је дебела Барта тукла по Паризу, по левој обали. То

¹⁹ У писму Маријани Алеви, Малапарте пише следеће:“Француска ми много недостаје. Али Ви сте сигурно наслутили да сам страшно патио због злобе, срамних клевета, подлости, које нисам заслужио а којима су ме обасипали у Француској (...) да не бих био приморан (реагујући) да се љутим на Француску коју волим и коју сам увек волео, одлучио сам да се, извесно време, држим подаље (...)“ (Сера 2011: 502).

²⁰ „Не само то, већ ми је забранио да добијем пасош, да не бих могао да се вратим у Париз, где су ми моји француски пријатељи саветовали да се склоним, и ускратио да одлазим у пограничне регионе – нисам смео прекорачити изван Ђенове, Торина, Милана, Вероне.“ (Малапарте 2012: 7).

су људи чвршће расе, који се једноставније облаче, који су остали верни качкету, цокулама, панталонама од велура стегнутим око чланака, кравате превезане на кошуљи од крутог платна. Бркови су им се спуштали по угловима усана (...) (Сера 2011: 498).

Малапарте је на француском написао две драме: *На Прустовој страни (Du côté de chez Proust)* и *Das Kapital*, збирку чланака *Два италијанска сламена шешира (Deux chapeaux de paille d'Italie)* али и *Технику државног удара*, дело које је добило велики публицитет, пре свега, у негативном контексту и учинило га познатим далеко изван граница Италије. Сам аутор наводи у предговору првом издању на италијанском језику, да је дело забрањено у Италији, Немачкој, Аустрији, Шпанији, Португалији, Пољској, Мађарској, Румунији, Југославији, Бугарској, Грчкој (Малапарте 2012: 4). Говорећи о квалитету његовог француског, Сера наводи да се он сигурно не може сврстати у билингвалне писце који су на нивоу једног Бекета, Семпруна, или Кундере, али да је сигурно језиком изузетно добро владао. У прилог овоме, говори и његова ситничавост и упорност када су у питању примедбе упућене преводиоцима. Његов је француски, закључује Сера, често био превише китњаст и Малапарте у њему никада није успео да досегне ону пластичност коју је имао његов матерњи језик (Сера 2011: 511-512).

На крају се ипак може закључити да Малапарте није био сасвим неискрен када је тврдио да је Француска његова друга домовина, иако у свом првом делу о Француској пише са грубошћу, оштрином и омаловажавањем. Он је те речи демантовао својим животом, бројем пријатеља које је имао међу Французима, спремношћу да буде део тамошњег културног и јавног живота, ентузијазмом према језику, али и бројем читалаца које је стекао у тој земљи. Сера закључује да би Малапарте данас сигурно био срећан да зна да је, након више од пола века његов углед и даље већи у Француској него у његовој родној Италији (Сера 2011: 502).

3. СЕБАСТИЈЕН ЖАПРИЗО

3.1. Биографија²¹

Себастијен Жапризо рођен је као Жан Батист Роси 4. јула 1931. у Марсеју, у породици италијанских имиграната из Напуља. Са шест година га напушта отац и дечак један део свог детињства проводи окружен искључиво женама: мајком, баком и сестром. Мајка ће се касније преудати за човека кога је мали Жан-Батист прихватио као „правог тату“. Ипак, кључну улогу у формирању његове љубави према причи и причању, одиграће његов деда. Мали Жан Батист са дедом често одлази у биоскоп, где покретне слике са великог платна распламсавају његову дечачку машту. Он ужива у препричавању филмова својим друговима и примећује како постепено почиње да мења детаље, да избацује, додаје, преуређује, да би, на крају, ухватио себе како препричава филмове које, заправо, није видео: „Укратко, стварао сам роман“, закључује аутор (Беневан 2004: 329).

Жан Батист своје прво образовање добија у језуитској школи, после које уписује гимназију. Већ је ту, у гимназији, написао свој први роман *На лошем путу (Les Mal Partis)*, причу о љубави четрнестогодишњег дечака и монахиње. Роман је, по сопственим речима, завршио са 16 година (Жапризо 1968). Након положене матуре креће у Париз да упише факултет и објави свој рукопис. У томе врло брзо и успева, роман је објавила издавачка кућа Робер Лафон, фебруара 1950, када је Роси имао само 19 година. Исте године, пише дугу новелу *Лица љубави и мржње (Visages de l'amour et de la haine)*. Како је његов први роман наишао на добар пријем код публике, аутор потписује са издавачем ексклузивни уговор за штампање следећег романа *Арлекин у огледалу (L'Arlequin dans le miroir)*, који је, нажалост, морао да раскине јер роман није успео да заврши. Тада се запошљава у једној париској рекламной агенцији и почиње интензивно да се бави превођењем са енглеског, пре свега вестерн романа. У том периоду упознаје и продуцента Пјера Бронбержеа, са којим намерава да екранизује свој

²¹ Најзначајнији извори за писање ове биографије били су: Беневан 2004, Корони 2010, Шансел 1968.

роман. Иако до ове екранизације није дошло, њихов сусрет се изродио у дугу и успешну сарадњу. Жапризо је написао сценарио и режију за два краткометражна филма које је Бронберже продуцирао: *Машина за причање о љубави (La Machine à parler d'amour)* и *Фикс идеја (L'idée fixe)*. Након овог искуства, Жапризо одлучује да напусти агенцију у којој је радио и да се посвети искључиво писању сценарија за филмове. Иако је у томе био релативно успешан, он 1962. године изненада запада у финансијске неприлике. Тада, на предлог пријатеља, почиње да пише детективске романе и један за другим објављује: *Купе за убице (Compartiment tueurs)* (1962) и *Замка за Пенелузу (Piège pour Cendrillon)* (1963). *Замка за Пенелузу* је уједно и први роман који потписује као Себастијен Жапризо. Употребу псеудонима, који је скоро анаграм његовог правог имена, објашњава чињеницом да није био сигуран колико ће бити успешан у новом жанру, детективском роману и да је у случају неуспеха желео да избегне да се компромитује као аутор. Романи наилазе на одличан пријем код публике и писац успева да за кратко време врати све дугове. Критика му није била ништа мање наклоњена, тако да за роман *Замка за Пенелузу* добија прву награду у категорији детективног романа. Оба романа су екранизована већ 1965. године. Коста Гравас режира *Купе за убице*, а у филму играју звезде као што су Ив Монтан и Симон Сињоре. Филм је забележио значајан успех у Француској и у САД-у. *Замку за Пенелузу* режира Андре Кајат, док дијалоге пише Жан Ануј. Сатирични албум *Одисејс (L'Odyssexe)*, рађен по краткометражном филму *Човек изгубљен у новинама (L'Homme perdu dans son journal)*, појављује се исте године, потписан опет ауторовим правим именом. Роман *На лошем путу* доживљава друго издање 1966, када је и награђен једногласном одлуком жирија, чији су чланови били Сартр, Арагон, Адамов, и други. Исте године, за само три недеље, успева да напише свој други роман *Дама у аутомобилау са наочарама и пушком (La Dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil)*, и потписује се као Себастијен Жапризо. Роман је одмах доживео успех, тако да у Француској добија почасну награду, док у Великој Британији добија награду за најбољу детективску причу. Екранизовао га је Анатол Литвак.

Након тога, наступа период када ради директно за филм. Тада пише сценарије за три филма које продуцира Серж Силберман: *Збогом пријатељу (Adieu l'ami)*,

снимљен 1968. са Чарслем Бронсоном и Аленом Делоном у главним улогама; *Кишни путник (Le Passager de la pluie)* снимљен 1969, главену улогу игра опет Чарлс Бронсон, а уз њега је и Марлен Жобер; и 1972. *Трк зеца по пољима (La Course du lièvre à travers les champs)* са Жан-Луј Трентињаном у главној улози. Жапризо је 1975. коначно успео да екранизује свој приви роман, *На лошем путу* – сам је урадио режију и написао сценарио. Потом режира филмове *Прича о О (Histoire d'O)*, по роману Полин Реаж и *Луда за убити (Folle à tuer)*, по роману *О динго! О дворци!* Жан-Патрика Маншета.

Жапризо се враћа књижевности 1977. године са романом *Убиствено лето (L'Été meurtrier)*, за који већ наредне године добија награду Deux magots. Овај роман је постављен на филмско платно 1983. године у режији Жана Бекера, сценарио пишу Бекер и Жапризо, а главне улоге поверене су Изабели Ађани и Алену Сушону. Филм 1984. добија четири оскара, од којих један припада Жапризоу за најбољу адаптацију. Роман *Страст жена (La Passion des femmes)* Жапризо објављује 1986, док две године касније снима свој други дугометражни филм, *Јул у септембру (Juillet en septembre)*. Исте године, почиње да пише и роман *Веридба је дуго трајала (Un long dimanche de fiançailles)* који ће бити објављен 1991. и за који добија награду Interallié. Крајем деведесетих пише сценарио за два Бекерова филма: *Деца из мочваре (Les enfants du marais)* 1998, по роману Жоржа Монфора и *Злочин у Рају (Un crime au paradis)*, 2000. године. Написао је и позоришни комад *Месећ разбијник (La lune apache)* који никада није успео да постави на сцену. Почео је да ради на роману *Тамо горе бубњеви (Là-haut les tambours)*, када га је изненадила смрт. Жапризо умире 4 марта 2003. године, у својој 72. години.

Књижевни потенцијали овог писца врло рано су препознати, и са оном лакоћом са којом је примљен његов први роман, када је имао само 19 година, примано је углавном све оно што је радио, без обзира на жанр, како од стране публике, тако и од стране критике. *Веридба је дуго трајала* се, ипак, сматра његовим најбољим романом. Жапризо ће, између осталог, остати упамћен и по изузетно брзом писању. Тако је *Купе за убице* написао за десет дана, а *Замку за Пенелугу* за девет. Иако делује невероватно да се роман напише за тако кратко време, сам аутор прецизира да је писао и по шеснаест сати дневно и да, заправо, само писање за њега представља лакши део посла, онај део

који аутоматски следи из, у глави разрађених, идеја: „Ја сам неко ко претходно много размишља, ноћима и ноћима. Писање није ништа. Ја умем да пишем, писање није ништа. Прави рад је сав онај претходни рад.“ (Беневан 2004: 359). Темељна и опсежна припрема, по њему, захтева много више времена од самог писања и, ако је претходно све урађено добро и како треба, само писање се одвија веома брзо, мада, ни тада то није аутоматска радња, већ подразумева безброј корекција и врећања на текст:

У свим кућама у којима сам живео тражио сам да ми ставе радни сто, то јест једну дугачку даску. Имам папире лево и папире десно: папири лево су бели папири, дебела гомила; десно се гомилају они које сам исписао. Пишем са критеријумом, другачије не могу. (...) Што се тиче исправки, кад бисте видели неки од мојих рукописа... Мислим да могу да кажем да их имам више од Флобера. (Беневан 2004: 360).

3.2. Веридба је дуго трајала (1991)

Окосница романа *Веридба је дуго трајала* је љубавна прича између Матилде, девојке у инвалидским колицима и Манека, младића, који је са непуних 18 година мобилисан и послат у рат. Роман има четрнаест поглавља, од којих прво носи назив „Субота увече“, а последње „Понедељак ујутру“. Између је само један дан – недеља. Недеља се појављује и у наслову, у оригиналној, француској верзији (*Un long dimanche de fiancailles*, што би дословно значило дуга недеља веридбе), међутим, у српском, као и у енглеском преводу, ова реч се губи из наслова (*A Very Long Engagement*). Радња се не дешава само један дан, како би се на први поглед могло закључити, веридбена недеља Манека и Матилде протегла се на дуги низ година. Манек је послат на фронт, где је повређен, како физички тако и психички, након чега му се губи сваки траг, да би га Матилда, вођена својом силном љубављу, на крају романа пронашла и поново отворила перспективу те веридбе. Недеља је и дан када се дешава догађај од кога и око кога се одвија радња читавог романа. То је 7. јануар 1917. године, дан када су петорица

француских војника, који су осуђени на смрт због саморањавања, међу њима је и Манек, избачени на ничију земљу, између француских и непријатељских ровова, да би ту страдали од непријатељских метака. Матилда, након што добије вест о Манековој смрти, покушава да расветли околности под којима је њен вереник страдао, осећајући негде дубоко у себи да је он ипак жив. На крају ће се испоставити да је била у праву.

Прича о саморањавању војника и одмазди, које је држава због тога спроводила над њима, прича је о нечему што се реално дешавало на фронтима широм Европе, током Првог светског рата, посебно 1917. године, у време избијања Октобарске револуције. Бавећи се овим проблемима, роман отвара многа озбиљна питања: питање друштвене хипокризије, злоупотребе политичке моћи, смисла жртве и казне у рату. Ипак, по речима аутора, сам рат и проблеми који се отварају у том контексту не представљају централну тему романа, његово дело је замишљено тако да буде пре свега прича о правој и великој љубави: „ То није књига о рату (...) То је велика љубавна прича у контексту рата 1914.“ (Беневан 2004: 361). Љубав и рат преплићу се у делу и стапају у једно. Приче о рововима, присили, челичној дисциплини и суровим одмаздама државе за непослушност Жапризоу су познате од најранијег детињства. Његов деда по мајци, уз кога је одрастао и који је у њему пробудио жељу за писањем, направио је преступ као војник у Великом рату, због кога је био кажњен, баш као и његови јунаци, али много мање драстично. Након што је одбио да се врати са одсуства, он је, за казну, послат на фронт у Верден, где је био и рањен. Жапризо наводи да му је деда често причао о томе и да га је он пажљиво и радознано слушао. Снажан подстрек за Жапризоа да напише један овакав роман, биле су и две књиге: *Побуне 1917* Гија Педрончинија која је активирала нешто што је у њему латентно одавно било присутно, тако да је пожелео да и он исприча причу о Великом рату, саморањавањима и казнама; и *Тајне бележнице Великог рата* Мари-Емила Фајола, коју он и спомиње у свом роману. Пасус који Елен Горд²² шаље Матилди аутентичан је и представља полазну тачку за роман:

²² Једна од јунакиња која Матилди помаже да реконструише истину о ономе што се догодило у рову Бинго Сумрак.

Елен, која је професор у гимназији, шаље јој фотокопију странице 79 једне књиге издате код Плона, претходне јесени: *Тајне бележнице Великог рата* маршала Фајола. Последњи пасус, који носи датум 25. јануар 1915. године, гласи:

Састанак у Бињију. Од 40 војника из суседне јединице који су се ранили у руку метком, Петен је хтео да стреља 25. Данас се повлачи. Није рекао да ли да их оставимо да помру од глади. Карактер, енергија! Где се завршава карактер, а где почиње крволочност, дивљаиство! (Жапризо 2005: 316-317).

Ове књиге су у њему само продубиле интересовање и знање које је о овој теми, површно и у назнакама, већ стекао у својој кући и представљале су полазну тачку из које се развило прво поглавље. Али, након тог првог поглавља, по ауторовим речим, настаје празнина, рекао је то што је желео и није знао шта даље: „Написао сам прво поглавље, помало лирско, причу о петарици француских војника руку завезаних на леђима, који су избачени из својих у непријатељске ровове, имао сам само то (...)“ (Беневан 2004: 357)²³. Није чак знао ни ко би могао да буде главни јунак, а онда се некако родила Матилда, сама од себе, из дубина његовог подсвесног и све дилеме везане за главни лик биле су разрешене:

На почетку романа Матилду нисам ни познавао, почео сам да пишем књигу а да нисам знао чак ни ко ће бити главни лик (...) и одједном, Матилда ми се појавила као нека извесност и онда је све могло да се деси, а ја нисам био ни изненађен, ни забринут. Радиле је шта је хтела (...) Матилда је почела да постоји и све је преузела. Више ми је она наметала своје понашање него што сам ја њиме управљао. Тако се на трагичну тему о осуђеницима из 1917, надовезала тема о непобедивој љубави. (Беневан 2004: 361-362)

²³ То, како тврди аутор, у његовом начину рада не представља ниша ново. Често му се дешавало да добије жељу да напише причу а да у глави има искристалисану само прву реченицу, и да између те прве реченице и остатка приче често знају да протекну и године: „У неком тренутку, осетим потребу да испичам, причу од које често имам само једну реченицу, прву. Биће потребне можда године да се додају разлиити детаљи.“ (Беневан 2004: 357).

На питање откуд то да главни јунак буде девојка и то хендикепирана, аутор је одговарао двојако: или да ни сам није сигуран да зна тачно да одговори на та питање и да верује да би можда прави одговор дала једна добра психоаналитичка сеанса, или би покушао да рационално образложи свој избор: „Хтео сам да Матилда буде јединствена, (...) све сам јој одузео на почетку да би могла да се покаже онаква каква је унутра, страствена жена која иде до краја (...)“ (Беневан 2004: 362). У лику жене која се хвата у коштац са проблемом и која се бори до краја, није тешко препознати његову мајку, жену борца, која се, остављена са малима дететом, храбро суочавала са свим што јој је живот доносио. Жапризо је само транспоновео у дело, оно што је у детињству научио: да је жена та која је јака, мушкарац посустаје и повлачи се, а жена увек остаје да се бори. Овај роман по много чему заузима посебно место у његовом опусу, по теми, поетичности, студиозности и времену које му је аутор посветио. Жапризоу, познатом по брзом писању, за писање овог романа биле су потребне пуне три године²⁴:

Писање романа *Веридба је дуго трајала* је од мене захтевало три године, односно дупло више од *Страсти жена* и више него шест пута више од *Убивственог лета*. (...) (Рад на роману *Веридба је дуго трајала*) захтевао је строгост, пажњу, прецизност и стриктан распоред. (Беневан 2004: 359)

Жапризо је у овом роману од себе захтевао перфекционизам за сваки детаљ, за шта су биле потребне дуге и опсежне припреме. Много је времена провео по архивима и библиотекама настојећи да прочита што више аутентичних докумената и себи што више приближи период о коме жели да пише. Настојао је да време које описује представи верно у свим сегментима, желео је да зна све: какве су тканине биле у моди, какво је време било тих дана на просторима које описује, итд. Колико је истраживању ових детаља озбиљно приступио, говори чињеница да се скоро разболео када му је један читалац рекао да се календар променио и да Свети Бенедикт тада није могао да буде 11. јула, како је то описано у роману (Беневан 2004: 358). Писање овог роман је, по

²⁴ Жапризо је обележио место и датум кад је почео да пише овај роман (Hossegor, 1989) и кад га је завршио (Noisy-sur-Ecole, 1991).

Жапризоовим речима, захтевало специфичан ритам. Тако су се смењивале фазе френетичног писања од дванаест до шеснаест сати дневно, са фазама читања без и једне написане речи. Јутра су била резервисана за пречитавање онога што би претходне вечери било написао (Беневан 2004: 360-361). Жапризоов текст, са једне стране, верна је слика времена које описује, али је, са друге стране, исто тако, прожет и алузијама на пишчев приватни живот. Тако, на пример, многа места која се помињу у делу заправо су места у којима је аутор боравио док је писао роман. Тренутак када Матилда поверава својим мачкама да није сигурна да ће моћи да иде до краја, не знајући притом до краја чега, представља ауторова размишљања и осећања у тренутку писања тих редова²⁵.

Жапризоова склоност ка детективској причи и овде је лако препознатљива. Матилда трага за информацијама, довија се на најразличитије начине како да до њих дође, а када сазна то што је интересује, она анализира, рангира, упоређује и тражи наговештај правог трага који би је одвео до циља, и тако, корак по корак, на крају успева да сложи целу слагалицу. Она информације најчешће тражи, пишући писма и на исти начин их и добија, тако да је готово трећина романа у еписторалној форми.

Дело је, одмах по објављивању, изазвало велико интересовање публике.

3.3. *Веридба је дуго трајала* – филм (2004)

С обзиром да је уметнички припадао, колико књижевности толико и филму, Жапризо је, пишући роман *Веридба је дуго трајала*, у глави већ правио концепт његове екранизоване верзије. Крај романа, поновни сусрет Матилде и Манека који је, по сопственим речима, написао „да би умирио читаоца“, по њему би на филму требало да буде посебно леп и дирљив. Размишљао је и о глумцима, па је тако сматрао да би лик Тине Ломбарди требало да се додатно разради на филму и да се та улога повери

²⁵ „У једном тренутку, Матилда говори својим мачкама. Она им поверава да није сигурна да ће ићи до краја. До краја чега, није знала. То је управо оно што ја сам осећао у датом тренутку.“ (Беневан 2004: 360).

Изабелу Ађани, глумици са којом је већ сарађивао у *Убиственом лету*²⁶. У стварности се, међутим, све одиграло другачије од онога како је то Жапризо прижељкивао. Режијеру филма, Жан-Пјеру Женеу, није стигао да да ниједну сугестију, нити предлог, нису се чак ни срели. Чули су се само једном телефоном, непосредно пред пишчеву смрт, и тада му је Жапризо указао пуно поверење и у потпуности препустио пројекат: „Урадите с њим шта хоћете, сада је то Ваш филм“ (Сијапа: 2004). Без обзира на скривене жеље, аутору је било сасвим јасно да, оног тренутка кад се објави, дело има свој сопствени живот и да би била грешка ако би и даље покушавао да се у њега меша:

Кад вам се дете уда или ожени боље је да не живите са њим и, кад вам се књига постави на филмско платно, не досађујете свима својим јадиковкама: Ја сам тај који га је створио, кад је био мали ја сам му облачио капут преко капута да се не прехлади, итд. (Беневан 2004: 363)

Филм се појавио октобра 2004, а Жапризо је преминуо марта 2003. Никада није успео да види своје дело на великом платну, а управо је овај филм доживео већи успех од свих осталих екранизација његових дела. Добио је чак пет Цезара (2005): за најбољу женску споредну улогу (Марион Котијар у улози Тине Ломбарди), за најбољег младог глумца (Гаспар Илијел у улози Манека), за најбољу фотографију (Бруно Делбонел), најбоље костиме (Мадлин Фонтен), најбољи декор (Алин Бонето). Филм је добио и награду Удружења филмских критичара Даласа (Dallas-Fort Worth Film Critics Association) за најбољи филм на страном језику, филмских критичара Флориде (Florida Film Critics Circle) и удружења филмских критичара Чикага (Chicago Film Critics Association) за најбољи филм на страном језику. Добио је и Гран при жирија на међународном фестивалу шминке и награду Едгар Алан По за најбољи сценарио, а имао још пет номинација за награду Цезар (за најбољи филм, најбољу глумицу, за најбољи сценарио, за музику, за монтажу), као и две номинације за награду Оскар – за најбољу фотографију и за најбољи декор. Занимљиво је да је филм и званично, судском

²⁶ „У мом роману она (Тина Ломбарди) се јавља само као епизода, али на филму ће то бити једна врло, врло лепа женска улога, и не могу а да не помислим на „Њу“ из *Убиственог лета*, на Изабелу Ађани.“ (Беневан 2004: 363).

пресудом, проглашен америчким филмом (Евен 2014), без обзира на то што је он у суштини француски - сниман са француском екипом на француском тлу. Оваква одлука је донета због значајног финансијског учешћа холивудског студија Werner Bros у трошковима продукције. Филм који је коштао 45 милиона евра спада међу најскупле икад снимљене „француске“ филмове.

Режисер Жан-Пјер Жене, три године након великог успеха филма *Чудестан живот Амелије Пулен*, одлучује да постави на филмско платно Жапризоов роман *Веридба је дуго трајала*. Успех није изостао ни овог пута. И у једном и у другом филму главни је лик жена, и у оба случаја га тумачи Одри Тоту. Заједно су поставили врло високе стандарде, а њихова сарадња је постала синоним за успех, тако да је јавност након другог филма спонтано почела да очекује трећи и да говори о трилогији (Сијапа: 2004). На велики успех екранизације овог Жапризоовог романа утицали су како таленат, стручност, професионалност целокупне екипе која је радила на њему²⁷, тако и чињеница да су се у великој мери поклопиле склоности и ентузијазам писца и режисера. Жене је, попут Жапризоа, опчињен рововима и Првим светским ратом, тај свој ентузијазам чак је и оквалификовао врло сличним речима: „Тај рат ме фасцинира“ – рекао је Жапризо, „Тај рат ме опседа“ – каже Жене. Жене додаје, „напола у шали“ да је у претходном животу погинуо у рову и спомиње анегдоту о човеку који му је једном приликом препречио улазак у кола да би му рекао како је и он у претходном животу страдао у рову (Сијапа).

Филм представља верну адаптацију романа. Жене верно преноси саме догађаје, њихов временски след, ликове, чак и метафоричку вредност жице с почетка романа, која физички повезује реалност ровова са тренутком у коме се налази Матилда, док, у пренесеном значењу, Матилду одводи са периферије до сржи проблема. Има, ипак, много ствари које у Жапризоовом тексту изгледају природно и спонтано, али које се не дају лако прилагодити филмском начину изражавања. Готово трећина романа је у епистоларној форми²⁸, што није могло на филму да остане као пасивно препричавање

²⁷ У филму глуми и Џоди Фостер, која тумачи лик Елоди Горд.

²⁸ Реч је о полифонијској епистоларној форми јер различити сведоци пишу Матилди о својим искуствима која су везана за догађај који је интересује. Оваква форма „ (...) омогућава да се смењују писма различитих стилова.“ што пружа додатну могућност за нијансирање текста (Мелић 2008: 114).

догађаја, писање и читање, иако су многе сцене и задржане као такве. Многобројна писма која Матилда шаље и прима, на филму су представљена кроз лик поштара, који у роману не постоји, а који је убачен у филм управо да би се разрешио проблем везан за епистоларну форму, док су нека писма претворена у директне сусрете. Видљиву, али нужну измену претрпеће и главни лик, Матилда. У роману је она сасвим непокретна и везана за колица, док је на филму само хрома, јер режисер жели да јој омогући већу покретљивост, а самим тим и филму већу динамичност. Жене се ослобађа свих периферних ликова да би максималан простор посветио управо оним главним, тако да су Матилдини родитељи, који су у роману живи, у филму страдали у несрећи још док је Матилда била мала; госпођа Дерошел, жена која у роману прихвата и негује Манека након амнезије и има врло посесиван однос према њему, у филму се не појављује, јер је проглашена мртвом. Иако је време одвијања догађаја у рову исто у роману као и на филму, почетком јануара 1917, Жапризо инсистира на хладноћи и на снегу, док су код Женеа доминантни киша и блато.

Промене које су изазвале највише медијске пажње, и то негативне, су измене везане за лик Анжа Басињана, једног од петорице војника осуђених на смрт, који је у Жапризоовом роману из Марсеја, док на филму постаје Корзиканац. Лик је, иначе, негативан, кукавица, лажљив, ситни криминалац, подводач и убица. У тренутку када је са осталим осуђеним војницима избачен на празан простор између француских и непријатељских ровова, он креће са подигнутим рукама према немачким рововима, вичући: “Предајем се, Не пуцајте!” (Жапризо 2005: 233). Међутим, у филму, он плачући прилази немачком рову и узвикује: “Не пуцајте, ја нисам Француз, ја сам Корзиканац!” Ово је изазвало негативне реакције на Корзици, будући да је у Првом светском рату страдало 12000 Корзиканаца (*Libération*: 2005). Политичке структуре Корзике подносе тужбу против Женеа због „увредљивих и клеветничких речи“, а биоскоп у Проприану обуставља пројекције филма. Становници Корзике, на којој, иначе, борави Матилдин детектив, Жермен Пир, у циљу истраге, приказани су изузетно ксенофобично, и то је била друга оптужба коју су му Корзиканци упућивали. Жене се бранио да је само хтео да прикаже лепоту острва. Режисеру су упућене и друге примедбе везане за анахроно и измаштано приказивање живота у Бретањи. Тако, између осталог, кућица на обали мора

има телефон, што је апсолутно немогуће за то време, док је бретонска сељанка обучена у ношњу из околине Париза.

Избор фотографске технике значајно доприноси успеху филма јер додатно наглашава емоције и расположења. Филм је рађен сепија техником, са доминантном крем и беж бојом, која асоцира на старе, избледеле фотографије, што има посебан поетски ефекат, било да се ради о сценама природе - села и морске обале, или о урбаном Паризу с почетка 20. века. Са друге стране, сцене рата, све оно што се догађа у рововима и око њих, осликано је у сиво-црним нијансама. Различитим избором боја режисер подвлачи контраст ситуација, сивим и црним нијансама слика ужас и смрт у рововима, док топле нијансе прате Матилду и визуелно дочаравају њену наду која живот у ратним годинама чини мекшим и подношљивијим. Бруно Делбонел, задужен за фотографију у филму, за ову технику и избор боја, тонова и контраста награђен је Цезаром за фотографију, а био је кандидован и за Оскара. Роман почиње као бајка: „Било једном пет француских војника који су водили рат, јер тако стоје ствари“ (Жапризо 2005: 9), док филм почиње директно ратним сценама и измасакрираним, распетим Христом, од кога је остала половина торза која виси са крста причвршћена једним ексером. Без обзира на почетну сцену, општи је утисак да је тон филма оптимистичнији од оног који се осећа у роману.

4. АЛЕСАНДРО БАРИКО

4.1. Биографија²⁹

Алесандро Барико рођен је 25. јануара 1958. године у Торину где је дипломирао филозофију и клавир³⁰. Након завршених студија неко време ради као аутор рекламних текстова, међутим, врло брзо почиње да сарађује са листом *La Repubblica*, а касније и са листом *La Stampa*, као музички критичар и уређивач културне рубрике. Класична музика и књижевност заузимају подједнако важно место у Бариковом животу. Љубав према класичној музици стекао је у својој породици, а продубио је и развио на Конзерваторијуму, и то је нешто што се, у већој или мањој мери, препознаје у скоро свему што је Барико написао. Тако је његов први есеј, *Геније у бекству (Il genio in fuga)*, објављен 1988. године, посвећен Росинију, док се есеј *Хегелова душа и краве из Висконсина (L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin)*, објављен 1992. године, бави односом класичне музике и модерног доба.

Свој први роман, *Замкови гнева (Castelli di rabbia)*, Барико објављује 1991. године и он му одмах доноси светску славу. Исте године у Француској добија престижну међународну награду Медиси. У међувремену, 1993, објавио је и други роман, *Океан море (Oceano mare)*, који је награђен књижевном наградом Вијаређо, док 1994. објављује позоришни монолог *Пијаниста (Novecento)*, на основу кога је 1998. снимљен и филм *Легенда о пијанисти на океану (La leggenda del pianista sull'oceano)* у режији Ђузепеа Торнатореа. Две године касније, 1996, објављује чувени роман *Свила* по коме је 2007. снимљен филм који је режирао канадски редитељ Франсоа Жирар. За то време, сарађује у радио емисијама, а 1993. појављује се и на телевизији као водитељ култне емисије *Љубав је стрела (L'amore è un dardo)* на трећем каналу Италијанске националне телевизије (РАИ 3). Тема је поново класична музика, емисије су посвећене

²⁹ Најзначајнији извори за писање ове биографије били су: Ди Бари 2008, Барико 2006, Костантини 1997, Ларкан 2007, Оливеро 2005, Пивано 2008, Ферони 2006.

³⁰ Тема његовог дипломског рада из филозофије била је: *Писање, сећање, интерпретација. Забелешке о теорији естетике Т. Адорна.*

опери и представљају покушај да телевизија, као најугицајнији медиј, додатно приближи оперу широком аудиторијуму. Наредне године, уз новинарку Ђовану Цукони, почиње да води емисију *Пиквик, о читању и писању* која се бави књижевним темама. Потом одлучује да сакупи све чланке које је средом објављивао у културној рубрици торинског дневног листа *La Stampa* и објављује их 1995. у збирци под називом *Барнум (Barnum)*. Три године касније објављује и *Барнум 2 (Barnum 2)*, збирку чланака које је писао за лист *La Repubblica*. Појављује се и као глумац у филму Антонела Грималдија из 1996. *Небо је све плаве*. У међувремену, одлучује да на сцену постави нешто жанровски сасвим ново, тако настаје комад *Тотем. Читање, звуци, лекције (Totem. Letture, suoni, lezioni)*, који би, по Барикку, требало да представља „комаде света“, односно, нову врсту музичко-сценског дела, амалгам књижевности, музике и опере. Комад је постављен на сцену уз помоћ Р. Тараска и Г. Вачиса, који је режирао и Бариков монолог *Пијаниста*. Представа је премијерно изведена 1997, а затим је извођена широм Италије са великим успехом све до августа 2001. године (у више наврата је био обезбеђен и телевизијски пренос). О овој представи 1999. године објављена је књига, а годину дана касније и две видео касете под заједничким називом *Тотем. Читање, звукови, лекције*. Касније, 2003. године, Барико, Тараско и Вачис још једном се враћају на свој пројекат и објављују књигу *Китови и снови (Балене е sogni)* у којој говоре о својим искуствима са овом представом, док Лучија Моизио режира филм под називом *Тотем. Последња турнеја (Totem. L'ultima tournée)*.³¹ Године 1994. Барико са групом пријатеља оснива школу креативног писања Холден у Торину, где и данас подучава. Кроз њу су прошли, држећи часове и семинаре, многи велики савремени писци: Николо Аманти, Нани Морети, Гиљермо Ариага, Амели Нотом, Роберто Савијано, Марио Варгас Љоса и многи други. Иако никада није објављен, Бариков позоришни комад *Давила Роа (Davila Roa)* постављен је на сцену у Риму, 1997. године,

³¹ Лучија Моизо је екипу која је радила на *Тотему* пратила и снимала у пет градова током њихове туреје. Тако је настао филм *Тотем. Последња турнеја*: „Филм је синтеза многих сати снимања са најмодернијом технологијом, и враћа нам, дакле, `коначни` *Тотем*, који аутори сматрају најзрелијим и најзбудљивијим, и који се изводио последњих година на сценама широм Италије од позоришта до арена и културних центара.“ (Барико, Тараско, Вачис: 2003).

у режији Луке Ронконија, и том приликом је доживео апсолутни фијаско, извиждан је и испраћен подругљивим повицима (Костантини; Рабони 1997: 37).

Свој други роман *Cumi (City)*, Барико објављује 1999. године, а промоцију књиге организује искључиво преко интернета, у ту сврху отвора и посебан веб сајт, а нешто касније формира и форум читалаца романа – *Cumi форум*. Годину дана касније, 29. јуна 2000, на интернет страници у оквиру овог сајта омогућено је трочасовно четовање са аутором, под називом *На директној линији са Алесандром Бариком*. Лист *La Repubblica* бележи да је у првих сат времена било око 500 порука, а да их је на крају било више од 1000, тако да је сајт због преоптерећења морао да буде блокиран³². Читав приступ је у датом тренутку представљао новину.³³ Есеј о глобализацији под називом *Некст (Next)*, Барико објављује 2002. године. Исте године са Вимом Вендерсом снима рекламу поводом 125-годишњице фирме Барила, а издавачка кућа Рицоли издаје његов следећи роман *Без крви (Senza sangue)* и том приликом на свом сајту организује још један трочасовни чет сусрет аутора и његових читалаца³⁴. Ово је, као и претходни пут, било одлично медијски пропраћено и објављено је 113 порука³⁵. Годину дана касније, 13. октобра 2003, на сајту исте издавачке куће организован је још један сусрет овакве врсте, под називом *Без крви годину дана касније*, с тим што је овог пута одзив публике био нешто мањи, и активност у мањој мери медијски пропраћена. Новембра 2002. године, на фестивалу Ромаеуропа, на сцени Театра Вале у Риму, изведена је *Cumi читалачки пројекат (City Reading Project)*, још једна експериментална позоришна форма, базирана на одломцима из романа *Cumi*.³⁶ Охрабрен успехом представе *Тотем* Барико је хтео да понови нешто слично, с тим што у фокусу више не би била опера, већ

³² У листу *Corriere della sera* се наводи да је пристигло тачно 1285 порука.

³³ „Најиновативнији експеримент до сада у Италији је онај Алесандра Барика, који је свој последњи роман *Cumi* представио искључиво путем интернета, преко, за ту прилику немерно отвореног, тројезичног сајта. Одговор публике је, том приликом, био одличан. Толико да је 29. јуна, приликом четовања са аутором, забележено 40.000 контаката на сајту. За три сата, колико је Барико био на вези, питања његових читалаца су пљуштала, чак 1300 њих.“ (Отолина, Карлини: 2000).

³⁴ Чет сусрет је организован 28.08.2002. у рубрици *Speaker's corner*.

³⁵ Док је четовање трајало, Барико је, одговарајући на једно од питања које је било отприлике на средини листе, износи податак да је до тог тренутка примио 2203 имејла.

³⁶ Овај пројекат је снимљен на диску који Барико потписује заједно са француском групом Air, а издата је и илустрована књига у издању Рицолија.

искључиво текст који се чита. Исте године, Барико се још једном, у оквиру Ромаеуропа фестивала, враћа читању на сцени, али сада је реч о Хомеровој *Илијади*. *Читање Илијаде (Reading dell'Iliade)* изазвао је велико интересовање публике, а сам текст је, у покушају да буде модернизован и приближен савременом читаоцу - слушаоцу, претрпео значајне измене³⁷. Ово, међутим, представља само први део Бариковог пројекта везаног за *Илијаду*. Идуће, 2004. године, уследиће књига, штампана верзија овог пројекта под називом *Хомер, Илијада (Omero, Iliade)*, и још два јавна читања интегралног текста у Риму и Торину. Као посебна вредност овог пројекта наводи се чињеница да је Барико, без обзира на измене које је текст морао да претрпи, успео да допре до сржи Хомерове поеме, и да „архаичну душу“ сагледа кроз „проблематично људску компоненту“ и све то у оној форми у којој је антички еп изворно и био саопштаван другима – усменим путем. Барико ће се стално враћати пракси јавног читања, такозваним ридинг представама, тврдећи да се јавним читањем публици враћа „срце романа“, због чега ће га новинари називати пиониром жанра „ауторског ридинга“ (Ларкан 2007). Тако ће 2005. године, у оквиру својих „лекција“ у позоришту Паладијум у Риму, читати Феноља, Маркеса и Карвера. Затим 2007 године, опет у оквиру Ромаеуропа фестивала, четири уметника читала су четири вечери одломке из романа *Моби Дик* Хермана Мелвила: Алесандро Барико, Паоло Роси, Стефано Бени и Клајв Расел. Шест година касније, 2013, Барико је у истом позоришту четири вечери говорио најпре о енглеској манекенки Кејт Мос која, по њему, представља симбол преласка на естетику масе, а затим и о Прусту, Тукидиду и Лују XVI. Ове четири позоришне вечери снимљене су касније на два ДВД-а, а издата је и пропратна књига.

У међувремену, 2003. године, одбјављује *Шпанску партију (Partita spagnola)*, сценографију коју је још 1986. године написао са Лучијом Моизио за филм који никада

³⁷„Прошле године три вечери заредом у оквиру Ромаеуропа фестивала у Риму био је уприличен несвакидашњи хепенинг. Један од најзначајнијих савремених италијанских писаца, Алесандро Барико, одржао је јавни час читања Хомерове *Илијаде*. Читање, које је током три вечери трајало дванаест часова, пратило је 6600 слушалаца, и било оцењено као прворазредни културни догађај. Да би Хомеров еп приближио уху и пажњи савременог слушаоца, Барико је у ткиво *Илијаде* унео извесне измене – одустао је од версификације, избацио уместо спољњег приповедача о догађајима под Тројом монолошки сведочи двадесет један учесник и сведок тројанског рата, од Хрисеиде до Демодока.“ (Отолина 2003).

није снимљен. Две године касније постаје један од партнера издавачке куће Фанданго и у њој објављује роман *Ова прича (Questa storia)*, за који је 2011. добио награду ФриулАдриа. У периоду од маја до октобра 2006. године, Барико пише низ чланака за лист *La Repubblica*, укупно 30, у којима се критички односи према променама у савременој западњачкој култури. Чланци су били доступни, како у писаном издању, тако и на интернету, на сајту листа *La Repubblica*, где је отворен и форум за размену утисака и критика читалаца. Чланци су објављени, уз неке мање измене, исте 2006. године под називом *Барбари – Оглед о преображају (I barbari. Saggio sulla mutazione)*. Две године касније, Барико режира свој први филм под називом *Лекција 21 (Lezione 21)*, по тексту који је сам написао а који никада није објавио, сам ради и сценографију и режију. Филм је снимљен на енглеском језику, а као главни јунак појављује се један од јунака његовог романа *Суми*, професор Модријан Кирлој. Следећи роман *Емаус (Emmaus)* појавио се 2009. године. За овај роман и за своје мултидисциплинарне активности, аутор 2010. године добија награду Ђовани Бокачо. Барико је идејни творац и пројекта *Save the story*, који је организован у сарадњи школе Холден и издавачке групе Еспресо. Идеја пројекта била је да се велика дела светске књижевности испричају тако да буду разумљива младим читаоцима, да се лепо и богато илуструју и на тај начин спасу од заборављавања. У оквиру тог пројекта писац је 2010. године објавио *Причу о Дон Жуану (La storia di Don Giovanni)*³⁸. Следеће две године објављује, најпре роман *Мр Гвин (Mr Gwyn)*, а затим и *Три пута у зору (Tre volte all'alba)*, за који исте године добија награду Павезе. Књига *Извесна идеја о свету (Una certa idea di mondo)*, објављена је 2012. године и садржи чланке које је Барико, те и претходне године, објавио у листу *La Repubblica* и у којима је представио најбоље књижевне текстове које је прочитао у последњих десет година.

Кад је о критици реч, она је у Бариковом случају строго подељена на оне који га воле и оне који га не воле, средине нема, како то примећује Фернанда Пивано:

Барико се обично или воли или мрзи, нема средњег пута: има оних који га обожавају и оних који га презиру, оних који га сматрају божанством књижевности и оних који

³⁸ Текст је илустровао А.М.Накар.

га смештају у безвредну робу постмодерне псеудолитературе која није ни за шта.
(Пивано 10.10.2008.)

Барико је посебно неомиљен међу академским критичарима. У том контексту нарочито треба поменути његове полемику са критичарима Ђулијем Феронијем и Пјетром Читатијем. Замера му се углавном површност и екзибитивност, а његов успех се правда подилажењем укусу публике и наметањем себе широком аудиторијуму својим константним присуством на радију и телевизији. Са друге стране, они који га цене и поштују иду толико далеко да тврде да је Барико толико револуционаран да књижевност после њега више никада неће бити иста и да остаје несхваћен од једног дела критике јер је на „превисоким књижевним фреквенцијама за италијански просек“:

(...) Барико језди на превисоким књижевним фреквенцијама за италијански просек, доноси идеју да би књижевност требало да буде нешто силовито, неодољиво, чаролија, материја саткана од сна, онако као што су то умели да раде Флобер, Селинџер, Гада, Дикенс (...) а ипак нова, никад пре створена. (...) Оно што је у то време створило извесну нелагоду није толико била надменост таквог става (...) колико чињеница да је један почетник од тридесет и три године, један господин нико у то време, стрмоглавио читав један начин писања и тумачења књижевности (...)
(Пивано 10.10.2008)

4.2. Ова прича (2005)

Ова прича је дуго најављиван Бариков роман у контексту његовог преласка у издавачку кућу Фанданго. Почетком 2005. године у листу *La Repubblica* се о Барику и Карлу Лукарелију, који постају сувласници издавачке куће Фанданго, пише као о гарантима успеха ове куће и њеном „дрим тиму“. Фандангова издања би, по истом извору, требало да буду намењена само „јаким“ читаоцима, онима који трагају по полицама, и мало су, или нимало заинтересовани за бестселере. Том приликом се цитира Барико који тврди да се у датој ситуацији осећа као Валентино Роси,

прослављени италијански возач мото-трка,³⁹ и да управо њему намерава да посветити свој први роман у новој издавачкој кући – *Ову причу*. Књига коначно излази 11. новембра 2005. године, има четири различита омота, од којих је сваки дизајнирао Ђанлуиђи Токафондо. Сам Барико је роман окарактерисати као причу о реду и хаосу, и она то недвосмислено јесте.⁴⁰ Радња почиње описом ауто-трке Париз-Мадрид која се одиграла 1903. године, и несрећама до којих је том приликом дошло. На овај начин, Барико на велика врата уводи главну тему романа, тему хаоса, упада модерног у традиционално, брзине и неизвесности у вековни једнолични ритам сеоске средине. Писац наводи да је био апсолутно опчињен тренутком рађања првих аутомобила и појавом првих ауто-трка, као и великом страшћу која је људе тада обузела, а да притом нису ни слутили какве ће то револуционарне промене унети у њихов живот, и да је то заправо представљало његову почетну инспирацију да напише један овакав роман: „Страст је, међутим, била оромна, треба замислити да је за људе, који често нису никада видели аутомобил, долазак трке представљао упад магичног, чудесног, фантастичног у прозу живота“ (Барико 2005).

Када је чуо за аутомобиле и ауто-трке његов јунак, Либеро Пари, отац главног јунака Ултима, толико је био одушевљен да је одлучио да направи гаражу насред села, иако аутомобила нигде у близини није било:

И стога је био жив када га је, у доби од седам година и четири месеца, у новембру 1904, отац одвео у шталу, показао му двадесет и шест крава фасонки које су биле сав његов иметак, и саопшти му да још не треба да каже мами, али да ће се ускоро ратосиљати, једном засвагда, те хрпе гована.

Направио је широк покрет руком, донекле свечан, који је обухватио читаву прсторију, сумрачну и смрдљиву. А онда је лагано издекламовао:

-Гаража Либеро Пари...

³⁹ „Допала ми се прича о Валентину Росију који је одлучио да пређе на Јамаху, да промини мотор након што је однео све победе са Хондом. Посветићу, заправо, своју следећу књигу управо Валентину Росију. Из захвалности“ (Оливеро 2005).

⁴⁰ „Ово је прича о реду и хаосу... мислим да ништа друго нисам испричао, заправо, у својим књигама, али и право је да буде тако, право је можда да имамо једну или две теме, за које смо рођени, и можда је боље задржати се на њима“ (Барико 2005).

- Поправљаћемо аутомобиле – објаснио је отац језгровито.

То је и те како била новост.

-Аутомобили још увек не постоје – приметила је мајка кад је напокон за то сазнала, једне вечери, у кревету, с угашеним светлом.

-То је питање дана. А онда ће постајати -. Обавестио ју је Либеро Пари (...) “ (Барико 2007: 15-16)

Очев ентузијазам тада прелази и на малог Ултима и више га неће напуштати до краја живота. Ултимо је, прецизније речено, био фасциниран стазама, оне су га опчињавале својом симетријом и својим редом. Тако се у његовој глави родила идеја о савршеној стази која је за њега била оличење реда и смисла и главно оружје против свих траума којима је био изложен. Ултимо и његова борба против хаоса, кроз визују савршене тркачке стазе, главна су кохезиона нит романа, који се иначе састоји од прилично аутономних делова: увертире, пет поглавља („Ултимово детињство“, „Сећање на Кобарид“, „Елизавета“, „1947. Синингтон, Енглеска“, „1950. Хиљаду миља“) и епилога. Писац води читаоца кроз Ултимов живот, од рођења до смрти.

И овај је Бариков роман, попут романа *Сити* и *Без крви*, имао своју интернет презентацију. На дан када је дело објављено, 11. новембра 2005, сајт издавачке куће Фанданго, школе Холден и сајт <http://www.oceanomare.com/> у потпуности су били посвећени овом догађају. Читаоци су на интернету могли да прочитају првих 60 страна романа и да виде шестоминутни филм у коме аутор објашњава како се у њему родила идеја да напише овај роман. Барико је представио свој нови роман 23. новембра исте године, у радио емисији на РАИ – Радио 3, у форми за њега карактеристичних ридинга. Читао је одломке из дела уз музичку пратњу⁴¹ и одговарао на питања гостију у студију, као и на она која су пристигла путем телефонских порука и мејла. Роман ипак није на класичан начин посвећен Валентину Росију, већ аутор, на крају, у изјавама захвалности напомиње да би, да већ одавно није одлучио да више не посвећује књиге, ову књигу сигурно посветио Валентину Росију.

⁴¹ Марио Брунело и Толо Мартон – виолончело и гитара.

И на крају: да већ одавно нисам одлучио да више не посвећујем књиге, ову књигу бих посветио Валентину Росију. Нисам га никада упознао, нити сам до краја схватио какав је тип. Међутим то што је сишао са хонде и сео на мотоцикл који не ради један је од најлепших догађаја у последњим годинама. Много сам од њега научио. То је вероватно, и колико год то звучало глупаво, један од разлога који ме је довео у Фанданго. Свако има учитеље какве заслужује. Дакле, хвала Валентину, дрскости, храбрости и таленту. Сва брзина о којој сам приповедао у овој књизи посвећена је њему! Нек` му неко то каже, забога! (Барико 2007: 211)

Барико се одрекао пет посто прихода од продаје ове своје књиге у корист удружења КазаОз које се стара о тешко болесној деци, о чему пише на крају романа, у напомени.⁴²

Што се критике тиче, ако се изузме она злонамерна⁴³, критичари углавном говоре о за Барика карактеристичном упливу фантастичног и о његовом „стилском миметизму“, који у овом роману дозали до пуног изражаја. Микеле Сера тврди да у роману постоје бар три различита „Барика“, у зависности од различитих *ја* наратора (Сера, 11.11.2005).

Шест година након објављивања романа *Ова прича*, 2011, Барико за њега добија награду ФриулАдриа. У говору који је том приликом одржао осврће се још једном на мотиве који су га навели да напише један овакав роман, и да му да наслов који му је дао. Овог пута посебно наглашава историјски аспект. Наводи да га је одувек интересовао сукоб између човека и историје, човекових личних прича и оних које му намеће историјски тренутак. То је сукоб који човек решава „сваког јутра кад се пробуди“, а да тога уопште није свестан, тврди Барико (Барико 2011). Аутор је фасциниран способношћу човека да задржи своје аутентично *ја* и у најтежим историјским

⁴² „Пет посто ауторских права од ове књиге неће завршити у мојим џеповима, већ у каси једног недавно основаног Удружења које се зове КазаОз. Они брину о деци која болују од тешких или неизлечивих болести и о њиховим породицама. Проналазе системе да свима њима помогну да на најдостојнији могући начин проживе један тако окрутан период у њиховом животу (...) Што се мене тиче, ја бих највише волео да не знам да постоје тешко болесна деца, то је нешто што ме језиво плаши. Али, међу оснивачима удружења КазаОз је једна моја сестра. Она је прошла кроз све то, и стога зна. И тако ме је убедила да извадим главу из песка“ (Барико 2007: 208).

⁴³ До полемике са Ђулијем Феронијем је дошло управо због једне његове негативне опаске на Бариков роман *Ова прича*.

тренуцима, када је све уперено против његове индивидуалности, коју историјске околности на све могуће начине настоје да пониште. Барико објашњава да је роман написао управо да би одао почаст овој људској способности, а изабрао је назив *Ова прича* зато што је хтео да нагласи да је то ова прича, ова која је ту испред читаоца, једна мала, аутентична људска прича његовог јунака Ултима који пролази кроз сав хаос прве половине 20. века - Први светски рат, Други светски рат, заробљеништво, и у свему томе остаје „непробојан“ за спољашње утицаје, верни чувар своје аутетичности.

Барико истиче да ту снагу човеку дају његови снови, жеље, планови, лични призиви и да он са њима постаје практично неуништив, имун на диктате историје, ма каква била њена деструктивна моћ у датом тренутку. Када човек то поседује, онда је у стању да увек и у свом околностима, „бије само своје битке“, а не оне које му одређује група светских моћника и да пати због оних сукоба који се тичу њега лично „ а не због оних до којих је дошло да би се одлучило ко ће од двоје богатих да победи“ (Барико 2011).

4.3. „Сећање на Кобарид“

„Сећање на Кобарид“ је друго и најупечатљивије поглавље у роману *Ова прича*, због емотивног набоја који носи. Изабела ди Бари га назива „правим срцем приче“ (ди Бари 2008: 114), односно, „централним језгром романа“ (ди Бари 2008: 115). Барико у овом поглављу описује исти онај догађај који Малапарте представља у делу *Живео Кобарид! Побуна светих проклетинка*. Кроз судбину својих јунака он описује догађаје који су се одиграли 1917. године у непосредној близини градића под називом Кобарид, када је дошло до велике битка између италијанских снага, са једне стране, и аустроугарских и немачких, са друге стране. После двонедељних крвавих борби пробијене су линије које су држали италијански војници. Уз много погинулих и заробљених, ту је и огроман број војника који су самовољно напустили фронт, због чега су многи од њих процесуирани и осуђени на смрт. У Ултиму и његовим ратним друговима, - малиши, Кабирији, капетану - индивидуализована је судбина која је код Кобарида задесила италијанску војску као колектив: малиша је погинуо, Ултимо је

заробљен, капетан стрељан због дезертерства, а Кабирија у затвору јер је плачкао приликом повлачења. Цео догађај је описан кроз перо оца стрељаног капетана. Након што сазнаје да му је син стрељан, отац одбија да верује да је разлог томе дезертерство и креће у потрагу да сазна шта се заиста догодило. То истраживање је трајало двадесет година⁴⁴. Наратор на том путу среће Улжима, који је са његовим сином био до последњег тренутка и доктора А, хирурга у чети, који му причају шта се и како заиста догодило тих дана у бици код Кобарида. Отац на крају записује све информације до којих је дошао са намером да их пошаље војном суду и да скине љагу са имена свога сина⁴⁵.

У Бариковом и Малапартеовом представљању истог догађаја има много сличности иако се искуствено двојица аутора у многоме разликују. Док Малапарте пише о догађају који је сам доживео, Барико пише о истом догађају са временске дистанце од скоро девет деценија. Барико, попут Жапризоа, који се нашао у сличној позицији пишући роман *Веридба је дуго трајала*, каже да је са великом страшћу изучавао Први светски рат и да је, помало случајно, а помало и не, изучавајући литературу, дошао до сазнања шта се заправо дешавало тих година. Барико додаје још да је друго поглавље његовог романа у суштини посвећено целом Првом светском рату, иако се бави конкретно битком код Кобарида. Као и Малапарте, и он долази до закључка да се у контексту ове битке не може говорити о кукавичлуку италијанске војске, нити о поразу у строгом смислу речи, већ пре о одустајању италијанских војника од борбе. Разлог томе није револуција, као код Малапартеа, већ пропусти у војној организацији италијанске војске која није била спремна на рововски начин ратовања и неки необјашњиви, слављенички ентузијазам који обузима уморне и исцрпљене војнике који без борбе наупштају бојна поља славећи имагинарни мир. Занимљиво је да се

⁴⁴ „И стога ћу драге воље признати да сам тих двадесет година провео припремајући овај меморијал, који данас коначно пишем. (...) Требало је трагати за сведочанствима и проникнути у чињенице, и то ми је, разумљиво, одузело много времена, пошто није лако схватити оно што нисмо проживели.“ (Барико 2007:59).

⁴⁵ „(...) желим да верујем да ће ово моје сећање навести војни суд да у њему препозна доказе једне исхитрене пресуде.“ (Барико 2007: 91).

„Овим се завршава мој меморијал, написан за једанаест дана и једанаест ноћи са циљем да поврати част моме сину, неправедно осуђеним на смрт због дезертерства 1. новембра 1917.“ (Барико 2007: 95).

Барико први пут сусрео са Малапартеовим делом управо у периоду када је изучавао Први светски рат због своје нове књиге. Пре тога је свесно и намерно изабрао да га не чита јер је био „фашиста“. У једном тренутку наишао је случајно на књигу *Живео Кобарид*, и остао затечен Малапартеовим талентом и оригиналношћу:

Годинама нисам ни разматрао могућност да читам Малапартеа: био је фашиста. (...) пре неколико година, док сам изучавао Први светски рат, наишао сам на његову књигу *Живео Кобарид*, невероватну причу-рефлексију о митском поразу: није ту могло ништа да се уради, изливали су се таленат и независност у мишљењу, и ако си у глави и имао нека општа места о томе шта се то тамо догодило, ова књига их је разбијала на комаде и одводила те изван сваке удобноси очигледног (...) (Барико 2012)

Барико Малапартеово дело назива антимилитаристичким и антипатриотским, говори о цензури којој је дело било изложено након објављивања, да би на крају дошао до закључка да је етикета фашистичшког писца, која обично иде уз Малапартеа, у најмању руку непрецизна.

II

ИСТОРИЈСКИ ОКВИРИ

Клее има слику која се зове Ангелус Новус. На њој је приказан анђеоло који изгледа тако као да намерава да се удаљи од нечега чиме је фасциниран. Очи су му разрогачене, уста отворена, а крила раширена. Тако мора изгледати анђеоло историје. Лице је окренуто прошлости. Оно што ми видимо као ланац догађаја, он види као једну једину катастрофу што непрекидно гомила рушевине на рушевинама и баца му их пред ноге. Радо би се зауставио, будио мртве и састављао оно што је разбијено. Али из раја дува тако снажна олуја да му је разапела крила и анђеоло више не може да их склопи. Та олуја га незадрживо гони у будућности, којој окреће леђа док гомила рушевина пред њим расте до неба. Оно што називамо напретком јесте та олуја.

(Бењамин 1974: 83)

1. ОКВИР ИСТОРИЈЕ

У овом поглављу представљени су историјски догађаји и ситуације који се појављују као централне теме у анализираним делима. То се, пре свега, односи на Први светски рат, који је сагледан са различитих аспеката. Разматрају се његови узроци и последице, положај војника у рововима, ток и последице битке код Кобарида, симболика француског различка, разлози избијања Октобарске револуције и њене последице на стање на фронтима широм Европе, проблем погубљења сопствених војника у рату и процес њихове рехабилитације. Анализирана је историјска подлога ових догађаја, као и начин њихове презентације у делима.

1.1. Велики рат

Објавом рата Аустроугарске Србији, 28. јула 1914. године, званично је почео Први светски рат, познат још и као Велики рат. Иако Сарајевски атентат⁴⁶ представља опште место и начин да се одговор о узроцима поједностави и шематизује, као и најкраћи пут за избегавање одговорности, данас је свима јасно да праве разлоге за избијање Првог светског рата треба тражити на много дубљем нивоу. Реч је о променама које су настале као последица индустријске револуције, крајем 19. и почетком 20. века, а које су се нужно одразиле на политичку ситуацију у Европи. Немачка је била у сталном јачању у годинама које су претходиле рату тако да је, сходно својој новој моћи, тежила да промени економску и хегемонистичку мапу Европе и света. Ово је угрожавало позиције постојећих хегемонистичких сила, пре свега Енглеске, Француске и Русије. Интереси су били дијаметрално супротни и оствариви само на штету оне друге стране, конфронтација је била неизбежна. Као секундарни, али свакако присутни разлози, наводе се и појава нових идеологија које се показују као ефикасан покретач широких народних маса, растућа потреба за

⁴⁶ Убиство аустроугарског престолонаследника Франца Фердинанда у Сарајеву.

самосталношћу малих народа, и све боље овладавање психологијом масе која доприноси да „морализатори историје“ врло ефикасно, у политиче сврхе, користе осећања народа (Изненги 2002: 10). Доминантно је мишљење, међутим, да су супротстављени економски интереси у највећој мери допринели сукобу.

Уочи рата Немачка представља силу која у спољној трговинској размени заузима друго место у свету, одмах после Енглеске, и која свој капитал све више увећава, извози и инвестира изван својих граница, тако да стално има потребу за новим тржиштима и сировинама. Она је, давно пре Првог светског рата, ушла у процес наоружавања и реорганизације своје војске. Немачки план за напад на Француску и Русију, представљен је још 1905. године, био је то Шлифенов план који је предвиђао добро организован и брз – муњевити рат. Да би Немачка постигла брзу и сигурну победу, како је било предвиђено Шлифеновим планом, било је неопходно да рат избије што пре, да европске силе не би успеле да се у довољној мери припреме и консолидују своје редове.

Догађај који је изазвао жељену политичку кризу и Немачкој пружио прилику коју је чекала, било је убиство аустроугарског престолонаследника, надвојводе Франца Фердинанда и његове супруге у Сарајеву. Атентатор је био Гаврило Принцип, члан организације Млада Босна, која се борила за одвајање аустроугарске провинције Босне и Херцеговине и њено уједињење са осталим Јужним Словенима у заједничку државу са Србијом и Црном Гором. У новонасталој ситуацији, Немачкој, којој се жури да рат избије што пре, да би успела да Шлифенов план о муњевитом рату спроведе у дело, подстиче и подржава Аустроугарску да одмах нападне Србију. Иако је имала поуздане информације са терена да српска влада ни није умешана у атентат⁴⁷, бечка влада је Србији послала ултиматум који је тако састављен да ни једна суверена држава не би могла да га прихвати, и истовремено доноси одлуку да

⁴⁷ „Због тога су за тај атентат окривиле Србију иако је специјални изасланик бечке владе др Фридрих фон Визнер, после истраге коју је лично у Сарајеву водио о одговорности Србије за атентат, телеграфски 13. јула известио Беч да нема никаквих доказа о учешћу српске владе у извршењу атентата, а ни доказа о њеном знању, саучешћу, припремању атентата и снабдевању оружјем атентатора, па чак да не постоји ни основа за сумњу, већ да, напротив, постоје подаци према којима би се то могло утврдити као искључено.“ (Гледовић 1975: 38).

Србији објави рат, чак иако она прихвати све тражене услове. Ултиматум је послат српској влади 23. јула и дат јој је рок за одговор од 48 сати, уколико до тада одговора не буде било или се ултиматум не прихвати у целини, Аустроугарска је претила прекидом дипломатских односа. Одговор је стигао у траженом року и био је карајње флексибилан – прихваћени су сви услови, осим оних који и формално доводе у питање постојање Србије као независне државе. Незадовољна одговором, Аустроугарска је објавила рат Србији три дана касније⁴⁸. Србија је одмах затражила помоћ од Русије, Француске, Енглеске и Италије. Потврдан одговор још истог дана стигао је од Русије и Црне Горе. Ствари се даље одвијају муњевитом брзином. За само недељу дана у рат су увучне све најмоћније европске државе. Немачка је 1. августа објавила рат Русији, а два дана касније и Француској. Истог дана, 3. августа, извршила је инвазију на Белгију која није хтела да пропусти њену војску преко своје територије. Русија 4. августа објављује рат Аустро-Угарској, а Енглеска Немачкој, због инвазије на Белгију. Румунија и Италија одбијају да се укључе у рат и објављују неутралност.⁴⁹ Свет брзо и сигурно почиње да се групише око два међусобно супротстављена војна блока: Централних сила, предвођених Немачком и Аустроугарском, са једне стране, и Сила Антанте предвођених Русијом, Француском, Енглеском, са друге стране. Рат је тако, у року од недељу дана, попримио европске размере, а за мање од месец дана и светске. Јапан се укључује, на страну Антанте, 23. августа 1914. године, а убрзо затим, и Турска – 29. септембра исте године, на страну Централних сила. У наредном периоду на страну Антанте бивају увучене друге земље: Италија (23. маја 1915.), Румунија (августа 1916.), Португалија (1916.), Сједињене Америчке Државе (15. априла 1917.) и Грчка (1917.).

⁴⁸ „Аустроугарска је 28. јула 1914. године објавила рат Србији – отвореним телеграмом преко поште, што је било у супротности са свим међународним нормама и нормалним саобраћајем међу државама и људима.“ (Гледовић 1975: 45).

⁴⁹ „Италија је изјавила да је не веже Тројни савез на рат јер Аустро-Угарска није била нападнута.“ (Гледовић 1975: 46).

⁴⁹ „На страни Антанте било је још 18 држава које су само објавиле рат Тројном савезу, али нису учествовале у ратним операцијама. Тако су најважније територије света биле под контролом Антанте. Неутралних држава је било 25 (...) Током рата из Антантинског блока испале су Русија и Румунија и склопиле сепаратан мир са Централним силама.“ (Гледовић 1975: 46).

Формирана је и ангажована милионска армија, произведене су огромне количине пушака, митраљеза, топова, тенкова, авиона, аутомобила, муниције, створени нови родови војске – тенковске, ваздухопловне и хемијске јединице. Све је постало узаврело, ставови су се поларизовали на сваком кутку земљине кугле, државе су се опредељивале

Барбис описује тренутак када вест о рату стиже у санаторијум у коме су смештени болесници из различитих земаља. Болест и мултинационална средина омогућавају им да задрже дистанцу у односу на узаврела политичка збивања и да сагледају сав бесмисао и ужас онога што их очекује:

Служавка се појављује на галерији: обучена је у бело и корача тихо. Доноси новине и раздаје их.

Савршено, - рече онај што је први развио свој лист – рат је објављен.

Мада се очекивала, та вест изазива неку врсту запрепашћења, јер су јој сви осећали немерљиве размере.

Ови интелигентни и образовани људи, продубљени својом болешћу и размишљањима, одвојени од збивања и скоро од живота, удаљени од осталог света као да су већ неко далеко потомство, гледају у даљину пред собом, према несхватљивој земљи живих и лудака“ (Барбис 1980: 7-8).

Немачка теорија о муњевитом рату показала се као погрешна процена. Рат, у који је свет том приликом ушао, био је дуг и исцрпљујући, а последице фаталне по обе стране. У сукобу, до тог тренутка јединственом по размерама и уништавајућим резултатима људи и материјалних добара, погинуло и умрло 12-13% од мобилисаног људства, односно 4% од укупног светског становништва, док је материјална штета биле неупоредиво већа од штета у свим ранијим ратовима. Велики рат је, у крајњем исходу, у свој вртлог увукао чак 36 земаља, од којих су 19 биле активне учеснице. Иако се рат водио на свега 3-4% светске површине, величина зараћених држава заузимала је чак 72% светске површине, што је обухватало 75% светског становништва. Настала је катастрофа неслућених размера са до тада невиђеним

епилогом: 10 милиона погинулих, 21 милион рањених, 7,75 милиона заробљених и 3,5 милиона тешких ратних инвалида (Гледовић 1975: 392).

1.2. Ровови

Главна одлика Првог светског рата, оно по чему он и данас остаје препознатљив, су ровови. Иако су се користили и раније⁵⁰, ровови никада нису били тако масовно и тако доминантно стратешко решење, као што су то постали у ратним годинама од 1914. до 1918. године. Начин ратовања који се практиковао до Првог светског рата показао се као неефикасан јер се ратна механизација убрзано развијала што је повећавало разарања и број жртава, тако да је на то требало одговорити адекватном одбрамбеном стратегијом. Ровови су изгледали као идеално решење јер су омогућавали бољу заштиту војника и олакшавали транспорт и комуникацију. У почетку је коришћен тзв. пруски модел, плитки и примитивни ровови, у једној линији, који су се користили и у претходном периоду и чија је функција била искључиво да служе као заклон. Међутим, како је рат одмицао, ровови су се све више усавршавали. Они који су припремани по прописима, били су дубоко ископани, са оставама за храну, воду и муницију и са простором за спавање и за пружање прве помоћи. Временом се развио читав систем међусобно повезаних ровова, чији су саставни део били и комуникацијски ровови који су служили за сигурно премештање трупа и водили и по неколико километара иза друге линије, где су била смештена појачања. Бојишта су била избраздана бескрајним мрежама које су сачињавале читаве подземне градове:

Кокон објашњава своје суседу сплет наших ровова. Видео је негде њихов општи план и сад се латио својих рачунања. На сектору нашег пука има петнаест линија француских, неке већ напуштене, обрасле травом и скоро заравнане, док су друге

⁵⁰ Употребљавани су пре тога измађу осталог у Америчком грађанском рату, Француско-пруском рату, Руско-јапанском рату, Бурским ратовима, употребљавао их је и војвода од Велингтона у Португалији (Весели 2011).

лепо одржаване и начичкане људима. Елем; те упоредне линије су ти повезане безбројним спроводницима које се окрећу и укрштају као градске улице. Мрежа је компактнија него што ми то и мислимо, ми који живимо у њој. На двадесет и пет километара ширине, колико износи фронт који држи наша армија, треба рачунати хиљаду километара ископаних линија: ровови, спроводнице, поткопи. А француска војска има десет армија. Дакле с француске стране ти има око десет хиљада километара ровова, а толико исто и са немачке... А француски фронт ти је тек осми део бојишта овог рата који је обухватио читаву земљину куглу. (Барбис 1980: 30)

Немци су увек били ти који су налазили нова техничка решења, док су британски и француски војници, након освојених непријатељских ровова, углавном копирали њихове моделе. Рововским начином ратовања посебно је фасциниран Барико, који у роману *Ова прича*, али и у многим интервјуима и пригодним говорима, размишља о разлозима због којих су људи сишли под земљу и о моралним аспектима једног таквог чина:

Немачки пешадинци су први почели да се скривају у кратерима које су издубиле француске хаубице, препознајући у томе спасоносну алтернативу страхоти отвореног поља. Када су покушали да споје два суседна кратера, прокопавши пролазе у земљи, несумњиво су наслутили настанак новог система: у том довитљивом, импровизованом чину неко је препознао клицу једне чврсте логике. И тако су људи сишли под земљу, попут инсеката који живе у километарским, беспрекорно издубљеним ходницима. (...) Било је то налик кртичњаку који непријатељска војска није умела да протумачи. Било је то налик крвотоку – почео сам да схватам – који је преносио отров рата кроз организам света, простирући се, невидљив, хиљадама километара, под кожом земље. А изнад, до краја хоризонта, није више било ничег опипљивог што је стремило увис, ка небу, нити је било трупа постројених да дочекају напад, у једном геометријском поретку који је подсећао на ливаде зреле за кошњу. (Барико 2007: 62)

Силазак у ровове, као и употреба модерне војне механизације, представља, по њему крај мита о јунаштву у рату и о часној борби, противници више не стоје један

наспрам другог да одмере снаге, сада је противник анониман, невидљив, непознат, не зна се на кога се пуца, нити се зна одакле ће доћи метак и донети смрт:

И тако су, у том опустошеном пејзажу, војници јуришали у напад, без ичег видљивог у очима, оставши без непријатеља који се, пак, крио у трулим чиревима земљишта. Сусретали су се са смрћу непознатог порекла, као да је то нешто што су носили у себи, и што је одједном, и случајно, одлучило да експлодира унутар њих, односећи их са собом. Окршај је изгубио јасноћу, а са њим и онај сјај који је хиљадама година красио јунаштво и жртву. (Барико 2007: 63)

Далеко од тога да су сви ровови били изграђени по утврђеним стандардима. Обични пешадинци су често били смештени у рововима ископаним на брзину, који се нису много разликовали од обичних рупа и који би се пунили блатом и од најмање кише. Заштита је у њима била врло слаба а губици велики⁵¹. Статичност и пасивност у рововима убијала је једнако као и непријатељски меци. Војници су често били приморани да проводе дане и ноћи савијени у блатњавим удубљењима, чекајући пушчане метке и топовску ђулад ниоткуда, или пуцајући на невидљивог непријатеља. „У јамама, људи су од јутрос разговарали, јели, спавали, писали писма. А кад је пало вече, настало је комешање у овој рупи без граница (...)“ (Барбис 1980: 298). Како су били осуђени на пасивност и затворени у мрачне и влажне ровове, њихова физичка и психичка издржљивост била је на великој проби.

Индивидуалност, за коју иначе у рату нема много места, овде је сасвим поништена. Сирови и припрости војници, најчешће из сеоских средина, лакше опстају, мања је вероватноћа да ће их уништити савест или апатија, што је представљало значајан проблем на првим линијама фронта. Што једноставнији, грубљи и простији човек, то идеалнији војник у рову⁵². У том контексту је створена

⁵¹ „Његово голо тело (војника) је изложено, скоро без могућности заштите, најразличитијим ударима и могао је да буде погођен изненада, немајући времена чак ни да чује звук хаубице или пак да буде погођен само једним метком или гелером који би произвео једва видљиву а смртоносну рану.“ (Изненги 2002: 50).

⁵² „Са те тачке гледишта војник - сељак је идеалан војник: што је ограниченији његов менталитет и култура то је способнији да све поднесе а да не пати сувише од гриже савести и апатије који су били у

идеална слика војника из рова – то су Малапартеови пешадинци пре побуне: „пешадијски пролетаријат“, „хришћански пролетаријат“, „најхришћанскији пешадинци“, „народ из ровова“, чије су неке од најхваљенијих особина послушност и понизност. Они трпе и подносе све и служе за узор, прототип су идеалних војника. На супротном крају те вредносне скале налазе се Бариков јунак малиша и Жапризоов Манек. Малиша је безазлен и уметнички надарен младић, коме ништа не значе идеали о јунаштву и који се лако уплаши, али се зато, потпуно преобрази кад почне да свира:

Леп ствар код малише била је та што је умео да свира хармонику, а пре свега што је имао леп израз док је свирао. Нико за то није знао, све док једном приликом, пролазећи кроз неко село у близини Чивидалеа, нису с једног прозора чули како неко свира хармонику. Малиша се тада издвојио и ушао у кућу. Одмах затим је изашао на порозор вичући да сви стану. Ма који ти је ђаво, малиша? Не одговоривши, почео је да свира. Требало је чути шта је све успевао да изведе, с оним својим ручердама. Али то није било све, требало му је видети израз, док је свирао. (Барико 2007: 65).

Жапризоов јунак, деветнаестогодишњи Манек је „тако великодушан у својој младости“, слободан, преосетљив и сав свој, толико свој да се заљуби у девојку у инвалидским колицима коју свуда носи на леђима – у океан, на крстарење до канала и љути се на себе ако мора „да је спусти на песак и ухвати ваздух“ (Жапризо 2005: 203). Манек, као ни малиша, нема никакву перспективу у рату и из њега ће изаћи са озбиљним психичким сметњама.

Ма колико да су чекање и пасивност убијали војнике у рововима, напад их је још више убијао. То је значило да је требало изаћи из сколоништа на чистину и, најчешће пузећи, кренути напред у сусрет мецима и бомбама који су долазили из рова који је требало заузети. Много је већа била могућност да се до непријатељског рова никада не стигне, а ако се и стигне још увек ништа није завршено, ту их је тек чекала борба прса у прса, на живот или смрт:

сталном порасту, до чега неизбежно доводи непомичност у рововима у ипчекивању нечијих наређења за која се не зна када ће доћи ни шта ће то бити.“ (Изненги 2002: 57).

Био је ово трећи напад откако је ту. Требало је искочити, урлајући, и трчећи све до жице. Наћи пролаз пробијен бомбама и прећи на ону страну. Наставити да трчиш: и ту би се обично завршило. Друге жице, митраљеска гнезда, минирана поља. Ту би, углавном, настала кланица. (Барико 2007: 61)

Напад је представљао велики ризик, не само да војник буде убијен, већ и рањен, што је за многе било горе од смрти, јер није било услова за пружање брзе и адекватне помоћи, а често је, због ратних дејстава, било немогуће уопште прићи ранњенику. Упечатљив пример за такву ситуацију је, језива агонија Бариковог јунака малише након рањавања, када се његови другови, не могавши да му помогну другачије, одлучују да га убију да би му прекаратали муке (Барико 64-65):

(...) и, премда је урлао, Кабирија га је ухватио за ноге и почео да га вуче према рову, и не запитавши се где је рањен. Требало је прећи још свега двадесетак метара (...) А онда је у близини нешто експлодирало, поново, нешто што је Кабирију подигли увис и одбацило га у страну, као крпу. (...) готово одмах га је угледао, наслоњеног на жицу, с главом и даље искренутом уназад. Још увек је урлао, добро се чуло, усред свег тог хаоса и осталих јаука – Кабирија је помислио да се чује само он. Да пресвиснеш од туге. Помислио је да ће отићи да га покупе они из санитета, али Аустријанци нису престајали да засипају терен ватром из артиљеријског оруђа и митраљеза, јер су се прозлили, тако да болничари нису ни изашли, тог пута (...) Отишли су да чују: малиша је и даље био тамо, кукајући, с мање снаге, али је и даље јаукао, у правилним размацама, као да испуњава какав задатак. То је трајало читаву ноћ. Није још ни сванула зора, а Аустријанци су поново почели да бију из топова... Прекрати то, с тим твојим пријатељем, рекао је Кабирији неко од старијих. (Барико 2007: 64-65)

Много је сведочанстава о физичким и психичким страдањима на бојиштима Првог светског рата, о депресијама, опсесијама, амнезијама, лудилима војника прикованих за блатњаве ровове и мрачне галерије утврђења, изложених

митраљеским рафалима, ручним бомбама и разорној ватри из артиљеријског наоружања „способних да пробију и велике цементне зидове и да разбацају на десетине метара далеко тешке челичне куполе“ (Изненги 2002: 49). Остао је велики број писама, натрулелих, блатњавих, на брзину исписаних под непријатељским мецима, на снегу и у блату, на разним приручном материјалима: коленима, земљи, стенама, дрвећу... Остало је и много књижевних сведочанстава, у која свакако спадају и Малапартеов *Живео Кобарид! Побуна светих проклетника* и Барбисов *Огањ*. Барбисово дело се сматра једним од ремек дела ратне књижевности уопште и једним од најзначајнијих и уметнички највреднијих документа о Великом рововском рату.

Највећи део роман представља сведочанство о умору, киши, апатији, о осећању убиствене, туробне непокретности која влада у рововима, и која се из њих шири даље у људе и око њих, бојећи све у сивило, инерцију и тугу:

Наши ровови се увијају као змија ивицом јаруге: земљиште се спушта испред мене и ништа се не види у том амбису тмине у који понире. Ипак, очи се привикавају и разазнајем правилну линију наших бодљикавих жица које изгледају као усађене по ивицама таласа од сенки, и ту и тамо, округле, левкасте ране у земљи које су изровале гранате, мале, средње и огромне; из неких од њих, ту, сасвим близу, чује се мистериозан жамор људи. Ветар ме шиба по лицу. Све је непокретно, сем ветра што хуји и бесконачне влаге што сипи. Хладно је толико да се сав тресем. Подижем очи и посматрам наоколо. Све је притисла ужасна туга. Имам утисак као да сам потпуно сам, као бродоломник, усред једног срушеног света. (Барбис 1980: 220)

Безброј је примера Барбисових слика оловне, тешке непокретности⁵³. Он, међутим, поред земље и ровова, мрака и статичности, са једнаким умећем слика и убилачку моћ воде и ватре. Вода представља, не само саставни, већ један од кључних и

⁵³ „ (...) брежуљак изрован го, као изгребан – избраздан као венама саобраћајницама грозничаво испреплетаним упоредним рововима који показују огољену глину и кречњак. Све је непомишно и наше гранате које падају тамо као море што се разбија о обале, са широком млазом пене огољених таласа, изгледа као да својим шумним запљускивањем ударају о срушени и напуштени гат.“ (Барбис 1980: 226).

незаобилазних елемената ужаса, она је свуда⁵⁴, у рововима и око њих, она пада, излива се, разлива се, смрди, испарава, гуши, она је неизоставни део дефиниције рова као таквог:

Разазнају се дуге јаме као мреже у којима се нагомилава талог ноћи. То су ровови. На њиховом дну је лепљиви слој по коме шљапкају и тешко се извлаче из њега ноге, а иза сваког заклона смрди од ноћног мокрења. И саме рупе, ако би се у пролазу нагнуло над њих, базде као прљава уста.

Видим сенке како извиру из тих побочних бунара, и како се мичу огромне и безобличне гомиле: као медведи који се спотичу и мумлају. То смо ми. (Барбис 1980: 11-12)

Поред воде, ту је, наравно, и ватра која најдиректније и најнепосредније убија: меци, ракете, гранате, зоље, ђулад, бомбе... осветљавају се небо, и земља, и вода у језивом ишчекивању смрти ватром:

Прва граната је прелетела са ужасним треском кроз ваздух, као да га је поцепала на два дела, а друга пиштања се већ на нас устремише кад експлозија подиже земљу на челу наше колоне усред страхотне ноћи и кише и, за тренутак, као на неком крвавом платну, показа удове како лете увис.

Безумље, ракетлама су нас открили и на нас уперили ватру...

Људи се стрмоглавише у мале јаме пуне воде које су тек ископали. Забисмо се у њих, потонусмо, зарисмо се, штитећи ашовима главе. Десно, лево, напред, позади зарикаше гранате, тако близу да су нас тресле у овим глиним јамицама. Ускоро се то претвори у дуг земљотрес, који је тресао ове глинасте жљебове начичкане људима, над којима су, као крљушти, стојали ашови, под слојем дима и ватром експлозија. Прасак и шрапнели укрштали су се у свим правцима и са сопственом јеком, преко поља заслепљеног пламеном. (Барбис 1980: 311)

⁵⁴ „... Никада нећу заборавити ова бесконачна поља, с којих је мутна вода изглодала и боје, и црте, и рељеф, чији се облици под бујицом мрве и стрпоштавају (...)" (Барбис 1980: 326).

И, ма колико омрзнуте биле, иста та вода и земља, у којима су се војници свакодневно гушили, када напријатељ саспе ватру, представљају једини спас:

Чуо сам оштар звиждук пуцња, сув и силовит удар куршума у земљу, и туп и мек фијук праћен јечањем, тихим криком и, одједном, као неким крчањем човека у сну, који се подиже и постепено опада. Бертран и ја изложени бочној ватри куршума, који су, на неколико сантиметара изнад нас, ткали мрежу смрти и понекад нам окрзавали униформе, све дубље смо се тискали у глиб, не усуђујући се да се макнемо, очекивасмо тако крај. (Барбис 1980: 223-224)

Ровови су непресушан извор мрачне инспирације, како за ауторе који су у њему учествовали, као и за оне који то нису, и управо се у контексту рововског рата отварју и развијају многа друга питања и теме, пре свега проблем трауме и питање смисла.

1.3. Рат и револуција

Иако Први светски рат и Октобарска револуција, на први поглед, могу изгледати као два сасвим независна догађаја, они су у суштини дубоко повезани. Крајем 19. и почетком 20. века, дошло је до нагле индустријализације у европским земљама⁵⁵. Овај процес је током рата још више убрзан због развоја војне индустрије, што је довело до великог социјалног раслојавања. Анализирајући ситуацију у тадашњој Италији, Жељко Ђурић наводи да је, у периоду од 1900. до 1914. године, на северу запошљено још милион радника, тако да је било преко 70 гигантских фабрика са више од 1000 радника и чак 200 фабрика које су запошљавале од 500 до 1000 људи. У региону је број становника нагло порастао – Торино је постао већи за 100.

⁵⁵ „Италија је, крајем XIX века и у првој деценији XX века доживела свој индустријски бум: производња угља, гвожђа и челика, производња аутомобила, гума, писаћих машина (FIAT, Pirelli, Olivetti), електро материјала, хемијских производа, цемента, итд“ (Ђурић 2006: 157).

000, а Милано чак за 200. 000 људи. Све ово је довело до јачања радничког покрета и до појаве бројних штрајкова (Ђурић 2006: 157).

Када је Италија ушла у рат и када је почела мобилизација, први на удару били су сиромашни слојеви, радници и сељаци, који су се одједном нашли заједно у рововима. Представници ових двеју класа су се, по Изненгијевим речима, толико приближили да су се спојили у једну. (Изненги 2007: 339). Ту једну и јединствену класу на фронту, Малапарте назива народом. Он верује да је стварање те нове класе у Италији и другим земљама у рату основни разлог због кога је дошло до револуције у Русији и због кога револуционарни бунт има потенцијал да се даље шири Европом:

Да је нови рат вођен на економском плану, ослањајући се на регуларну војску, да се одвијао на уобичајен начин уобичајених ратова који су се водили у то време (...) можда Европа не би суштински променила постојећи ред ствари а грађанско и капиталистичко друштво не би претрпело тако дубоке промене. Међутим, ослањајући се на народ, наоружавајући целу нацију, апелујући на све енергије расе и државног организма, окупљајући масе са села и из радионица, сав рурални и индустријски пролетаријат, два капиталистичка друштва, расправљајући се око трговачке и економске моћи увели су у борбу трећи елемент: народ, тј. Пролетаријат. (Малапарте 1981: 41-42)

Како је рат одмицао, класне разлике су се све више заоштравале, страдања на фронтима, исцрпљеност и глад, додатно су допринели ширењу незадовољства и појави револуционарних превирања. Најозбиљнија ситуација била је у Русији, где су народне масе, које су на себи носиле целокупни терет рата, крајем 1916. и почетком 1917. године, доведене до граница издржљивости. Тада долази до штрајкова радника, најпре у Москви и Петрограду, а касније и у другим градовима Русије, што је убрзо прерасло у свеопште демонстрације против рата, глади и царског апсолутизма. Избила је револуција која је врло брзо попримила много веће димензије него што је то у почетку могло да се претпостави. Последице су се одмах осетиле на ратиштима, најпре у Русији, а касније и у другим земљама. Војници почињу да осећају неповерење према официрима из сопствених редова, док, са друге стране, све чешће

долази до контаката између бораца зараћених страна⁵⁶. Један такав недозвољен контакт на фронту бележи и Барбис:

Кад одједном угледамо једног Швабу, двојицу Шваба, десет Шваба, како излазе из земље – прави сиви ђаволи! И почеше нам давати знаке вичући: „Другови!“ „Ми смо Алзашани“ (...) „Нећемо пуцати на вас, говорили су они. Не бојте се, пријатељи. Допустите нам само да закопамо мртве.“ И тако смо се ми латили посла, пошто су то били Алзашани. Стварно, они су грдили рат и своје официре. Наш наредник је добро знао да је било забрањено разговарати са непријатељем, а чак нам је и прочитано да се с њима треба разговарати само хицима из оружја. Међутим, наредник се правдао да је ово била једнинствена прилика да појачамо жицу, и пошто су нам допуштали да то урадимо у њиховом присуству није нам остало ништа друго него да се тиме користимо... (Барбис 1980: 154)

Војници из непријатељских ровова постају до те мере блиски да један француски војник у Барбисовом роману, на предлог немачког, облачи немачку униформу и одлази заједно са непријатељском јединицом до села да види своју жену:

Онда се, одједном, удари по челу, баш онај Шваба, и приђе ми ближе: “Слушај, друже, има још нешто боље од тога. Ако ме послушаш, можеш да видиш своју жену и децу и остале, као што ја гледам тебе“. И објасни ми да би само требало да пођем с њим, у одређено време у једном швапском шињелу и с капом, које ће ми он набавити. „(...) И тако се ми нађосмо у швапским рововима (који су прљави као и наши) с тим швапским друговима, који су ми говорили чистим француским језиком – као што ја говорим – да будем без бриге. (Барбис 1980: 154-155)

Најтеже је било на руском фронту, где су војници масовно одбијали да се боре, тако да је нова влада била приморана да са Немачком преговара о миру. Русија је, убрзо, изашла из рата, а један део немачких трупа које су биле ангазоване на Источном фронту послат је као појачање на италијански фронт, што је битно утицало на

⁵⁶ Филм Кристијана Каријона *Срећан Божић* описује једну овакву ситуацију која се одиграла на самом почетку рата, 1914. године.

промену односа снага и на услове под којима се одиграла битка код Кобарида. Вести о изласку Русије из рата брзо се шире по осталом фронтима. Уморни и исцрпљени војници широм Европе у Октобарској револуцији виде нову наду. Мир одједном изгледа као реална могућност, и то не тако што ће зависити од других, већ ће војници сами моћи да се изборе за њега тако што ће се, попут руских војника, побунити и одбити да даље ратују. Изгледало је, наводи Изненги, те 1917. године, да народне масе саме могу да управљају догађајима и да постану политички и револуционарни субјект (Изненги 2002: 98). Ситуацију на фронтима, непосредно након револуције, описује и Малапарте:

Почетком 1917, изузетно озбиљне ствари су почеле да се догађају у војскама које су се бориле у Европи. Побуне, устанци, колективна непослушност постали су чести. У Француској као и у Немачкој и у Аустрији, у Русији као и у Италији, народ из ровова је давао знаке умора и нестрпљења. Претње најстрашњим казнама нису биле довољне да зауставе помаму дезертерства. Читави одреди су одбијали да се врате у борбу. (Малапарте 1981: 94)

Утицај догађаја у Русији се, у анализираним делима, не види само у промени атмосфере на западним фронтима, већ и у присуству марксистичких, револуционарних идеја у ставовима аутора савременика револуције, Барбиса и Малапартеа. Барбис није могао да се позове на Октобарску револуцију јер је роман написао пре него што се она збила, али се у његовом делу свеједно препознаје присуство свих оних идеја које ће касније бити прокламоване у Октобарској револуцији и које је Лењин преточио у државну идеологију социјалистиче Русије. Барбис, попут руских револуционара, говори о неопходности укидања класне експлоатације и потреби за интернационализацијом овог проблема. Сви они које је руска револуција идентификовала као кривце за рат и социјалну неправду, препознати су као такви и у Барбисовом делу. Нико у тој прозивци није изостао: профитери, акционари, финансијери, велики и мали пословни људи,

традиционалисти, адвокати, економисти, историчари, свештеници⁵⁷: „То су ваши непријатељи исто толико колико су – данас – ови немачки војници који леже између вас, и који су просто јадни преварени и заглупљени глупаци, заведени као марва...“ (Барбис 1980: 337-338), довикује Барбис, и додаје: „Будућност је у рукама робова, и јасно се сагледава да ће стари свет бити промењен савезом који ће једнога дана између себе изградити они чији су број и беда бесконачни.“ (Барбис 1980: 10). Барбис је у потпуности антиципирао револуцију која ће се десити само неколико месеци након објављивања *Огња*⁵⁸. Чудесно је колико је јасно предосетио револуционарна превирања у далекој Русији, што не би било могуће да друштвени услови у две земље, уз дужно поштовање великих разлика, нису имали и много тога сличног, пре свега, дуг и исцрпљујући рат и сличну класну структуру на фронту.

Малапарте је, опет, велики апологета револуције. У тренутку када пише *Живео Кобарид! Побуна светих проклетника*, руска револуција је већ показала свету какви су све преокрети могући. Малапарте кипи од ентузијазма, јер је сведок и савременик, онога што је, у време кад је Барбис писао своје дело, било у сфери будућности. Барбис је писао о нечему што спада у домен теорије, до чије практичне примене тек треба да дође, док Малапарте пише о ономе што се заиста збило, пише о пракси. Он схвата сву величину и далекосежност последица онога што се управо одиграло у Русији: „Довољно је размотрити какво је било човечанство пред Први светски рат, да би се схватио сав значај који су октобарски дани 1917. имали, не само за наше људе, већ и за друге народе Европе.“ (Малапарте 1981: 26). Толико је опчињен Октобарском револуцијом да није могао да нађе часнији и прикладнији начин да оправда италијански пораз у бици код Кобарида. Између ова два догађаја ставља знак једнакости и сматра их прекретницом у развоју човечанства:

Тај недостатак патриотизма ставља Италију на чело нове цивилизације која се рађа у свету, која је интернационална и превазилази појам домовине. Италија и Русија су авагарда цивилизације сутрашњице. (Малапарте 1981: 85)

⁵⁷ „Са њима су сви попови, који се довијају да вас опију и успавају, да се ништа не би променило, морфијум бајке о рају.“ (Барбис 1980: 336).

⁵⁸ *Огањ* је објављен новембра 1916. Фебруарска револуција у Русији се одиграла 3 месеца касније.

Ево, уосталом, како је сам аутор проценио своје дело у аутобиографском портфолиу када је, између 1944. и 1945, тражио да му се дозволи да се учлани у комунистичку партију Палмира Тољатија:

Књига садржи потпуну негацију „буржујске домовине“, буржујског патриотизма, буржујског рата. Позивање нпр. на руску бољшевичку револуцију је било често и отворено. На „побуну“ на Кобариду се гледало као на почетни чинилац италијанске комунистичке револуције.“ (Изненги 2007: 358).

За разлику од својих претходника, Барико и Жапризо не показују интересовање ни за Октобарску револуцију ни за марксистичке идеје које су до ње довеле. Разлог је врло једноставан - временска дистанца са које пишу омогућава им да јасно сагледају учинке тих идеја и те револуције. Никавог ентузијазма више нема, нити интересовања, они се задржавају на ономе што је та револуција произвела као последицу на западним фронтовима - индивидуалне и колективне покушаје напуштања ровова кроз саморањавања и дезертерства.

1.4. „Француски различак“ (bleuet)

Мобилизација у Француској почела је да се спроводи одмах након објаве рата. Од 2. до 14. августа 1914. године, мобилисано је укупно 4.000.000 војника, од тога 3.500.000 за оперативну војску. На фронту су се убрзо нашли војници врло различите старосне доби, порекла и навика:

У воду има обвезника и кадроваца и рекрута. Фујад, рецимо, има четрдесет година. Блер би могао бити отац Бикеу, који је рекрут из класе мобилисане 1913. Каплар ословљава Мартроа са „дедице“ или „матора мрцино“, већ према томе да ли се шали или говори озбиљно (...) А некако смешно изгледа што нам командује наш наредник

Вижил, диван дечкић коме су тек почели да ничу брчићи и који је, пре неки дан, на коначишту, прескакао конапац са дечурлијом. (Барбис 1980: 20-21)

Без обзира на врло хетероген састав војске, ентузијазам је био велики и врло брзо је створен идеализован прототип француског војника. Он је храбар и савестан, свестан ситуације у којој се његова земља налази, кад одлази у рат, зна где одлази и на то радо пристаје јер пред собом има више циљеве који су вредни сваке жртве. Барбис пише управо о оваквом војнику:

Сваки је од њих свестан да ће изложити своју главу, груди, стомак, цело тело пушкама које га вребају, гранатама, бомбама скупљеним и спремљеним, и нарочито методичном и скоро непогрешивом митраљезу – свему ономе што га чека у том стравичном муку – пре но што он наиђе на друге људе које он треба да убија. Нису они безбрижни за свој живот као што су то разбојници, нити обузети бесом као дивљаци. Нису опијени, ни алкохолом, ни духовно. У пуној свести, као у пуној снази и здрављу, они су се окупили ту, да још једном приме на себе улогу суманутих наметнуту сваком човеку лудилом људског племена. У њиховом ћутању, њиховој непомичности, у маски мира и прибраности која им надљудски стеже лица, ето, они се сад опраштају са животом, сањају о кући, и у њима се назире страх. Нису то никакави рођени хероји, као што се мисли, али њихово свесно приношење себе на жртву има више вредности него што ће икад они који их нису видели моћи да схвате. (Барбис 1980: 239-240)

То је редов, војник-јунак. У француском језику постоји посебан термин за војника учесника у Првом светском рату – *poilu*. У другим контекстима ова реч значи - људина, јуначина, а као придев - длакав, космат, што опет може да асоцира на мужевност и војничку снагу.

Мобилизација је, међутим, била процес, а не догађај. Након оне прве и највеће, 1914. године, уследила је додатна мобилизација сваке наредне ратне године. На почетку рата, француски војници су имали плаво-црвене униформе – црвене панталоне и плави горњи део. Касније су, међутим, униформе биле у јединственој

светло плавој боји, тако да су накнадно позвани регрути, између осталог, били лако препознатљиви и по боји панталона које су на себи имали. Били су то младићи који су у међувремену напунили деветнаест година, млади и неискусни, који су имали кратку обуку, пре него што би били послати на фронт. За разлику од зрелог, прекаљеног и храброг борца - *poilu*, млади, голобради регрути називани су „различцима“ - *bleuet*, јер су, због боје својих униформи, али и због своје младости асоцирали на овај нежни цвет светло плаве, уобичајен на пољима у источној Француској. Симболика различка је, међутим, током Првог светског рата постајала све сложенија. Иако нежан и мален, он је, у исто време, и изузетно отпорна биљка, једина која је сама од себе ницала на пољима опустошеним борбеним дејствима, тамо где је изровано и где се чинило да је живот замро заувек. Због тога је овај цветић временом попримио и симболику нечег неуништивног, нечег што се увек изнова рађа тамо где се чини да је све замрло, симбол живота самог који пркоси ништавилу. Почели су да се израђују брошеви у виду различка, и да се певају песме о различку. Велики допринос установљавању овакве симболике дале су Шарлот Малтер (*Charlotte Malterre*) и Сузан Линхард (*Suzanne Leenhardt*). Оне су, негујући рањене и болесне, организовале инвалиде да праве различке од платна и да их продају. Циљ ове акције био је да се анимирају и рехабилитацију, како психички тако социјално. Тако различак постаје и симбол поновне интеграције кроз рад. Данас је он, између осталог, и симбол бивших бораца, жртава рата, ратних удовица и ратних сирочади. Први пројекат по коме би француски различак постао симбол свих оних који су страдали за Француску, представљен је 1920. године. Петнаест година касније (1935), држава је одлучила да сваког 11. новембра, на дан завршетка Првог светског рата, организује званичну продају француских различака које су израдили војни инвалиди, у знак сећања на све страдале и погинуле, инвалиде, и њихове породице.

Жапризоов јунак Манек је на фронту добио надимак Различак: „Пети, последњи од војника с рукама везаним на леђима, био је Различак, надимак из класе седамнаесте, недостајало му је пет месеци до двадесет година“ (Жапризо 2005: 20). Он је силом мобилисан деветнаестогодишњак који нема идеале о бескласном друштву, интернационализму и претњи немачког хегемонизма. Он представља један

сасвим нови профил војника. То је заљубљени младић, слободан од свих „изама“, који ужива у океану, трчању кроз шуму и који воли Матилду. Након само три недеље обуке у Буржу шаљу га право на фронт, и то тамо где су битке најжешће а губици највећи, најпре у Верден, а потом у Пикардију. Толико је неприпремљен да му је потребна помоћ других бораца да би се снашао са сопственом опремом и деловима пушке. Ратне дане провиди тако што се труди да буде што неприметнији, како би му време, што брже и што безболније, прошло:

Име му је било Жан, иако су га мајка и сви други у завичају звали Манек. У рату, био је једноставно Различак. (...) Није био свађалица, склањао се како би избегао беспредметне расправе и, на крају крајева, био је добро: кад не бу умео да се снађе са својом опремом или деловима пушке, увек би се нашао неки добар човек да му помогне да се снађе и, у рову, осим оног наредника који га је узео на зуб, нико од њега није тражио ништа друго осим да остане у заклону и да пази на жицу. (Жапризо 2005: 22)

Пре него што је мобилисан, он није ни размишљао о рату, а када је схватио да мора да оде, рат је доживео као привремену нужност, након које ће моћи да настави тамо где је стао са својом љубављу и једноставним животом на селу, пуним свакодневних малих радости. На фронту, он брине само о томе како да се што пре врати својој вереници. Да би у томе успео, довија се на најразличитије начине, најпре покушава да симулира жутицу, да би издејствовао отпуст, а када му то не успева, организује да буде рањен тако да више не може да користи пушку. Све његове жеље и мисли усмерене су само на то како да се врати кући. Не размишља о светском миру, узроцима рата, жртви, нужди, нема ни трага од свесности, друштвене одговорности и приоритета колективног интереса. Он је крхак и слабашан дечак, још увек неизиграних дечијих игара. Страхоте на које наилази неће га ојачати већ ће га, напротив, сломити:

Ишао је чудно се смешећи, као последњи од петорице војника које је требало казнити, имао је плаве очи и црну косу, образе упрљане али готово без браде, и

његова младост му је коначно ишла у прилог, мање се мучио на поплављеним стрељачки шанчевима него његови другови. Напротив, причињавало му је анимално задовољство да се ували у блато, хладноћа на његовом лицу, у његовим ушима узвици и смех некадашњих вечери: излазио је из школе, враћао се кући путевима по пешчаним динама, између језера и океана, била је то чудна зима када је снег падао свуда, знао је да ће му пас Кики доћи у сусрет у одсјајима заласка сунца, био је гладан, желео је кришку хлеба с медом и велику чинију чоколаде. (Жапризо 2005: 24)

Манекон надимак није случајно Различак. Он је представник свих оних различака у плавим панталонама, који су страдали на ратиштима широм Француске, и који имају мало тога заједничког са Барбисовим свесним и одважним борцима.

1.5. Битка код Кобарида

Битка код Кобарида се одиграла 1917. године, у периоду од 24. октобра до 10. новембра, између италијанске војске, са једне стране, и аустроугарске и немачке, са друге стране, у близини градића Кобарид, у данашњој Словенији. Претходиле су јој дуге и исцрпљујуће битке на реци Сочи, након којих су италијанске трупе забележиле извесно напредовање, али које је било далеко несразмерно губицима које су морали да претрпе⁵⁹:

Једанаест битака на Сочи, помоћу којих су Италијани покушали да пробију аустријски фронт, изнедриле су вртоглаве бројке: како би померили границу за петнаестак километара, са терена је збрисано више од милион војника, што мртвих, што рањених. Ако боље размислите, било је то чисто лудило (...) (Барико 2007: 67)

⁵⁹ У десетој бици на Сочи Италијани су изгубили 160.000 војника, а у једанаестој је 166.000 људи избачено из стоја. У исто време аустроугарски губици су било знатно мањи: 75.000 и 29.000 војника (Ђуришић 1976: 267-269).

Без обзира на повољнији однос снага, који су, након битака на Сочи, имале италијанске трупе, због великих губитака и исцрпљености војника (од почетка маја до краја септембра 1917. године имали су око 720.000 људи избачених из строја), оне нису били у стању да искористе стечену предност пре него што противник консолидује своје редове. Напротив, у италијанској војсци донета је одлука да се прекину припреме за напад и да се предузму мере за фортификацијско уређење положаја. Са друге стране, аустроугарска врховна команда проценила је да не би издржала још један напад таквог интензитета и дошла до закључка да се, „у конкретној оперативној ситуацији, радикалан преокрет може постићи само офанзивним дејствима.“ (Ђуришић 1976: 271)⁶⁰. Али, за тако нешто била им је неопходна немачка помоћ. Немачка пристаје да Аустроугарској пружи војну помоћ и ставља јој на располагање 7 елитних дивизија и одговарајућу тешку артиљерију. Од тих снага и 5 аустроугарских дивизија, формирана је 14. армија, под командом немачког генерала Ота фон Белова која је имала главну улогу у предстојећој офанзиви. И Барико пише о значају који је укључење Немачке имало на исход битака на Сочанском фронту:

Није немогуће – додао је он – да би, упркос очигледној катастрофи, Италијани, са једне стране и Аустријанци, са друге наставили тако све до неке непредвидљиве коначне апокалипсе. Тај њихов племенски рат прекинут је интервенцијом Немаца, који су га раскринкали хирушком оштрицом једне логике у којој су се на смртоносан начин помешале лукавство и наивност. (...) Преузели су команду над војним дејствима, наметнувши Аустријанцима улогу шегрта позваних да умру и да уче. И, у првим јутарњим часовима 24. октобра 1917, у Кобариду, у горњем току Соче, извели су најбесмисленији и најразорнији напад који је икад виђен у овим крајевима. (Барико 2007: 67-68)

⁶⁰ „После једанаесте битке на Сочи, у аустроугарској Врховној команди је преовладало мишљење да би, с обзиром на велику физичку и моралну исцрпљеност трупа и неповољну општу политичку ситуацију у земљи, нова изнуравајућа одбрамбена битка могла довести, не само до слома целог фронта на Сочи већ и до распада Хабсбуршке Монархије, и да се у конкретној оперативној ситуацији радикалан преокрет може постићи само офанзивним дејствима.“ (Ђуришић 1976: 271).

Када је офанзива почела, 24. октобра 1917, немачка 12. дивизија брзо је и лако пробила италијански први положај, а затим, надирући са обе стране Соче, и други положај, и истог дана је заузела Кобарид и, продревши око 23 км у непријатељску територију, заробила 15.000 Италијана и око 100 топова. Ову битку „Немци сматрају најуспешнијим подухватом једне дивизије у току целог рата 1914 – 1918. године“ (Ђуришић 1976: 273). У бици се посебно истакао млади немачки поручник Ервин Ромел, који ће касније, у Другом светском рату, постати прослављени генерал са ратишта на северу Африке, познат под надимком Пустинска лисица. Он је са само 400 војника, од 24. до 26. октобра успео да зароби 9000 Италијана, притом је у својим редовима имао 6 погинулих и 30 рањених војника (Ауђас 2007). Ромелу се приписују највеће заслуге за исход битке код Кобарида, након које је постао најмлађи носилац највећег немачког војног признања - Ордена заслуга.

Барико, у свом роману *Ова прича* детаљно описује све фазе битке и притом посебно истиче важност тактике коју је у нападу применила немачка војна команда. Док су Италијани очекивали фронтални напад на планинама, и на тим местима појачали своју одбрану, немачке јединице малих формата су, попут термита, продрле у низијама унутар италијанских редова и тако их практично опколили:

Напали су 24. октобра 1917, ослањајући се на једну стратегију која би се могла сажети овако: делати обрнуто од правила. Не марећи за узвишице, прошли су кроз долину, где је одбрана била слабија и недовољно будна. Учинили су то уз помоћ малих јуришних одреда, којима је било издато незамисливо наређење да се завуку у непријатељске редове и да се ни на тренутак не заустављају, прекидајући сваки контакт с главнином војске и одлучујући самостално о сопственом кретању и сопственим дејствима. Намера је била да се продре у непријатељске редове попут термита који ће потом, одабравши место где је дрво најмекше, издубити пролаз кроз утробу непријатељских положаја све док узвишице, неосвојене, не падну саме. Управо се тако и догодило. (Барико 2007: 69)

Услид брзог напредовања непријатеља на свој ширини фронта постојала је опасност да италијанским снагама буде одсечена одступница, па је зато генерал Кадорна наредио повлачење у последњем тренутку⁶¹. Због целокупне ситуације дошло је до опште пометње међу италијанским војницима:

(...) да су у тим часовима немачки термити укинули и саму линију фронта, па чак и границе, географске и моралне, поринувши читаву област између Соче и Тилмента у једну хаотичну географију, која као да је проистекла из какве авангардне уметничке интервенције. Спуштајући се у долине, а потом се успињући уз планинске обронке у свим правцима, фактички су укинули појам напредовања и повлачења, разградивши рат на једну структуру налик леопардовој кожи, у којој је сваки окршај био прича за себе, независна од свих осталих. Зато што су га они желели, и уговорили у кабинету, они су умели да војују тај рат, али не и Италијани (...) (Барико 2007: 75)

Повлачење се одиграло у изузетно тешким временским условима, по хладноћи, снегу и киши. У општој пометњи, уз војску која се повлачила, кренули су и цивили који су напуштали своје домове покушавајући да са собом понесу све оно што се дало понети. Раскаљане путеве је закрчила огромна маса војника и избеглица са стоком и покретном имовином, владао је неописив хаос:

У рату свакако постоји ред, али свако повлачење је прекид рата, црна рупа у ланцу догађаја, неконтролисано укидање сваког правила, те према томе пораз. Онај на Кобариду био је библијских размера и, допустите ми да кажем, чудовишно хаотичан. За само неколико дана, више од три милиона људи слило се на један мали простор, где су се укрстиле све врсте илузије и размишљања. (...) Томе додајте цивиле, готово триста хиљада људи који су напустили куће како би побегли од инвазије: замислите њихова кола, старце и децу, болеснике на креветима, једва некако натовареним,

⁶¹ У исто време обавестио је војног министра да се десетак пукова предало непријатељу без борбе и упутио молбу савезницима за хитну помоћ, не скривајући од њих величину пораза својих трупа на Сочи. Страхујући од катастрофалног пораза Италијана, савезници су одлучили да им пошаљу у помоћ једну француску и једну британску армију од по шест дивизија са тешком артиљеријом.

животиње које су биле све њихово богатство. Замислите путеве које су јесење кише претвориле у реке блата. (Барико 2007: 85-86)

Убрзо, повлачење Друге армије, прераста у панично бекство. Извештај италијанске анкетне комисије бележи следеће: „Општа бежанија непрекидно је такла према западу, све је било обузето најлуђом безглавошћу. Наступајуће резерве војници су дочекивали с узвицима `штрајкбрехери`... Друга армија (28. дивизија) маршовала је `кући.`“ (Ђуришић 1976: 277). Једнако оштар је био и извештај који је послао надлежни генерал Кадорна, 28. октобра 1917, који у тој форми није био прихватљив за италијанску владу, због чега је замењен блажом верзијом:

Недостатак отпора делова Друге армије који су се кукавики повукли без борбе или се срамно предали непријатељу, омогућио је аустријско-немачким снагама да пробију наше лево крило на фронту Ђулија. Храбри напори осталих трупа нису успели да спрече непријатеља да продре на свето тло Отаџбине. (Изненги 2002: 111)

Исход битке је био катастрофалан пораз италијанских снага који броји 10.000 погинулих, 30.000 рањених и 293.000 заробљених војника, подофицира и официра, затим, преко 3.000 топова и 1.730 минобацача, више од 300.000 пушака, око 3.000 митраљеза, и око 350.000 италијанских војника који су се разбежали по унутрашњости земље, што укупно износи око 700.000 људи избачених из строја, док су аустроугарски и немачки губици износили свега 70.000 људи (Ђуришић 1976: 279-280). Необичан ток битке оставља доста простора за различита тумачења разлога због којих је италијанска војска претрпела пораз таквих размера. Барико то објашњава неприпремљеношћу италијанских војних структура за нов, герилски, начин ратовања, који су примениле немачке јединице и исцрпљеношћу и збуњеношћу италијанских војника, који су новонасталу ситуацију сасвим спонтано протумачили онако како им је у тим тренутку највише одговарало – као крај рата, тако да су фронт напуштали пре у атмосфери славља него пораза:

Ако желите да знате шта ја о томе збиља мислим, онда ћу вам рећи да то што се збивало тих дана, на путевима за Тилмент, није могуће разумети у контексту ратне логике већ пре, верујте ми, у контексту једног сасвим другачијег искуства: искуства светковине. Уколико примените граматику Карневала, успећете да одгонетнете повлачење код Кобарида. (Барико 2007: 86)

У прилог оваквом тумачењу су и извештаји италијанског новинара и либералног политичара, Ђованија Амендоле, и извештај председника Савета, Виторио Емануела Орланда. Амендола тврди да је повлачење италијанске војске изгледало врло чудно, да је поворка више личила на уморне и добронамерне људе који се враћају с посла, или са штрајка:

Утисак који је ово бежање оставило на сведоке прилично је чудан; као људи који се коначно враћају кући након напорног рада, смејући се и ћаскајући, или са штрајка, свечаног и добронамерног. Није било, међу распуштеним војницима никаквих знакова насиља, нити побуне, напротив, повили би реп чим би им се неко супротставио; једна особа са ауторитетом је могла да заустави хиљаде. (Изненги 2002: 111)

Изненги бележи да су председник Савета, Виторио Емануеле Орландо и краљ Италије, Виторио Емануеле III, били у обиласку италијанских положаја, само дан пре битке, о чему пише и Барико:

Двадесет четири часа раније, краљ Италије, командант свих снага на копну и на мору, лично је дошао да провери ефикасност одбрамбеног система. Отишао је видно задовољан. Али то што им се примицало било им је непознато, будући да ограничена војна логика није имала довољну гипкост да то разуме, а још мање да предвиди. Тако да су и после, по свршеном чину, годинама покушавали да докуче, узалуд. (Барико 2007: 68)

Враћајући се аутомобилом са линија фронта, председник Савета и краљ остали су заглављени у маси бегунаца, која није показивала никакву агресију према њима, већ их је напротив поздрављала са поштовањем. Виторио Еманиеле Орландо, у свом извештају од 01.11.1917, закључује да у овом повлачењу није било елемента револуције, нити побуне против система: „(...) да је ове људе покретао (макар и сасвим мало) субверзивни дух (...) никада им се не би указала боља и лакша прилика да се истовремено докопају шефа државе и председника владе.“ (Изненги 2002: 111).

Ипак, крунски доказ који иде у прилог Бариковом тумачењу ситуације на Кобариду, оставио је сам Ервин Ромел у свом ратном дневнику *Пешадија напада*. Он наводи да су га италијански војници, видевши да се пење ка њима, само непомично посматрали, да се нису ни бранили ни бежали. Тада је он са белом марамицом кренуо напред и позвао их да се предају: „Војници су кренули ка мени и у трену сам био окружен са свих страна. Викали су: `Живела Аустрија!`, `Живела Немачка!`. За њих је рат био завршен и скакали су од радости.“ - наводи Ромел (Ауђиас 2007; Варанели 2010).

Сцена коју описује Барико, у којој се немачки официр полако приближава збуњеним италијанским војницима, неодољиво подсећа на ону из Ромеловог дневника:

(...) корачајући ка нама, и даље веома сталожен, вичући да се предамо, све док први војници нису спустили пушке на земљу, а неки су чак почели да се осмехују, натуцајући по неку немачку реч (...) у том трену, трену којег се сећам као нестварно спорог, и у којем су се војници незадрживо изливали из ровова попут уља преко рубачаше, подстакнути једним, сада већ неиздржљивим нестрпљењем, клизећи лагано ка Немцима, и лењо се сливајући низ косину снежног покривача. (Барико 2007: 71)

Малапарте, са своје стране, инсистира на револуцији. Он разлоге за пораз види искључиво унутар италијанске војске, у чијим се редовима, по његовом тумачењу, дешава револуција, попут оне Октобарске у Русији, али која због ратних околности остаје непримећена и незабележена од стране најшире јавности. Он тврди

да је: „пешадија, тј. народ из ровова, постао `друштвена класа`, са сопственим менталитетом, јасно *антибуржујским и пацифистичким*“ (Малапарте 1981: 106).

О томе колики значај има ова битка у свести Италијана најбоље говори чињеница да Кобарид, на италијанском *Carovetto*, осим што означава градић у Словенији, има вредност и заједничке именице и означава катастрофу уопште⁶².

Сведочанство о бици код Кобарида оставио је и Ернест Хемингвеј који је као добровољац у њој учествовао. У роману *Збогом оружје* он описује како саму битку, тако и о масовна повлачења и велике збегове након ње. Роман је постигао светску славу, а интересовање за њега не јењава до данас, о чему сведоче три екранизације у различитим временским периодима, увек са најелитнијим глумцима. Најпре 1932, у режији Френка Борзејгија са Гаријем Купером и Хелен Хејз у главним улогама; затим 1957. у режији Чарлса Видора и Џона Хјустона, са Роком Хадсоном и Џенифер Џоунс у главним улогама, и коначно 1996. у режији Ричарда Атенбороа са Крисом О`Донелом и Сандром Булок као главним глумцима.

1.6. Погубљења

Одржавање дисциплине међу мобилисаним војницима на фронту, представљао је велики изазов за војне власти јер су се војници од самог почетка рата довијали на најразличитије начине не би ли избегли сурове услове који су владали у рововима: симулирали су болести и повреде, или су сами себе рањавали у жељи да буду проглашени неспособнима и враћени кућама. Најчешће би себи пуцали у руку или ногу, пили разне напитке, како би изазвали одређене симптоме, измишљали болести, симулирали лудило, или једноставно бежали из ровова, или се пак нису враћали са одсуства (Изненги 2002: 103-104). Притом су били свесни да је казна, уколико не успеју да изведу своје планове, онако како су замислили, смрт. Све земље које су учествовале у рату, од 1914. до 1918, имале су установљене војне судове који су изрицали смртне пресуде (Офенштад 2002: 20), пре свега, због дезертерства и

⁶² У италијанско-српском речнику Ивана Клајна, налази се следећи превод именице *Carovetto*: „(фиг.) тежак пораз, катастрофа (по поразу ит. војске код Кобарида у I светском рату).“ (Клајн 2006: 126).

самоповређивања, али и због одбијања послушности, вређања претпостављених и напада на њих. Убрзо се испоставило да су преступи ове врсте толико масовни, да је било просто немогуће до краја спровести сваку судску одлуку о погубљењу. У енглеској армији, само 10% смртних пресуда је потврђено и извршено, док је у Немачкој, 1/3 стрељана у односу на број смртних пресуда. Смртне пресуде до чијег извршења није дошло, ублажаване су и преиначаване у друге казне (Офенштад 2002: 21). Процењује се да је у Француској 2 400 војника осуђено на смрт или на принудни рад, од којих је стрељано око њих 600 (Дирдон 2011: 22). Изненги наводи да је дошло до „парадоксалног надмудривања“ између судија и окривљених, и да су се судови довијали на најразличитије начине како да задрже кредибилитет, а да у исто време санкционишу преступе. Често је издржавање казне одлагано за после рата, а осуђени су, у међувремену, били приморани да остану на бојиштима (Изненги 2002: 104.) По неким сведочењима, на хиљаде војника је, услед оваквих пресуда, трулело у италијанским војним затворима у периоду између два рата (Сака 2006).

У Француској је одмах на почетку рата, септембра 1914, дошло до формирања специјалних ратних савета, како би се одговорило на проблеме са дисциплином који су се већ тада запажени на фронту. Статус окривљених у рату је био знатно лошији него што је то био у миру. Суђења су поједностављена, није више било истраге, број судија се смањио, док је право на жалбу и на захтев за ревизију, као и право на помиловање било укинута. Ова правила су важила за све главне одлуке војних суда, изузеци су допуштани само у случају да официр, који је предложио суђење, сам предложи ублажавање казне. Н. Офенштад наводи изворе по којима је сам почетак рата представљао најкритичнији период и да је само од септембра 1914. до јуна 1915. године било више стрељања него за све преостало време рата⁶³ (Офенштад 2002: 22). У том периоду настаје и Барбисов роман *Огањ*. Он стрељању посвећује десето поглавље, које се назива *Арговал*. У њему описује како га је наредник Силар кришом одвео на место на коме је стрељан војник због тога што је за време страже

⁶³ По процени из 2011. године, у првих седамнаест месеци рата, у Француској су биле изречене 752 смртне казне, од чега је 495 било извршено, што просечно износи 29 погубљења месечно, односно, скоро по једно сваког дана у првих седамнаест месеци рата (Дирдон 2011: 23).

заостао, а затим се, уместо у ров, вратио у логор. Сам чин стрељања описују војници који су присуствовали погубљењу, а које аутор и наредник Силар затичу на месту где је стрељани војник покопан. Сви они општи услови под којима се изводило стрељање, које описује Никола Офенштад у свом делу *Стрељани у Великом рату*, препознају се у наведеном десетом поглављу Барбисовог романа. Офенштад наводи да су погубљења у рату имала смисла само уколико су била изведена пред другим војницима, јер је њихова основна сврха била да се застраше други и да се тако спречи понављање истог престапа, а све у циљу одржавања дисциплине у војним редовима. Публика је, дакле, била неопходна, али она је морала да буде ограничена на војнике, јер би упознавање шире јавности са оваквим мерама било непожељно и контрапродуктивно. Зато су се, наводи Офенштад, стрељања најчешће извршавала на местима где се нису очекивали случајни пролазници: на излазима из села, војних логора, на ивицама шума, у каменоломима. Војник, кога описује Барбис, погубљен је на једној заравни усред шуме, до које се долази кроз шибље, „излоканим путићем“ и то у зору, чиме је на најмању меру смањена могућност да сам чин види неко коме то није намењено:

Силар је ишао преда мном. Водио ме је једним излоканим путићем који је вијугао, притешњен обичним насипима; с обе стране избијали су превази шибља чији су се врхови збијено припијали. (...) Водио ме је преко ливаде, недалеко од улаза. Била је ту једна група војника која је разговарала тихим гласом. Мој сапутник пружи руку. Ово је то – рече он.“ (Барбис 1980: 127-128)

Офенштад даље наводи да је типично погубљење било праћено ритуалом, који је установљен још 1909. године (Офенштад 2002: 58). О ритуалу говори и Барбисов војник, очевидац стрељања: „Било је ту свега, (...) читава свечаност од почетка до краја, пуковник на коњу, деградирање (...)“ (Барбис 1980: 129).

Како је рат одмицао, фронт се све више стабилизовао и почела је да расте контрола цивилне власти. У Француској је, од 1915. године, уведено правило да ни једна егзекуција не може да буде извршена, а да предмет претходно не прегледа сам

председник Републике⁶⁴. Од јуна 1916. поново је уведена могућност захтева за ревизију смртне пресуде. Оваква ситуација трајала је до 1917. године, када је, услед таласа побуна који је захватио фронтове широм Европе, дошло до поновног јачања репресије над преступницима на фронту, опет су укинута захтеви за ревизију, а од 11. јула генерали нису више имали обавезу да прослеђују молбе за помиловање (Офенштад 2002: 22-23).

Саморањавање је и у Италији представљало једнако озбиљан проблем, јер је од почетка рата било у сталном порасту. Због тога је министар рата, 1917. године, при свакој армији образовао специјалну службу за процену спорних ситуација чија је обавеза била да сумњиве случајеве пријављује властима (Офенштад 2002: 46). Смртне пресуде су у Италији изрицане током целог рата, али се, након пораза код Кобарида, њихов број драстично повећао (Офенштад 2002: 23).

У Француској је, међутим, институција председника Републике и даље остала врховни ауторитет. Изненги наводи да је само у периоду од јуна до децембра 1917. било 376 смртних пресуда које је председник преиначио у блаже казне (Изненги 1997: 105-106). Жапризо је био у потпуности упознат са улогом коју је имао председник Републике у извршавању смртних пресуда и он у свом роману *Веридба је дуго трајала* о томе обавештава читаоца кроз лик Матилдиног адвоката, који опет до ових података долази преко адвоката који је Манека бранио у процесу када је он осуђен на смрт:

Како она објашњава то да се није приступило егзекуцији одмах после пресуде, као што се то догађало у време преких судова? Јер од укидања преких судова, управо, закон забрањује сваку егзекуцију, чак и одбацивање жалбе, пре него што председник Републике буде у прилици да примени своје право на помиловање. (Жапризо 2005: 119)

⁶⁴ Само те 1915. године председник је помиловао 111 војника осуђених на смрт (Дирдон 2011: 23).

Јунаке његовог романа, петорицу војника осуђених на смрт због саморађавања или намерног изазивања рађавања, такође је помиловао председник Француске, Рејмон Поенкаре:

(...) петнаест осуђеника на смрт, све, помиловао је председник Поенкаре 2. јануара 1917. године, односно четири дана пре догађаја на Бинго Сумраку и преиначио њихове казне у присилни рад. Манеков бранилац је примио обавештење о помиловању, четвртог, у свом логору, али власти којих се то тиче сигурно су биле обавештене пре њега, телеграмом. (Жапризо 2005: 118)

Међутим, извесни командант Лавруј, из непознатих разлога, задржава ово помиловање, тако да су осуђени војници ипак погубљени: „А затим да је у суботу 7. јануара команданту батаљона Лаврују стигло помиловање за осуђенике, дакле док је још било времена да се све заустави (...)“ (Жапризо 2005: 276). Жапризоови јунаци претпостављају да су мотиви за то чиста бахатост и злоба, или неки ниски лични интереси:

„Командант Лаврј је задржао Поенкареово помиловање.“

„Из ког разлога?“

„Откуд знам. Зато што је био ђубре, сасвим једноставно, или зато што је желео да подметне клипове вишима од себе, или зато што је желео да свали на Фавурјеа одговорност за неуспех. Било шта. Не би ме изненадило ни ако бих једног дана дознао да није хтео да прекине вечеру како би средио ствари.“ (Жапризо 2005: 243)

Шире гледано, у Жапризоовом роману је лако препознати колико уплив контроле цивилне власти (до кога долази крајем 1915. и током 1916. године) утиче на губитак самопоуздања војних власти приликом извршавања смртне пресуде. Погубљење Жапризоових јунака, до кога је дошло на самом почетку 1917. године, драстично се разликује од погубљења које је описао Барбис у свом роману. Нема више оног супериорног става извршитеља, надобудног јавног стрељања коме присуствује и сам генерал. Погубљење код Жапризоа скоро да се извршава кришом. Не само да нема

никаквог ритуала, већ нема ни стрељања, осуђени војници су ненаоружани избачени пред непријатељске ровове и препуштени непријатељским мецима: „Нико нема права да их убије? Па добро. Везују их, гурају их у пустош, остављају онима преко пута бригу да их побију.“ (Жапризо 2005: 120).

Када је реч о погубљењима у току Првог светског рата, посебно осетљиву проблематику представљају стрељања на лицу места, без суђења зато што их је, због недостатка писаних трагова, врло тешко евидентирати, а самим тим и стећи реалан увид у обим проблема. На основу бројних сведочења војника, лако се да закључити да их је било на свим фронтима и то много више него што се то може утврдити на основу докумената. Ситуација је по овом питању била посебно тешка у Италији, где је стрељање на лицу места практично легализовано Војним кривичним закоником. У члановима 40 и 92 италијанског Војног кривичног законика, одређено је да официр треба свим средствима, укључујући и моментално стрељање, да спречи кукавичлик, побуну, и сличне прекршаје. Генерал Кадорна је, након битке код Кобарида, лично предложио да стрељања буду „моментална и без суђења“ (Офенштад 2002: 27).

О масовним преким суђењима и стрељањима на реци Таљаменто⁶⁵, где се након битке слила сва војска и избегли народ, сведочи и Ернест Хемингвеј:

Два карабинијера одведоше потпуковника до обале реке. Стар човек, гологлав, ишао је засипан кишом, а са сваке стране по један карабинијер. Нисам посматрао како су га убили, али сам чуо хице. Сада су саслушавали неког другог. И овај официр се био одвојио од своје јединице. Нису му допустили да објасни. Плакао је док су му читали пресуду с комадића хартије. А већ су другог саслушавали кад су овог стрељали. Управо су се спремали да отпочну саслушавање следећег, док су човека који је малопре саслушаван водили на стрељање. (Хемингвеј 1977: 287)

Ситуацију на сличан начин описује и Бариков јунак хирург, очевидац догађаја:

⁶⁵ Река на северу Италије – Tagliamento, у српском преводу се јавља као Таљаменто или Тилмент.

Скупљали смо залутале војнике, и слали их у позадину како би их тамо поново распоредили и наоружали. Када би наишли на каквог официра, међу залуталима, тада би га војна полиција упитала како то да није са својом трупом. Нису готово ни чекали одговор. Одводили су их на обалу реке и стрељали. Као дезертере. (Барико 2007: 89)

Офенштад наводи да званична документа потврђују 149 оваквих погубљења у Италији, док Марио Сака наводи да их је било 152. Офенштад даље тврди да званична документа ни изблиза не могу да буду меродавна када је реч о оваквим егзекуцијама и да је реалан број на овај начин стрељаних војника сигурно неупоредиво већи.⁶⁶

У Жапризоовом роману се, за сваког од војника осуђених на смрт, тачно зна који је преступ извршио, зна се где им је суђено, када им је суђено и шта је пресуђено. Адвокат кога је Матилда ангажовала у расветљавању овог случаја то дознаје од сведока:

Суђење је заиста одржано. Тачно у општинској школи у Дандрешену близу Сизане у округу Соме. Двадесет шест војника и два каплара из једног армијског корупса, који су се ранили на исти начин у једном толико кратком раздобљу да је то постало алармантно за дисциплину, осудио је војни суд, 28. и 29. децембра 1916. Том приликом је четрнаест војника и један каплар, у овом случају Франсис Гењар, осуђено на смртну казну, други су добили од двадесет до тридесет година присилног рада. (Жапризо 2005: 117)

Код Жапризоа се, исто тако, погубљења извршавају далеко од места на којима су преступи почињени. Са друге стране, и у Барбисовом роману се зна због ког преступа је војник стрељан, међутим, нема никаквих информација о евентуалном суђењу нити о пресуди, нема информација да је војник транспортован до суда и назад, из чега се да закључити да никаквог суђења није било, већ да је на лицу места

⁶⁶ Сака наводи да их је, према изворима Социјалистиче партије Италије, било хиљаду и да су значајну улогу у томе имала и циркуларна писма која је слао генерал Кадорна, као и да за ову злоупотребу власти са његове стране, никада нису сазнали краљ и влада (Сака 2006).

процењено да његов прекршај повлачи за собом смртну казну. Војници из његове десетине били су приморани да га стрељају, што опет говори у прилог томе да је погубљење извршено на лицу места, непосредно након преступа. Код Барика је ситуација још конфузнија. Читалац зна да његов јунак, капетан, није учинио никакав прекршај, да су његове последње речи биле „Желим да се вратим у борбу“ и зна да је стрељан. Не зна како, нити тачно где, зна само оно што зна и његов отац, да је то било „због дезертерства“, „(...) увече 1. новембра 1917, осам дана након Кобарида“ (Барико 2007: 68). Иако његов отац наводи да је „осуђен на смрт због дезертирања“, читалац нема информацију да је против њега вођен судски поступак.

Погубљење војника због различитих облика недисциплине представљало је једнако озбиљан проблем како у француској, тако и у италијанској војсци. За разлику од Офенштада, који цитира изворе по којима је највише стрељаних војника било на почетку рата, Изненги тврди да је то ипак била 1917. година, година побуна и непослушности на свим фронтovima⁶⁷. Ипак, сто година од почетка Великог рата у француској штампи су се појавили подаци класирани по годинама који иду у прилог онима које је изнео Н. Офенштад: 206 стрељаних војника од августа до децембра 1914, 296 у 1915, 136 у 1916, 89 у 1917 и 14 у 1918; укупно 741 војник (Делпиру 2014). По истраживањима Г. Педрончинија, у побунама овакве врсте, индивидуалним, групним или онима које су обухватале читаве одреде, учествовало је око 40 000 војника, Делградо наводи да их је било 30 000 (Делградо 2014), а Изненги чак 100 000 (Изненги 2002: 105)⁶⁸. Међутим, број стрељаних војника, те 1917. године,

⁶⁷ Он наводи податке по којима је од јуна до децембра 1917, било 629 извршених смртних пресуда, што је више него у свом претходном периоду рата, од августа 1914. до јануара 1917, који је 4 пута дужи. Што се тиче броја погинулих у Француској и ту су подаци различити: Г. Падронини тврди да их је било 500 док Офенштад каже да их је било 600. Андре Баш 2011. године проењује да их је било чак 800 (Дирдон 2011: 6).

⁶⁸ Међу страдалим војницима нашао се и велики број Руса. Овај догађај описује Реми Адам у својој књизи *1917, побуна руских војника у Француској*. Русија је, на име, у Француску послала две бригаде, око 20.000 војника у замену за оружје које јој је било испоручено. Прва бригада се искрцала у Марсеју, априла 1916, што је било изузетно медијски пропраћено, те није могло да остане без одјека на фронтovima, посебно у Француској и у северној Италији. Након фебруарске револуције у Русији долази до побуне ових војника, регрутованих из радничких редова московског региона и сељака из

несразмерно је мали, у односу на број оних који су одбијали послушност и учествовали у побунама⁶⁹. Упоређујући ове податке са бројем стрељаних на почетку рата, Ф. Дирдон и П. Ерве закључују да би требало преиспитати значај који се придаје 1917. години када се говори о „стрељанима за пример“ (Дирдон 2011: 24).

У Италији је, са друге стране, било 870.000 пријава војним властима (15% мобилисаних), од тога 470.000 се односи на избегавање војне обавезе и 400.000 на преступе под оружјем. Било је 350.000 судских процеса доведених до краја и 210.000 пресуда, међу којима 15.000 на доживотну робију и 4.000 на смрт (извршено је 750 пресуда) (Изненги 2002: 107). Сагледано по годинама, ситуација се драстично разликује од оне која се среће у Француској. Како наводи Бруна Бјанки, позивајући се на званичне извештаје Министарства рата из 1927, број стрељаних војника се у Италији, за разлику од Француске, константно повећавао како је рат одмицао: у току прве године ратовања била су 103 стрељана војника, друге године био је 251, а треће чак 382 војника (Бјанки 2001).

1.7. Рехабилитација

Погинути за отаџбину, по дубоко укорењеним друштвеним стандардима, представља херојски и частан чин, док је, насупротив томе, бити стрељан од стране својих сународника, синоним за срамоту⁷⁰. За војнике стрељане у Првом светском

унутрашњости. Протествовали су против војних команди и желели су да се врате у Русију. Њихови захтеви су одбијени, и оцењено је да овакво понашање представља лош пример и велику опасност за француску војску, па су пребачени у војни логор Ла Куртин, далеко од фронта и већих градова. После неуспелих напора да се побуна мирно угуши, угушена је силом. Не зна се тачан број погинулих јер је већина њих сахрањена у масовним гробницама, они који су заробљени третирани су као ратни заробљеници, док је око (4.500) 5.000 Руса депортовано у Алжир. Мали број њих који је успео да преживи до 1919. враћен је у Русију. Судаћи по статистикама, страдали руски војнице се не убрајају међу стрељани на француском фронту у Првом светског рата. (Адам 2007: 17)

⁶⁹ По проценама из 2014. године било их је 89, а по подацима до којих су дошли Ф. Дирдон и П. Ерве само 27. Сличне податке износи и Д. Делпиру. 2014. године: „Уосталом у великим побунама у којима је учествовало до 40 000 до 80 000 војника, било је 'само' 30 егзекуција“ (Делпиру 2014).

⁷⁰ „Бити побуњеник, стрељан, као и бити затвореник, значи изађи ван ратних норми“ (Дирдон 2011: 12).

рату и за њихове породице, то је значило јавно жигосање. Породице су губиле право на пензију и врло често биле изложене бојкоту у својим срединама⁷¹, тако да су оне, у суштини, биле вишеструко погођене: како губитком вољене особе, тако и губитком части и неком врстом прећутне екскомуникације из друштва. Доживљавајући ово као дубоку неправду, чланови породица стрељаних војника покушавају да скрену пажњу шире друштвене заједнице на свој положај и да изборе другачији статус за себе и страдалог члана.

У Француској је о репресији војних власти почело да се говори и пре него што се рат завршио. Лига за права човека се још 1915. године залаже да се војницима који су изведени пред војни суд дају гаранције за праведно суђење. У наредном периоду, ова организација износи у јавност велики број спорних предмета као доказ да је судских грешака било, писмено се обраћа одговорним министрима и упућује јавне захтеве да се те грешке и исправе. Крајем рата, 1918, Лига тражи ревизију свих пресуда донетих у току рата у којима је видљиво непоштовање прописаних форми и гаранција, као и предмета за које постоје нови докази (Офенштад 2002: 76).

Посебан и симболичан значај за рехабилитацију стрељаних војника у Француској има случај „каплара из Суена“. Марта 1915, северно од села Суен у Шампањи, стрељана су четири каплара⁷² који су припадали 21. одреду 336. пешадијског пука. Погубљени су јер су више пута одбили да послушају наређење претпостављених, изађу из рова и крену у напад. Један од њих, четрдесетогодишњи учитељ Теофил Мопа, сведочио је на суђењу да је простор испред њиховог рова био дословно прекривен лешевима и да је било физички немогуће ступити на њега и напредовати до непријатељских позиција. Сви они који су се одважили да крену, макар и преко лешева, били су истог тренутка покошени, јер је на њих пуцано, како из непријатељских митраљеза, тако и из француских топова. Разлог због кога су француске гранате падале по француском војницима, био је касније предмет жучних полемика. Генерал Ревејак, исти онај који је касније захтевао да се капларима и

⁷¹ „(...) начин на који су погинули њихови ближњи не оставља место за саучесништво у тузи и симболично саучешће које је било намењено `онима који су погинули за Француску'. (Офенштад 2002: 74).

⁷² Четворица каплара из Суена звали су се: Теофил Мопа, Луј Лефулон, Луј Жирар и Лисијен Леша.

војницима суди, по неким сведочењима, наредио је да се артиљеријом гађају француски ровови не би ли се војници приморали да изађу из њих. На суђење је било изведено осамнаест војника и шест каплара, од тога су сви војници и два каплара ослобођени, док су остала четворица каплара стрељана. Целу ствар је у јавност изнела удовица Теофила Мопа, такође учитељица, Бланш Мопа, која је истину о томе како је заправо страдао њен муж сазнала од његових ратних другова који су осетили потребу да јој пишу и да је извести о свему. У званичним депешама којима су породице обавештаване о погибији војника на фронту, нису били прецизирани услови под којима је војник страдао (Офенштад 2002: 71): „Када су убијени упишу их у пуковски списак губитака. Њихови ближњи неће чак ништа ни знати: *Убијени од стране непријатеља.*“ (Жапризо 2005: 120), тако да Бланш Мопа на основу званичног извештаја није могла ни да наслути шта се заправо десило. Након што је сазнала детаље, креће у борбу да имену свога мужа поврати част и достојанство и да га у потпуности рехабилитује, што подразумева да му се признају исте заслуге као и војницима који су погинули у борби (Офенштад 2002: 73). Она се најпре обраћа Лиги за права човека и Федерацији пријатеља учитеља, али не пристаје да одмах поднесе захтев за рехабилитацију јер, по њеној процени, није био повољан тренутак за тако нешто, већ одлучује да сачека повољније околности.

Деветнаест година је Бланш Мопа водила битку са системом и институцијама да би на крају, уз подршку удовица остале тројице каплара, успела да се избори за своју и њихову правду и да охрабри све друге који су били у сличној позицији. Током овог дуготрајног и мукотрпног процеса, она је своју личну борбу подигла на институционални ниво оформивши такозвани „комитет Мопа“, који је касније прерастао у „Комитет за рехабилитацију жртава рата“. Њена борба је имала великог одјека у јавности и показала да је једну овакву, наизглед безнадежну, битку ипак могуће добити⁷³.

⁷³ Животна прича каплара из Суена и борба Бланш Мопа послужили су и као инспирација за филмове Патрика Жамена *Бланш Мопа* и *Стазе славе* Стенлија Кјубрика.

Бланш Мопа је била приморана да сама, са групом савезника, трага за сведоцима и покрене „део један инкогнито (подземни) рад на прикупљању доказа“. Жалила се да јој је било јако тешко да добије званичне, писане изјаве и да су се људи које је испитивала, као и њихове породице, плашили притисака и били уплашени за свој живот (Офенштад 2002: 73).

Сличност између Жапризоове јунакиње Матилде и Бланш Мопа, више је него очигледна. Породице погубљених војника у Жапризоовом роману, баш као и Бланш, добијају званичну депешу да су њихови ближњи на фронту убијени од стране непријатеља (Жапризо 2005: 103). Матилда, као и Бланш, одлучује да сазна праву истину о страдању свог вереника, с тим што она, за разлику од Бланш, нема сведоке који су видели тренутак када је њен вереник погинуо, тако да у целу борбу и подухват истраживања улази са нескривеном надом да ће открити да је Манек и даље жив. Баш као и Бланш и Матилда наилази на отпор институција у откривању и објављивању истине. Све информације, до којих њен адвокат, Пјер-Мари, успева да дође, незваничне су, добијене захваљујући његовим личним везама, у строгом поверењу и уз одговорно обећање да се неће ширити даље, на шта је и Матилда приморана да се обавезе:

Најпре, Матилда мора да обећа да информације које ће чути никада неће бити разглашене било коме. Да би их добио, Пјер-Мари је морао да се позове на пријатељство једног официра из генералштаба који се много изложио, коме је он сам дао реч да ће чувати потпуну дискрецију. (Жапризо 2005: 114)

И Матилда, као и Бланш, не успева да дође до званичних информација:

Она претпоставља да у војним архивама морају да остану извештаји војног суда, неки писани траг.

Не, његов пријатељ Официр није могао да пронађе – или бар не још – записник са суђења у Дандрешену, нити икакав траг. (Жапризо 2005: 118)

Матилда ће, као и Бланш, све морати да уради сама: да унајми адвоката, објави оглас у новинама, не би ли се они који нешто знају о догађају јавили сами, да нађе начин да

ступити у контакт са сведоцима догађаја или њиховим вереницама, женама, девојкама...

Ситуација није била много другачија ни у Италији. Историја бележи да је италијанско Министарство рата породице стрељаних обавештавало о погибији војника на исти начин на који се то чинило у Француској: не прецизирајући начин погибије, већ уз објашњење да је војник страдао у борби или да је нестао (Сака 2006). Барико, за разлику од Жапризоа, не даје читаоцу никакву информацију о садржају депеше. Отац страдалог капетана од самог почетка зна да је његов син стрељан због дезертерства, из чега се може закључити да је он од војних власти добио праву информацију, за разлику од породица страдалих у Жапризоовом роману. Имајући ово сазнање од почетка и не доводећи га у питање, отац стрељаног капетана креће у борбу за информације о последњим данима свога сина, чврсто уверен да он није дезертирао и да ће га истина рехабилитовати и повратити му одузету част: „ Додао сам да ми је важна само част мога сина, и да ми је стога изузетно важно да схватим војну страну догађаја, која ми се сама по себи гади, али коју сматрам неопходном за постизање свог циља.“ (Барико 2007: 87). Он уопште не покушава да се обрати институцијама, једини пут за који верује да ће га довести до циља, је пут преко сведока. Успева да их пронађе, прикупи доказе који су му били потребни и докаже невиност свег сина, а затим пише свој меморијал, желећи да остави писани траг у времену.

Овим се завршава мој меморијал, написан за једанаест дана и једанаест ноћи са циљем да поврати част моме сину, неправедно осуђеном на смрт због дезертерства 1. новембра 1917. Више бих волео да сам га писао са спокојем и пажњом коју би ми приуштила једна безбедна старост, али, као што рекох, околности су другачије досудиле. (Барико 2007: 94-95)

Доказавши да је његов син невин, грешком стрељан, отац успева да се избори за његову част и да умири своју савест. Овим открићем отац га заправо враћа у окриље прихваћених друштвених вредности.

Процес рехабилитације, и за Теофила Мопа и његове стрељане саборце значи, заправо, повратак у окриље прихваћеног система вредности. Каплари су одбили да крену у напад, не због тога што су били кукавице или дезертери, већ зато што је у датим околностима било немогуће извршити наређење. Извршити наређење значило је сигурну смрт, како самих каплара, тако и војника за чије су животе били одговорни, тако да су, са те тачке гледишта, њихове побуде, заправо, биле племените: одбивши да са својим војницима изађу из ровова, они су спречили да војници узалуд изгубе животе. Са друге стране, Жапризоов јунак, Манек и остали његови осуђени јунаци, трајно и дефинитивно остају изван оквира друштвено прихваћених норми, они су намерно изазвали сопствено рањавање да би се легално повукли из рата, они нису желели више да буду ни храбри ни пожртвовани, желели су само да побегну од свега. И можда је за рехабилитацију оваквих војника јавности потребан највећи напор, јер не постоји ништа што би оправдало њихове поступке са становишта општеприхваћених грађанских вредности везаних за патриотизам. У њихову одбрану се усудио да проговори Никола Саркози, 2008. када се у Дуомону⁷⁴ славило 90 година од примирја 1918. године:

Један овакав тотални рат искључивао је свако попустљивост, сваку слабост. Али 90 година након свршетка рата (...) желим да кажем у име нације да многи од оних који су тада били стрељани нису обешчашћени, да нису били кукавице, већ да су само доведени до крајњих граница издржљивости (...) Сетимо се да су они били људи као и ми (...) да би могли бити наша деца (...) да су и они били жртве једне фаталности која је прогутала толико оних који нису били спремни за такво искушење. А ко би уопште и могао да буде спреман за такво искушење? (Pour M. Sarkozy, les fusillés de 14-18 n'avaient pas été des lâches, in: *Le Monde*)

Када је 10 година раније, 1998, тадашњи премијер Француске, Лионел Жоспен, покушао да о стрељанима у Великом рату проговори у сличном тону и да затражи њихову рехабилитацију, био је жестоко нападнут (Зекини 2008). Тако је Жак Ширак

⁷⁴ Код Дуомона, недалеко од Вердена, водиле су се жестоке битке у току Првог светског рата. На том месу се данас налази костурница за око 300.000 француских војника.

иницијативу сматрао неумесном, а социјалиста Филип Сеген га је чак упитао да ли жели и есесовце да рехабилитује. Очигледно је да у том тренутку још није било време за покушај другачијег сагледавања овог проблема. Лига за права човека је 2008. године затражила за ове војнике, уместо пуке декларативне рехабилитације, потпуну правну рехабилитацију, као и отварање свих историјских архива везаних за ове догађаје (LDH - Pour la réhabilitation des „fusillés pour l'exemple“, 2008).

Иако је Француска била земља у којој се, чини се, водила најинтензивнија кампања за рехабилитацију војника стрељаних у Првом светском рату, процес рехабилитације тамо није ни до данас доведен до краја. Борба је посебно била интензивна између два рата када је и донела значајне резултате. Бивши борци, Лига за права човека и партије левице, стрељане у рату сматрају жртвама неправде и траже њихову постхумну рехабилитацију. Отварају се бројне полемике и долази до поновљених процеса. До неких симболичних рехабилитација долази још 1921. Ипак, и данас, 100 година након почетка рата, ово питање није разрешено до краја. Француски историчар Антоан Прост наводи да се предлажу различити приступи овом проблему, међутим да ни један од њих не би могао да буде примењен као апсолутно праведан. Док се Лига за права човека залаже за рехабилитацију од случаја до случаја, удружење „Слободна Мисао“ залаже се за колективну рехабилитацију. По речима А. Проста није могуће бавити се рехабилитацијом од случаја до случаја, с обзиром на то да је 20% документације нестало, а чак и да није, наводи он, било би тешко реално присупити томе након 100 година. Што се, пак, тиче колективне рехабилитације и то је, са моралне стране, врло дискутабилно јер је међу осуђенима било и оних коју су у тучи убили свог саборца, било је шпијуна, и других преступа који се тешко могу оправдати (Делпиру 2014). Без обзира на полемике ове врсте, новембра 2014. године, у Војном музеју у Паризу, отворен је посебан простор посвећен стрељаним војницима, што представља још један гест добре воље у правцу њихове потпуне рехабилитације (Бобера 2014).

Италијанска штампа данас, 100 година од почетка рата, у Француској види пример земље која је успешно решила овај проблем. Јавност у Италији позива се на

Француску, Енглеску и Немачку као на земље на које се у том смислу треба угледати. Покрећу се иницијативе са различитих страна не би ли се и у Италији рехабилитовали стрељани војници. Иницијативу покреће један број католичких свештеника, који се обраћају понтификату и званичним институцијама (Галори 2014), за њима је уследио апел групе интелектуалаца, упућен председнику, премијеру и министру одбране (Барбиери 2014). Они у свом прогласу наводе да Италија држи неславан рекорд по броју стрељаних војника, ако се узму у обзир године проведене у рату, и ако се упореди број мобилисаних са бројем стрељаних војника, тако Италија од 4 милиона мобилисаних војника има 200 000 на фронту и од тога око 1000 стрељаних, док Француска која је у рат ушла 1914, има 6 милиона мобилисаних и 700 стрељаних војника. Још је поразније поређење са ситуацијом у Великој Британији и у Немачкој. У Италији, Социјалистичка партија годинама води активну кампању за рехабилитацију стрељаних војника преко листа *Аванти*, скрећући пажњу на злодела која су починиле војне власти (Сака 2006). Интересантно је да се и у Француској увек левица залагала за рехабилитацију стрељаних, док је десница у њима видела оне који „нису испунили своју дужност.“ (Дирдон 2011: 12).

2. ИДЕОЛОШКИ ОКВИРИ

Под идеолошким оквирима подразумева се осврт на доминантне политичке идеје⁷⁵ с почетка 20. века које су у многоме одредиле развој политичке ситуације и историјске токове тога времена. Оне се сагледавају, пре свега, кроз призму аутора који су живели и стварали у овом периоду, Барбиса и Малапартеа, и њихових дела, Јачање марксистичке мисли и својеврсна припрема за Октобарску револуцију

⁷⁵ „идеологија (...) мишљење, мисли, све мисли које сачињавају једну јединствену целину, нпр. идеологија социјализма све мисли које сачињавају социјализам и којима се руководи социјализам.“ (Вујаклија 1980: 320).

видљиви су у Барбисовом роману и преплићу се са идејама постпросветитељске традиције. Малапартеово дело настаје након револуције и слави њен исход, мирећи марксистичке идеје са поставкама фашизма. Енергија ватреног национализма с почетка рата претаче се, преко резигнираног пацифизма, у револуционарни бунт и поклич којим се креће у борбу за социјалну правду.

2.1. Постпросветитељска традиција и фашизам

Просветитељство као духовни покрет јавља се крајем 17. века и остварује дуготрајан и јак утицај на европску мисао у потоњем периоду. Карактерише га апсолутно поверење у човеков разум „који је задужен да реши све проблеме“ (Лагар 1967: 9) и сходо томе, оптимизам и вера у напредак и развој људског друштва у целини. Враћање поверења у сопствени разум Кант пореди са изласком човека из малолетности и по њему би мото просвећености била управо човекова храброст да се служи властитим разумом⁷⁶. Све оно што није у складу са здравим разумом и што не доприноси добробити човечанства предмет је беспоштедне критике просветитеља: глупост, предрасуде, нетолеранција, деспотизам.

Барбис је у потпуности прожет просветитељским духом и његовим ентузијазмом и оптимизмом, али и његовим критицизмом у односу на све оно што понижава идеју о моћи човековог разума:

Него је људима мучно што, ето, опет настаје непријатељство ствари и бића против истине, што се нагомилавају привилегије, незнање, глувоћа и зла воља, пристрасност, укорене предрасуде, што масе и даље срљају глупо, што иду старим путевима. (Барбис 1980: 334)

⁷⁶ „Просвећеност је човеков излазак из малолетности за коју је сам крив. Малолетност је неспособност служења властитим разумом без нечијег вођства. Човек је *сам крив* за ову малолетност, ако њен узрок није поманкање разума, него решености и храбрости да се њиме служи без нечијег вођства. Sapere aude! Имај храбрости да се служиш *властитим* разумом! Ово је, дакле, мото просвећености.“ (Кант, Фуко, Хабермас 2004: 7).

За њега Француска буржоаска револуција представља вредносну и идејну основу визије будућности за коју се залаже. Револуција није завршена, тврди Барбис, као ни борба за њене тековине, рат који се води само је њен продужетак и надградња: „Овај ти је рат као продужетак велике револуције.“ (Барбис 1980: 331). Он се позива на Декларацију о људским правима и три револуционарна начела, при чему су слобода и братство за њега прилично апстрактне категорије⁷⁷, док се једнакост проглашава основном вредношћу:

Слобода и братство су пуке речи док је једнакост нешто стварно. Једнакост (социјална, јер сваки појединац има више или мање вредности, али сваки треба да учествује у друштву у истој мери, и то је праведно, јер је живот једног људског бића исто тако велики као и живот другог), једнакост је велика људска формула. (Барбис 1980: 332-333).

Просветитељске и марксистичке идеје, већ увелико присутне на европским просторима, код Барбиса се упредају у једно ткање. Велики рат јесте продужетак старе револуције, али и припрема за нову коју најављују марксисти и која ће, у складу са просветитељским идејама о напретку, „бити већа од Прве“ (Барбис 1980: 333)

Малапарте је, попут Барбиса, сав прожет марксистичким идејама. Он се такође залаже за освајање ускраћиваних слобода, говори о космополитизму, миру и једнакости, ипак, његова је позиција битно другачија. Опште добро, мир и хармонија не долазе, по њему, од рационалног, већ од ирационалног у човеку. Није разум тај који води људско друштво ка напретку, већ управо супротно. Епохални напредак у развоју човечанства већ се догодио и огледа се у Октобарској револуцији. Њу није

⁷⁷ „Ја им рекох да је братство сан, једно магловито сећање, нешто бесдржајно; да је противуречно човеку да мрзи непознатог, али да му је исто тако противуречно и да га воли. Ништа се не може створити на братству. Нити на слободи: она је исувише релативна у друштву у коме се лични животи силом мрве један о други.“ (Барбис 1980: 332).

изнедрио здрав разум, већ напротив, руском народу је „апсолутни недостатак смисла за практично“ омогућио да „прими идеју у свом основном облику“:

Руски народ, пролетерски народ, осетио је сопствену људскост, осетио се очајнички човечан и јак, грешан и бедан, зао и крив, као сви људи: и подигао је поглед према бескрају. Не према Богу. Потпомогнут апсолутним недостатком смисла за практично, отворио се да прими идеју у свом основном облику, идеју добра и зла, живота и смрти (...) (Malaparte 1981:134)

Он, на себи својствен, парадоксалан начин инсистира на једнакости, раса, класа и народа, и истовремено истиче величину и посебност своје нације, упоређујући је на штету других. Италијански народ је „народ индивидуалиста и егоиста, нехајан према закону, дивљих трагалаца за слободом“ (Malaparte 1981: 135) који себи не може да дозволи да се спусти „на ниво неке балканске или јужноамеричке нације (...)“ (Малапарте 1981: 45). Са друге стране, Барбис недвосмислено поручује: „(...) треба да се боримо за напредак не за неку земљу; треба да се тучемо против заблуде – не против неке земље“ (Барбис 1980: 328).

Нужна заједничка станица за ова два аутора је спознаја сопствене изманипулисаности. Откривање великих истина о злоупотреби војника на фронту због интереса управљачке елите, оба аутора одводи у гнев и у позив на револуцију. Барбисов гнев, међутим, није осветнички, или барем није искључиво осветнички, контролисан је и у функцији постизања виших циљева – општег мира, једнакости и благостања свих. За њега је рат у коме учествује нужно зло и буди само оно најгоре у човеку:

(...) рат гнусан и у моралном и у физичком погледу, не само да вређа здрав разум, понижава најсветлије мисли човечанства, гура у злочине – него им пуца пред очима колико је рат у њима и око њих пробудио све рђаве нагоне не изузимајући ниједан: грубост и злу ћуд до садизма, саможивост до свирепости, нагон за уживањем до безумља. (Барбис 1980: 327)

Код Малапартеа, међутим, бол и патња хуманизују борце:

Право осећање живота, смрти, бескраја, боли, омогућило им је да погледају изван граница ствари, хуманизовао их је, учинило је да осете укус крви и меса, људске беде и вечности: људи су тако постали *човечни*. (Малапарте 1981: 131-132)

Барбис закључује да се жртва војника на фронту исплатила јер победа доноси мир и отвара перспективу борбе за класну једнакост и општи напредак. Малапартеа љути инсистирање на смислу жртве. За њега су све жртве у рату који се води узалудне. Он, супротно Барбису, тврди: „Ко није ратовао на нашем фронту 1915, не може да има представу шта то значи `узалудност жртве“ (Малапарте 1981: 67). И онда, када не заговара став о узалудности жртве, он се губи у ирационалном, манипулишући терминама као што су – „необјашњива нужност патње“ или „недокучива тајна жртвовања“ (Малапарте 1981: 63).

Годину дана пре трећег издања свог првог дела, Малапарте је постао члан фашистичке партије и то се у његовом делу лако препознаје.. Ту су присутни готово сви они елементи који, по Умберту Еку, фашистичку идеологију чини таквом каква јесте: култ нације, одбацивање модернизма, ирационализам, индивидуална и социјална фрустрације, опсесија завером, презир према слабијем, култ хероизма, селективни популизам... (Еко 1995). Италијани се, по Малапартеу, не плаше Аустријанаца и не осећају се истински угроженим од њих. Нација је највише угрожена изнутра опортунизмом, слабошћу, медиокритетским начином размишљања, буржоаском материјалистичком идеологијом, површним сентиментализмом, конформизмом. Међутим, захваљујући „шачици вредних“, она је већ у процесу трансформације и постаје „гвоздена и узаврела“:

Трансформација академске и буколичке Италије, тестенина и мандолина уз море, уљудних празних гестова и свечаних беседа, музеја и историјских реминисценција, извршена је заваљујући једној малој класи Италијана, помоћу вере и жртве, без

обзира на ометања бирократа, пихтијасту апатију већине и лоше прикривену нетрпељивост владе.

Ова данашња Италија, набрекла од снаге и активност, задихана од мотора и пуна повика радника, ова гвоздена узаврела Италија, дело је шачице вредних, тврдох у борби, истрајних у напорима, постојаних у вољи (...) (Малапарте 1981: 37)

Ова критика „пихтијасте апатије већине“ одражава негативан став који фашисти имају према демократији јер она, по њима, заговара квантитет на рачун квалитета и друштво своди на безличну масу медиокритета, у којој се гуше појединци који имају моћ да воде народ. Фашистичка позиција ове критике је толико очигледна да може да послужи као пример за дефиницију реторике једног фашисте:

Фашиста је одважан појединац који се одваја из масе ситне егоистичне буржоазије везане за ситне интересе. Фаширам слави вредност поједница а демократија колективну осредњост. Италијани су са фашизмом постали `народ хероја` (...) (Цагребелски 2009).

Са друге стране, за Барбиса нема дилеме. Доследно кључном ставу из Декларације о правима човека да се сви људи рађају једнаки, он тврди да су: „принцип једнакости права свакога створења и света воља већине су непогрешиви, и то мора бити непобедиво – и довешће до сваког напретка, са снагом заиста боговском.“ (Барбис 1980: 333).

Ипак, без обзира на Малапартеову политичку припадност и јасне елементе фашистичке идеологије у његовом делу, оно се, по Изненгију, ни у ком случају не може назвати фашистичком пропагандом. Дело се, каже он, уопште не уклапа у новонастало стање духа у Италији где је, уз прећуткивање и потискивање догађаја код Кобарида, стварана победничка атмосфера. Малапарте је један од ретких који се усудио да у то време говори о поразу. Он говори о онима који су бацили оружје и одбили да наставе да се боре за своју земљу и о великом револуционарном расулу, што никако није било у складу са фашистичким идеалом јаке нације и државе. Осим

тога, по речима самог Малапартеа, дело је заплешено у време Мусолинијеве владе, а он сам био је изложен прогонима фашиста (Изненги 1981: 7). Са друге стране, фашизам је, колико антидемократски толико и антисоцијалистички, док је Малапартеово дело својеврсна ода Октобарској револуцији.

Малапарте презере демократију, али, у исто време, глорификује неписмене масе. Лоренс Брит наводи да је антиинтелектуализам једна од битних одлика фашизма и да се чак интелектуалне и академске слободе сматрају „атаком на националну безбедност и патриотске идеале“. (Бирт 2012) Малапарте инсистира на чињеници да је главни јунак његовог дела, херојска и мученичка пешадија, „пролетаријат војске“, „парија нације“ (Малапарте 1981: 64-65), углавном неписмена:

Желим да говорим о оном делу наоружане нације, који је представљао, истина је, италијанску неписменост, али који је, такође и пре свега, окупљао, у велику породицу, у велику *заједницу*, најчистији израз наше расе и давао меру нашим могућностима, нашој упорности и нашем жртвеном духу. (Малапарте 1981: 64-65)

Фаворизовање радничких и сељачких слабо образованих или необразованих маса присутно је и у марксистичкој мисли под чијим су снажним утицајем очигледно и један и други аутор, с тим што код Барбиса то није, као код Малапартеа, постављено као став, директно и провокативно.

Барбисови јунаци еволуирају попут Малапартеове масе, долазе до реалних сазнања историјских оквира у којима су затечени, што у њима буди револт, али тај револт није конкретно материјализован оружаном побуном. Барбис сматра да није тренутак за то, и да завршетак рата који је у току има приоритет у односу на све друго. Победа је предуслов који мора да буде задовољен, да би се уопште кренуло даље, било где, у класну борбу или борбу за општељудски прогрес:

Треба дати све што имамо, и нашу снагу и нашу кожу, и наша срца, цео наш живот, и радости које су нам преостале! Овај ропски живот треба прихватити! Све треба

подносити, чак и неправду која је сада зацарила, и срамоту и одвратност, да бисмо издржали рат и победили! (Барбис 1980: 328)

Малапартеови пешадинци, међутим, након што увиде своју историјску позицију, напуштају став беспоговорне жртве и заступају директно супротно становиште: „Али жртвовати се за домовину, док она наставља да живи у изобиљу, вређајући, из глупости или кукавичлука, онога који умире за њу и који пати због ње, смешно је и глупо.“ (Малапарте 1981: 85). И Барбисови и Малапартеови војници временом откривају да је њихов прави непријатељ класни непријатељ. Међутим, Малапартеовог војника, новооткривено сазнање о сопственој злоупотреби опседа до те мере да је у „(...) свима онима којима је *било боље него њему*, пешадинац видео непријатеља“ (Малапарте 1981: 106).

Барбисови јунци се, опет, без обзира на јасно изражене антимилитаристичке и космополитске ставове, не устежу да говоре о немачком милитаризму и да борбу против њега истакну као свој приоритетни циљ, онај који је услов за постизање других, виших циљева – бескласног друштва и трајног и општег светског мира:

- Неће више бити рата, – мумла један борац – кад више не буде Немачке..
- Ма није тако! – виче други. – То није довољно. Неће више бити рата кад се победи ратнички дух! (...)
- Немачка и милитаризам, - одсече гневно неко други – то је иста ствар. Они су хтели рат и спремали га с предумишљајем. Они су милитаристи. .
- Милитаризам ... – прихвати један војник.
- Шта је то милитаризам? – упиташе људи.
- То је... спремљена брутална сила која се, одједном, за час, обара на неког. То су разбојници.
- Да. Данас се милитаризам наизва Немачка. (Барбис 1980: 337-338)

Иако на први поглед изгледа да Барбисово дело не оставља много простора за различита тумачења у смислу намере; аргумената за другачије виђење, ипак, има, како код његових савременика, тако и данас. Историчар Еберхард Дем у чланку

„Барбис и његов *Огањ*: последњи метак француске ратне пропаганде“, у Барбисовом роману препознаје антинемачку ратну пропаганду.

Фашизмом у Италији бави се и Барико. Причу о Кобариду у његовом роману приповеда стари фашиста који је осуђен на смрт због злочина које није спречио. Иако је био члан фашистичке партије и на функцији у време фашистичке власти, све оно што је радио, или није а требало је, радио је из конформизма, а не из убеђења:

(...) допустио сам да се врше злочини према којима се нисам одредио: то сам учинио како бих избегао непријатности, али и зато што нисам желео да делама другачије од онога што ми се чинило неопходним како бих сачувао равнодушност према ономе што се догађало. (Барико 2007: 95)

Његов основни покретач била је послушност⁷⁸ што, на неки начин, може да релативизира његову кривицу.

Лик старог фашисте који ће због свог конформиза бити осуђен на смрт као злочинац, савршено се уклапа у теорију Хане Арент о баналности зла⁷⁹. Након суђења нацистичком злочинцу Адолфу Ајхману, Хана Арент долази до закључка да су и обични људи у стању да почине злочине, без намере да то ураде⁸⁰. Она сматра да није потребно да човек буде социопата, или психопата, као што се то обично мисли,

⁷⁸ О томе колико је послушност моћан покретач људског деловања говори и чувени експеримент који је психолог Стенли Милиграм спровео 1961. године. Резултати експеримента показују да је већина испитаника пристала да се повинује захтевима легалног ауторитета који су били у супротности са њиховом савешћу.

⁷⁹ Баналност зла је данас устаљена фраза која означава зло настало као последица дубоког недостатка мишљења и расуђивања. Први пут ју је у овом значењу употребила Хана Арент у тексту „Ајхман у Јерусалиму“.

⁸⁰ Експеримент из 1971. године америчког психолога Филипа Зимбарда на Универзитету у Станфорду, бави се човековим потенцијалом за зло и истражује да ли и у којим условима он може спонтано да се активира, односно како ситуација може да утиче на људско понашање. Он је у експерименталне сврхе поделио групу студената на затворенике и чуваре, сместио их у лажни затвор, и опремио одговарајућом одећом и додатном опремом. Примећено је да се групе врло брзо идентификују са улогама које су им додељене: док су се код групе „чувара“ врло брзо развили елементи садистичког понашања, „затвореници“ су почели да се повлаче у себе и да показују знаке депресије. Ово је понашање постајло толико изражено да је експеримент, који је требало да траје две недеље, из етичких разлога прекинут. На основу овог истраживања снимљена су два филма у режији Оливера Хиршбигела и Пола Шеринга.

да би чинио злочине. Довољан услов за то је, по њој, некритички став према легалним ауторитетима и слепо спровођење директива:

Ајхман није ни Јаго ни Магбет, и ни на крај памети му није било да попут Ричарда III одучи „да ће бити нитков“. Изузимајући ванредну марљивост уложу у сопствено напредовање, он није имао никаквих мотива. Та марљивост сама по себи није злочиначка; он свакако не би убио свог претпостављеног да би наследио његов положај. Колоквијално речено, он просто никад није схватио шта рати. (Арент 2000: 39)

Њена критика је добрим делом у просветитељском духу јер скреће пажњу да некритичност према туђим ауторитетима и неослањање на сопствени разум могу да произведу велика зла: „Обична плитикоумност – нешто што ни у ком случају није идентично с глупошћу – предиспонирала га је да постане један од највећих злочинаца тог периода.“ (Арент 2000: 39).

И док Малапарте описује масе војника на фронту као један и јединствени ентитет у проценама и реакцијама, Бариков стари фашиста је сам у туђем времену, нестале су масе са којима је могао да се идентификује. Малапартеово дело остаје пуно полета и уверености у исправност датих процена до самог краја, оно је оптимистичко и отворено, док је животни круг Бариковог старог фашисте песимистички и затворен, са многим питањима која су остала без одговора.

2.2. Ратни и класни непријатељ

Рат као друштвени феномен увек је актуелна и никад до краја истражена тема, предмет расправа у многим научним областима: историји, социологији, психологији, антропологији, филозофији... Хиљадама људи се у ратовима налаже убијање које постаје очекиван, легалан, патриотски и херојски чин; притом, остаје увек отворено питање шта се то догоди у човеку па да он убијање, ма чим оно било мотивисано, прогласи моралном категоријом.

Преглед теорија које покушавају да дају одговор на ово питање даје италијански психоаналитичар Франко Форнари у књизи *Психоанализа рата*. Он посебно истиче допринос француског социолога Гастона Бутула, оснивача научне дисциплине, полемологије, која се бави искључиво ратним сукобима и облицима организоване агресивности у друштву. Бутул наводи да рат и славље, са социолошке тачке гледишта, имају много заједничких елемената, и у том смислу говори о слављеничком карактеру рата. Током славља се, као и у рату, ствара посебно јединство чланова групе, долази до веће или мање измене моралних правила, присутан је ритуал колективног усхићења, успостављају се жртвени ритуали (Форнари 1979: 41). Ипак, појмови жртве и жртвовања су, по њему, најзначајнији аспекти рата. Да би неко друштво уопште ушло у ратни сукоб, подвлачи Бутул, његови чланови морају да буду одгајани на идеологији смисленог жртвовања. Тај „жртвени дух је обавезно чврсто повезан са потребама неке идеологије и врло вероватно са идеологијом у чије име се жртвовање врши“ (Форнари 1979: 44). Овоме у прилог говоре животне приче Барбиса и Малапартеа. И један и други су, одлазећи добровољно у рат, свесно нудили себе као жртву, верујући да је она вредна одређених виших интереса: слободе, независности, трајног мира.

Да би ратни сукоб уопште могао да функционише, унутар човека који креће у рат мора да дође до значајних промена у усвојеном систему вредности. Оваква унутрашња промена омогућава се, према Бутулу, пребацивањем кривице на непријатеља. Овај процес је од фундаменталног значаја јер омогућава да се избегне осећај кривице који рат изазива у човеку, и представља кључни тренутак прелома „између времена рата и времена мира“. Базични психички механизам који се том приликом активира је механизам параноичног приступа борби. То доводи до манихеистичког погледа на свет, при чему се он перципира крајње поједностављено, цепа се на два дела, оно што је пријатељско и оно што је непријатељско. „После тог ритуала убиство, пљачка, отимања, силовање постају легитимни на одређено време“ (Форнари 1979: 40).

Добро је позната чињеница да рат, због појаве спољашњег непријатеља, захтева додатну кохезију у заједници, о чему су писали многи психолози, социолози,

психоаналитичари. Иван Чоловић то објашњава, са психоаналитичког становишта, специфичношћу односа личног и колективног *ја* у ратним условима, када *над-ја* бива, по њему, преварено, не тиме што слаби морална цензура, већ тако што јача и постаје „неприкосновени и беспоговорни ауторитет“ (Чоловић 2000: 97). Долази до интериоризације модела оца, објашњава Чоловић, позивајући се на Фројда, и у датим околностима се са овим интериоризованим моделом стапа наше *ја* и на тај начин поистовећује са *ми*. Последица овог процеса су чвршће емотивне везе унутар одређене друштвене групе, што саму групу чини компактнијом, док истовремено, расте дистанца између *ја* и *другог*, што омогућава да се *други* више не види као неко близак и сличан, већ се прихвата као непријатељ. Таквог *другог* није више тешко убити. На тај начин, долази до узајамне спреге љубави према својима и мржњи према другима које постају „фатално неодвојиве“ (Чоловић 2000: 98). Убијање у рату не представља више искушење и морални испит већ јуначки чин и жртвовање, а они који одбијају да у томе учествују постају егоисти и кукавице.

Према немачком војном психијатру Ернесту Симелу, пројекције и деформације *ја* и *над-ја*, се, код великог броја војника, показују неодрживим у дужем временском периоду (Форнари 1979: 81). Долази тренутак када *ја* више не успева да се суочи са реалном опасносћу. Тада се потиснута агресивност или окреће унутра, ка себи самом, што доводи до ратне неурозе, односно психозе; или се окреће према официрима из сопствених редова, онима који војнике излажу опасности. У почетку је ратни непријатељ тај који је схваћен као зли „отац“ и сва мржња је окренута према њему, али касније се улоге мењају и претпостављени официр постаје зли „отац“, преузимајући на себе сву мржњу и агесију која је до тог тренутка била усмерена на ратног непријатеља. У том случају, или долази до пражњења нагомилане агесије на новом објекту, свом претпостављаном, или, будући да овај нови предмет мржње и агесије није прихватљив, долази до јачања *над-ја*, што опет доводи до паралишућег осећања кривице која војника одводи у неурозу и психозу.

Овај процес преусмеравања агесије која је првобитно била везана искључиво за ратног непријатеља видљив је и код Барбиса и код Малапартеа. То је процес који се одвија у самим ауторима који одлазе у рат добровољно, у уверењу да је њихова

агресија оправдана и правилно усмерена, а из њега излазе радикално промењених ставова. То је, међутим, процес који се одвија и у јунацима њихових романа, који у рат одлазе препуни идеала о борби за правду и слободу, али у рату схватају да се њихови прави непријатељи не налазе у противничким рововима, већ у онима који профитирају на њиховој несрећи.

Поменуте социолошке и психоаналитиче теорије везане су за рат у традиционалном смислу те речи, онакав какав је он био у време два велика светска сукоба у 20. веку. Модерни ратови који велике силе воде крајем 20. и почетком 21. века, у знатној мери се разликују од онога што се у претходним вековима подразумевало под ратом, тако да се на њих ове теорије могу применити само делимично и под одређеним условима.

2.3. Искушења фронта и позадине

Кохезиони процеси до којих долази унутар сваке од страна у рату, на тешком су испиту код војника на фронту који су директно суочени са ратном реалношћу. Што су услови суровији, то је ситуација подложнија промишљању. Са једне стране, противуречности и тензије унутар друштва се у ратним условима потискују у други план јер разарају друштвено ткиво које мора да буде компактно да би опстало, а са друге стране, управо та екстремност ситуације заострава већ постојеће противуречности и преиспитивања, како на друштвеном тако и на личном плану.

По Изненгију, споменути психолошки механизам преусмеравања кривице, у ратним условима, на првим линијама фронта, функционише тако што се кривица пребацује са плана односа између нација на план односа између класа. Како рат одмиче, неосвешћене масе војника на фронту почињу полако да схватају суштину класне организације друштва коме припадају (Изненги 2007: 332-333). Свакодневно, дан за даном, у њиховом искуству скупљају се „бескрајни докази увредљиве свемоћи малобројних, и немоћи подређене већине, упоређујући судбину са судбином, друштвени положај са друштвеним пложајем, услове у војсци са условима у војсци.“

(Изненги 2007: 351). Војници на фронту постају свесни да нису они ти који су хтели рат и да рат, ни на који начин, није њима у интересу. Постављају питање смисла жртве која се од њих тражи и полазе у потрагу за правим кривцем положаја у коме су се нашли. Антагонизам између друштвених група све више расте, између оних који су хтели рат и препустили другима да га воде, и бораца на фронту који почињу да увиђају друштвене односе.

Праву реалност и статус који уистину имају у друштву, војници увиђају најјасније када су на одсуству. Тамо се све њихове идеје о жртви с разлогом и о славном страдању распршују као кула од карата. Контраст у окружењу говори сам за себе⁸¹. Влажни и мрачни ровови, патња и смрт, представљају реалност из које војник долази и за коју му је објашњено да је нужна. А онда, одједном, далеко у позадини, у тој истој домовини, за коју му је речено да је угрожена и да је за њено избављење потребно да жртвује свој живот, сусреће неке друге своје сународнике имућне, добро обучене, ведре и расположене, који као да не знају ништа о тој причи о угроженој домовини и неопходној жртви, о рововима, блату и смрти, које је он оставио иза себе:

Пале се прве сијалице и сија сав тај богат свет који се још више богати, сав тај спокојан свет који је сваког дана још спокојнији и који у себи носи потајну молитву да овако потраје што дуже. (Барбис 1980: 296)

На одсуству би пешадинац проматрао (...) лепе жене, елегантне мушкарце, официре унутрашњег фронта лепо одевене и равнодушне – али добре Италијане, него шта! – посматрајући спољашње знаке богатства које је ратно профитерство гомилало у кућама „прогнаних“ из сваке категорије – али сви сјајни патриоти, него шта! (Малапарте 1981: 81)

⁸¹ Војника на одсуству који се суочава са лимцемерјем друштва коме припада, на сличан начин описује и Пруст у роману *Васкрсло време*: „У време вечере ресторани су били пуни; и кад бих, пролазећи улицом, видео којег сиротог војника на одсуству, који је на шест дана умакао сталној смртној опасности и спремао се да се врати у ровове, како за часак зауставља поглед на осветљеним изложима, то ме је болело (...) још више зато што сам знао да је војникова невоља већа од невоље сиромаша, јер сједињује у себи све невоље, и још дирљивија зато што је више помирена са судбином, племенитија, и што он, филозофски климајући главом, без мржње, спреман да се врати у рат, помишља, видећи како се забушанти тискају да заузму столове: 'Овде као да није рат.'“ (Пруст 2007: 47).

У контакту са својим сународницима, по селима и градовима, далеко од фронта, војници су очекивали, у најмању руку, поштовање за жртву коју приносе и у њихово име. Међутим, дешава се управо супротно: уместо поштовања чека их понижење, али неко ново, другачије понижење од онога са којим су се саживели на фронту. Док су на фронту понижени егзистенцијално, сведени на анимални ниво, у коме страх и брига насељавају највећи део њиховог унутрашњег простора; понижење на одсуству је понижење од стране другог човека, управо од оних људи у чије име се приноси жртва. (Петровић 2013: 58-59) Војник, у једном таквом окружењу, осећа и схвата да је он тај који је на губитку, без обзира на исход рата. Уместо са захвалношћу дочекан је са презиром, уместо поноса осећа само стид. Улоге су замењене до гротеске, стиде се војници који ратују на фронту јер су прости, недолични, невични градским манирима, а презиру их они који захваљујући њиховој жртви имају право на доколицу стицања и усавршавања оних истих манира на основу којих себи дају за право да презиру друге:

Људи би га равнодушно гледали: а он би се стидљиво склањао да не смета, да не узнемирава шкрипом поткованих ципела, апатију добрих људи. Кад би осетио да је уморан и жедан, сироти пешадинац би морао на крају да одустане и од тог задовољства да уђе у кафе: било га је срамота гужве, а у време када су кафеи били празни, истакнута је забрана улаза у име реда Команде територијалног армијског корпуса. (Малапарте 1981: 81)

Често и није реч о неком намерном презиру, већ просто о оној групи људи које Малапарте назива „обожавоцима туђег херојства“. Ту спадају делови ратнохушкачке машинерије, посебно новинари који долазе на фронт са радозналостју туристе који је отишао у далеку земљу⁸².

⁸² Разлику између „жртве коју су приносили новинари“ томе што би се појавили на ратишту, и истинске жртве војника на фронту, читаоци у позадини су лако препознавали. То им, судећи по тиражу новина, ипак није много сметало, јер их није терало на преиспитивање и ништа им није прећутно пребацивало, а осим тога, подсвесно су знали да су и они као читаоци, заједно са онима који

„Осуђеници на ровове“ су мрзели новинаре, који су лагали земљу причајући измишљотине о пешадији која гори од жеље да крене у напад на варварског непријатеља (...) “Пролетаријат из ровова“ је мрзео госпође из Црвеног Крста све лепршаве и насмешене, и илустроване разгледнице, и заставице (...)“ (Малапарте 1981: 109)

– Туристи обилазе ровове – рече тихо Барк....

Један господин са меким шеширом и лепршавом краватом одвоји се и приђе к нама. Брадица му је бела и изгледа као неки уметник. Још један пође за њим, у црном врскапуту, са црни полуцилиндером, црном брадом, белом краватом и лорњоном.

– Ах, ах, – изусти први господин – ето правих јунака. То су прави борци, заиста.

Приступи ближе нашој групи, помало са снебивањем као у зоолошком врту, и пружи руку најближем до себе, не без неспретности, онако као што се даје корица хлеба слону. (Барбис 1980: 38-39)

Новинари су представљени без емоција, емпатије или свести о томе да и они, и војници на фронту,, припадају истој ратној причи. Они долазе просто по задатку, и испоставља се да је њихов крајњи циљ да тенденциозним извештавањем дају свој допринос да рат што дуже траје, јер је „експлоатисање опште несреће веће и сигурније благо од чекмецета, које сваки час може неко да ти украде“, како то тврди Барбис (Барбис 1980: 77). Изненги истиче да су писци борци били крајње критички настројени према новинарима и да нису скривали одбојност према начину на који су они представљали догађаје на фронту – „сувише обојеној и хагиографској слици“ коју су широкој јавности настојали да презентују као реалност. И уопште гледано, овај метод се показао као контрапродуктиван „јер је сувише у супротности са сувом и прозаичном реалношћу“ (Изненги 2007: 338). Слика рата коју пружају војници борци и она коју пружају новинари, драстично су се разликовале, али Изненги истиче да су се преплитале, обе биле присутне у јавности и утицале на јавно мњење.

су писали те текстове, саучесници у истој нечасној причи избегавања одговорности, и да нису сами у свом егоизму.

Војнике на одсуству би често заустављали пролазници са оном истом усхићеном радозналешћу са којом су новинари одлазили на фронт, пуни морбидне знатижеље. И уопште, фронт је у свести свих тих људи који су наставили нормалан живот у позадини, доживљаван као нешто далеко и помало егзотично, и одговарало им је да тако и остане. Презир који су људи из позадине осећали према војницима из ровова могао је да буде просто одраз егоизма, али је исто тако могао да буде и подсвестан бег од одговорности, одбрана од осећања кривице што и они нису тамо где се брани отаџбина, можда је било лакше не знати за фронт и људе који тамо гину, презрети их и пренебрегнути њихово постојање. Сваки сусрет са њима представљао је непријатност јер их је подсећао да нису преузели свој део одговорности. Поред презира, неретко се препознаје и гађење према рату уопште и његовој прљавштини. Сви ти посматрачи рата, далеко од фронта, као да се труде да себе убеди да нису део ратне приче, као да ће, одбијајући да било шта чују о својим сународницима у рововима, сачувати неку фиктивну чистоту, као да незнање доноси невиност:

– Какву ви дивну имате духовну и физичку отпорност! И прилагодили сте се том животу, је л’те?

– Јамачно, госпођо, прилагодили, фино смо се прилагодили.

– Ипак је то ужасан живот и патње – прошапута госпођа прелиставајући илустрације које су доносиле неколико слика изрованих поља. – Не би требало објављивати ове ствари, Адолфе... Прљавштина, вашке, напори... Ма како да сте храбри, ви, ипак, мора да сте јако несрећни?...

Волпат, коме се она обратила, поцрвене. Он се стиди беде из које је дошао и у коју се враћа. Обара главу и лаже, можда и несвестан својих лажи:

- Не, ипак, нисмо несрећни... Није баш тако страшно, маните!“ (Барбис 1980: 294)

Док једни дају све и у потпуности, други одбијају да знају јер не желе да се осећају одговорним; не поседују ни трачак свести да су део колективне трагедије у којој свако треба да поднесе свој део жртве, макар тако што ће приметити и испоштовати туђе страдање.

Када Барбисови и Малапартеови јунаци увиде ове односе, они схватају да је склопљен неки други пакт и да је прича о пријатељу и непријатељу, за коју они знају, давно превазиђена, или је можда одувек била лажна. Тада Волпат, један од Барбисових јунака, ужаснуто узвикује у име свих: „Постоје две отаџбине“ (Барбис 1980: 296). Тај тренутак доводи до прелома у њима, када њихов поглед, до тада ограничен ободима својих и непријатељских ровова, пуца изван и изнад јама по широком простору отаџбине.

2.4. Преображај

Након свих патњи и понижења којима је изложен, на бојном пољу и изван њега, војник схвата да су национални симболи и амблеми у чије име је послат на фронт само мамац да би био доведен у такво ментално стање да добровољно од себе направи убицу и мученика без признања, сврхе и поштовања. Респект према националним симболима нестаје, они у чије име се, до тог тренутка, беспоговорно и вољно одлазило у смрт, губе свој ореол светости и постају предмет подсмеха. Барбис констатује да „деца долазе на свет са тробојком на стражњици“ (Барбис 1980: 335), а Малапарте велику ратну превару назива „гутањем горке пилуле рата уз помоћ тробојног шећера“ (Малапарте 1981: 76). Узајамна спрега љубави према својима и мржње према другима, о којој говори Чоловић, неповратно је нарушена, дистанца између *ја* и *другог* избрисана је и друштвена група - нација губи на компактности. Бледе исцртане контуре својих и других, мржњу према непријатељском војнику замењује емпатија. Почетне позиције су заувек изгубљене, чак толико да Барбис узвикује: “Два народа који се убијају - то је један велики народ који врши самоубиство.“ (Барбис 1980: 327).

Са раскидањем у свести узрочно-последичних односа који националне симболе и националне интересе везују за рат, и са демаскирањем сврхе и природе ратне пропаганде, расте свест о вредности живота, који је до тог тренутка био пуки инструмент. Почиње да се прича о физичким и душевним патњама, о болу, страху, о

дехуманизацији човека у рату. Лице и наличје рата замењују стране. Све оно што је до тог тренутка било прећуткивано и заташковано у име колективног интереса, износи се на светлост дана до најситнијег детаља, а прича о великим херојствима и светости националних интереса пада у воду као обична лаж (Петровић 2013: 59). До исте тачке, било у форми великог открочења или давно познате истине, долазе сви анализирани аутори. По Жапризоовој јунакињи Матилди „рат доноси само срамоту на срамоту, испразност на испразност, измет на измет.“ (Жапризо 2005: 33), док је рат за Барбиса „бесконачна монотонија беде, прекидана свирепим драмама“ (Барбис 1980: 322). Малапарте опет тврди да је смрт у рату нова и другачија у односу на ону у миру – ову ратну смрт су „људи измислили и она комада, уништава, гори, деформише људе и све ствари земаљске“ (Малапарте 1981: 52). Барико, са своје стране, закључује: „Наводна узвишеност ратничког чина била је сваким даном изнова оспорена тим гмизањем у блату, тим поновним силаском људи у утробу земље.“ (Барико 2007: 63).

Осим Барбиса, Малапартеа и њихових ликова, овај пут преображаја прошли су многи учесници у Првом светском рату. По речима Фредерика Русоа, историчари се слажу у констатацији да је одзив мобилизацији 1914. премашио и најоптимистичнија очекивања (Кри 2006: С31). Међутим, многи од оних који су са убеђењима отишли у рат, из њега су се вратили као пацифисти, о чему сведочи велики број ратних ветерана који су након 1918 постали чланови разних организација које се боре за мир у свету (Кри 2006: С3). Таква је била општа клима, опште стање духа⁸³. Ипак, аутори који су рат провели борећи се на фронту, нису могли да дозволе да се други изгуби заувек, њима је он потребан, јер патње, чији су сведоци били, вапе

⁸³ У прилог томе говори и обимно истраживање које је спровео Жан Нортон Кри. Он је у свом делу *Сведоци*, критички анализирао више од 300 ратних сведочанстава. (Кри 2006: 3 *Сведоци*) с циљем да широј јавности представи право лице рата. Предочавање прве суштине рата кроз све његове страхоте, морало би, по Крију, да резултира пацифизмом, а директан суочет војника послатих на фронт са ратним ужасом представља, по њему, „трагичну иницијацију“ (Кри 2006: 13) када војници схватају да ни на који начин нису били припремљени за онакву реалност какву су затекли на фронту. Барико, као и Кри, сведочи о томе како високопарна идеја херојског рата нестаје без трага у додиру са реалношћу ровова.

за одмаздом и траже кривца. Нова свест о томе да непријатељски војник у рову преко пута није ништа друго до сопствена копија, односно копија саборца само друге националности, доноси једну другачију врсту идентификације војника, не више са народом коме припада, већ са оним ко је у истој позицији као и он – са непријатељским војником:

Када је пешадинац схватио да не мрзи непријатеља и да непријатељ не мрзи њега, када је увидео да је и на једној и на другој страни била једнако јака одбојност према рату, и посебно да су га водили они који га нису изазвали, дошло је до дубоке промене у његовом примитивном менталитету.

Мржња се усмерила против оних који су викали „живео рат“! (Малапарте 1981: 74)

Са новом врстом идентификације формира се нова врста непријатеља, он се више не одређује по националној основи, већ по класној (Петровић 2013: 59-60). Са психоаналитичке тачке гледишта, долази до механизма пребацивања кривице, о коме говори Симел, зли отац више није отеловљен у ратном непријатељу, већ у класном. Јављају се нови *други*, а то су сви они који су војнике, без обзира на националност, довели у позицију да се боре на фронту, а њих је, по Барбису, много:

Али, уствари, ко је устао против вас: они што витлају сабљама, профитери и шићарције. Дакле, једино чудовишни користољупци, акционари, финансиери, велики и мали пословни људи, окупљени у својим банкама и вилама, они што живе од рата и, користећи се њиме, живе у миру за време рата, са главама набијеним подмуклом доктрином и душама запечаћеним као и њихове ризнице. (Барбис 1980: 336)

Патња војника у рову која је сувише дуго трајала и која није призната као жртва, претвара се у гнев, а гнев у жељу за одмаздом и у позив на револуцију. То је посебно видљиво у Малапартеовом делу. У тренутку спознаје социјалне и ратне истине читалац присуствује чудесној трансформацији војника у рову из јагњета у

вука, из жртве у целата. „Престрашени сопственим насиљем без кочница“ (Малапарте 1981:127), војници, убијају, силују, пале.“ – тврди Малапарте⁸⁴.

О тој преобраћујућој граници трпљења, говори и Барико кроз свог јунака Кабирију који, повлачећи се са друговима са фронта, доспева у кућу имућне породице коју затиче за трпезом. Он узима руком парче меса из једног од њихових тањира, на шта господин за столом, не дижући поглед, ледено примећује да је требало лепо да каже шта жели и да би му већ нешто припремили у кухињи. Тај презир и понижење који долазе управо од оних у чије име се жртва приноси и од којих се очекује да ту жртву препознају, боли више него сав претрпљени ужас на фронту. Презир је тај који је од Кабирије направио убицу, од часног борца злочинца:

И то је рекао не гледајући ме. Јер му се гадило да ме погледа. Нико није хтео да нас погледа у очи, разумете? Желели су да добију рат, али нису желели да му погледају у лице. Нису никада ничему погледали у лице, читали су новине и зарађивали паре, али нису желели да знају истину, језиво су је се плашили, *стидели су се* истине. Тако да смо на крају једва чекали да се вратимо у ровове, најискреније вам кажем, мало је фалило да почнемо да бројимо дане и да се надамо да ће што пре проћи и да ће нас поново бацити у она говна, која су макар била истинита, још како истинита. И, укратко, то је био разлог што ме је онај богаташ разгневио, онај што је јео месо и није нас ни погледао. Можда сам, заправо, читаву ону трпезу доживео као увреду, али да ме је он само погледао не бих то ни приметио (...) (Барико 2007: 81-82)

Побуна Малапартеових и Барикових бораца није просто одмазда, то није егоистична наплата рачуна без свести о етичким импликацијама, то је тријумф правде над неправдом, борба за равноправност сваке врсте а против привилегија, борба која се не води само своје име, већ и у име свих будућих генерација.

И док аутори који пишу с почетка века, Барбис и Малапарте, инсистирају на открићу да је разлог ратовања интерес владајућег слоја, савремени аутори, Барико и

⁸⁴ Марио Изненги застаје пред овим описима, примећујући да пред читаоцима нису архивски документи, већ свет могућности и менталне инверзије (Малапарте 1981: 9).

Жапризо, задовољавају се суочавањем човека са бесмислом ратовања, траже правду али не и револуцију и не верују у моралну еволуцију. И Жапризо и Барико траже индивидуалну правду, на нивоу ликова, док Барико тражи и националну правду за пораз код Кобарида. Обојица размишљају о космичкој правди, али се не баве социјалном правдом, што је била превасходна тема интересовања њихових претходника. Код оних аутора који нису лично учествовали у рату није се успоставио унутрашњи механизам који захтева примену закона реципроцитета, осим тога, временска дистанца са које пишу омогућава им увид у поражавајући епилог приче о социјалној правди која је била актуелна с почетка века.

2.5. Жапризоова антиидеологија

Док се Барбис, Малапарте и Барико баве општим стањем свести једног времена и доминантним идејама које га одређују, једни покушавају да објасне њихове корене, други, да наслуте могућности и облике њихове друштвене реализације у будућности, Жапризо се, једноставно, не бави идеологијама, поготову не директно. Без обзира на то, није тешко препознати његове ставове по многим питањима о којима аутори, који се баве идеологијама, размишљају.

За њега је, као и за Крија, рат чисто и само зло. Не постоји никакво „али“ нити „само“, које Барбисови војници опрезно и са резервом уводе говорећи о немачком хегемонизму. За Жапризоа ништа није и не може да буде изговор. Све је само по себи јасно и непотребно је о томе превише причати, ствари се просто ћутке подносе, јер, како то каже његов јунак, Данијел Есперанза, „толико смо видели, толико смо патили да се наше сажалење отрцало.“ (Жапризо 2005: 33). Рат је зло које негира и поништава све аутентично људске вредности. Човек у рату не оправдава поверење које му је природа указала створивши га као најинтелигентније биће. За Жапризоа рат је место дубоког човековог пада, при чему он, многе животиње ставља изнад себе: „Довољно је гледати људе“, тврди Матилда, „да бисте знали како мачке, пси, па чак и Поа-Шиш имају више мозга и више срца“ (Жапризо 2005: 87). Свака жртва коју

је рат однео, узалудна је и непотребна. О томе нико не говори, али о томе сведоче ветерани, понижени и скрхани, у инвалидским колицима, оптерећени траумама, замућених погледа, промењеног идентитета:

Матилда се смеје. Говори себи да је то истина: када би имала Мијеов или Ван Гогов талент, или десет других који их нису вредни, требало би само да изабере за модел једног десетара-наредника одликованог ратним крстом, смештеног у прабини сунца међу боровима или у болничкој соби декорисаној ружичасто и прожетој шпанским грипом, па да наслика испразност ствари у само једној слици. (Жапризо 2005: 87)

Појмови као што су жртвање, слобода, виши циљ, за Жапризоове ликове немају никакву тежину. Његови јунаци су војници осуђени на смрт због саморањавања, они учествују у рату „јер тако ствари стоје“, обавештава писац читаоца већ у првој реченици свог романа, и они, у вези са тим, не постављају никаква додатна питања. Они су тамо зато што тамо морају да буду, а сва њихова енергија је усмерена на то како да, са тог места, некажњено побегну. У роману нема доброћаца, а ако их и има, онда су то, за разлику од Барбисових и Малапартеових јунака, негативни ликови који добровољно одлазе у рат искључиво из личних интереса. Упечатљив је лик Анжа⁸⁵, он је сводник и убица који се добровољно пријављује за одлазак на фронт да би побегао из затворске ћелије у којој се у том тренутку налази. Жапризоови јунаци не признају ратне хероје. За Матилду је одликовани наредник у болничкој соби оличење испразности. Бивши борци, који се окупљају да би прослављали јубилеје везане за Први светски рат, за Бенжамина Горда су „бедне кукавице са фронта“. Они су кукавице, без обзира на то што се нису бојали непријатељских метака, јер немају снаге да искораче из уских оквира својих убеђења, ма како она, у датом тренутку, изгледала оправдана са моралне тачке гледишта. Идеологије су, све до једне, само препрека да се рат као појава објективно сагледа и треба сачекати да их време развеје да би права суштина рата свима постала јасна:

⁸⁵ У његовом имену је сакривена велика иронија, јер *ange* на француском значи анђео.

Чекаћу, колико буде требало, да овај рат, у свим главама, постане оно што је увек био, најгнуснија, најокрутнија, најнепотребнија од свих свињарија, да се у новембру више не подижу заставе пред споменицима погинулима, да бедне кукавица с фронта престану да се окупљају, са својим проклетим береткама на глави, једном руком или ногом мање, да славе шта? (Жапризо 2005: 309)

За Жапризоа не постоји ништа што би рат учинило смисленим и оправданим. Хероја нема, ни у сфери рата, ни у сфери освете, ма какве идеје стајале иза њих. Херој је само онај ко је у сфери љубави, онај ко воли, ко верује у срећан исход и ко, попут Матилде, беспоговорно следи себе, љубав и веру. Такви хероји на крају буду награђени за своју храброст, не металним медаљама, већ животом.

3. ЕТИЧКИ ОКВИРИ

У поглављу о етичким оквирима разматрају се етички проблеми и питања која се отварају у анализираним делима. Преиспитује се, пре свега, морални аспект кажњавања сопствених војника у рату, чина који војне команде сматрају легитимним и оправданим. Анализира се сврха и улога казне и преиспитује се однос кривац – жртва, као и однос између правде, легитимитета и освете. Разматра се проблем моралне хипокризије друштва и деперсонализације у ратним условима.

3.1. Паноптички образац

Контрола и кажњавање су појмови уско везани за ратну проблематику и војну хијерархију, тему присутну у сваком од анализираних дела. Посматрајући

организацију надзора и контроле у затвору, Фуко, у делу *Надзирати и кажњавати*, примећује да неколицина стражара успешно контролише мноштво затвореника, захваљујући чињеници да је систем просторно и технички тако организован да стражари из централне затворске куле у сваком тренутку могу да виде сваког затвореника, а да притом сами остану невидљиви. Из овога даље изводи закључак о постојању друштвено широко применљивог начела⁸⁶ дезиндивидуализације власти, што се показује од суштинског значаја за разумевање ефикасности савремених система владања. Систем функционисања машинерије друштвене моћи која надзире, контролише, усмерава и дисциплинује појединца, Фуко назива паноптиконом: „У својој примени, паноптикон је поливалентан; служи за кажњавање затвореника, али и за лечење болесника, за образовање ђака, интернирање лудака, надгледање радника, упошљавање просјака и лењиваца.“ (Фуко 1997: 232). Сам термин и читав концепт преузима од великог енглеског реформатора правног система с краја 18. и почетка 19. века, Церемија Бентама:

(...) и познати паноптички систем који је почетком свог живота, дакле између 1729-95, Бентам представио као обавезну процедуру којом ће бити омогућено да се унутар институција одређених као школе, радионице, затвори; може надzirати понашање појединаца, и то уз повећање рентабилности и саме продуктивности њихових активности. Пред крај живота, у свом пројекту генералне кодификације енглеског законодавства, Бентам ће овај систем представити као обавезну формулу читаве власти (...)“ (Фуко 2005: 100)

Фуко је концепт управљања и надзора, који Бентам оставља у наследство савременом друштву, врло негативно окарактерисао са моралне тачке гледишта јер он, по њему, пружа човеку знања пре свега о томе како да искористи и потчини другог човека.

⁸⁶ „Паноптички образац је нека врста `Колумбовог јајета` у политици (...) кадар да се integriше у било коју функцију (образовну, терпеутску, производну, казнену) (...)“ (Фуко 1997: 233).

Паралелно са развојем велике технологије наочара, сочива и светлосних снопова неодвојивим од утемељења савремене физике и космологије као науке, развијале су се и ситне, многобројне и међусобно изукрштане технике надзора; њихов циљ је био видети а не бити примећен; такво мрачно умеће осветљавања и посматрања кришом је утрло пут новим сазнањима о човеку, на основу техника за његово потчињавање и поступака за његово искоришћавање. (Фуко 1997: 194)

Иако настала на затворским условима, идеја паноптикона се са лакоћом може применити на друге друштвене околности, и увек подразумева постојање вишег контролора чији су интереси супротни интересима контролисаног. То је мрачна, свеприсутна, унифицирајућа сила коју је немогуће идентификовати као непријатеља и одредити стратегију борбе против ње. Ратни услови су права средина за примену овог концепта који је, по њему, идеалан у случају када „мноштву јединки треба наметнути извесни задатак или неко понашање“ (Фуко 1987: 232). Паноптикон, између осталог, представља „одређени начин размештања тела у простору“, те „демонстрацију хијерархијске организације“ (Фуко 1987: 232). Ово упућује на идеју постојања једног центра неограничене друштвене моћи из чега проистичу и неограничене могућности манипулисања. Малапарте, са позиција човека који није у владајућој структури, већ један у маси оних којима се управља, ово доживљава као „(...) осећање да увек тобом управљају, не твоји директни претпостављени (...), већ Више Команде, анонимне и невидљиве (...)“ (Малапарте 1981: 92).

Они који су видљиви могу бити организовани, контролисани, усмеравани, а све оно што се не уклапа у очекивања надзорника бива строго санкционисано, по основу моћи коју надзорник поседују. На овај начин се постиже максимална одговорност појединца у односу на друштво, док, заузврат, владајућа структура остаје анонимна, деперсонализована, некодирана, те као таква измиче свакој контроли и одговорности у односу на оне којима влада. Систем надзора би требало да буде стално активан, али неупадљив, да би се ономе ко је надзиран усадила свест о његовој позицији – позицији контролисаног, а самим тим и потчињеног. Тиме се обезбеђује аутоматизам функционисања моћи, који се састоји у томе да надзирани,

несвесно буде у служби онога који надзире, тако што ће постати преносиоци његове моћи. „Треба постићи да дејство надзора буде непрекидно, чак иако је сам надзор спорадичан (...)“, тврди Фуко, а крајњи жељени циљ је да поданици буду „ (...) ухваћени у мрежу моћи тако да сами постану њени преносиоци“ (Фуко 1997: 227):

Из тога проистиче главни учинак паноптичког устројства: код затвореника треба створити стално присутну свест о томе да је изложен погледу, чиме се обезбеђује аутоматско функционисање моћи која се над њим остварује. Треба постићи да дејство надзора буде непрекидно, чак и ако је сам надзор спорадичан; савршено владање тежи да учини непотребним конкретно наметање власти; ово архитектинско здање треба да постане апаратура за стварање и одржавање односа моћи који је независан од особе која ту моћ остварује; укратко, затвореници треба да буду ухваћени у мрежу моћи тако да сами постају њени преносиоци. (Фуко 1997: 227)

У десетој глави *Огња*, наредник Силар одводи Барбиса до места где је стрељан француски војник. Он га повлачи поверљиво у страну, без речи објашњења, уз једно „Ходи,... да ти нешто покажем“ (Барбис 1980: 127). Аутор путем наивно коментарише природу, док је наредник напет и у страху, корача ћутке, гледајући краичком ока око себе да га неко не види. Коначно га доводи до хумке војника кога су тог јутра стрељали другови из његове десетине. Војници који, код Жапризоа и Барика, причају али нерадо о ономе што се дешава, код Барбиса само шапућу, а своју солидарност изражавају исписујући поруке кришом на кочићу изнад хумке. Све је обавијено велом тајне и страха, саборци стрељаног војника су на смрт преплашени. Лако се уочава да наредник и војници поседују свест о томе да су надзирани, о чему говори Фуко, да су у страху да их неко може видети, чути, и да ће због тога бити кажњени. Они су ухваћени у мрежу моћи и несвесно преносе свој страх, напетост и нелагодност на свог саговорника. На овај начин, они се и против своје воље, стављају у службу контролора, јер доприносе ефикасности и аутоматизму функционисања његове моћи, односно, њеном ширењу и учвршћивању.

Тај безлични контролор, који се не да идентификовати, али се његово присуство да осетити, је свеприсутан. Његов невидљиви, претећи, поглед више је или

мање присутан у свим анализираним делима и прати скоро све акције јунака, са тежњом да их усмери, у чему углавном успева, а ако не успе, онда кажњава. Жапризоовом јунаку Манеку и четворици његових другова биће одузето и право на живот јер не успевају да испоштују оно што им државне структуре налажу у име ратне реалности, док се у Бариковом делу, италијанске војне власти, када осећају да губе моћ и ауторитет, са лакоћом одлучују да стрељањем казне војнике са чином који су се нашли у маси која се повлачила или бежала након битке код Кобарида.

3.2. Улога казне

Анализирајући начине кажњавања кроз историју Фуко закључује да 18. век представља прекретницу када долази до стварања нове стратегије кажњавања и до низа реформи, које ће до краја века обухватити целу Европу и САД. Тада се стварају нове теорије закона и кривичног дела, анатемише се традиционална правда, укидају се старе уредбе и брише обичајно право, а уз то се ствара и „ново морално или политичко оправдање за право државе да кажњава“ (Фуко 1997: 11). Једна од значајних новина коју доносе нове реформе је и настојање „да се изокрене временско поље дејства казни“ (Фуко 1997: 106), односно, функција давања примера, коју је казна одувек имала, сада постаје доминантна у односу на све друге. Будући да нема више јавних погубљења и јавног спровођења затвореника⁸⁷, извршење казне се на крају своди само на „процедурални или административни чин“ (Фуко 1997:12), што резултира тиме да „пример, више није ритуал којим се показује почињено дело, већ знак којим се спречава будуће дело.“ (Фуко 1997:106):

⁸⁷ „Окови и ланци помоћу којих су робијаши спровођени дуж читаве Француске, од Бреста до Тулона, замењени су 1837. године прикладним црним затворским колима. Казна је постепено изгубила карактер јавног призора, а свака примеса спектакуларности од сада ће добијати негативан предзнак – као да има све мање разумевања за церемонију кажњавања, и као да се више не схватају њене улоге.“ (Фуко 1997:13).

Није требало чекати реформу 18. века да би се открило како казна има функцију давања примера. Чињеница да је кажњавање окренуто будућности и да је бар једна од његових главних функција да предупреди и спречи кривичне радње – представљала је већ вековима једно од текућих оправдања за право на кажњавање. Међутим, разлика је у томе што спречавање незаконитости, које је очекивано као последица казне и њене упечатљивости – дакле њене неумерености – тежи сада да постане основно начело економисања казнама и мера за њихово тачно одређивање. (Фуко 1997:106)

Фуко примећује да код јавних кажњавања увек постоји ризик да сама суровост сцене изазове код публике емпатију, те да кривац у њиховим очима престане да буде кривац и постане мученик и херој. Зато савремени правни систем укида јавна погубљења и тиме искључује сваку могућност да осуђени промени свој статус, он је судском пресудом жигосан „недвосмислено негативно“:

У призору јавног кажњавања, са губилишта се ширио некакав неодређени ужас који су изазивали и целат и осуђеник; зато је мучени, уместо да представља нешто срамно, у сваком тренутку могао постати предмет сажаљења или славе, а законито насиље извршитеља казне редовно се извржавало у нечастан чин. Од сада ће оно што саблажњава и оно што је оличење просвећености бити другачије распоређено, већ сама осуда треба да жигоше преступника недвосмислено негативно. Према томе, судски процеси и пресуда биће јавни; а што се тиче извршења казне, оно је попут некакве додатне срамоте коју се правосуђе стиди да наметне осуђенику па се држи на одстојању, настојећи да то увек повери другима и чувајући све под велом тајне. (Фуко 1997: 14)

Овај нови перфидан и дубоко промишљен систем правосуђа функционише по одређеним принципима које Фуко настоји да одреди. Један од најважнијих је такозвано „правилом о побочном дејству“. Реч је о тврдњи да се казне осмишљавају и спроводе, не толико због самих криваца, колико да би се застрашили они који још нису прекршили закон и да би се на тај начин спречило понављање злочина; те да је у казненој рачуници најнезанимљивији елемент сам кривац:

Правило о побочном дејству. Казна треба да има најјаче дејство на оне који нису прекршили закон; у крајњем случају, када би се са сигурношћу могло узети да кривац не може поновити дело, било би довољно да остали само поверују како је он кажњен. Такво центрифугално појачавање дејства доводи до парадокса да је, у казненој рачуници, опет најнезанимљивији елемент – сам кривац (осим ако постоји могућност да начини преступ у поврату) (Фуко 1987: 107-108).

Он даље тврди да је давање примера једна од основних функција кажњавања и да је казна за пример важна ставка друштвеног функционисања јер има за циљ одржавање поретка и устројства успостављених односа контролора и контролисаног, односно да казнене методе представљају један од основних принципа техника владања⁸⁸. До интервенције моћи, по Фукоу, долази у оним тренуцима када се она осећа угроженом, из страха да ће нестати. Свака држава, учесница у рату, има свој интерес због кога је ушла у рат и због кога у њему опстаје. Свако субверзивно понашање, у том смислу, угрожава интересе државе, због чега је она испровоцирана и интервенише тако што кажњава.

Конкретно, на примеру Жапризоовог и Бариковог дела уочава се да у основи санкционисања покушаја непослушности на фронту није најрелевантније питање правде и неправде, већ је реч просто о дисциплинској мери, односно, „кривци“ нису кажњени толико због тежине свог чина као индивидуалног, колико из страха да тај чин не постане колективни. Тешко да би саморањавање једног крхког и заљубљеног деветнаестогодишњег младића и четворице његових другова могло суштински да угрози француску државу и њену војну позицију у Првом светском рату, али ако би се чин омасовио, онда би то представљало озбиљан проблем. Држава реагује, не због оног што се десило, већ да би предупредила оно што би могло да се деси. Тако се испоставља да кривац заиста и јесте најневажнији елемент у процесу кажњавања,

⁸⁸ „Ако оставимо по страни чисто материјални аспект – који, и кад је непоправљив, као у случају убиства, нема велике размере на нивоу читавог друштва – штета коју кривично дело наноси друштвеном телу састоји се у унетом неред: у саблазни коју изазива, лошем примеру који нуди, подстреку да се такво дело понови ако остане некажњено, могућности ширења коју собом носи.“ (Фуко 1989: 105).

онако како је то Фуко тврдио, и да до кажњавања долази, пре свега, због других. Ово имплицира могућност да кривац буде сагледан у једној сасвим новој и другачијој визури, његово се семантичко поље проширује и он престаје да буде само кривац већ истовремено постаје и жртва положена на олтар система, да би систем могао несметано и безбедно да настави да функционише. Са друге стране, ако „казну не треба одмеравати према злочину, него према могућности да се он понови“ (Фуко 1997:105), и ако „злочин без следбеника не захтева кажњавање“ (Фуко 1997:105), онда је и сам злочин крајње релативизован, а правда губи свој апсолутни и универзални карактер - губи ауторитет, бива дискретидована, постаје случајна, селективна и она, као и злочин, крајње релативна.

3.3. Патриотизам или дезертерство

Барикова анализа догађаја на Кобариду, баш као и Фукоова теоријска анализа, наводи на брисање граница између појмова супротног значења. У Бариковом представљању ствари немогуће је утврдити границе између дезертерства и послушности, јер „свет је тај који је први дезертирао“, тврди Барико, тако да се појединац нашао „изгубљен у једном сценарију без координата, где су кукавичлук и храброст, дужност и право биле застареле категорије“ (Барико 2007: 75). Герилска стратегија, коју су применили немачки војници, у потпуности је збунила старешине у италијанској војсци, навикнуте искључиво на рововски начин ратовања. Затечена новонасталом ситуацијом, италијанска војна команда се три дана није огласила, да би, након тога, издала наредбу за повлачење. Немци су, међутим, лако учили масовна померање италијанских јединица и, сходно томе, организовали своје позиције. Герилске групе су продрле дубоко унутар територије коју је држала италијанска војска, док је на линији фронта и даље била главнина аустроугарских снага. Италијани су се нашли у клопци: „И тако је више од милион италијанских војника почело да се спушта у долину, с непријатељском војском иза леђа, док су их

испред чекали термити⁸⁹ (Барико 2007: 77). Италијански војници се повинују наређену своје команде и почиње повлачење које се убрзо претвара у хаос:

Неки од њих су и даље марширали у најдубљем уверењу да се повинују неком реду, реду повлачења, али највећи број је, неминовно, следио инерцију путева осећајући се напросто *слободним*, растерећеним ратног бремена (...) (Барико 2007: 85)

Барико даље описује како се у том метежу пронео глас да је рат завршен и да су тада италијански војници почели да бацају оружје и да се масовно предају непријатељу. Безимени Бариков јунак, капетан, био је један од ретких који је са резервом прихватио све што се дешавало око њега, и он се повлачио заједно са масом војника и цивила, али је одбио да баци оружје и да војну униформу замени цивилном одећом (Барико 2007: 91):

Рат је завршен.

Готово су сви у то поверовали, објаснио ми је Кабирија, и ја још увек покушавам да схватим како је могло да се догоди нешто до те мере безумно. Бацали су оружје и ишли у сусрет непријатељу, ето, у томе није било ничег компликованог, нити тужног. Све је изгледало веома природно. Предавало се толико много људи да није било довољно Аустријанаца да их чувају, и они би остајали ту где су се затекли, попут животиња на испаша, питоми. Само су малобројни другачије размишљали. Капетан је био један од њих, а такође и Ултимо. Они су тврдили да оружје не треба одбацивати. Ако је рат завршен, говорили су, зашто Аустријанци не одбаце оружје? (Барико 2007: 76)

Успут, капетан, Кабирија и Ултимо, наилазе на групе које славе и које им опет саветују да одбаце оружје да их Аустријанци не би стрељали, на шта им капетан

⁸⁹ Барико немачке војнике назива термитима јер су, као што термити изнутра урушавају дрво, Немци успели да разбију италијанску војску изнутра, тако што су продрли унутар италијанских позиција, заобилазавши ровове у којима су их Италијани очекивали.

одговара позивом да наставе са повлачењем до Тилмента. Он све време верује у себе као у савесног италијанског војника, као у неког ко покушава да извршава наређење својих претпостављених, ма како му се конфузним чинио свет који га окружује:

Изашли смо на један мали трг који је био препун италијанских војника, али сви су седели, и нико није имао оружје, нити ишта, човек би рекао да су на допусту, или већ тако нешто. Најчудније је било што нигде унаоколо није било Аустријанаца, ни свећом да их тражиш, применили су систем као када се скупљају дрва, направили су нарамке, а онда их оставили ту, како би се после вратили, кад буду имали времена. Капетан је питао да ли је град у рукама непријатеља и тада му је неки официр довикнуо да је све у рукама непријатеља, и то је изговорио подигавши увис флашу вина, држећи је за грлић, као да наздравља, док су нам остали довикивали да је рат завршен, и да је боље да одбацимо оружје, јер ако нас Аустријанци ухвате с оружјем, све ће нас побити. Треба да се повучемо до Тилмента, довикнуо им је тада капетан. Али нико није одговорио, нити ишта урадио, то их се више није тицало. (Барико 20017: 78)

Једнако је конфузан и одговор који капетанов отац добија од хирурга на питање о синовљевој кривици: „(...) када сам га упитао да ли му се чини да је то бесциљно тумарање нешто због чега би се могло бити стрељан. Искрено речено, не умем да вам одговорим, рекао је“ (Барико 2007: 79). Иако ни Барико не даје одговор на ово питање, читаоцу је јасно да, без обзира на фактичко стање, капетан није желео да дезертира. Последње речи са којима се опрашта од Ултима, који је уједно и последњи сведок његове животне и ратне драме, биле су: „Ја желим да се вратим у борбу“. Ево како то описује и цинично коментарише аутор, кроз лик капетановог оца:

Не, нећу у заробљеништво, рекао је капетан. А затим је додао: Ја желим да се вратим у борбу, Ултимо. Ултимо се окренуо и насмешио му се. Желим вам срећу, рекао је. Били сте добар капетан, рекао је. Видимо се код куће, рекао је. Капетан се осмехнуо – мој син. И побегао, још једном, драга господо из Врховне команде, побегао као што је то данима чинио, не из страха већ из храбрости, не да би се спасио већ да би се

осудио, у сусрет мецима за које је мислио да су непријатељски, а који су заправо били ваши, уважени говњиви пресудитељи. (Барико 2007: 94)

Осам дана након Кобарида, капетан је осуђен на смрт због дезертерства и стрељан (Барико 2007: 68). Иако је то изгубљено тумарање могло да личи на дезертерство, капетан је проглашен кривим за чин који, не само да није починио, већ спада међу ретке који су покушавали да спрече дезертерство других. Нико од оних који га кажњавају не жели да се бави тиме да ли је он намерно и свесно починио дело за које се окривљује или не, и никога то суштински не интересује. Он је игром случаја један од оних који су се нашли у маси која се повлачила и који је, уз то, имао чин, те као такав, у датом тренутку и на датом месту, бива изабран и стрељан због других, да би други били заустављени његовим и сличним примерима, и да би се тиме спречило даље осипање војске.

Код Малапартеа, међу бегунцима након битке код Кобарида, препознајемо пре свега лицемере и ратне хушкаче:

Бежали су забушанти, команданти, послушници, бежали су обожаваоци туђег херојства, жонглери лепим речима, хероји заштићених зона, генерали, послужоци у кантинама, новинари (...) Бежале су госпође из црвеног крста, *добре сестре, сажалјиве мајке*, забрађена хероине које не знају ни рану да превију (...) (Малапарте 1981: 115-116)

У свој тој маси било је и војника, али Малапарте, за разлику од Барика, нема никакву дилему око тога да ли су они дезертери или не. Одговор на то питање даје један оптужени војник на суду у име свих: „Дезертирао сам следећи упутства команде: није било другог излаза“ (Малапарте 1981: 98).

Код Барика се повлачење и дезертерство укрштају и преплићу, често без видљивих међусобних граница. Код Малапартеа је, са те стране, све јасно и логично, он успева да на безболан начин помири све оно што је тако ултимативно постављено код Барика – дезертерство или патриотизам. Сви Малапартеови војници су патриоте, а ако су и бежали, онда је то или зато што нису хтели да се боре, не из страха, већ

зато што више нису желели да буду оруђе у рукама других, или зато што су следили наређења својих претпостављених. Он легализује дезертерство, даје му легитимитет, притом тему само узгред помиње јер не жели да проблематици да на значају, пошто је његов став да дефетизма међу Италијанима нема и да га никада није било (Малапарте 1981: 98). Убиства се и овде спомињу, али се не стрелјају дезертери, већ су војници ти који у необузданом револуционарном бунту убијају своје непосредне претпостављене.

3.4. Од кривца до жртве

И док Бариков капетан није имао намеру да изврши спорни чин, иако остаје отворено да ли га је, чињенично гледано, извршио или не, ситуација Жапризоовог јунака, Манека, је управо супротна - он жели по сваку цену да напусти фронт. Он је изван моралних двоумљења везаних за патриотизам и дезертерство, његова младост, чистота и наивност не остављају простор ни за какве дилеме те врсте, он само жели да напусти зло у коме се нашао и да види Матилду. Први пут је покушао да симулира жутицу, тако што је појео отровано парче меса, међутим, није било тешко прозрети његову намеру, с обзиром да се то на фронту често дешавало, тако да је изведен пред војни суд и осуђен на два месеца условне казне без могућности одсуства. Други пут Манек диже шаку осветљену цигаретом изнад рова, да би неко од непријатељских војника, привучен светлошћу цигарете, опалио и ранио га. Иако је имао прилике да се предомисли, јер прва два пута није успео да оствари оно што је замислио, он, чврст у својој намери, наставља да покушава даље, и на крају остаје без шаке:

Једне ноћи док је био на стражи у рову, топовска паљба далеко, небо поплављено, припалио је, он који није пушио, једну енглеску цигарету, јер се она гаси мање изненадно него смеђа, и подигао је десну руку изнад грудобрана, штитећи под прстима малу црвену светлост, и остао је тако прилично дуго, с руком у ваздуху, лицем уз натопљену земљу, молећи Бога, ако још постоји, да му додели једну фину

рану. Киша је надјачала малу црвену светлост и он је поновио целу ствар с другом цигаретом и још једном, све док један лупеж с друге стране, угледавши га у догледу, коначно није схватио шта он тражи. Имао је посла с добрим стрелцем, или су Немци, у таквим случајевима подједнако разумни као и Французи, отишли да потраже једног таквог, јер му је био довољан један метак. Ишчупао му је половину шаке, остатак је одсекао хирург.“(Жапризо 2005: 23)

Читав догађај аутор саопштава читаоцу са много ироније, као да се, успостављајући на овај начин дистанцу, и сам брани од трагичности догађаја, и у исто време, избегава сваку могућност да западне у патетику. Будући да је преступник повратник, за њега није могло бити милости на војном суду јер је то „тако опасан пример који је могао да зарази све младе регруте у дивизији“ (Жапризо 2005: 24). Притом, како то Матилда опажа, то исто друштво које га је прогласило довољно одраслим и одговорним да га пошаље у рат и да га тамо осуди на смрт због преступа, није га сматрало довољно одраслим да сам донесе одлуку о својој женидби: „Очигледно, Манек је био довољно стар да га убију, али не и да сам одлучи да се ожени.“ (Жапризо 2005: 82). Друштво је апсолутно индиферентно према Манеку као појединцу, његовом животу и његовој смрти, срећи и несрећи. Манек и њему слични су без неких великих етичких преиспитивања осуђени на смрт. Када је одјекнуо пуцањ који је разнео Манекову шаку и када је свима у његовој околини постало јасно шта се догодило, војници су преклињали наредника да не пријави случај, на шта он одговара „са сузама беса у очима“: „Ако сви учине као овај мали покварењак, ко ће да брани? Ко ће да брани?“ (Жапризо 2005: 23). Постаје јасно да је Фуко био дубоко у праву када је тврдио да је кажњавање у новом систему правосуђа конципирано тако да је пре свега „окренуто будућности“. Јер нареднику не представља проблем то што је Манек учинио, већ последице које ће уследити ако то учине и други. Тако су он и његови другови кажњени у педагошке сврхе.

Стрељани јунаци, тако, из категорије кривца спонтано прелазе у категорију жртве. Капетан, у Бариковом роману, суштински није крив за оно за шта је оптужен, ма како то изгледало споља, он није имао намеру да дезертира, напротив, циљ

деловања му је био исти као и онима који су га осудили на смрт. Еским, један од осуђених Жапризоових јунака, се сасвим случајно ранио, није у томе било никакве задње намере:

Био је столар, доспео је пред војни суд због саморањавања, нашли су му трагове барута на рањеној левој руци, осудили га на смрт. То није било истина. Желео је да ишчупа седу влас из главе. Пушка, која чак није ни била његова, опалила је сама (...) (Жапризо 2005:10)

Питање је шта и у Манековом случају остаје од кривице, јер он јесте намерно изазвао реакцију непријатељског војника, али ипак, формално гледано, није сам себе ранио. И по неком недокучивом закону реципроцитета, на исти начин на који је организовао свој преступ - постизање жељеног ефекта без улоге непосредног егзекутора у томе, биће организована и казна која му је намењена. Као што није сам себе ранио, већ је навео другог да то учини, тако га ни француски војници, након смртне пресуде, неће сами стрелјати, већ ће навести другог да пуца у њега.

Док код Барика и Жапризоа овако драстична одмазда државе у односу на преступ појединца наилази на осуду и осећа се потреба да се то као тема развија, да се сагледа дубље и из више углова, Барбис овој теми посвећује само две од 340 страна свог романа. Један од разлога је вероватно и то што савремени аутори о овој теми пишу више деценија након догађања, док је Барбисово дело објављено у јеку трајања Првог светског рата, тако да је и само освртање на ову проблематику представљало храброст. Барбис остаје без икаквог коментара, једино ће се у напомени оградити да је измислио име стрелјаног војника и села у коме се налази хумка. Војник је осуђен на смрт зато што се без дозволе вратио у логор уместо да оде ров. Овде, без сумње, није реч о покушају дезертерства, а још мање о саморањавању. Барбисов војник није био сам у ономе што је учинио, уз њега је био још један његов саборац, који је осуђен на две године затвора јер није имао ранијих прекршаја, док је несрећни стрелјани јунак, попут Манека, био „повратник“, с тим што је овај имао забележен прекршај још пре рата. Аутор даље ослушкује разговор других војника

који познају стрељаног и који су се ту нашли, тако да читалац од њих сазнаје следеће:

Није то био никакав бандит, нити какав од оних бандоглавих тупаваца какве често видиш. Заједно смо пошли. Био је честит младић као и ми остали, ни мање, ни више – можда мало трапавији, то је све. Он ти је био, друже, од самог почетка у првој борбеној линији, а ја га, бар, никад нисам видео пијана“ (Барбис 1980: 128)

Ако невиност уопште може да се рангира, онда је Барбисов војник невинији и од Манека, и до Бариковог капетана. Овде се војник који је побегао из рова вратио у логор, није отишао нигде даље, већ је остао у оквиру своје јединице. Ипак, кажњен је на још суровији начин него претходна двојица, тако што је морао да истрпи најгоре врсте понижавања пре него што је био погубљен. Пуковник је био присутан, на коњу, војник деградиран, затим везан за ниски кочић „ (...) за какав везују стоку. Морао је или клекнути или сести на земљу поред оваквог малог кочића“ (Барбис 1980: 129). Након свега су га стрељали другови из његове десетине, и на тај начин постали, не само сведоци, већ и, силом прилика, егзекутори, чиме су и сами на страшан начин кажњени.

Са друге стране, претпостављене, у тако високом чину, не налазимо у тренутку погубљења петорице Жапризоових јунака; тамо су само поручник и капетан, који се по својој позицији у рату много лакше идентификују са жртвом него са пресудитељском државом. Код Барика је, опет, сам чин стрељања изостављен. Барбисов пуковник је, за разлику од претходних примера, овде присутан као представник оне друге стране да би се уприличила „свечаност од почетка до краја“ (Барбис 1980: 129), због тога је ово директнија и суровија сцена погубљења у односу на претходне две. Заправо, само се код Барбиса и налази непосредно описана сцена стрељања, као чињеница у коју се не може сумњати, док Жапризо својим јунацима ипак оставља извесни простор за избављење.

И док се код Жапризоа сведоци догађаја у потпуности идентификују са страдалима, дијалог на ову тему се код Барбиса завршава једним „да није“,

простором за отклон и за оправдање оваквог чина. „Хтели су, без сумње, да застраше друге“ (Барбис 1980: 128), примећује један војник. „ - То се не би могло оправдати – изјави трећи после извесне паузе - да није било тог проклетог примера, као што рече наредник.“ (Барбис 1980: 12). Ово се може двојачко схватити, или да је Барбис заиста мислио оно што је његов јунак изговорио⁹⁰, или да је ова реченица упућена властима као компензација за дрскост што се уопште прихватило ове теме, и што је, уз то, имао и храбрости да сам чин представи бескомпромисно, у својој суровој реалности. Као да та атмосфера страха којом су тако видљиво заражени јунаци у овом поглављу избија и из самог аутора. Овоме у прилог иде и чињеница да је то поглавље први пут објављено тек када је роман интегрално одштампан, док га у фељтону листа *Дело* нема (Офенштад 1999: 130). Као да Барбис није желео да, на ову тему, „испишава пулс“ јавности и да себе доведе у ситуацију да се брани или, у најгорем случају, да буде приморан да одустане од оног што је желео да напише. Објављивањем поглавља премијерно у роману, он јавност доводи пред свршен чин, дело је одштампано и спорна десета глава у њему, тако да више нема повратка. Заверенички дух је присутан и у Жапризоовом роману, али се не односи на оне који су у рангу жртве, већ само на претпостављене, који су вољно или невољно увучени у сам процес кажњавања. Код Барбиса је, међутим, тај тајни, заверенички дух свеприсутан, тамо је и сам помен онога што се догодило преступ. То је данак који је аутор морао да плати јер је писао о процесима који су у били току, и зато што је друштвена клима, која је омогућила да се нешто тако уопште догоди, још увек владала у тренутку објављивања дела.

Погубљени јунаци у свим наведеним делима легално су жртвовани зарад интереса државе, ма шта се под тим подразумевало. Сам појам жртвовања је стар скоро колико и човек и важан је елемент у примитивним друштвима. Поставља се питање да ли ово и овакво жртвовање има икакве везе са својим прапретком, ритуалним приношењем жртве у време првобитних друштвених заједница, да ли између њих постоји неки еволуциони пут који их спаја, или је реч о пукој

⁹⁰ Без обзира на свој космополитизам, Барбисови јунаци дају примат победи над немачким хегемонизмом, то је циљ који се у датом тренутку претпоставља сваком другом

хомонимији. Рене Жирар у делу *Насиље и свето* настоји да сагледа однос између ове две институције: ритуала жртвовања у примитивним друштвима и правног система у савременом друштву⁹¹. По њему је основна заједничка компонента на првом месту насиље. Оно је неизбежно, стим што је у примитивном друштвима при процесу жртвовања оно очигледно и отворено, а у правном сисему прикривено. Жирар даље, попут Фукоа, процењује да је превентивна функција једна од основних одлика савременог правног система, као и жртвеног обреда у примитивним друштвима. У анализи улоге правног система и процеса кажњавања у савременом друштву, Жирар има много тога заједничког са Фукоом. Фуко примећује да „церемонијал извршења казне постаје све скривенији, да би коначно постао само процедурални или административни чин.“ (Фуко 1997:12), док Жирар закључује да „од тренутка када постоји правни систем, његова функција није више људима пред очима.“ (Жирар 1990: 30). За Фукоа је кривац најмање важан у процесу кажњавања, али он мора да буде кажњен да се исти злочин не би понављао даље јер би то угорозило темеље на којима друштво функционише. Жирар слично тврди да:

Однос између потенцијалне и стварне жртве не треба дефинисати у терминима кривице и надлежности. Нико ништа „не испашта“. Друштво настоји да усмери насиље ка било којој жртви, оној која се „може жртвовати“, јер би иначе оно погодило његове чланове које жели по сваку цену да заштити. (Жирар 1990: 12)

Основни диференцијални елемент је у савремености ситуације. Појам жртве је у примитивним друштвима неодвојиво везан са појмом божанства. Оваква повезаност, за савременог човека, не може да буде актуелна, он је прихвата само као антрополошку чињеницу, као модус размишљања примитивног човека и цео процес

⁹¹ „Правни систем и приношење жртве, у крајњем случају имају исту функцију, само је правни систем неупоредиво ефикаснији. Он може да опстане само у спрези са заиста снажном политичком моћи. Као сваки технички напредак, он представља двосекли мач, колико тлачи толико ослобађа, и управо таквим га виде примитивна друштва која на то без сумње гледају објективно очима од нас.“ (Жирар 1990: 31).

му изгледа далек и превазиђен⁹². Међутим, Жирар тврди да, као што је правни систем преузео функцију класичног жртвовања, да је исто тако веровање у правду преузело ону функцију коју је некада имало веровање у божанство. Однос је исти само су елементи замењени:

Као што се обредне жртве у начелу приносе неком божанству и оно их оправдава, правни систем се позива на теологију која гарантује исправност његове правде. Та теологија може чак и да ишчезне, као што је у нашем свету ишчезла, а да трансцендентност система остане нетакнута. (Жирар 1990: 31).

Тако је временом правни систем преузео добар део функција жртвеног обреда, с тим што је свака институција применљива за епоху у којој је важила, и постаје елемент по којој се та епоха, између осталог, препознаје:

Јасно је да рат није резервисан само за један тип друштва. Увећавање техничких могућности за ратовање не представља битну разлику између примитивних и модерних друштава. Међутим, правни систем и обредно приношење жртве јесу институције чије присуство, или одсуство, прави разлику између примитивних друштава и једног типа „цивилизације“. (Жирар 1990: 27)

Жртвовање и убиство су категорије које се у анализираним делима врло често поклапају. Када је реч о примитивним друштвима жртвени обреди су најчешће и подразумевали убиства животиња или људи. Жирар тврди да „(...) приношење жртве и убиство не би били погодни за такву игру међусобне замене да нису сродни.“ (Жирар 1990: 9)⁹³. Гледано из ове перспективе, жртвовање се, у крајњој линији, своди

⁹² „Приношење жртве се одувек дефинисало као посредовано општење са некаквим `божанством`. Будући да за нас, савремене људе, божанство нема више никакву реалност, бар не такву да бисмо му признали жртве, тумачење читаву ту институцију смешта у подручје имагинарног.“ (Жирар 1990: 14)

⁹³ Заслугу за успостављање чврсте везе између обредне праксе и убиства, Жирар приписује Фројду, који се овом проблематиком бавио у делу *Тотем и табу*. Жирар Фројдово откриће да „свака обредна пракса, свако митско значење, води порекло од *стварног* убиства“ назива „величанственим“. (Жирар 1990: 211).

просто на злочин, чиме се коначно додирује право семантичко поље погубљења у наведеним делима.

3.5. Правда, легитимитет и освета

Скоро сви ликови су на фронту присилно, а и онима који су тамо добровољно ратна реалност у којој су смрт, патња, бол и страх основни облици интеракције са околином, врло брзо открива сву бесмисленост једне такве одлуке. Свима брзо постаје јасно да су само точкићи у друштвеном механизму, који без њих лако може да настави да функционише, али им, свеједно, не оставља могућност избора. Груба присила која, у суштини, стоји иза учешћа сваког војника у рату, обично је вешто камуфлирана разрађеним системима ратне пропаганде и пласирана у форми националног и општег интереса. Понекад шрафови у том непрозирном систему надзора добијају имена и носе конкретну одговорност, али не бивају кажњени јер за то не постоји начин, будући да су део управљачке структуре, механизма моћи који види, регулише, интервенише и кажњава, а сам остаје невидљив. Издвајање таквих појединаца и указивање на њихову одговорност, код Барика и Жапризоа представља резултат лично мотивисаних акција, те остаје на нивоу индивидуалне побуне јунака против система. Јунакиње Жапризоовог романа, Тина Ломбарди и Матилда, сазнале су да постоји документ којим су петорица осуђених војника помиловани пре извршења смртне казне, али да је депешу о помиловању задржао извесни командант Лавруј. Тина то зна, али пошто не постоји начин да докаже истину и да на легалан начин кривац буде кажњен а правда задовољена, она почиње да се свети и да сама кажњава кривце. Тако је правда прешла у илегалу, пошто је претходно прогнана из легалних и легитимних информација, аката и чинова:

Убили су мога Нина, сви. Да, те пацовске губице за које су желели да ме натерају да кажем како сам их убила заслуживале су горе од смрти. Тувнел, који је постао поручник, који је онако прљаво испалио метак у рову, комесар-лицемер с

Дандрешенског суђења, капетан Ромен и два официра-судије који су преживели рат, онај из улице Ла Фезандри и онај из улице Гренел, сви, само су добили мило за драго и због тога сам веома задовољна.“ (Жапризо 2005: 270)

Рене Жирар, попут Фукоа, државу доживљава као насилнички апарат, тврдећи да између правног система, на коме држава као институција почива, и освете не постоји никаква суштинска разлика: „Одлуке правног ауторитета се увек изричу као *последња реч освете*.“ (Жирар 1990: 24). Насиље до кога долази при процесу кажњавања кроз правни систем исто је као и свако друго насиље, али за разлику од лично мотивисане и спроведене „приватне освете“, насиље спроведено кроз правни систем представља јавну освету, те је као такво легално и коначно⁹⁴. И жртвени обред и правни систем спречавају да се покрене ланац освете, у првом случају зато што жртва није „права“, док је у другом случају жртва „права“, али силина одмазде и снага ауторитета који иза ње стоји, спречава и саму помисао на даљу освету:

Као пре тога приношење жртве, правни систем прикрива – мада истовремено открива – да је исто што и освета, освета попут било које друге, различита једино по томе што се не наставља, што неће бити оштећена. У првом случају жртва није „права“ и зато је нико неће осветити; у другом случају, насиље се устремљује на „праву“ жртву, али таквом силином и с таквим ауторитетом да никакав приговор није могућ. (Жирар 1990: 30)

У таквом контексту Бариков капетан и Жапризоов Манек представљају индивидуалне жртве легитимног насиља, док Малапарте и Барбис масе на фронтovima препознају као колективне жртве легитимног насиља управљачких државних структура - експлоататорске класе:

⁹⁴ „Нема принципијелне разлике између приватне и јавне освете, али је у социјалној равни разлика огромна: јавна освета не повлачи нову освету; процес је завршен; отклоњена је опасност од ескалације.“ (Жирар 1990:24).

Нама они ратују. Ми смо материјал за рат. Рат се састоји од тела и душа обичних војника. Од нас постају долине мртвих и реке крви, од нас свих – од којих је сваки појединац невидљив и нем због огромности нашег броја. Испражњени градови, разорена села, то је наша пустиња. Да, од нас свих, и од нас целих. (Барбис 1980:331)

Жирар се, опет, као и Фуко, бави проблемом присуства, односно одсуства, правде у процесу кажњавања и тврди да се исти принцип реципроцитета насиља који је садржан у освети налази и у казненом систему, и да се нешто – чин, акција, начело, може оквалификовати, или као праведно, или као неправедно. Трећег нема, без обзира да ли се реализује кроз приватну освету или кроз правни систем:

Начела правде, на којима почива кривични систем, не разликују се од начела освете. Исто начело реципроцитета насиља и наплате рачуна примењује и казни систем, и освета. То начело је или праведно, у том случају је правда присутна већ у освети, или правде нема нигде. (Жирар 1990: 24)

Приступајући проблему односа легализма и правде из сасвим другог угла у односу на Фукоа, дакле, не са позиција друштвеног односа контролисаног и контролора, већ са позиција присуства, односно одсуства, насиља и правде у чину који се сматра легитимним, Жирар је дошао до истог закључка као и Фуко – да оно што је легитимно не мора да буде и праведно. Легитиман чин би, наравно, требало да буде и праведан, али он врло често то није, односно, легитимност не подразумева праведност. Легитимност и легалитет немају, по њима, суштинске везе са правдом. Будући да је ауторитет свих званично легитимишућих фактора пољуљан, сам појам легитимног постаје прилично аморфан, лако прилагодљив и подложен различитим интерпретацијама:

Када се укине трансценденција, религиозна, хуманистичка или било која друга, а она легитимише легитимно насиље и гарантује његову специфичност у односу на илегалитетно, појединачном просуђивању је дефинитивно препуштено да одреди шта је

легитимно а шта илегалитимно насиље, а то значи да се разлика међу њима вртоглаво
љуља и брише. (Жирар 1990: 32)

У прилог оваквом ставу је и чињеница да се читаоци често идентификују са,
формално гледано, негативним ликовима који не би требало да изазивају емпатију.
Тина је убица, лик који дела ван и против закона, формално нелегалитимно и зато је
кажњена смрћу, али је правда, широко схваћено, на њеној страни, јер она кажњава
убице, ради оно што би друштво требало да уради, а не жели.

Читава Малапартеова револуција се одиграва по начелу освете: „ (...) била је
то једна класа, један менталитет, једна каста (...), која се устремила, урлајући
одрпана, пуна мржње и жедна освете, на другу класу, другу касту, други
менталитет.“ (Малапарте 1981: 113). Оно што је Тина код Жапризоа на
индивидуалном нивоу, то су побуњени италијански војници код Малапартеа на
колективном нивоу. За њега је једна оваква освета, ван државних институција и
правног система, легитман чин, то је легитимно јер је у његовој оптици праведно.
Слично Жирару, он закључује да нас филозофија права учи „да је право у основи
принуда“ (Малапарте 1981: 88), али додаје:

Ако држава нема могућности за присилу (...) не може да захтева од појединца да
поштује њену неспособност – али појединац зато има право да дела засебно, као што
је то случај у *рату*, који је, скоро увек, *подухват у коме држава најбруталнијом
силом приморава грађане, под претњом смрћу у случају непослушности, да убијају и
излажу се ризику да буду убијени.* (Малапарте 1981: 88)

Са друге стране, италијански војници су ретко убијали офицере, своје директно
претпостављене, тврди Малапарте, а када су то чинили, онда је то било из освете,
што је за њега био довољан, иако не сасвим прихватљив разлог који може да оправда
злочин. Он се лично не слаже са оваквом врстом освете, али за њу има разумевања:

Случајеви побуне против официра су изузетно ретки: пешадинци су ценили и
поштовали, директне претпостављене, оне који су са њима делили сламу, хлеб и

говњиву рупу. Тачно је да су их понекад убијали пуцајући им у леђа: али не из злобе или преступничког духа. Из освете. (...) *У сваком официру кога су убили његови војници био је по један кривац.* Ма колико ова дела била грозна и неприхватљива, она су подстакнута једним примитивним, и можда варварским смислом за правду, који је за осуду, али је људски. (Малапарте 1981: 104)

Очигледно је да су Малапартеове симпатије на страни непосредних претпостављених који су на фронту делили судбину обичних војника, док праве кривце налази у владајућој класи, чијих представника нема на фронту: они нису ни војници, ни официри, то су Фукоове безличне, безимене, добро организоване управљачке структуре које остају недоступне за освету.

У сваком од наведених дела је реч о правди која се не препознаје у легитимној ситуацији или чину, што представља спиритус мовенс за све даље индивидуалне или колективне, али свакако ванинституционалне потраге које ликови предузимају.

3.6. Потрага за истином

Многи од ликова у анализираним делима ухваћени су у раскораку између правде и легитимитета. Нешто се деси што доводи у питање њихово поверење у званичну истину и тада све бива препуштено „појединачном просуђивању“. Бариков стари професор, отац стрељаног капетана, сазнаје да му је син погубљен због дезертерства, почиње да сумња и креће сам у потрагу за истином, желећи да том истином задовољи правду. Жапризоова јунакиња Матилда добија депешу о смрти свог вереника, сумња и креће у потрагу за истином, исто као и Тина Ломбарди. Тина, међутим, одлази корак даље, открива шта се заиста збило и преузима правду у своје руке - почиње да се свети. Јунаци настоје да демистификују злочин, те је то мотив више за кретање у велику потрагу за истином - историјском истином, истином као етичком категоријом, као метафизички задатом константом непатворености људског

постојања. Она опет никада не бива освојена у свим својим димензијама, већ увек само парцијално.

Без обзира на то што су правда и неправда званично релативизоване, оне то не могу да буду и у унутрашњим световима јунака који су том релативизацијом погођени. Иако поменути ликови нису директне жртве⁹⁵, они су јако емотивно уплетени, те се овом релативизацијом правде, а самим тим и неправде, осећају лично погођени. Бол која им је том приликом нанета не оставља их ни у каквој дилеми, они знају, јер осећају, да су преко страдања својих најближих, жртве насумичне правде, која има тако много додирних тачака са неправдом. Зато је та потрага за откривањем истине, тајне, злочина, правде, у коју крећу, за њих питање живота или смрти, смисао и сврха њиховог постојања. „Нисам готово ни за шта друго живео“ (Барико 2007: 59), рећи ће Бариков јунак који истражује смрт свога сина. Жапризо, на себи својствен ироничан начин, говори о томе шта за Матилду значи пронаћи Манека: „А затим, Матилда је веселе нарави. Она говори да ако је та жица не одведе до њеног љубавника, тим горе, није важно, увек ће моћи да се о њу обеси“⁹⁶.“ (Жапризо 2005: 25), док Тину Ломбарди у животу одржава само потреба да сазна праве околности под којима је страдала њена љубав, и освета: „(...) после ме је на ногама држала само та бесна жеља да осветим мог Нина.“ (Жапризо 2005: 275).

Профил трагалаца за истином присутан је и у Бариковом и у Жапризоовом роману. То су јунаци који су изражени индивидуалци и бунтовници против система, свесно или несвесно, отворено или прикривено. Они разоткривају хипокризију друштва које почива на системима вредности у име којих систем стиче апсолутну моћ процене, вредновања, награђивања и кажњавања, односно, трасира дозвољени пут понашања човека у друштву и кажњава све што излази из тих оквира. Доказати да само друштво као систем не поштује вредности које промовише, значи урушити темеље тог друштва. Зато је систем, једном ухваћен у лажи, приморан, уколико не

⁹⁵ Директне жртве најчешће нису у ситуацији да сведоче, јер је мало оних који су преживели. Они су, у највећем броју случајева, или мртви, или психички толико оштећени да нису у стању да се баве за њих кобном ситуацијом.

⁹⁶ Реч је о имагинарној жици, метафори, за коју се Матилда хвата на почетку романа да би је одвела у причу о Манековом страдању на фронту.

жели да призна грешку и преузме одговорност, да даље лаже, организовано и системски. Званични документи се проглашавају државном тајном, сведоци се уклањају, те тако друштво, коме је дата моћ да процењује и кажњава индивидуални злочин, и само постаје злочинац. Овде није реч о моралном застрањивању, већ о чињеници да управљачке структуре друштва, које званично почива на прокламованим моралним нормама, у суштини морал уопште не интересује, да се не бави својом моралном структуром, већ искључиво могућностима свог лажног моралног одраза у свести чланова заједнице, јер је то оно што им даје моћ владања и манипулације. Све активности у супротном смеру морају бити онемогућене а починиоци кажњени. Матилдин адвокат, покушавајући да је одврати од идеје да сама крене у потрагу за правдом, следећим речима описује друштвену реалност са којом ће се она, по његовим предвиђањима, на том путу нужно срести:

Сви они који су учествовали у њиховом путовању, официри, подофицири, војници, било да су то резервисти, драгони, возовође, лекари, возачи камиона, и њих распршују, утапају их у рат. Многи ће умрети: мртва уста не говоре. Други ће ћутати, да не би имали проблема, да би сачували своју пензију: и кукавичлук је нем. Последњи, пре објаве примирја, касније када се буду вратили свом огњишту, имаће друге ствари да причају својој деци, жени, пријатељима, а не срамоту једне снежне недеље у Пикардији. Чему? Тиме би само окаљали једину слику до које им је стало: добро су се борили, њихова деца их обожавају, жене брбљају у бакалници како је један војник сам заробио педесет затвореника у најнемирнијим верденским предграђима. (Жапризо 2005: 120-121)

Испоставиће се да је био дубоко у праву и да ће Матилда заиста наићи на многе од тих проблема покушавајући да сазна шта се десило са њеним вереником. Биће јој потребно много лукавства, неконвенционалних и недозвољених сналажења да би дошла до тражених докумената јер је на легитиман начин било немогуће доћи у њихов посед. Прикривање доказа је свесно и намерно, и почиње од тренутка злочина. Након што су петорица француских војника осуђених на смрт избачени на ничију земљу између француских и непријатељских ровова, капетан издаје упутства

официрима да „(...) ни у ком случају, не треба да потписују папир који се тиче овог случаја“ (Жапризо 2005: 50). Сви који су учествовали у извршењу овог наређења премештени су на различита ратишта, тако да, након тог догађаја, више нису могли међусобно да буду у контакту. (Жапризо 2005: 52). Званична документа не постоје, сведоци су застрашени, циљано им се предочава у чему су учествовали, с једне стране, увучени су у круг одговорности, тако да се осећају као саучесници, са друге стране онемогућени су да било шта предузму. За Матилду је круг око истине челичан и наизглед непробојан:

За сведочења обичних војника, каплара, није их брига. Ништа не бисте могли да докажете. (...) У сваком случају, ако би било потребно да се послужите мноме да бисте оптужили војску, нећу да будем уз вас“ (Жапризо 2005: 120)

Бариков јунак, отац стрељаног капетана, не наилази на уроту државе покушавајући да сазна истину о погибији свог сина, јер се државним институцијама уопште не обраћа, већ појединцима са којима је његов син делио своје последње дане. Он ништа не добија написмено што би посведочило његову истину, све што добија су казивања сведока, а он је тај који преузима на себе одговорност да остави писани траг о ономе што се заиста десило са његовим сином. Зато пише меморијал у наде да ће једнога дана то остати као трајни документ који ће заменити овај тренутно важећи који његовог сина проглашава дезертером. И сама помисао да ће његов син једнога дана бити рехабилитован може донекле да му поврати изгубљени мир. И док се показало да Жапризоове јунакиње не могу да имају поверења у правни систем и државне институције, капетанов отац жели да верује у правичност неког правног система у будућности:

Не знам у ком скривеном кутку бирократије поред имена мога сина и дан-данас стоји ознака дезертер. Али желим да верујем да ће, уколико моја прича расветли дане у Кобариду, правичност извесног законског поступка успети да докучи то место које се

загубило у војном памћењу и да изнедри сведочанство о једној светлијој и праведнијој пресуди. (Барико 2007: 95)

Кроз потрагу капетановог оца и сам аутор трага за истином о бици код Кобарида, која је његовој нацији и његовој генерацији остала ускраћена. Како стари професор открива детаље о погибији свог сина и слаже их у причу кроз свој меморијал, тако и аутор слаже причу о ономе, што се по његовим сазнањима, десило тих дана код Кобарида.

Са које год стране да се приступи проблему кажњавања, било да се анализира са Жирарових позиција као жртвени чин, или са Фукоових позиција као настојање државе да кажњавањем за пример обезбеди континуитет свог функционисања, долази се до истог одређујућег момента: одсуства елемента правде, који је, у процесу кажњавања, иако круцијалан, онај који свему треба да да смисао, негде затурен. Зато у свакој причи постоји понеки бесомучни трагалац за истином и правдом, преко кога и сам аутор полази у потрагу за неком својом истином.

3.7. Деперсонализација

Жираров принцип легитимног насиља функционише кроз Фукоов систем друштвене контроле, који је толико моћан, добро развијен, чврст, кохерентан и спроведен кроз институције, да људска индивидуалност, њен капацитет за самосвојност и самосвест, бивају систематски гушени. Елиминацијом непослушних одржава се дисциплина, тврди Фуко, чији је основни задатак, дресура, односно „фабриковање јединки“ (Фуко 1989:193)⁹⁷. Да би контролор могао да остане контролор, њему је потребан контролисани, у супротном, он губи своју моћ, зато друштву конципираном на оваквом основама није потребан свестан и креативан појединац кога не може да контролише. Јединка треба да буде програмирана,

⁹⁷ „Моћ дисциплиновања јединки збиља јесте таква моћ којој је основни задатак да `дресира`, уместо да убира и одузима; без сумње, њена је улога да дресира, управо да би коначно боље убирала и више узимала.“ (Фуко 1989: 193)

невидљива, добро уклопљени мали шраф у савршеним друштвеном механизму. Уколико су услови ратни, критеријуми за погодне и пожељне јединке су још захтевнији, а санкције за неуклапање у жељени профил још строже јер су последице тог неуклапања опасније по систем у целини. Губљење индивидуалности подразумева губитак идентитета и људског достојанства. Барбисов јунак Суше наводи да је у свом селу „срећно живео, некад, кад је био човек“ (Барбис 1980: 144). Та деперсонализација која се, на спољашњем плану, препознаје по, за све војнике на фронту, истој униформи и позицији; на унутрашњем плану препознаје се по одсуству права на сопствени живот и интиму, права на сопствену моралну процену и делање у складу с њом, као и права на одбрану свог људског достојанства:

А затим, спојени овде судбином, која се не да избећи, бачени без наше воље овом огромном пустином, на исту линију, људи су принуђени, кроз дуге седмице и ноћи, да постају слични једни другима. Ужасна тескоба заједничког живота која нас стеже, прилагођује нас, утапа нас једне у друге. То је као нека невидљива зараза. И то иде дотле да један војник изгледа сасвим исти као и други и нема потребе, да би се видела та сличност, да их гледате издалека, на растојању у коме смо само зрна песка који се ваља равницом. (Барбис 1980: 23)

Барбисов *Огањ* обилује описима деперсонализованих војника на фронту:

Сви ти људи са лицима као у лешева, који пред нама и иза нас, потпуно исцрпљени, без речи и без воље, сви ти људи обасути земљом и који, може ли се рећи, носе своје гробове, налик су једни на друге као да су голи. Из ове ужасне ноћи помаљају се, с једне и с друге стране, утваре обучене у потпуно исту униформу беде и смећа. (Барбис 1981: 319)

Човек у оваквом положају губи свако самопоштовање, што је делимично узгредни, а делимично, и жељени ефекат, јер онај ко тако мало поштује себе, мало поштује и свој живот, па ће тако лако, кротко и послушно прихватити да оде на фронт и да тамо

остане докле год то буде требало. О губитку самопоштовања, као о основном услову који човека чини погодним за манипулисање, говори и Примо Леви:

Замислите сада човека коме, заједно са вољеним особама, бивају одузети и његова кућа, његове навике, одећа, у крајњу руку све, дословно све што има: биће празан човек, сведен на патњу и нужду, заборавиће на достојанство и разборитост, јер лако се дешава, ономе ко је изгубио све, да изгуби себе; биће дакле такав да ће мирне душе било ко моћи да одлучује о његовом животу или смрти без и трунке људског саосећања; у најбољем случају, на основу простог суда о његовој употребљивости. (Леви 2005: 21)

Барбисов јунак је обичан, мали, човек у ратном ужасу, који се сваким даном све више слама и повија док не нестане заувек и стопи се у масу:

Истина, кад човек размисли, војник – или баш и неколико војника – то ти је ништа, то ти је мање него ништа у мноштву, и онда ти је као да си изгубљен, удављен, као капи крви што и јесмо, у овом потоку људи и ствари. (Барбис 1980: 30-31).

Писац се стално игра упоредним, паралелним сликама – некад и сад. Јунаци често причају о својој прошлости и те су слике пуне боја, мириса тоpline, а онда се читалац поново враћа на њихову садашњост у којој су инертни, испражњени, олупине поређане једна поред друге, једна другој сличне, како физички тако и психички.

Жапризо фотографије поређане по принципу контраста доводи до екстрема; ту је све прошло осликано јасним бојама, испуњено идентитетом и смислом, који можда уопште не би били видљиви, нити схваћени као такви, да се не налазе поред сивих фотографија садашњице, на којима се ништа не разазнаје. Роман почиње приказом петорице војника осуђених на смрт са бројем на леђима које спроводе по блату до првих борбених линија где пресуда треба да буде извршена, да би убрзо била уведена и прича о њиховим животима пре рата. Сlike се смењују као слајдови: некад-сад, некад-сад; некад кад су имали име, презиме, порекло, професију, животни

простор, и сада кад су једнообразна гомила у блату, везаних руку, у сивим шињелима који се међусобно разликују само по броју који им виси око врата уместо имена:

Број 2124 се пробијао кроз стрељачке шанчеве чупајући, корак за корак, ноге из блата; понекад би му неки други војник помагао вукући га за рукав његовог старог шињела, пребацујући му пушку на друго раме, вукући га за укрупљено сукно шињела, без иједне речи, помажући му да подигне једну ногу за другом из блата. (...)

Он, број 2124, звани Еским, а исто тако и Бастош, у добрим старим временима био је столар, тесао је даске, дотеривао их је, одлазио да попије чашицу сувог белог вина између два кухињска креденца – једно бело код *Малог Луја*, у улици Амло, у Паризу – обмотавао сваког јутра дугачак фланелски појас око струка. Намотаји, намотаји, намотаји. Његов прозор је гледао на кровове од шкриљца и голубове који су полетали. (Жапризо 2005: 9-10)

Барико то губљење индивидуалности у рату показује на суптилан али аутентичан и упечатљив начин. Ни један од ликова који се јављају само у поглављу о Кобариду нема име, а поглавље је пуно динамике, конкретних збивања и ситуација. Властита имена имају једино Ултимо и Кабирија, ликови који настављају да постаје кроз роман, док су остали главни јунаци представљени заједничким именицама: „капетан“ је стрељани капетан, „отац“ је отац стрељаног капетана. Једино је доктор, један од главних сведока догађаја на Кобариду, удостојен додатним великим словом иза заједничке именице и тачком иза њега – доктор А. хирург у чети, чиме Барико додатно наглашава његову анонимност и даје читаоцу до знања да је она намерна. И на крају „малиша“, изузетно пластичан и трагичан лик, представљен је надимком, написаним малим словом, који га идентификује као јунака. Он је намерно и сугестивно језички деперсонализован од стране аутора, који на овај начин остаје доследан својој концепцији. Аутор меморијала о збивањима у бици код Кобарида и погибији капетана, говорећи о сведоцима, и сам констатује недоследност у њиховом именовању, али не даје никакво објашњење: „Неки су у овом мом запису наведени по имену, али ништа мање не дугујем ни онима другима.“ (Барико 2007: 96).

8. Ничија земља

У причу о деперсонализацији, губитку самосвојности и доминантном колективу, уткана је и једна чудна прича о самоћи, егзистенцијалној самоћи која парадоксално из ње исходи. Оно огромно место које је заузимало некадашње *ја* остаје све више упражњено, урушава га ништавило којим је окружено, и ту почиње да се насељава страх и збуњеност, јавља се осећај ухваћености у замку из које се не може ни напред, ни назад. Из рата се назад самоиницијативно не може јер би то било санкционисано, што доказују смртне пресуде⁹⁸. Даље се исто тако често не може јер постоје границе издржљивости, како физичке тако и психичке. Ту мртву тачку заробљености и ужаса, ни напред ни назад, у анализираним делима најчешће симболизује ничија земља. Овај симбол заузима важно место код сваког од анализираних аутора, и представља простор између ровова зараћених страна на коме се дешавају најстрашније ствари, најсуровије лице рата, али оно лице у које се неизоставно мора погледати да би се схватила његова права суштина и да би се човек одмерио у односу на њу, ма како то по њега било погубно:

На простору између првих линија овај парадоксални утисак опустошености достигао је готово митску снагу. Звали су га ничијом земљом, и готово је извесно да нигде никада није постојало ништа до те мере наказно. Ту су тела и предмети – као и сама природа – лежали потпуно окамењени, изван времена и простора, и чинило се да је у тој окамењености сабрана сва смрт овога света. Намеће се питање како је уопште било могуће чак само и спустити поглед на то парче апокалипсе, међутим не треба заборавити да су се у том пејзажу будили милиони људи, данима и месецима, па чак и годинама, што би нас морало навести да наслутимо неизрециви ужас који их је морао обузимати, у сваком тренутку тог ратовања, преко сваке подношљиве границе (...) (Барико 2007: 63)

⁹⁸ За Малапартеа је важно и то што би повлачење из рата било друштвено жигосано.

У Жапризоовом роману су петорица француских војника осуђених на смрт због саморађавања избачени ненаоружани на ничију земљу да би ту, незаштићени били изложени непријатељским мецима. Слика брисаног простора између непријатељских ровова овде је посебно сурова јер не представља поље за борбу већ поље за егзекуцију, где се целат легално обрушава на беспомоћну жртву. У Бариковом роману малиша страда на ужасан начин на ничијој земљи и својим страдањем ће тако дубоко обележити своје ратне другове, да они после тога више никада неће бити исти. Сва бомбардовања, и директна рововска сучељавања, код Барбиса се дешавају на ничијој земљи, а за Малапартеа је то симбол ухваћености у замку из које се не може јер је иза срамота, а испред смрт. „Говорили су му: – иди, иди и убијај и пусти да те убију – и он је слушао са ведрином добрих и јаких. Затим би се окренуо иза себе и видео би да је сам. Сам на 'no man's land'. Испред њега, смрт, иза срамота.“ (Малапарте 1981: 99-100).

То је простор пун симболике везане за проблематику трауме, али и за однос у свој својој конфликтности: индивидуалног и колективног, личног и националног, слободе и обавезе; симбол вишеструке безизлазности положаја. Ова симболика сугерише питања о повезаности и узрочности унутрашње и спољашње смрти, па се тако да протумачити да је смрт која сустиже војнике, тек одјек унутрашње смрти, настале услед силом гушене индивидуалности унутар њих. Код Барика и Жапризоа се потрага за индивидуалношћу у рату трагично завршава управо зато што индивидуалности у ратним условима не може бити. У Бариковом роману, Ултимом је завршио у заробљеништву, капетан је стрељан, док су Жапризоови јунаци који су сами себе ранили осуђени на смрт и избачени пред непријатељске ровове.

И петорица војника осуђених на смрт у Жапризоовом роману најпре су се у метафоричком смислу нашли на ничијој земљи, разапети између потребе да буду то што јесу и нужности да буду то што се од њих тражи. Жапризоов роман почиње реченицом „Било једном пет француских војника који су водили рат, јер тако стоје ствари.“ (Жапризо 2005: 9). Пишчев став је беспоговоран и не оставља простор за додатна питања, анализе или сумње: рат је и француски војници су у њему „јер тако ствари стоје“. Придев „француски“ је први придев у роману, хронолошки прво

одређење војника, јунака романа, прво представљање читаоцима, и зато носи посебну тежину. Међутим, та иста прва реченица, након прочитаног романа изгледа сасвим другачије. После извесног времена више ништа не изгледа тако извесно као што се то у први мах чинило. Показало се да ликови нису били довољно јаки⁹⁹ да, у датом контексту, изнесу одређења која им је писац тако одлучно доделио на почетку. Њихова трагика се састоји управо у томе што нису били довољно „француски“ да би се борили против Немаца, па ни довољно војници да би се уопште борили. Њихова национална припадност није за њих била онако и онолико одређујућа, како се то, у датом тренутку, од њих очекивало. Иако су били француски војници, они се нису борили против Немаца, већ против бесмисла, апсурдности и узалудности рата, против смрти која их је окружувала и страха и патњи који су били у њима и око њих. Они су се нашли на ничијој земљи, како у буквалном, тако и у пренесеном значењу, јер постоји унутрашња баријера да буду оно што се од њих тражи и спољашња да буду оно што јесу. Тако су најпре били психички и емотивно изложени двострукој ватри и уништени, да би након тога то било и материјализовано кроз њихово избацивање на простор између ровова супротстављених страна и физичко уништење.

4. ОКВИРИ НОВЕ ГЕНЕРАЦИЈЕ

Под новом генерацијом подразумева се генерација која заступа постмодерни поглед на свет, а којој у много чему припадају Барико и Жапризо. Постмодерна, у односу на своје претходнике, доноси радикално нови поглед на историју, историјску чињеницу, идеју о колективитету, прогресу и неприкосновености великих метаприча.

⁹⁹ Из овога треба изузети Ескима који се случајно ранио.

4.1. Индивидуално и колективно – пут у песимизам

Уколико се анализирана дела посматрају као композиција за себе, онда се унутар ње могу уочити извесне правилности. Од Малапартеа, преко Барбиса и Барика, до Жапризоа, ликови се полако диференцирају, профилишу и индивидуализују, посматрамо *ја* у процесу настајања. Док је код Малапартеа главни и једини јунак маса, безлични и безимени пешадинци међу којима се не разазнаје ни један појединац, осим аутора самог, који догађаје описује и анализира; Барбисови ликови су војници са именом, физиономијом, пореклом, ипак, сви они су тек део великог колективног портрета. Ако бисмо их замислили као једну филмску причу, онда бисмо могли да пратимо имагинарно око камере како се са Малапартеове масе без издиференцираних ликова, полако приближава Барбисовом групном плану, затим се даље фокусира на појединца – у гро плану издвојени Бариков лик-портрет, да би се све завршило зумираним Матилдиним ликом, на коме се види сваки детаљ и неравнина.

Док је код аутора с почетка 20. века колектив, у суштини, главни лик, јунаци аутора с краја века се јављају као ликови развијене индивидуалности. Барбис и његови јунаци себе доживљавају у потпуности као део колектива, осећају да су једно с њим, без обзира на то да ли су се у њему нашли добровољно или не. Они критикују, суде, али не предузимају ништа што би било у њиховом личном интересу, а против колективног. Они увиђају сву бесмисленост свог положаја и јасно схватају и сагледавају начине на које су злоупотребљени, али не чине ништа да би то компензовали на личном нивоу, а још мање им пада напамет да то чине организовано. Појединац има моћ и обавезу да дела у друштву и да га мења, што је, уосталом, став који је аутор живео и потврдио својим примером. Он се не повлачи из друштва у своју унутрашњост да би ту тражио спас и осмишљавао спољашњи свет сам за себе и у себи, попут Барикових ликова. Израженог осећаја за колектив и солидарност, Барбисов јунак себе мора да осмисли и пронађе у друштву, да буде део

њега и да, делајући за себе и осмишљавајући за себе, дела и мисли за друге, да, спасавајући себе, спасава друге. Без обзира што Барбисови војници не желе да буду на фронту, што је тај колектив вештачки и силом створен, што су морали да изгубе своје личне, пре рата створене, идентитете зарад овог колективног и нежељеног, на чему Барбис често инсистира, они су ипак ту, сви као један. Као да тај колектив опстаје по некој сопственој законитости и инерцији која има изузетну, и из неког непознатог извора, црпљену, моћ. Његови ликови, ма како изнијансирани били и ма са колико емпатије описани, остају чврсте карике свог колектива и њихова се индивидуалност никада не развија на уштрб колективног. Барбисови јунаци остају фино изнијансирани, али ипак типизирани ликови, заробљени у својој улози жртве, свесне и луцидне, али ипак само жртве. Стиче се утисак да немају избора. Колективни интерес је толика светиња да се о његовом кршењу уопште и не размишља.

Малапарте, са друге стране, доживљава италијанске борце као јединствени ентитет, једно тело, један ум, један, једниствени и једини лик у делу. Они све друштвене неправде примећују, једнако као и Барбисови јунаци, али за разлику од њих, они делају, опет не индивидуално, већ колективно, али стихијски колективно. Стихијски колектив у побуни против организованог и хијерархизованог државног колектива – револуција. Малапарте говори о револуцији код Кобарида, али револуцији као колективном и спонтаном чину, без плана, организације, вође, без имена и без ликова.

И један и други аутор верују у колектив коме припадају, Малапарте у онај свој револуционарни колектив који ће, на ширем друштвеном пољу, унети идејне новине, исправити неправде и учинити друштво бољим и праведнијим; Барбис у свој несавршени колектив који објективно сагледава, али коме, ипак, беспоговорно припада, верује у његову етичку и интелектуалну еволуцију, остављајући отворене перспективе за револуционарне промене, али не овде и сада. Крајњи ефекат Барбисове развојне линије друштва требало би да буде изједначен са учинком Малапартеове стихијске револуције. Дакле, друштво је у суштини, за обојицу, ентитет за себе који се развија и мења на боље, ентитет који је, без обзира на ратове

као тренутне мрачне падове, отворен ка напретку, ентитет са перспективом. У једној таквој антиципацији светле будућности Жан-Франсоа Лиотар препознаје „карактеристичан модус“ модерне:

Велике приче које она (република) захтева приче су еманципације а не митови. (...) За разлику од митова оне легитимност не налазе у прапочетним „утемељитељским“ делима, него у будућности која се тек има одиграти, то јест у Идеји коју треба реализовати. Та Идеја (о слободи, „светлу“, о социјализму, о општем богатству) поседује позакоњујућу вредност, јер је универзална. Она модернитету даје његов карактеристичан модус: пројекат, то јест вољу окренуту одређеном циљу. (Лиотар 1990: 72-73)

У свему томе се не искључује лична срећа, она је, посредно, опет крајњи циљ. Успостављање бољег и праведнијег друштва резултира срећним појединцима унутар тог друштва. У овом ставу није тешко препознати утицај марксистичке идеологије са чијим су постулатима оба аутора била упозната, а по којој је спознаја општег тек корак ка спознаји конкретног, како то наводи Куљић, позивајући се на Хегела, Маркса и Лењина (Куљић 2006: 87).

Барико и Жапризо, за разлику од својих претходника, не виде никакав етички развојни пут друштва, ни кроз еволуцију, ни кроз револуцију. Они су заробљени у ратној, историјској стихији и траже путеве за свој лични бег из ње, физички или само ментални. Ту заробљеност симболички представљају и хендикепирани ликови у њиховим делима - Матилда, главна јунакиња Жапризоовог романа која је непокретна и везана за инвалидска колица, и Ултимов ретардирани полубрат у Бариковом роману. Историјска збиља Барика и Жапризоа је стихијска, бесмислена и спутавајућа, без икакве отворене перспективе на колективном нивоу; напротив, ту је појединац приморан да у себи тражи и нађе заклон од вртлога историје. Код Барика то поприма димензије титанске битке хаоса и реда, технике и природе, зла и добра, код Жапризоа вредност и моћ љубави поприма космичке, стваралачке димензије. Главни јунаци оба романа, УлTIMO и Матилда, су у вишестуком бегу: УлTIMO од ратних сећања,

породице и неузвраћене љубави, Матилда од хендикепи и губитка. Барико и Жапризо не доживљавају више колектив као снажну и компактну целину. Барико на свој начин покушава да подржи Малапартеову тезу о погрешно схваћеним разлозима пораза код Кобарида, и он прича причу о колективу, али он у ту причу поставља ликове, њихове личне судбине, слика њихове портрете у вртлогу историјских збивања. И они су у маси којом управља инерција, али ма колико сами били вођени историјским тренутком, они успевају да задрже своју индивидуалност и са њом могућност избора. И, на крају, Жапризоова јунакиња, Матилда, преузима све на себе – право да верује или да не верује у оно што је чула и да изабере истину у коју ће да верује и за коју ће да се бори до краја. Парадоксално је да управо Барбис и Малапарте пишу у првом лицу, док Барико и Жапризо пишу у трећем лицу, односно у првом лицу из перспективе лика: Матилде, односно капетановог оца у поглављу о Кобариду. То Барбисово и Малапартеово лично *ја* представља неупоредиво блеђи и много мање рељефни лик него што су то Барикови и Жапризоови главни јунаци: Ултимо, малиша, Кабирија, Матилда, Манек. То је због тога што Барбис и Малапарте заправо не причају о себи, нити о било ком другом појединачно, већ о колективу.

Француски психијатар и психоаналитичар, Борис Сирилник, у делу *Аутобиографија једног страшила*, тврди, између осталог, да у великим друштвеним превирањима појединац престаје да буде битан и да *ја* нестаје када се група нађе у озбиљним тешкоћама (Сирилник 2010: 150). Ова теза налази поткрепљења у анализираном корпусу, међутим, драстично варира у зависности од тога да ли су аутори сами учесници друштвених превирања или о њима пишу накнадно. *Ја*, које је, по Сирилнику, требало да нестане у великим друштвеним превирањима, заиста је нестало у делима оних писаца који су били актери Првог светског рата. Модерни аутори нису део тог милеа, они припадају времену индивидуа и појединаца, па их, као такви, лако препознају у свету око себе. Време када пишу Барико и Жапризо, није време великих друштвених ломова, тако да, у њиховим главама и у њиховим делима, *ја* има простора да изађе на видело, да расте и да постане тема, Њима је много лакше да изведу своје ликове из гравитационог поља колективног јер, за разлику од својих претходника, они сами нису били у њему. У складу са

новонасталом свешћу о себи као појединцу, јунаци савремених аутора на себе преузимају ризик. Алтернативни пут, којим себи допуштају индивидуалну могућност избора, независно од императива колектива, је пут који води у самоуништење, али су они слободни да га изаберу. То је пут који бирају сви Жапризоови јунаци који сами себе рањавају да би били отпуштени са фронта, и то су капетан и Улtimo, Барикови јунаци, који у хаосу код Кобарида одбијају да предају оружје, да се пресвуку у цивилно одело и да се, на тај начин, безбедно извуку из ратног вртлога. Лични избори поменутих Жапризоових и Барикових јунака иду у супротним смеровима: Жапризоов јунак дела да би безбедно био удаљен са фронта, док се Барикови јунаци труде да, наоружани, остану на месту догађаја, али им је заједничка храброст да буду лични у тренутку снажно изражене сугестивности колектива¹⁰⁰, да крену у личне потраге и траже лична решења. Храброст и слободу да се не повинују колективном стању духа, скупо плаћају, најчешће животом, или, у најбољем случају, дубоком и непремостивом личном траумом - постају трагични јунаци, преступници и хероји.

Парадоксално је да су управо аутори који су преживели рат и учествовали у њему много више оптимистични него аутори са краја века који у њему нису учествовали. Барико и Жапризо су индивидуалци и песимисти у погледу друштвеног напретка и промене на боље, зато што су видели како се сламају и падају идеали за које су писци с почетка века веровали да ће свет учинити бољим. Тако, кроз ауторе проговара дух времена, у једном случају дух оптимизма, вере у моћ човековог знања и моралне опције, односно да ће оно бити употребљено на опште добро; и у другом случају, дух постмодерне, човека још једном пораженог кроз злоупотребљене револуције, изневерене идеале, сведочанства о злоупотреби интелектуалне и сазнајне моћи, која се сваким даном повећава, и злоупотреби слободе кроз стално понављање погрешних, аутодеструктивних избора. Аутори с почетка 20. века су оптимистични и у погледу човекових могућности и способности схватања и сагледавања историјских збивања, и употребе знања у сврху друштвеног напретка. Барбис дубоко верује да је

¹⁰⁰ Погубљени војник у Барбисовом делу, над чијом је хумком кочић без натписа и чију судбину војници кришом препричавају, није јунак, Барбис му није доделио ни простор ни дубину да би то постао, он је попут многих других његових ликова, тек детаљ колективне фреске.

човек у стању да, ако сазна праву суштину рата, обустави све будуће ратове, као и Жан Нортон Кри, оличење те идеје у периоду након 1918. и гласноговорник целе једне генерације ратних писаца. Малапарте, такође, верује у постојање једне историјске истине која је, из неких разлога, људима промакла, али он је успео да је схвати, тако да има и месијански задатак да је саопшти другима, пре свега својој нацији. Аутори, савременици рата, живе у убеђењу да њихови књижевни напори имају моћ да промене свет, да унесу светло у мрак људског незнања, да њихова реч може да ствара и мења стварност, да су сведоци великог историјског прелома о коме су позвани да сведоче.

Крај 20. века доноси крах револуционарног ентузијазма јер је епилог виђен, а сваки нови покушај за освајањем људске слободе донео је још веће ропство. Веровање у могућност исправљања света неким новим друштвеним поретком резултира појавом тоталитарних режима, фашизма и комунизма, који доносе још перфиднију неправду, још већу патњу и страдање. Човеку с краја 20. века чини се да је битку изгубио, обесхрабрен пропалим покушајима, плаши се да опет посегне за колективним решењима, не види ни један отворен пут у том правцу и због тога се повлачи у себе. Зато ликови, у корпусу посматраних дела, временом постају издиференциранији, индивидуалнији, зато се маса која је била у првом плану губи у позадини. Човек решење и бег од патње и страдања, историјске и социјалне детерминисаности, не тражи више у друштвеној хоризонталности, колективу, већ у себи и својим вертикалама.

4.2. Ренаративизација и антиципација стварности

Постмодерна доноси радикални песимизам у погледу могућности објективног сазнања онога што се у прошлости збило. Питање документа се поставља као кључно. С обзиром да, због временске дистанце, аутор није у могућности да има непосредна и директна сазнања о догађају који описује, он до жељених информација

долази посредно – преко документа, „трага“ који остаје иза прошлог догађаја, односно „дискурзивног записа“ о њему:

(...) иако се догађаји одигравају у реалној емпиријској прошлости, ми именујемо и установљавамо те догађаје као историјске чињенице селекцијом и наративним постављањем. И што је још важније, прошле догађаје познајемо само путем њихових дискурзивних записа, путем њихових трагова у садашњости. (Хачион 1996: 170)

Знак једнакости се не може аутоматски ставити ни између догађаја и документа јер између њих стоји још један посредник – аутор документа, онај ко бележи и интерпретира оно што се збило, тако да корисник документа догађај може да види само кроз визуру сачиниоца документа¹⁰¹. Р. Барт примећује да: „забележено проистиче из забележивог“, а забележиво је само „оно што је достојно сећања, односно достојно да буде забележено.“ (Барт 2005: 43). Сачинилац документа, по природи ствари, одређује шта је то што је достојно сећања, тако да се испоставља да је његова улога изузетно важна јер он врши избор шта ће, од онога за шта он зна да се догодило, бити записано и како ће то бити записано. Избор и презентација зависе у потпуности од његове информисаности, његових сколности, образовања, намера, политичких убеђења, од целокупне његове личности. И не само да су чињенице, а самим тим и историја која се на њима заснива, субјективно обојене, већ су оне и нужно парцијалне:

Пристрасна чак и онда када тврди да није таква, она неизбежно остаје парцијална, што опет представља један вид пристрасности. Чим намеравамо да пишемо историју француске револуције, знамо (или би требало да знамо) да то неће моћи да буде у исти мах и подједнако историја како ју је доживео јакобинац, и историја како ју је племић доживео. (Леви-Строс 1978: 326)

¹⁰¹ Барт цитира Ничеа који је говорио да : „Нема чињеница по себи. Увек најпре треба увести извесно значење да би могла да постоји нека чињеница.“ (Барт 2005:43).

Парцијалност је заправо једина могућност да се бескрајно велики материјал историјске грађе и бескрајно мноштво сагледавања тог материјала, организују и да уопште буду презентовани као смисаона целина. Сваки покушај изван тога значио би сучељавање човека са хаосом историје:

Међутим, оно што важи за конструисање историјских чињеница подједнако важи за њено одабирање. И са тог гледишта историчар и учесник у догађајима одабирају, секу и кроје, јер би их заиста потпуна историја суочила са хаосом (...) Чак и она историја која тврди да је општа, представља само слагање неколико локалних историја једне уз другу, при чему су празнине – у њима самима и између њих – много бројније него испуњена места. (Левин-Строс 1978: 325)

Релативистички карактер постмодерне Пол Вејн доводи до екстрема тврдњом да је истина „најпроменљивија мера“ и да није „неисторијска непроменљива, већ дело творачке маште“ (Вејн 1997: 140). Испоставља се да прошли догађај остаје заувек несазнатљив у свим својим аспектима и диманзијама. У животима Барикових јунака, скоро свих у роману *Ова прича*, отварају се празни, од читаоца сакривени, простори. Ово је још више изражено код Жапризоа, чији је цео роман мозаик, попуњавање празног простора, борба за причу. Ако постоје различити, а притом веродостојни, документи који интерпретирају један исти догађај, онда сваки од њих представља по једну истину о ономе што се десило, и свака од тих истина је легитимна и равноправна. Постмодерна одједном отвара могућност да се истина пише у множини. Овакав став доводи у питање, вековима стваран, кредибилитет историје као науке:

(...) постмодерна је, пре свега, довођење у питање онога што је афирмисано током векова као основа секуларизованог и еманципованог друштва, дефинише се престанком веровања у легитимишуће приче, појачаном сумњом према рационалном. (Варга 1990: 4)

Код Жапризоа, сваки Матилдин саговорник, директно или преко писама, има своју истину, представља онај делић који је он видео и успео да схвати и ухвати. Од

тих делића Матилда гради своју истину која је комплексна и у њеном случају, одговара стварности. Ни једна од ових истина није имала моћ, нити претензију да се сматра апсолутном, тек све заједно творе истину која одговара стварности, барем у оном сегменту који Матилду интересује.

И Барико покушава да дође до нових сегмената истине о Кобариду. Он деконструише званичну, историјску верзију тог догађаја и причу поново прича из углова својих јунака. Кибеди Варга тврди да је управо та тежња да се поново причају већ испричне приче, та „ренаративизација текста“, основна одлика постмодерне књижевности¹⁰²: „Оно што можда најдубље карактерише нову постмодерни књижевност, то је ренаративизација текста, то је тежња да се поново причају приче.“ (Кибеди Варга 1990: 16). Деконструишући званичну верзију приче, Барико је не негира већ је само представља као непотпуну, те стога у немогућности да пренесе целу истину (Петровић 2010: 196). Догађај се сада прича кроз перо оца стрељаног капетана чији је циљ да истражи шта се догађало са његовим сином током битке и како је дошло до тога да буде стрељан. Очева историја ће бити поново писана јер је она прва и права остала недоречена, затворена у свом парадоксу како на личном плану - судбине стрељаног, тако и на националном плану - самог историјског догађаја, Њеним поновним причањем кроз ликове мења се смисао онога што је историја већ испричала:

Постмодерна историографија не настоји само да деконструише тотализирајући статус историје. Вредност историје се истиче њеним поновним писањима. (...) Очигледно је да поново писање историје мења смисао онога што је раније већ испричано. (Мелић 2010: 21)

¹⁰² У контексту новог приступа историји који постмодерна собом носи свакако треба поменути и групу италијанских интелектуалаца који су се осамдесетих година 20. века окупљали око часописа *Историјске свеске*. Настојећи да историју представе из угла индивидуалног и свакодневног они уводе термин „микроисторија“. Ту спадају, пре свега Карло Гинзбург, Ђовани Леви, Едоардо Гренди и Карло Пони. Они у својим чланцима уносе многе нове теме, као што су: последице промене историјске перспективе, однос између микро и макро димензије, проблем генерализације, појава нових наративних стратегија.

Поклапање Матилдине личне истине с реалношћу поништава важење многих „великих“, ауторитарних истина. Званична презентација прошлог догађаја открива се као лажна и то не случајно лажна, у смислу недостатака доказа или очевидаца, већ намерно и организовано лажна. Зато је Матилда велика хероина, јер има апсолутну веру у себе и своју истину, и онда кад су јој супротстављене државне истине, званичне истине, документоване истине. „Ако Матилда нешто замисли, а неко није задовољан тај неко ће морати да се помири са судбином“ (Жапризо 2005: 323) – закључује Жапризо. На крају ће остати сама са том својом малом победничком истином која је све друге велике претворила у лаж, и зато она има право на срећу, или барем на отворену могућност среће коју је сама себи извојевала. Жапризо, односно Матилда, као његов алтер его, склапа своју личну стварност од понуђених комадића „стварне“ стварности. Она то чини по унапред сачињеној матрици у својој машти и скици направљеној по сопственој жељи и вери, која је толико јака да као да има моћ да креира стварност, па се постављају питања: шта је прво, а шта друго, шта из чега следи, да ли је реалност та на основу које је изведена фикција или је фикција та која има моћ да твори реалност, да ли је Матилда своју велику жељу пројектовала на стварност и тиме успела да на њу утиче.

Док Жапризо читаочевој машти само отвара простор да крене у једном оваквом правцу, Барико децидирано тврди да не мора увек фиктивно да буде изведено из стварног, него да је могуће тај редослед преокренути. Стварност је та која представља основу за причу и претходи јој, међутим, може да буде и обрнуто, понекад је баш прича, мисао, та која ствара стварност. Све се контуре губе у поетици постмодерне, свака извесност пада у воду и у исто време, све се релативизује и тако, парадоксално, све постаје могуће:

Проучавање индивидуално „потписаних“ догађаја и достигнућа која су постала кохерентна помоћу ретроспективне наратије замењено је проучавањем анонимних сила расипања, противуречности замењују тоталитете, дисконтинуитети, празнине и прекиди добијају предност у односу на континуитет, развој, еволуција, партикуларно

и локално добијају вредност која је некада припадала универзалном и трансценденталном. (Хачион 1996: 171)

Све могућности су остављене појединцу на трагање, препуштене његовим индивидуалним тестовима важења, са једном заувек укинутом могућношћу освајања општих, апсолутних и универзално важећих истина:

Отпор целини и општем исказује се у одбацивању мета нарација у које се убрајају сви приступи који нису номиналистички. Упадљиви су фетишизовање појединца и култ разлике. Пресеца се посредовање између појединачног, посебног и општег, чиме се процес знања сужава на непосредовано појединачно. (Куљић 2006: 85)

Барико је сигуран да фиктивно може да предвиди стварно. Код њега није присутан елемент вере, нити сила енергије коју Матилда у њу улаже, овде ће опуштена игра случаја и маште, на неком далеком меридијану, у некој проверивој будућности наћи своју потврду у стварности. Фикција и стварност се упредају у чврсто, компактно ткање које се више не да изнова разложити на саставне делове. Барико себе као писца сматра сасвим компетентним и легитимним за то (Петровић 2011: 197). У напомени каже да су у његовим књигама „(...) историјски подаци готово увек тачни, или макар томе теже, премда опстају упоредо са извесним измишљеним детаљима које сам ту и тамо посејао.“ (Барико 2007: 207). Даље наводи да „(...) граница између историјског аспекта и измишљотине често поприма надреалне контуре“ (Барико 2007: 207). Као пример аутор наводи случајеве из своје књижевне праксе. Тако открива да је место одвијања радње у његовом роману *Свила* настало насумичним спајањем два имена у атласу, да би се накнадно испоставило да град са тим именом заиста постоји у Француској и да је његово становништво у 19. веку живело од узгајања свилених буба. Наводи и случај енглеске читатељке која је у јунакињи из романа *Океан море* препознала своју давно несталу сестру, те је била

сигурна да ју је Барико срео и на основу тог сусрета изградио лик, док је то био искључиво плод Барикове маште.¹⁰³

У поетици постомодерне не мора ни време увек да буде линеарно. Алузија на кружно време налази се код Барика у поновљеним судбинама, паралелним животним круговима оца и сина који су „различитим путевима на крају допловили у исту срамотну луку“, (Барико 2007: 95) односно, без своје кривице, били стрељани од стране својих сународника. Жапризоова јунакиња, Матилда, се на крају романа, после свих перипетија, налази на почетку свог односа са Манеком. Требало је да прође цео круг да би се поново вратила на почетак, тренутак када Манек и она тек треба да се упознају, будући да он пати од тоталне амнезије.

И док су Барико и Жапризо отворено саучесници у креирању презентоване стварности, Барбис је у сталној тежњи да читаоцу што верније презентује „објективну“ стварност, за коју се труди да буде лишена сваке фикције, додавања и субјективног преобликовања, а Малапарте жели да исприча причу о „правој истини“. Тако време настанка дела, како само за себе, тако и у односу на описања збивања, битно одређује којим ће путем јунаци и аутори кренути да траже излаз из своје личне и историјске скучености и трауматске свакодневице, да ли ће тај излаз бити у реалном, колективном и у будућности, или у субјективном, индивидуалном и на ванисторијском пољу.

¹⁰³ „Док сам писао *Свилу*, измислио сам име места у којем су живели протагонисти спојивши два имена која сам нашао у атласу. И тако је настао Лавилдје. Много година касније, писао ми је градоначелник једног месташца на југу Француске. Месташце се звало Лавилдје. У писму, градоначелник ми је објашњавао да су у деветнаестом веку у тим крајевима живели од узгајања свилене бубе. Такође ме је позивао да отворим њихову нову општинску библиотеку. Отишао сам, наравно. Тај дан ми је остао у најлепшој успомени. Другом приликом ми се догодило да је једна моје енглеска читатељка препознала, у једном лику из књиге *Океан море*, своју сестру која је већ одавно нестала без трага. Била је уверена да сам је упознао и да сам у књизи испричао њену причу. Питала ме је да ли бих могао да јој помогнем да је пронађе. Написати одговор је, у оваквим случајевима, работа која може да вам одузме и више седмица.“ (Барико 2007: 207-208).

IV

Т Р А У М А

Сунце ни смрт не могу се гледати у очи.

(Ларошфуко 1979: 8)

1. ТРАУМА

У овом поглављу је представљен феномен трауме као психичке повреде. Испитани су узроци њеног настанка, начин функционисања и специфичан однос који постоји између протока времена и интензитета и манифестације трауме. Анализан је и начин на који се траума транспонује у књижевни текст, као и конкретна манифестација те транспозиције у анализираним делима.

1.1 Траума – историјат и опсег појма

Траума је реч грчког порекла која је дуго означавала искључиво телесну повреду, док значење психичке повреде почиње да поприма тек са новим техничким открићима, посебно са открићем железнице, која, уз предности, доноси и ризик за озбиљна и масовна повређивања. Ипак, проблем психичког повређивања постаје заиста актуелан после Првог светског рата и последица које су након њега уследиле. Нови и непознати симптоми који су се манифестовали код војника приспелих са фронта нису могли да се сврстају у постојеће медицинске клишее. Њихови су психички проблеми везивани искључиво за физичке повреде и сматрани су њиховим последицама, међутим, убрзо је постало јасно да се феномен такозваног „шока од граната“, односно ратних неуроza, јавља и код војника који нису претрпели никакву физичку повреду. Установљавањем могућности постојања психичке повреде независно од физичке, разрешава се енигма „шока од граната“ и поставља се основа за развој новог и широког поља психичке трауме и посттрауматског стресног поремећаја:

Стање које се јавља након тешких механичких потреса, железничких и осталих, по живот опасних несрећа већ је одавно описано; названо је „трауматична неуроza“. Страшан, управо завршен рат изазвао је велико број таквих обољења, али је бар

окончао све покушаје да се она сведу на органско оштећење живчаног система дејством механичких сила. (Фројд 2006: 12)

Проблем трауме постаје још уочљивији са масовним уништавањем које собом носи Други светски рат, масовним жртвама, у најширем могућем смислу речи, и интензивном људском патњом, посебно са искуством Холокауста¹⁰⁴, атомском бомбом и страдањима у Јапану. После свега постаје немогуће игнорисати његово присуство и свест о ургентности његовог решавања.

Вијетнамски рат ће причу одвести још даље и тежиште истраживања на пољу трауме пребацити на америчко тло. Ветерани овог рата окупљају се у *Удружење вијетнамских ветерана против рата* (Паран 2006:114) и групно одлазе на психијатријске сеансе, тражећи, са једне стране, помоћ за психичке сметње са којима су се суочили након повратка са ратишта, и покушавајући истовремено да скрену пажњу јавности на новонасталу проблематику. Седамдесетих година их је већ било на стотине у САД-у, тако да њихова масовност није могла да остане непримећена у јавности, па влада ове земље убрзо доноси програм о психијатријском третману ратних ветерана. Овај програм ће поспешити психијатријска истраживања и допринети омасовљавању студија везаних за проблеме трауме, посттрауматског стресног поремећаја и могућности излечења. Уследиле су интензивне научне активности, међутим, посттрауматски стресни синдром је још дуго сагледаван искључиво као последица ратних збивања на људску психу, а тек касније, редефинисан је и проширен и на друге домене као што су: жртве сексуалне злоупотребе, насиља у породици, итд. Као клиничка дијагноза посттрауматски стресни поремећај је прихваћен од стране Америчког удружења психолога тек 1980. године, након чега је, као званична дијагноза уведен у Амерички приручник за психијатрију (Асман 2011: 115).

Америчка критичарка Шошана Фелман тврди да трауме Другог светског рата представљају раскршће нашег времена и да су трауматске последице, изазване

¹⁰⁴ „ (...) иако је људска историја континуум ратова и различитих сукоба, концентрациони логори су били нешто до тада незабележено – смрт је била институционализована и индустријализована, а траума свеприсутна!“ (Сремац, Беук: 2012: 279).

страдањем у њему још увек у настајању (Фелман 1992: XIV). Феномени трауме и посттрауматског стресног поремећаја дубоко обележавају савремену америчку и западноевропску културу. Насиље и траума, њиме изазвана, су теме које доминирају у медијима, у литератури, на филму, толико да се неретко говори о културној опседнутошћу насиљем и траумом. Фарел Кирби америчку културу деведесетих година назива посттрауматском културом, а Милер и Тугоу наводе да су управо ситуације екстремног насиља те које продају књиге: „У култури трауме (...) приче о болести, сексуалној злоупотреби, мучењу, или смрти љубавника парирају класичној херојској авантури.“ (Милер, Тугоу 2002: 2).

1.2. Памћење, насиље и траума

Док се у једном броју анализа и студија сматра да је Фројд, са својим радовима „С оне стране принципа задовољства“ и „Мојсје и монотеизам“ (К. Карут, Л. Е. Вебер), поставио основе за изучавање посттрауматског стресног поремећаја, у другима се ове заслуге приписују француском психологу Пјеру Жанеу. Истичући значај Жанеа у Француској и Риверса у Енглеској за расветљавање начина функционисања психичке повреде, А. Асман у потпуности одбацује могућност да је Фројд „отац ове нове истраживачке гране“ зато што није учествовао у дискусијама о шоку од граната и зато што је појам трауме везивао углавном за починиоце, а не за жртве, које по њој, једине могу да буду погођене траумом у правом смислу те речи:

Фројд није учествовао у психијатријским дискусијама о „шоку од гранате“; породични проблем сексуалног злостављања деце ушао је, додуше, у његово аналитичко видно поље, али га је Фројд, захваљујући својој „теорији завођења“, која догађања помера искључиво у машту погођеног, третирао на начин из којег никакав директан пут не води у савремено истраживање трауме. Зато није Фројд постао отац ове нове истраживачке гране, него научници као Пјер Жане у Француској или В. Х. Риверс у Енглеској, који су поставили појмовне и експерименталне основе за данашње концептуализације и облике обраде. (Асман 2011: 116-117)

Ван дер Колк и ван дер Харт су, у раду „Наметљива прошлост: Флексибилност памћења и урезивање трауме“, обрадили студије објављене у 20. веку које се баве начином на који памћење складишти и организује информације у мозгу и питањем како сећања могу да постану извор озбиљних психичких проблема. У том контексту они истичу значај Пјера Жанеа и његових радова о систему памћења који су, иако писани крајем 19. и почетком 20. века, и данас актуелни и инспиративни за научна истраживања из области трауме и посттрауматског стресног поремећаја. Систем памћења је, по Жанеу, централна организациона апаратура у мозгу која категорише све аспекте искуства и аутоматски их интегрише у постојеће интерпретативне шеме. Аутоматским и несвесним складиштењем информација стварају се мапе које управљају подсвесном интеракцијом човека са његовим окружењем. Кад се нове информације уклапају у постојеће шеме, оне аутоматски бивају интегрисане, без свесног придавања пажње оном што се догађа. Због ове аутоматске синтетизације и адаптације новог перцептивног импулса, крајње је тешко касније променити природу било ког сећања понаособ које подсвесно утиче на понашање. Ако се, међутим, деси да одређено искуство, због свог екстремно негативног емотивног набоја, не може да се уклопи у постојеће когнитивне шеме, говоримо о трауми. Под ситуацијама са екстремно негативним емотивним набојем подразумева се, пре свега, директно сучељавање са смрћу, што има агресиван и деструктиван učinак, пре свега на психички, а затим, посредно, и на физички интегритет жртве. Често се инсистира на трауматичном догађају као на једном тренутку, али, по К. Ериксону, то заправо уопште не мора да буде тренутак. Боравак у Аушвицу, примећује Ериксон, није тренутак, то је константна изложеност екстремном стресу у дужем временском периоду, што, по њему, може да узрокује дубљу психичку ерозију него што је то у стању да учини један тренутак (Ериксон 1995: 185). За трауматичан догађај није одређујуће време његовог трајања, већ његов квалитет, интензитет и начин његове рецепције.

Осим трауме која настаје као последица директног, непосредног контакта са смрћу, постоји и секундарна, „посредована“ траума, која настаје када особа посредно

ступи у контакт са трауматичним искуством. О овоме се најчешће говори на релацији терапеут – пацијент, али се, у принципу, односи на свакога ко је близак трауматизованој особи и кога његова траума дотиче, као и на сваког оног ко „сведочи за сведока“, односно, ко је на било који начин реципијент приче о трауматичном догађају. Џудит Херман тврди да је траума заразна и да терапеути понекад доживљавају „исти ужас, бес и очајање“ (Херман 2012: 230) које осећају пацијенти, само у мањој мери.

Ако се траума дефинише као прекорачење границе могућег и замисливог, вишак ужаса којем недостаје смисао и који се не може адекватно именовати и одредити у границама постојећих изражајних форми, онда је ратно искуство незаобилазно трауматично искуство. К. Карут примећује да није случајно да је Фројд два своја кључна рада о трауми „С оне стране принципа задовољства“ и „Мојсје и монотеизам“, писао у време или непосредно после Првог, односно пре Другог светског рата, те подсећа да то, према модерним критичарима, потврђује везу између његове теорије трауме и историјског насиља (Карут 1996: 58). Она даље наводи да психијатри, психоаналитичари и неуробиолози све више инсистирају на чињеници да психички трауматизам настаје као директна последица спољашњег насиља и да посттрауматски стресни поремећај¹⁰⁵ представља најдиректнију везу између психе појединца и спољашњег насиља, односно, да код трауме оно што је ван просто прелази унутра без посредника (Карут 1996: 58-59). Директну везу између насиља и трауме подвлачи и А. Асман:

Психичка траума настаје услед доживљеног искуства екстремног насиља које је угорзило живот и дубоко ранило душу. Под силином таквих искустава разбија се штит којим се човек иначе брани од опажајне иритације, њихов неуобичајен и поидентитет опасан карактер онемогућава психи да их обради. (Асман 2011: 114)

Пошто не може бити рационализовано уклапањем у постојеће когнитивне шеме оног тренутка када је доживљено, једно овакво искуство се не смешта у прошлост, већ

¹⁰⁵ Посттрауматски стресни поремећај по К. Карут представља најразорнију психичку сметњу.

остаје без временске и узрочно-последичне димензије, услед чега се стално враћа у садашњост и опседа психу погођене особе. Психичке сметње узроковане оваквом врстом искуства називају се посттрауматским стресним поремећајем¹⁰⁶:

Посттрауматски стресни поремећај – Психички поремећај настао као одложени и/или продужени одговор на неку веома снажну стресогену ситуацију која витално угрожава јединку (нпр. бомбардовање, земљотрес, присуствовање убиству, учествовање у ратним операцијама, подношење тортуре, итд.) (Требјешанин 2008: 356)

Трауматично искуство, дакле, остаје неразрешено, отворено психичко искуство које тежи да се обликује, затвори и поприми одређену форму, да би добило димензију прошлог догађаја и, као такво, могло да постане конститутивни елемент психе. Да би до тога дошло, спорно искуство би требало да буде враћено под контролу свесног и вољног, односно, неопходно је догађај разумети и свесно га прихватити. Јасмина Ахметагић наводи, позивајући се на Питера Брукса, да: „ (...) приповедачи наративом постављају трагове догађаја, да би их привели свести.“ (Ахметагић 2014: 9).

Прича о рату, с једне стране, без крупних речи о части, храбрости и вишим интересима, постаје тек прича о људској патњи садржаној у окрутној дилеми: убити или бити убијен. С обзиром да је у оваквим ситуацијама директно сучељавање са смрћу неизбежно, постаје јасно зашто је психички трауматизам уочен и схваћен управо на примеру људи који су се у рату борили у првим борбеним редовима. Бариков јунак, малиша, суочен са митраљеским рафалима и измасакрираним телима, почиње да се тресе, јеца и не може да се помери с места. Ултимо, који се у том

¹⁰⁶ По Дијагностичком и статистичком приручнику за менталне поремећаје, који је објављен од стране Америчке психијатријске асоцијације, измењено издање из 1994: DSM-IV (Diagnostic and statistical manual of mental disorders), дијагностички критеријуми за посттрауматски стресни поремећај подразумевају тачност двеју тврдњи: „Особа је доживела, присуствовала или била суочена са једним или више догађаја који су подразумевали стварну или претећу смрт или тешку физичку повреду или претњу телесном интегритету саме особе или неког другог. Реакција те особе је подразумевала интензиван страх, беспомоћност и ужас.“ (Куљић 2003: 35).

тренутку нашао поред њега, схвата да је његов друг, иако он на њему не види никакву рану, ипак повређен психички толико да не може да се помери, па зато одлучује да га понесе:

(...) и сви крећу у сусрет митраљеском гнезду укопаном у снегу, прелазе педесетак метара док око њих звижде меци који насумично сеју смрт (...) У јами ископаној на брзину, нашли су једног са разнесеном руком, другог одбаченог увис, као да жели нешто да пита (...) Ултимо је чучао поред малише, који је седео на снегу и јецао. Добро га је осмотрио али није видео никакву рану, ништа. Шта је било малиша? Узео му је пушку из руку, и спустио је ту поред. Капетан је урлајући издавао наредбе како би покренуо трупу. Малиша се тресао и јецао. Било је мучно гледати га. Био је то крупан момак, тежак сто килограма, највиши од свих. (...) Ултимо му је пришао прстима преко очију. Јер то блажи душу. Треба да пођемо, малиша. Али момак је само рекао: не. И тако га је Ултимо упртио на рамена, као да је рањен, што је и био, али где, то су знали, само њих двојица. (Барико 2007: 57)

Овај одломак јасно осликава деструктивни утицај непосредног контакта са смрћу по психу човека, независност психичке повреде од било каквог облика физичког повређивања, као и моћ психичке повреде да изазове телесне, физичке сензације.

Док се код Барбиса и Малапартеа не упада у све дубине и мрак индивидуалне трауме, јер је та проблематика у другом плану у односу на револуционарни ентузијазам и на наглашени колективни аспект, јунак с краја века је издвојен из колектива и често супротстављен њему. Оставши сам, без могућности подршке од стране групе којој припада, он се фокусира на своју трауму и строваљује се у њу, отварају се унутрашњи простори који се код претходних аутора нису ни наслућивали. Барбисове колективне фреске, Малапартеов лирски ентузијазам, замењени су физички хендикепираном Матилдом и Ултимом закључаним у својим фантазијама.

1.3. Смрт и проблем рецепције

Феномен смрти је нераскидиво повезан са траумом, толико да улази у саму дефиницију трауме и посттрауматског стресног поремећаја. Будући да сви анализирани аутори описују рат, смрт, а са њом и траума, незаобилазне су пратеће теме. Барбис описује до у детаље, онако како то и приличи једном дневнику, све што се око њега збива, ратна дејства, разарања, војнике у борби и у тренуцима предах, села на која наилазе и њихове становнике, али највећи простор је, по природи ствари, посвећен смрти и разарању. Безброј је описа страдалих и умирућих војника са морбидним, минуциозним детаљима – ту су и поља лешева у распадању, пацови, дојучерашњи другови измасакрирани и крај њих увек неки сведоци, било да је то сам аутор или неки други борац који догађај препричава аутору, или у ауторовом присуству. Међутим, спољашњи ритам дешавања толико је брз, а аутор се труди да све до у детаље испрати, да нема времена за интроспекцију, нити жељу да посвети неки значајнији простор или време дубинској анализи једног лика. Саборци изражавају жаљење над убијеним другом, чијим последњим тренуцима неретко присуствују, гледају њихове ране и измењену физиономију, слушају њихове последње речи. Након тога некада само ћуте, некада се присећају анегдота или лепих детаља из времена које су заједно провели на фронту, али то је све. Аутор иде даље, не може толико да се задржи на једном лику јер споља не престају да се нижу догађаји, а он не жели ништа да пропусти, очигледно да колективној слици даје предност у односу на опис унутрашњих збивања појединаца. Код Барбиса је смрт толико много присутна да је банализована, постала је саставни део живота, свакодневице, са њом и поред ње се живи, а борци се на њу навикавају. Она је толико учестала и близу да, војници, заокупљени једино бригом како сами да јој измакну, не успевају са толико посвећености да се њоме баве кад се она дешава другима:

Бесу је парче гранате прошло кроз трбух и утробу. Бартелеми и Бобекс су погођени у главу и врат. Провели смо ноћ трчећи у галопу кроз ров из једног краја у други да бисмо се спасли од рафала. Малог Годфреда, знаш ли га? ударило посред тела;

истекла му је крв на месту, за часак, као да си просуо ведрицу. (...) Гуњару ноге искидане на парам парчад. Дигли смо га још није био мртав. (...) Јесу ли ти причали за Франка... њему је преломљена кичма, још је могао да говори кад смо га подигли и поставили да седне: рекао је а глава му је падала на рамена: “Умрећу“ и умро је. И Вижил је био с њима; по телу није имао никакву рану, али му је глава потпуно спљескана као лепиња (...) (Барбис 1980: 52)

Иако је реч о људима које Барбисов јунак познаје, он, причајући о њиховој смрти, више личи на новинског извештача него на човека који је управо изгубио некога кога је познавао и са ким је проводио дане, разговарао и дружио се. Смрт је толико, у релативно правилно распоређеним свакодневним дозама, присутна, да јунаци као да су постали имуни, не у смислу да ништа не осећају у контакту с њом, већ у смислу да она нема моћ да их онако ломи и уништава као што се то дешава у делима Барика и Жапризоа. Ако понеког и сломи, он остаје споредни лик, фокус није на њему, губи се у мору оних који настављају даље, којима је једина амбиција да дочекају сутрашњи дан. Барико и Жапризо се не труде да забележе сваку смрт, нити имају потребу да евидентирају њену учесталост и да инсистирају на њеној бројности. Они не воде дневник, и не би ни могли, с обзиром да нису савременици догађаја. Они застају, где и када им то одговара, задржавају се на лику, пониру у њега, желе да истакну неке друге аспекте рата и ратних разарања. И они су навикли на смрт и лешеве, и они живе „унутар смрти“ попут Барбисових јунака:

(...) све док, можда, не би спознали да смрт појединца, безначајна смрт једног човека, њихова смрт, није ништа друго до узредна штета, готово природна последица, будући да су они већ одавно живели унутар смрти, читаву вечност су је већ удисали, и, једном речју, били су њоме заражени још пре него што их је задесила, као што је на крају закључио Ултимо, на фронту, откривши да је негде другде смрт била нешто што се догађа, док је овде била болест од које је немогуће оздравити. (Барико 2007:63-64)

Код њих смрт ипак има неке границе које не сме да пређе да би могла да остане банализована, прихваћена као „општа болест“ и „општа зараза“, ако приђе превише близу јунаку, физички или емотивно, онда она постаје крајње лични доживљај и проблем, и ликове повређује дубоко и трајно. Од тог тренутка све се мења и почиње једна нова, паралелна, интроспективна прича, прича о трауми, то је тачка у којој се јунаци ломе, и тај унутрашњи лом аутори прате и њиме се баве. Више није најважније забележити сваку смрт, довољна је и једна, али се сада региструје њено дубоко, моћно и деструктивно одзвањање у психи сведока.

Код Барика и Жапризоа екстремни ужас представља слика дезинтеграције, физичке трансформације човека, као јединствене комбинације духа и материје, у чисту материју - крв и комаде меса. Манек, један од главних Жапризоових ликова, налази се у рову у тренутку када је једна граната разнела војника који је тик уз њега – оно што је у претходном тренутку био човек, у наредном ће се претворити у крв и комаде меса расуте свуда по њему и око њега. Манек вришти, маше рукама, цепа одећу, покушавајући да се ослободи лепљиве масе; количина ужаса је толика да он никада неће успети да се избори с њом:

Експлозија га није ни дотакла, само га је притисак бацио у ваздух, али кад се усправио, био је прекривен крвљу једног друга, потпуно прекривен крвљу и месом које се више није могло препознати, имао га је у устима, пљувао је од ужаса, урликао. Да, урликао је на бојном пољу, испред Бискура, у Пикардији, и тргао је одећу са себе и плакао. Довели су га наог. Сутрадан, пронашао је свој мир. Можда би га понекад ухватила дрхтавица, али то је било све. (Жапризо 2005: 21)

Овај догађај представља почетак његовог дуготрајног психичког растакања. За њим су уследиле намерна повреда шаке, затим војни суд, смртна пресуда и извршење те пресуде:

После ударца чекићем који је означио осуду, док је лежао у тамни вагона за транспорт стоке, одведен са четресторицом других, премда нису знали куд, нешто се у Различку полако распрскавало, као монструозни гнојни чир, и тада више није имао,

осим у кратким налетима лудила, свест о ономе што је преживео, рату, својој руци без шаке, тишини људи из блата сврстаних уз пут и свих оних погледа који су се одвраћали од његовог, јер је његов био благ, поверљив, неподношљив, а његов осмех као осмех лудог детета. (Жапризо 2005: 24)

Након извођења на брисани простор ради извршења смртне казне, где је изложен непријатељским рафалима, из ровова и из ваздуха, после поновног рањавања, волшебног спасавања и много перипетија, Манек завршава са тоталном амнезијом: „Амнезија Жана Дерошела¹⁰⁷, (...) потпуна је, апсолутна. Морали су чак поново да га уче да говори“ (Жапризо 2005: 318-319). Све се одиграва на нивоу несвесног, он читав низ догађаја не може да уклопи у своје менталне шеме, тако да су искуства, будући крајње неприхватљива, проглашена за непостојећа и Манек наставља да живи онако како је за његов ментални склоп једино могуће - без икаквих искустава.

Барико описује још језивију сцену. Крупног и доброг италијанског војника, малишу, погодила је граната, Кабирија покушава да му помогне, али пада још једна граната, одбацује га и прикива за бодљикаву жицу на ничијој земљи. Другови који су у том тренутку били поред њега, Ултимо и Кабирија, желе да га извуку али то је немогуће јер свуда око њих звижде меци и гранате, тако да не могу ни да му помогну, ни да побегну, приморани су да немо посматрају и да буду саставни део ужаса који се одвија пред њиховим очима. Не могавши више да издрже ту ситуацију, у једном тренутку доносе одлуку да га убију да би и њега и себе поштедели даљих мука. Један војник пристаје да то уради за две кутије цигарета. Међутим, непријатељски напад не јењава и сада је проблем како извући малишино мртво тело, које се пред свима распада наредних седам дана. Седмог дана пада друга граната и одсеца му главу, али његове очи остају и даље уперене у сведоке, Ултима и Кабирију, и полако се растачу. У једном тренутку Кабирија уз крик баца гранату на оно што је остало од малише:

¹⁰⁷ То је име које му је дала жена која је прихватила да брине о њему након рата, компензујући тиме губитак свог сина.

Нису могли да изађу како би га оданде однели, и он се распадао на њихове очи. Исправа се сав надуо, потом су усне почеле да му се повлаче са зуба, његових ситних и белих зуба, и да му упадају образи. Седмог дана у његовој близини је експлодирала граната и тело му се расцепило напола. Његова глава, спојена са раменима и делом утробе, откотрљала се према рову и на крају се као за инат окренула тако да су му очи биле упрте ка његовима, онима који су некада били његови саборци. Под сунцем, месо се свакога дана све више распадало. Кост вилице је била све истуренија, док су очи упале у лобању, у ништавило, повукавши са собом влакнасту кожу. Било је то малишино лице, али сада је изгледало као нешто што је глодала нека животиња, не завршивши гозбу, можда прекинута нечим. Била је то права тортура. И тако је једнога дана Кабирија почео да вришти, испустио је један једини крик, оштар попут сечива, а потом се успентрао на грудобран, не марећи за Аустријанце, и одатле заврљачио гранату право на малишу, не промашивши, баш право на њега. Стуб земље се дигао у ваздух, расувши унаоколо комадиће онога што је преостало од малише и одбацивши их далеко. Неки су завршили у рову, те су морали да их покупе рукама – рукама – и поново баце на ничији земљу, одакле су долетели. (Барико 2007: 66-67)

Овај догађај, ма колико био језив, није успео тако радикално да уздрама Ултима и Кабирију као што се то, у сличним околностима, десило са Манеком. Они нису добили амнезију, нису постали двоструке личности и нису полудели. Проблем се очигледно не може свести на узрочно-последични однос одређене врсте искуства и интензитета трауме коју би то искуство требало да проузрокује у психи човека. Не постоји универзално једнако трауматично искуство, исти догађај неће код свакога изазвати исте психичке реакције. Патологију, по К. Карут, не треба тражити искључиво на подручју искуства, већ, добрим делом и у одговору на спољашњи стимуланс који може бити патолошки. О значају рецепције за стварање трауме и развој посттрауматског стресног поремећаја говори и Џудит Херман:

Иако вероватноћа да ће се код особа после трауме развити посттрауматски стресни поремећај првенствено зависи од природе трауматског догађаја, индивидуалне разлике играју важну улогу у одређивању облика који ће имати тај поремећај. Не

постоје две особе које ће реаговати на исти начин, чак и на исти случај. (Херман 2012: 106)

Манекова амнезија тако представља само екстремни одговор на провоцирајући догађај.

Жане тврди да, у случају да се, страшна искуства не уклопе у постојеће когнитивне шеме, она или могу да буду упамћена посебно живо, или могу да не буду уопште интегрисана. Тако долази до амнезије – ситуације када психа у потпуности одбија да препозна трауматичан догађај, или до хипермнезије – када сећања нису подвргнута процесу заборављања, већ их психа на изванредан начин замрзава. Таква сећања чувају сву своју свежину, боје, звукове, мирисе, - сва средства за психичку тортуру:

Враћање трауматских снова збуњује Фројда јер не може бити схваћено у контексту неке недозвољене жеље или несвесног значења, већ чисто и необјашњиво као буквално враћање догађаја против воље оболелог. За разлику од симптома нормалних неуроза чије болне манифестације могу накнадно бити схваћене као покушај избегавања непријатности, болно понављање и враћање флешбекова може једино бити схваћено као апсолутна неспособност ума да избегне непријатни догађај (...) (Карут: 1996: 59)

Од тренутка када се трауматичан догађај одигра однос између погођеног траумом и његовог окружења се драстично мења, ништа више није као што је било. К. Ериксон тврди да људи који су преживели јаку трауму свет и своју околину често доживљавају као претњу, склони су нападима беса, али истовремено и депресији и затварању у себе. Иза оваквог понашања, у ствари, стоји страх од поновног повређивања. Ово често резултира различитим патолошким стањима, дисоцијативним поремећајима, бекством у алкохолизам и дроге (Ериксон 1995: 184). Много је Барикових јунака који дубоко и трајно остају обележени траумом. Ултимо се затвара у себе, своје имагинарне кружне стазе које су једине у стању да му подаре смисао, мир и заборав. Елизавета, чија је цела породица убијена у револуционарним превирањима у Русији, затвара се у фантазије о злу које би могла да нанесе другима и

тако се свети за зло које је њој нането. Наносећи у својој фантазији бол другима, сама се ослобађа акумулираног бола, тако што га претаче у друге. Отац стрељаног капетана се повлачи из реалног живота и наставља да живи у прошлости, у време кад је његов син проводио последње дане на земљи. Жапризоов јунак, Манек, након што му је ратног друга разнела граната у његовој непосредној близини, доживљава суштинску трансформацију личности, од здравог и веселог младића:

(...) пентрао се на стабла, на црквени звоник, изазивајући океан на очевом чамцу, увек добровољац приликом шумских пожара, враћајући срећно барке које је олуја разбацала на све стране, тако неустрашив, тако великодушан у својој младости (...)
(Жапризо 2005: 21)

постаје повучен и патолошки уплашен:

Страх га је било рата и смрти, као скоро све њих, али и ветра, најављивача гаса, ракете која пара ноћ, страх од самог себе, импулсивног у страху и немоћног да се уразуми, страх од топова сопствене војске, страх од своје сопствене пушке, страх од буке пројектила, страх од мине која пукне и прогута читав један одред, страх од поплављеног заклона који те потапа, од земље која те сахрањује, од заблуделог коса чија ти сенка изненада промиче пред очима, страх од снова у којима увек завршиш распорене утробе на дну вртаче, страх од наредника који гори од жеље да ти просвира главу јер више не може да виче на тебе, страх од пацова који те чекају и долазе да те унапред оњуше у сну, страх од вашака, стидних ваши и сећања која ти сисају крв, страх од свега. (Жапризо 2005: 21)

Ови примери показују нераскидиву повезаност између начина на који функционише сећање и психичког здравља, односно, показују да је здраво психичко функционисање условљено адекватним операцијама система памћења, о чему је Жане писао још 1889. године.

1.4. Траума и време

Категорија времена вишеструко и на суштински начин одређује феномен трауме. Полазна тачка је, и у овом случају, неуклапање трауматског искуства у постојеће меморијске матрице. Пошто не подлеже аутоматском складиштењу података и није добило места у сећању, попут било ког другог догађаја који је, након што се десио, остао забележен као прошли, трауматско искуство остаје на неки начин слободно, недефинисано временском димензијом и независно од система памћења и воље. Као такво оно се не призива у сећање попут било ког другог догађаја, свесно и вољно, већ постаје лутајуће искуство које опседа свест трауматизованог кроз изненадне, непредвидиве и болне упаде у психу. По Жанеу, већи део меморије је стално изложен обради и рекласификацији. Међутим, неке успомене, као што су то трауматична искуства, фиксирани су у свести и њих проток времена не мења. К. Карут тврди да Фројдови примери указују на чињеницу да човек који се једном суочио са могућношћу смрти, не може да уради ништа друго, сем да стално изнова понавља деструктивни догађај. Тако је психа трауматизоване особе изложена константном понављању сећања на деструктивни догађај (Карут 1996: 63). Овакаве ситуације се психички јако тешко подносе и погођена особа се с тим бори тако што покушава да заборави, да одвоји прошлост од садашњости, међутим, будући да се цео процес одвија на нивоу несвесног, сећање се, по неком тајанственом аутоматизму, увек изнова враћа.

Интензитет емотивне боли ствара, код повређене особе, временски дуалитет: паралелно постојање два времена, време трауме и објективно време чији је проток стандардизован. Ниједно од ова два времена, за ту особу, није ефективно, односно, она се ни у једном не остварује, не спознаје себе, не може да оствари своје унутрашње развојно време, јер њега нема. Док време трауме блокира живот погођеног и држи га суштински заточеног у прошлом тренутку, реално време садашње протиче практично без његовог учешћа: „(...) док је живот од мене тражио да у њему учествујем, могуће је да ја нисам био кадар да му поклоним дужну пажњу“ (Барико 2007: 59), примећује Бариков јунак, погођен синовљевом смрћу.

Инсистирајући на појму дуалитета, односно, паралелне егзистенције, и супротстављајући овај појам појму расцепа, ван дер Колк и ван дер Харт желе да истакну да се не ради о једној временској сфери и димензији, која се на било који начин дели или цепа, већ да у психи постоје две симултано егзистирајуће и истовремено активне временске сфере (Ван дер Колк, Ван дер Харт 1995: 177). При преласку из једне у другу нема синхронизације, јер није реч о секвенцама, већ о симултаности¹⁰⁸. Ова симултаност временских сфера не представља просто симултаност два некомпатибилна света, тврде даље Ван дер Колк и Ван дер Харт, већ се у њој огледа специфичност ума трауматизоване особе, који карактеришу два стања: обично и трауматско стање ума и до њихове активације долази прелазом из садашњости у трауматско сећање и обрнуто. Жапризоовог јунака, Данијела Есперанзу, након присилног саучесништва у извођењу оптужених француских војника пред непријатељске ровове и након њихове погибије, усред разговора са ратним друговима одједанпут обузима страشان осећај да је „изван времена, изван свог живота“ (Жапризо 2005: 51).

Како је траума фиксирана за одређени тренутак у прошлости, људи живе у две различите фазе свој живот – трауматична прошлост и бледа садашњост. Као пример за то наводе се преживели из холокауста који из свог искуства сведоче о паралелном постојању два живота, два времена, садашњег живота у коме реално јесу, и живота трауме које из прошлости проваљује у садашњост без икакве најаве (Ван дер Колк, Ван дер Харт 1995: 177). Зато, разрешити индивидуалну трауму практично значи вратити прошлост у прошлост, онемогућити невољно мешање временских сфера у психи оболелог. Тај унутрашњи доживљај преклапања два времена која у реалности не могу да постоје истовремено, представља механизам који се, како време протиче, показује све мање одржив јер све дубље и озбиљније угрожава психичко функционисање.

¹⁰⁸ Ово је уско повезано са чињеницом да трауматско искуство, будући да није преточено у причу, остаје временски недефинисано, без издиференцираног почетка, средине и краја, што је иначе карактеристика наративне меморије.

Ово, међутим, није једини начин на који је време релативизовано у психи трауматизоване особе. Та релативизација се огледа и у субјективном осећају дужине трајања тренутка у коме је дошло до трауме, као и периода који је након тога уследило. Тренуци у којима се одиграла траума остају изузетно живи у садашњости и интензитет њиховог доживљавања као да продужава њихово трајање, док напротив, објективно, реално време постаје безлично, једнолично и на тај начин субјективно доживљено као скраћено¹⁰⁹. Вишеструка и вишеслојна релативизација протока времена огледа се и у трансформацији временски ограниченог трауматичног догађаја у временски неограничену категорију у свести погођеног. Ериксон ову појаву дефинише као моћ трауме да један јак емотивни удар претвори у константно стање. „То може да буде један тренутак у прошлости али истрауматизовани ум задржава тај тренутак“, тврди Ериксон, или другачије речено: „Тренутак постају месеци, догађај постаје стање.“ (Ериксон 1995: 185). Све ове различите врсте релативизације времена су међусобно повезане и условљене.

Тако и Бариков јунак, Кабирија, у одсудном тренутку, када је непосредно суочен са ужасом малишине смрти и приморан да остане у непосредној близини распршених остатака његовог тела, схвата право значење и сву тежину Ултимових речи:

Изаћи ћемо живи одавде, али ћемо заувек остати мртви, говорио је. А Кабирија би му широком замахом руке збацио капу са главе, рекавши му, дај, глупане, ти увек нешто мудрујеш, али је заправо знао шта је Улtimo хтео да каже, и знао је да је то истина, а то је коначно спознао оног дана када је издахнуо малиша, али не зато што је малиша издахнуо, већ због начина како је издахнуо, односно због оног што је након тога уследило. (Барико 2007: 64)

¹⁰⁹ „Захваљујући извесним психоаналитичким открићима, ми смо данас у стању да и сами кажемо нешто о `Кантовој поставци да су време и простор нужне форме нашег мишљења`. Сазнали смо да су несвесни психички процеси `безвремени`. То пре свега значи да он нису временски сређени, да их време нимало не мења и да се идеја времена не може на њих применити. Посреди су негативне црте које могу да се објасне само поређењем са свесним психичким процесима.“ (Фројд 2006: 30).

То је схватио тек онда када је сам осетио разорну моћ преживљеног тренутка, који ће зауставити „хронолошки сат“ и остати фиксиран „у сећању и имагинацији, имун на проток времена“, како то тврди К. Карут (Ван дер Колк, Ван дер Харт 1995: 177). Ултимо је поистоветио рат, бременим трауматским дешавањима, са смрћу која се „заувек“ настањује у његове учеснике. Трауматично искуство се тако од догађаја, који има одређено време трајања, преображава у унутрашњу, психичку временску константу, која ће представљати противтег садашњости и животу самом, повлачећи жртву трауме увек уназад, у прошлост, на тренутак сусрета са смрћу, односно упадајући у садашњост и собом доносећи сећање на смрт. Жане говори о трауматизованом делу личности који постаје њен стални и непроменљиви део и који зауставља развој целокупне личности. Личност више није поседник сећања, већ прошлост на својеврстан начин поседује личност.

Са унутрашњим механизмом који претвара трауматични тренутак у континуитет, и сама суштина трауме, као немогућност психичке обраде непосредног сусрета са смрћу, трајно се настањује у психу. Тако постаје јасно да је К. Карут дубоко у праву када тврди да се у основи посттрауматског стресног поремећаја налази суочавање и битка са смрћу (Карут 1996: 64). Патити од посттрауматског стресног поремећаја заправо значи бити контаминиран, заражен смрћу која, кроз перцепцију трауматског догађаја, успева да се трајно настани у психу и да постане њен конститутивни елемент¹¹⁰:

И зато је Кабирија знао на шта је мислио Ултимо кад је рекао оно о смрти, да су сви они већ мртви, и да ће то заувек бити. Можда није веровао да ће бити баш тако, али је могао да схвати шта је Ултимо хтео да каже. Било је то нешто кроз шта су прошли, што нико више никада неће моћи да избрише, и што ће носити у дуплом дну душе, попут каквих кријумчара страве. Посестриму смрт. (Барико 2007: 67)

¹¹⁰ „ – Суштина проживљеног Зла, затим, јесте у томе што је оно доживљено кроз искуство смрти ... Намерно кажем `искуство`.. Јер смрт се не може додирнути, дотаћи, од ње се не може побећи као од удеса из ког смо изашли неозлеђени. Ми смо је доживели. Ми нисмо спашени, ми смо повратници.“ (Семпрун 1996: 83).

У тренутку збивања трауматског догађаја човек заправо није свестан шта се то утиснуло у њега и каква је клица посађена у његову психу, тек касније, временом, кад трауматски догађај почне непозван да се враћа у свест и да га прогони, почиње да схвата шта му се заиста десило¹¹¹: „Траума издаје стварност, зове нас, позива да се вратимо јер је нешто иза нас остало недовршено несхваћено јер има још нешто да нам каже“ (Карут 1996: 4). О чињеници да се прави ефекти и праве димензије не могу сагледати непосредно након самог трауматског догађаја, већ тек након извесног времена, говори и Фројд. Он период од трауматског догађаја до појаве првих симптома посттрауматског стресног поремећаја назива инкубационим периодом:

Догађа се да човек привидно неозлеђен напусти место на коме је доживео ужасну несрећу, на пример судар возова. Међутим, током наредних недеља он показује низ тешких психичких и моторичких симптома који се могу извести једино из његовог шока, оног потреса или нечег другог што је тада деловало. Сад он поседује „трауматску неурозу“. То је потпуно неразумљива, значи, и нова чињеница. Време које је протекло између несреће и првог појављивања симптома назива се `инкубационим периодом`, изразом који у себи садржи јасну алузију на патологију инфективних болести. (Фројд 1979: 72-73)

О истом феномену и на исти начин говори и А. Асман, с тим што термини нису исти. Оно што Фројд назива „инкубационим периодом“, Асман назива „стањем латенције“:

Свест капсулира доживљај који се не да ни сећању ни забораву, што значи да се он премешта у стање латенције у којем може дуго остати испод површине и неупадљив, док се поново не огласи језиком симптома. Сећање које не налази пут до свести уписује се, како се то каже, у тело. (Асман 2011: 114)

¹¹¹ Шошана Фелман у свом чувеном „огледу у разреду“ наводи да је већина студената којима су приказани материјали о сведочењу људи који су преживели Холокауст, изјавила да су били много више погођени двадесет и четири сата након сесије него непосредно након приказивања материјала, и да су се осећали све теже како је време пролазило (Фелман 1992: 49).

Барбисов јунак Ламиз, након смрти Евдокије, девојке у коју је био заљубљен, најпре осећа ужас и бол, али праве последице које ће овај догађај имати на његову психу ће постати видљиве тек касније када долази до дубоке, суштинске промене његове личности: „Откако се стишао његов несрећни љубавни бол, он је постао некако суморнији него раније, а откако је почео све више да се гоји као по некој фаталности, он се све више увлачио у себе, осамљивао и слабо разговарао.“ (Барбис 1980: 194). Са друге стране, К. Карут, упућује на истраживања савремених неуробиолога која указују на чињеницу да и само понављање трауматског догађаја кроз флешбекове може да изазове накнадне трауме. Ове додатно изазване психичке повреде, чак и ако не представљају претњу по живот, сигурно представљају претњу по хемијску структуру мозга, односно, ако се изузму њихови чисто психички ефекти и узму у обзир само физички мерљиве вредности, онда се никако не могу занемарити промене које проузрокују на пољу можданих реакција. Ова чињеница би, по К. Карут, представљала најадекватније објашњење за високу стопу самоубиства код преживелих из Вијетнамског рата и концентрационих логора, до којих је дошло управо онда када су се погођени траумом нашли на сигурном и кад више нису били ни на који начин физички угрожени (Карут 1996: 64). И Барико примећује, кроз наратора у поглављу о Кобариду, ту страшну фаталност коју траума с временом поприма.

(...) нисам могао а да не помислим на све оне које је рат наставио да убија, након што је оружје ућутало. Био је попут звери која је одвукла своје жртве у таму јазбине, и сада их је натенане прождирала, одржавајући их у животу што је дуже могуће како би сачувала топлину живог меса. (Барико 2007: 90-91)

У прилог овој тези су и биографије аутора који су преживели холокауст и који су, покушавајући да се ослободе својих опсесивних успомена, написали на стотине страница и на крају завршили самоубиством после десет, петнаест, двадесет година

борбе. Ту, између осталих, спадају и Тадеуш Боровски, Пол Селан, Јержи Косински, Примо Леви, и други.

1.5. Ћутање

Жанеов термин, „фобија од сећања на трауму“ (Ван дер Колк, Ван дер Харт 1995:176) упућује на један врло важан аспект односа свесног дела личности према трауматском искуству: реч је о отпору који свест пружа у ситуацији када треба да се присети спорног догађаја (Карут 1995: 176). Са друге стране, слике тог истог догађаја, без воље субјекта, упорно и без икаквог логичног реда, саме долазе у сећање. Овако амбивалентан однос меморије према трауматском искуству назива се трауматском меморијом или трауматаким памћењем¹¹². Трауматска меморија је, по Б. Куљићу, „нефлексибилна, неадаптивна, неваријабилна, нема социјалну компоненту, није подложна спољашњим утицајима“ (Куљић 2003: 22) и евоцира се под посебним условима (Куљић 2003: 22) које Жане назива „*restitutio ad integrum*“ (Ван дер Колк, Ван дер Харт 1995: 163). Овај израз означава процес по коме се са доласком у сећање само једног елемента трауматског догађаја, аутоматски активирају сви остали елементи и садржаји који га прате, односно, довољан је један аспект или детаљ трауматског догађаја, па да он у целости оживи у сећању.

Насупрот трауматској меморији налази се наративна меморија, као намерна и свесна активност којом се може вербализовати трауматско искуство, ставити у логичан след узрочно-последичних односа, и тако повезати са осталим сећањима, уклопити у постојеће менталне шеме, и дефинитивно сместити у сферу прошлости. Трауматска меморија, каже Жане, (Жане 1995: 152) траје дуго, онолико колико траје траума сама и представља усамљеничку активност јер нема социјалну компоненту. Са друге стране, наративна меморија је њена супротност, она представља друштвени

¹¹² Трауматско памћење, поред аутоматског и наративног, представља, по Жанеу, трећу врсту памћења које није интегрисано са осталим деловима меморије. К. Карут ово назива чињеницом да је способност да се оживи прошлост, када је траума у питању, „уско и парадоксално везана“ „са неспособношћу да јој се приступи“. (Карут 1995: 152).

акт и има социјалну функцију, догађај се прича некоме, и може да траје врло кратко, онолико колико је потребно да се исприча оно што је проузроковало повреду¹¹³. Особа погођена траумом спонтано тражи пут да преведе несвесно у свесно, међутим, несвесно, у исто време, пружа отпор да буде вербализовано. Унутрашња противуречност трауме, која је битно и суштински одређује, садржана је у отпору свесног дела личности да се о трауматском догађају говори и истовременој потреби несвесног дела личности да се то некоме саопшти, односно, у двострукој немогућности, немогућности да се говори, са позиција свесног дела личности, и немогућности да се не говори, са позиција несвесног дела личности. У том међупростору, између вољног одупирања сећању и невољног навирања сећања, настаје тишина, ћутање повезано са немогућношћу говора и немогућношћу писања, кобна и често креативна тишина¹¹⁴. Ту ситуацију веома сликовито описује Семпрун у делу чији наслов говори сам за себе – *Писање или Живот*:

Немам ништа друго осим сопствене смрти, сопственог искуства смрти, да бих исказао свој живот, да бих ишао напред. Треба направити живот од толике смрти. А најбољи начин да се у томе успе јесте писање. А писање ме враћа смрти, затомљује, гуши. Ето докле сам стигао: преживећу једино ако се, путем писања, помирим са том смрћу, иако ми писање, дословце, не да да живим. (Семпрун 1996: 145);

Као један од основних разлога за ћутање наводи се и немогућност да се иманује преживљени ужас и сусрет са смрћу:

Ћутање, то је излаз за преживелог. Сусрет са смрћу се не препричава: он је неизрачив. Просто зато јер не постоје људске речи којима би се то исказало. Довољно је да се изусте да би се прочитало неразумевање у очима оних које волимо (...) Траума прља јер она у вама чува идентитет смрти. И тело постаје предмет труљења. (Мари 2008: 116)

¹¹³ „Restitutio ad integrum“ није карактеристика наративне меморије.

¹¹⁴ Тако и Ултимом, тврди Кабирија „није никада причао по повратку из напада, седео би непомично у неком ћошку и не би сатима проговорио, нити би шта чуо (...)“ (Барико 2007: 65).

Ћутање настаје, исто тако, и као последица неверице да ће други моћи да поверују у истинитост догађаја, или да ће, и ако поверују, бити у стању, без обзира на евентуалну добру вољу, да буду довољно емпатични; да ће ико ко то није лично доживео моћи да схвати такав и толики ужас. У основи ове скептичности је чињеница да се често полази од сопственог искуства, и резонувања да ако је некоме, ко је био сведок трауматског догађаја или га лично доживео, било потребно толико времена да поверује у оно што је сам на својој кожи осетио, како ће онда неко други моћи да поверује у то исто само на основу приче. Барбисов јунак тако закључује: „Кад о овоме будеш причао, је ли, нико ти неће веровати. Не из неке злоће или да би ти се подсмевао, него просто неће ти моћи веровати. Кад будеш доцније причао, ако останеш жив и ако ти се, то јест, да прилика да причаш (...)“ (Барбис 1980: 324). И Малапарте слично размишља: „Знам, међутим, да ко је био у рату нема права да о томе прича, чак има дужност – грађанску и патриотску – да не отвори уста. Или му неће веровати (претеривања! Рећи ће) или ће му се срушити многе илузије“ (Малапарте 1981:105).

Ипак, ћутање, које у датум тренутку изгледа једино могуће, тешко може да опстане као дефинитивна позиција, јер психички проблем остаје отворен, зато је потребно учинити додатни напор и направити корак у говор. Проговорити се показује као неопходно, пре свега, у односу на себе и за себе. Преточити спорно искуство у речи представља, на неком суштинском, онтолошком плану, борбу против унутрашње клице смрти, посејане трауматским догађајем¹¹⁵. Преживљени ужас именовањем добија облик и димензије, те као такав постаје видљивији и опипљивији непријатељ против кога је могуће борити се. Зато, у највећем броју случајева, после ћутања долази фаза покушаја казивања, што представља значајан напредак на путу ка

¹¹⁵ Пол Селан, који је читав живот провео борећи се са траумама из концентрационог логора, којима је на крају подлегао убивши се 1970. године, јако је добро знао коју улогу реч и језик имају у овој борби: „Он, језик, није се изгубио већ је преостао упркос свему. Али требало је проћи *кроз његове властите немогућности давања одговора*, проћи кроз застрашујући неми пад, проћи корз хиљаде тама говора који доноси смрт“ – Одломак из бременског говора Пола Селана (Фелман 1992: 28).

опоравку. Неко неће никада проговорити, попут Жапризоовог Манека чија је повреда толико дубока да су му избрисана сва сећања. Међутим, Матилдини саговорници, Данијел Есперанза и очевици догађаја у рову Бинго Сумрак ће, после већег или мањег оклевања, проговорити, као и Бариков јунак, Кабирија:

Када ми је Кабирија испричао ову причу, у затвору у којем сам након четири године трагања напоскон успео да га пронађем, ућутао је на том месту, а онда је рекао да не жели даље да прича. Стрпљиво сам се враћао, тада, свакога дана, педесет два дана, и тек педесет траћег дана Кабирија је пристао да настави (...) (Барико 2007: 64-65)

Аутори, савременици Првог светског рата и догађаја који описују, Барбис и Малапарте, су се са својим ратним траумама борили кроз писану реч, која је код њих уз јак морални императив, потребу да се за друге посведочи преживљени ужас; представљала и лични, врло ефикасан начин борбе са преживљеним. Барбис је изградио механизам моменталног транспоновања доживљеног у речи. Све је истог тренутака, колико су му то услови дозвољавали, претакао у речи.

Клод Ланзман истиче да није нужно да разумевање догађаја и прича о њему буду у узрочно-последичној вези, односно, да неразумеваче трауматичног догађаја не треба да буде разлог за ћутање. Искуство не мора да буде претходно схваћено да би било саопштено другима, наводи Ланзман: „Немогућност разумљиве приче, ипак не значи нужно одрицање од преносиве истине.“ (Карут 1995: 154). Он сматра да проблем треба управо обрнуто поставити: није нужно нешто разумети да би се о томе причало, већ се до разумевања долази кроз причу. Прича, или покушај приче, суштински доприноси процесу схватања, који не претходи говору, већ до кога се кроз говор долази, под условом да се до разумевања уопште може доћи, јер ни фаза тишине, ни фаза покушаја саопштавања другима, не мора да реши проблем неразумевача преживљеног искуства. Кроз причу другима отвара се могућност артикулисања сопственог искуства, тако да покушај говора заправо представља покушај преласка из трауматичне у наративну меморију, из хаотичног и самовољног, у организовано и вољи подређено сећање. Ланзман тврди да је ту изразиту

немогућност разумевања претворио у полазну тачку свог стваралаштва и да историјска истина може, у неким случајевима, да буде пренета управо кроз одбацивање одређених оквира разумевања (Карут 1995: 155). Чин одбијања овде није одрицање од знања о прошлости, већ пре пут за приступање знању које још није попримило облик наративне меморије. У овом активном отпору пуноћи знања, одбијање отвара простор за сведочење, ствара могућност да се говори и пре него што се разуме: „Тако је и одбијање разумевања фундаментални креативни акт“ (Карут 1995: 155). Ланзман је то, по сопственим речима, доказао тиме што је снимању филма *Шоа* приступио са позиција онога што не може да разуме.

1.6. Симболички карактер трауме

Чињеница да траума изазива сталну тензију између свесног и несвесног дела личности одражава се на начин њене транспозиције у књижевном тексту. По В. Рибникар трауматско искуство се уопште и „не може исказати референцијалним језиком и установљеним наративним формама“ (Рибникар 2006: 618). Она се позива на Цефрија Хартмана који тврди да специфична природа трауме отвара многоструке могућности да буквално буде замењено симболичним у књижевном тексту. Хартман до оваквог закључка долази анализирајући рецепцију трауматичног догађаја, при чему примећује да он заобилази свест и „пада директно на психу због чега се касније упорно враћа у сећање „у облику непрекидног фигуративног понављања“ (Хартман 1995: 547). Сходно томе В. Рибникар закључује:

Ако је памћење трауме увек измештено, посредовано и фигуративно, репрезентација трауме могућна је само у области где имагинативан, фигуративан језик ступа у двосмислен однос са буквалним и фактуалним, а целовита и хронолошки сређена приповест уступа место фрагментарности, недоречености, пукотинама и прећуткиванима. (Рибникар 2006: 618)

Бариков и Жапризоов роман пружају обиље примера који поткрепљују једну овакву тезу. Као што трауматско искуство не може бити смештено унутар постојећих меморијских шема и постепено подвргнуто процесу заборављања, већ увек изнова исплива са свим чудесно упамћеним детаљима, тако Барико не дозвољава читаоцу да заборави податак да је његов капетан имао тридесет година и да није успео да се спаси. Наизглед непотребно понављање ове информације читаоца опомиње, буди га, с времена на време, из утонулости у причу и њеног имагинарног света, и увек изнова подсећа на већ изнету чињеницу:

Капетане!, а капетан, са својих тридесет година које је требало спасити, бога питај шта је оставио у чаши на сточићу (...) (Барико 2007: 57)

На неколико корака од њих, капетан са својих тридесет година које је требало спасити, бројао је минуте и експлозије, понављајући у себи упутства из команде. (Барико 2007: 60)

Међутим, управо у необичној геометрији душа и умова кроје се разлог – напоменуо би капетан са својих тридесет година које је требало спасити (...) (Барико 2007:69)

Понавља Барико свој ламент над неправедношћу његове смрти, не само због околности под којима страда, већ и због његове младости, јер је имао само тридесет година и његову младост је требало спасити. Притом капетан није само капетан и његова младост није само његова, то је ламент над сваком неправедно и неповратно изгубљеном младошћу у рату. Ефекат који у читаоцу изазива циклично понављане ове синтагме је осећање губитка, беспомоћности и туге. И док се одређени аспект трауматског искуства враћа у свест погођене особе аутоматски и без његове воље, писац чињеницу коју жели да нагласи, понавља свесно и намерно. Ипак, паралелизам је лако уочљив, као да Барико трауму жели директно да пренесе читаоцу опонашањем начина њеног функционисања, а не посредно, описом самог догађаја. Понављање на симболичан начин представља враћање трауматичних слика и сцена у свест. Елен Вебер и Владислава Рибникар се слажу да су ритуали, аутоматизоване

радње, али и вербална понављања често симболични и да се иза њихове симболике крије трауматско искуство. Фрагментарност, чије је понављање само један од аспеката, битна је карактеристика трауматске меморије. С обзиром да није схваћено, трауматско искуство не може да буде ни кохерентно, ни уклопљено у логичан след узрочно-последичних односа, зато оно остаје, неуклопљено, необликовано и нужно фрагментално.¹¹⁶ Понављања, фрагменти и лајтмотиви представљају само батргања у оквиру трауматске меморије и покушај да се из ње изађе.

Једно од кључних места у Жапризоовом роману, тренутак када Матилда сазнаје за наводну Манекову смрт, читаоцу је само наговештен. Прекидом приповедања на најнапетијем месту писац упућује читаоца да сам даље настави причу и закључи како би могао да изгледа тренутак када Матилда сазнаје истину, исто онако као што изостанак Манекових писама оставља простор Матилди да закључи шта би томе могао да буде разлог. Аутор тако проседе између ликова, унутар дела, преноси на план нарације и примењује га у односу на читаоца:

Он (Манек) пише да је све добро, све добро, да чека одсуство, да је све у реду, ускоро одсуство, да је све добро, све је добро, моја Мати, све је добро, до децембра, када његов глас нагло замукне, али Матилда наставља себе да убеђује да је све добро, није писао али то је зато што није имао времена, све је у реду, и пролази Божић, и долази јануар 1917. године, коначно прима писмо које је други написао у његово име, не разуме, говори тако лепе али тако чудне ствари које она не разуме, и једног јутра, у недељу двадесет осмог, Силвен је ту, стигао је из Бордоа, љуби Бенедикту и љуби Матилду, тако тужно, толико му је тешко да проговори да то плаши, срео је на станици некога ко се враћао из Сора и нешто страшно му рекао, и мора да седне и врти међу рукама своју капу са црвеном кићанком, и Матилда види његове очи

¹¹⁶ Анализирајући рад са експерименталном групом којој су представљена искуства људи који су преживели Холокауст, Ш. Фелман наводи: „Постојала је велика потреба да се говори о искуству разреда, и то су сви мислили. Махнито су трагали за саговорницима, али су изражавали своје фрустрације у чињеници да су, све оно што су могли да кажу некоме споља, како би дошли до смисла догађаја, били само фрагменти: нису могли исказати целокупни доживљај.“ (Фелман 1992: 49-50). „То говорење било је у најбољем случају фрагментрно, у тишини: у тренцима, преобликовано у дугачке, опсесивне монологе. Било је апсолутно нужно говорити о томе, иако, некохерентно. То је било најиспрекиданије од свих сведочанстава“ (Фелман 1992: 49-50).

одједном пуне суза, гледа је кроз сузе и покушава да изговори, покушава да изговори...

Буди храбра, Мати, буди храбра. (Жапризо 2005: 208)

Жапризо, у овој сцени, згушњава наратију и даје јој један убрзани, вртоглави ритам који води ка слућеном тренутку ужаса кога се Матилда толико плаши. Механичким понављањем позитивних афирмација: „све је добро, све је у реду“, она покушава да одагна црне слутње. Понављање, у овом случају, није ништа друго до несвесно активирање одбрамбених механизма, карактеристичних за трауму. То „све је добро“, „све је у реду“, су у ствари Манекове речи из писама која је слао Матилди. Она их упорно, готово ритуално понавља, као да подсвесно верује да ће речи тиме добити моћ да пониште зло које се надвило над њим и чије је присуство евидентно, али још неизговорено. Међутим, управо то неименовање страшног догађаја, на који све упућује, за њу представља кључни адут наде да све то можда, ипак, није истина. Писац, у име Матилде, понавља готово у трансу, да је све добро и да је све у реду, као да ће се брзим и упорним понављањем заштити од реалности претње која се осећа у ваздуху. Како претња постаје извеснија, тако њена мантра, бајалица, постаје немоћнија и самим тим непотребнија. Матилда очајнички, у грчу прати говор Силвеновог тела, примећује да је тужан, да му је тешко да проговори, да мора да седне, да у рукама врти капу. Говор његовог тела јој саопштава све оно што речи не могу. И док се на почетку реченице понавља једно крајње лично, одбрамбено и смирујуће „све је добро“, „све је у реду“, сада се уз исти напоредни везник нижу сигнали који више не остављају никакав простор за неразумевање истине: „и љуби Матилду... и нешто страшно му је рекао, и мора да седне, и врти капу међу рукама... и Матилда види његове очи... и покушава да изговори...“ Читава реченица је заправо моменат збивања трауме, од првих наговештаја до потпуне извесности који Матилда несвесно покушава да прогласи неважећим, нетачним. На крају ће је извесност разоружати и све се излива у тишину, тишину која представља климакс, кулминааторну тачку изнутра продуженог трауматичног тренутка. Жапризоова јунакиња се тако пред читаочевим очима трансформише од активног учесника,

некога ко се очајнички брани, у посматрача догађаја око себе, некога ко беспомоћно и помирљиво очекује тренутак када ће се на њега стровалити речи као неминовност. Ова дуга, стрмоглава реченица почиње Матилдином борбеним ставом у односу на претећу реалност, а затим се, преко потпуне предаје, завршава у тишини. Реченица се не завршава, већ на њеном крају стоје три тачке, након чега Матилда упозорава себе и писац Матилду „Буди храбра Мати, буди храбра...“ (Жапризо 2005: 208). Речи којих се она толико плаши никада не долазе, уместо њих настаје тишина, изостанак речи, празно, када ће и читаоцу и Матилди постати дефинитивно јасно да бега и алтернативе више нема и да их је извесност реалности сустигла. Али, ово је сада једна друга врста тишине, више није реч о тишини пороузоркованој страхом повратка на трауматични тренутак, Жапризо читаоца сада уводи унутра, унутар за Матилду трауматичног тренутка, у време збивања. Жапризоова тишина је сведочанство несхватања изнутра, као фотографским апаратом ухваћен, овековечен тренутак несвесног одбијања да се схвати да се нешто тако страшно управо дешава. Матилда опажа и по свим сигнаlima јасно може да претпостави шта се спрема, шта се десило, шта јој долази, али одбија да разуме. Најпре се брани, вербалном хиперпродукцијом, а онда се предаје, али трауматични тренутак се не саопштава зато што је он, у тренутку догађања, из Матилдине перспективе несаопштив, јер је несхватљив.

И код Барика и код Жапризоа се начин на који траума разара компактност система памћења и кохерентност менталног функционисања често сугерише немарним нарушавањем компактности и кохерентности књижевног текста. Ово инсистирање на фрагментарности кроз понављање синтагми, прећуткивања, кроз наговештаје који долазе на место експлицитног текста, самом тексту даје личну и емотивну, готово лирску, боју. Дестабилишући утицај трауме на психичко функционисање транспонује се на ниво структуре текста, намерно се нарушава илузија објективности и ствара се утисак некохерентности, непотпуности, недоречености. Онако како траума има моћ да проузрокује амнезију и хипермнезију тако сам текст постаје ментална структура за себе, те и он може бити хипермнетичан, што се манифестује кроз понављање синтагми и лајтмотива.

2. КОЛЕКТИВНА И ТРАНСГЕНЕРАЦИЈСКА ФОРМА

У великим историјским превирањима, као што су ратови, проблем трауме се ни изблиза ни исцрпљује њеним разматрањем на индивидуалном нивоу. Како је Први светски рат за собом оставио милионе погинулих, физички и психички осакаћених људи, са сигурношћу се може рећи да је овај догађај изазвао психичке повреде колективних размера, односно, да је проузроковао појаву колективне трауме. Са друге стране, траума оваквих димензија не нестаје са генерацијом која ју је изазвала и која је њена непосредна и директна жртва, већ се преноси на следеће генерације. На овај начин пренесена траума назива се трансгенерацијском траумом.

2.1. Колективно памћење

Како је психичка траума препозната и дефинисана на нивоу индивидуалног функционисања, поставља се питање теоријске утемељености термина колективне трауме, ма колико он био чест и општеприхваћен. Британски историчар Питер Берк у чланку „Историја као друштвено памћење“, подсећа на резерву коју је исказао његов колега, Марк Блош, у вези са додавањем придева „колективно“ испред различитих појмова везаних за психологију појединаца: колективна свест, колективне представе, колективно памћење, колективно мишљење. Берк, с тим у вези, закључује да су аналогичне између индивидуалног и групног мишљења „(...) једнако тешко докучиве колико су и фасцинантне. Ако користимо термине као што је `друштвено памћење`, ризикујемо да опредметимо нешто што је заправо појам.“ (Берк 1999: 84). Ипак, показује се да су паралеле између индивидуалног и друштвеног мишљења, памћења, повређивања, неопходне, што уосталом признаје и сам Берк. Оне се намећу по

природи ствари, ако ни због чега другог, оно барем зато што су неопходно методолошко оруђе да би се доказало постојање синхронитета многих индивидуалних психичких и менталних процеса на колективном нивоу.

Истраживање колективне трауме подразумева схватање односа индивидуално – колективно на различитим нивоима: на нивоу памћења, идентитета и психичког повређивања. Дуго је било уврежено мишљење да памћење представља чисто унутрашњи феномен, те да је, као такво, тема искључиво за неурологе, психологе и стручњаке за физиологију мозга. Јан Асман, међутим, истиче да се свест и памћење не могу објаснити искључиво „индивидуално-физиолошки и индивидуално-психолошки“, односно да, ако се ослањамо искључиво на унутрашњи капацитет личности, постаје немогуће одговорити на многа питања, као на пример: Шта се све садржајно прихвата? Како се организују прихваћени садржаји? Шта се, и колико дуго, чува у сећању? Да би се пронашли одговори на ова питања потребно је, истиче Ј. Асман, шире, „системско“ објашњење, што подразумева уважавање и спољашњих, односно друштвених и културолошких оквира (Ј. Асман 2011: 16-17).

Пионир у изучавању памћења као културне чињенице, изван искључиво биолошког склопа, био је француски социолог Морис Албваш. Он је термин „колективно памћење“ почео да употребљава у својим радовима још двадесетих година 20. века:

Нисмо још навикли да, чак ни у метафоричком смислу, говоримо о памћењу једне групе. (...) Међутим, допустимо да – када је реч о успоменама – постоје два начина њиховог организовања, те да се оне могу једном груписати око одређене особе, која их сагледава са своје тачке гледања, а други пут распоредити унутар каквог великог или малог друштва, чије делимичне слике представљају. Било би, дакле, индивидуалних, и ако хоћемо, колективних памћења. Другим речима, појединац учествује у две врсте памћења. (Албваш 1999: 63)

Албваш истиче да је свако индивидуално памћење другачије од осталих, јер се свако сећа онога што је сам видео и доживео. Овакво памћење је уско ограничено у

простору и у времену. Колективно памћење има иста ограничења, али границе тих ограничења нису исте: колективно памћење може бити сиромашније, али и обухватније, него што је то индивидуално. Колективно памћење, по Албвашу, поседује још једну важну карактеристику, а то је да неке догађаје памти велики број савременика, иако их нису лично доживели. Реч је о збивањима који су од изузетне важности за целу нацију. Свако ће потврдити да се сећа једног оваквог догађаја, иако је о њему био обавештен само из новина, или из сведочанстава људи који су били директно уплетени. Када жели да их се сети, појединац се у потпуности и са апсолутним поверењем препушта памћењу других људи. Албваш закључује да је реч о „позајамљеном сећању“ и да, иако те догађаје, фактички гледано, човек не познаје боље од догађаја који су се збили давно пре његовог рођења, он са правом тврди да их се сећа, јер чини део групе која их је доживела:

Једним делом своје личности уроњен сам у групу, тако да ми ништа од онога што се догађа, све док сам њен део, па чак ни било шта од онога што ју је заокупљало или преображавало пре него што сам у њу уштао, није посве страни. (Албваш 1999: 64)

Ј. Асман је Албвашево откриће окарактерисао као епохално (Ј. Асман 2011: 35), а време је показало да је био дубоко у праву јер је његова друштвена теорија памћења постала тема од прворазредног значаја и интересовања и касније се развила у више праваца и дисциплина: однос памћења и историје, усмена историја и памћење, постмодерна, итд (Куљић 2006: 100). Албваш је сликовито приказивао међусобну повезаност и условљеност индивидуалног и колективног: „Наши животи постављени су на површини друштвених тела, они их следе у њиховим кружним путањама и трпе повратна дејства њихових потреса.“ (Албваш 1999: 65). Ова међузависност је потпуна, обухвата памћење, сећање и идентитет. Језик и памћење су, по Албвашу, али и по његовом настављачу, Јану Асману, нераскидиво везани са појмом идентитета, како индивидуалног, тако и колективног. Идентитет, по Ј. Асману увек представља „ствар свести“, односно ствар „рефлексивности несвесне

слике о себи“ (Ј. Асман 2011: 134)¹¹⁷. Он, међутим, наглашава да сагледавање човековог идентитета из угла комуникације није последица неког новог приступа, већ да је такво виђење било присутно још у античко доба. О чињеници да заједница суштински одређује човека, говорио је још Аристотел. За њега је човек „zoopolitikon“ – социјална животиња, односно друштвено биће које живи у заједницама. Постоје и животиње које живе у групама, али за разлику од њих, човек је „zoopolitikon“, односно, животиња која има језик (Ј. Асман 2011: 143). Језик је тај основни диференцијални елемент који људима омогућава да комуницирају и да кроз комуникацију образују своје заједнице. Сећања почињу са језиком. Дете почиње да се сећа, у узрасту од три до три и по године. Након што научи да говори, односно, након што овлада језиком као средством комуникације, оно постаје способно да језику да симболичку форму и да своје памћење подели са другима. Његово памћење, на тај начин, „од личног постаје друштвено комуникативно“ (Куљић 2006: 63). Позивајући се на Витгенштајна, Куљић закључује да: „памтити значи причати, а тек у језичком склопу памћење се згрушава и стиче интерсубјективно значење.“ (Куљић 2006: 54). Албваш такође тврди да:

Чим дете превазиђе чисто чулну етапу живота, чим се заинтересује за значење слика које опажа, може се рећи да мисли заједно са осталима, те да се његова мисао раздељује између плиме посве личних утисака и различитих струја колективне мисли. (Албваш 1999: 68)

Албвашев став да је памћење увек социјално подупрто преузима Ј. Асман, који тврди да се „сећања граде и учвршћују тек у комуникацији, то јест у језичкој размени са другим људима“ (Асман 2011: 24), односно да језик и способност комуницирања, човек није развио сам, независно од других, већ само кроз размену са другима..

¹¹⁷ „Ово важи како у индивидуалном тако и у колективном животу. Ја сам личност само уколико себе спознам као особу и исто тако нека је група `племе`, `народ` или `нација` само у оној мери у којој се у оквиру таквог појма подразумева, представља и замишља.“ (Ј. Асман 2011:134).

Ja и *ми*¹¹⁸ егзистенцијално се прожимају и на суштински начин једно другом одређују идентитет, једно из другог произилазе и једно друго условљавају. Индивидуални идентитет, будући да се ослања на „телесни субстрат“, очигледан је и због тога изгледа да је „самонастао“, да је такав по природи ствари. Колективни идентитет, насупрот њему, изгледа као вештачки, с обзиром да представља културну конструкцију, односно подлеже симболичком обликовању. Ј. Асман, међутим, истиче да не постоје „самонастали“ идентитети и да је разлика између индивидуалног и колективног идентитета само у томе што је колективни мање очигледан од индивидуалног:

„Социјално тело“ не постоји у смислу видљиве, опипљиве стварности. Оно је метафора, имагинарна величина, социјални конструкт. Ипак, и као такво, оно је извесно, део стварности. (Ј. Асман 2011: 136)

Међузависност индивидуалног и колективног је потпуна, део зависи од целине и задобија свој идентитет тек кроз улогу коју игра у целини, али целина настаје тек кроз заједничко деловање делова. Тако се смисао речи „социоген“, по Ј. Асману, јавља у два значења: индивидуална свест је социогена зато што настаје кроз социјализацију, међутим, „и само заједништво настаје преко `носиоца` колективне слике о себи и Ми-свести.“ (Ј. Асман 2011: 134). „Свако *ja* повезано је са једним *ми* које му обезбеђује важне основе његовог сопственог идентитета“ и „свака од ми-група (...) образује специфичну форму памћења: ми-памћење породице, суседства, генерације, друштва, нације, културе.“ (А. Асман 2011: 23) - тврди А. Асман:

Под колективним или Ми-идентитетом подразумевамо слику коју нека група ствара о себи и с којом се њени чланови идентификују. Колективни идентитет је питање идентификације од стране инволвираних индивидуа. Он не постоји `сам по себи` већ увек само у мери у којој га одређене индивидуе прихватају. (Ј. Асман 2011: 136)

¹¹⁸ *Ja* и *ми* идентитет су термини које Албваш није користио, али који су касније заживели.

Конкретно у анализираним делима најмаркантнија и најјасније формирана *ми-група*, уједно и најизложенија психичким повређивању, јесте група војника на фронту. Директан сусрет са смрћу, којој су тамо изложени у дугом временском периоду, чини да они из те ситуације не могу да изађу психички неоштећени, више или мање, у зависности од интензитета конкретне ситуације и од структуре личности. Посредством војника на фронту, трауми је изложена и једна друга *ми-група*, то су њихови родитељи, жене, веренице, пријатељи, сви они који су емотивно повезани са њима и који остају у сталном страху да ће их изгубити. У крајњој граници, сви припадници нације у рату су, на неки начин, изложени трауми, па чак и они на које се Малапартеов и Барбисов бес највише обрушава, “обожаваоци туђег херојства” у позадини. Сама чињеница да је земља у рату представља стално присутну, претећу идеју о могућем поразу државе, и последицама које би због тога нужно уследиле за све чланове колектива. Тако се траума равномерно шири у концентричним круговима од ровова и бојишта, који представљају епицентар, место где се догађа смрт и где су војници директно, и самим тим, најјаче погођени. Сваки следећи круг је све шири, обухвата све већи број људи, али интензитет трауме, која престаје да буде директна, је све слабији и слабији.

2.2. Кобарид као колективна траума

Индивидуално и колективно памћење, а са њим и траума, у многим сегментима функционишу по врло сличним принципима. Ј. Рисен наводи да је за колективу трауму, као за и индивидуалну, карактеристично прибегавање одбрамбеним механизмима. У одбрамбене механизме колектива Рисен убраја: објашњавање трауматичног искуства апстрактним терминима, разводњавање, покушај избегавања именована одговорних, приписивање моралне мисије трауми, итд. Куљић такође тврди да су код политике с прошлошћу видљиви „механизми растерећења од трауме слични онима у психоанализи“ (Куљић 2006: 295). Очигледно је да се Жанеова теорија памћења и повређивања у знатној мери може применити и на колектив.

Попут индивидуалног, и колективно памћење поседује своје шеме и матрице у које се ново искуство уклапа више или мање успешно. У случају да ново искуство не одговара слици коју колектив има о себи, као и индивидуално, и колективно памћење показује отпор да га прихвати. Тада, као и код индивидуалне трауме, долази фаза тишине, која представља, са једне стране, покушај бега, а са друге стране, неспремност и немогућност да се говори о проблему. Врло често тишина након неког за колектив угрожавајућег збивања које би, по природи ствари, морало да изазове реакције, сигнализира проблем који група има са прихватањем тог догађаја. Напор да се непријатна тема избегне представља и неку подсвесну веру да ће догађај његовим игнорисањем и неименовањем бити осуђен на заборав и заправо је једна од манифестација Жанеове „фобије од сећања на трауму“. По А. Асман, трауматски догађај који је проузроковао патњу и срамоту добија своје право место у колективном сећању деценијама, па и вековима након што се догодио:

Трауматска искуства патње и срама само се с великим тешкоћама пропуштају у памћење, јер не могу да се интегришу у позитивну слику коју појединац или колектив имају о себи. (...) Због тога се може догодити да трауматско искуство тек накнадно, често неколико деценија, па чак и неколико стотина година после историјског догађаја добије друштвено признање и симболичку артикулацију. Тек онда оно може постати део колективног или културалног памћења. (А. Асман 2011: 89)

Ако се узму у обзир епилог и димензије битке код Кобарида, постаје јасно зашто је било тешко причати о овом догађају и зашто је он нужно морао да буде изложен „репресивном притиску заборав“ (Асман 2011: 123). По Малапартеу, војничка част италијанске војске у бици код Кобарида уопште није доведена у питање јер италијанска војска тада није претрпела војни пораз, већ је била у процесу извођења револуције:

То је револуција.

Револуција једне класе, једног менталитета, једног стања духа, против друге класе, другог менталитета, другог стања духа.

То је облик класне борбе. (Малапарте 1981: 103)

Није тешко уочити да је овде реч о добро разрађеном одбрамбеном механизму – рационализацији¹¹⁹. Међутим, Малапарте се не зауставља овде, њему није довољно само да одбрани част италијанске војске, он, напротив, иде даље и пораз претвара у харојски чин који је то, не само у односу на Италију, већ и у односу на читаво човечанство: „Епизоду о Кобариду, ја не стављам ни случајно, ни на неки вештачки начин, међу најважније и изузетно значајне феномене интелектуалног развоја народа.“¹²⁰ – тврди Малапарте. На крају, битка код Кобарида постаје „фаза у еволуцији човечанста“¹²¹ а резултат „сусрета“ овог догађаја и Октобарске револуције биће рађање нове цивилизације:

Два почетна догађаја – различита лица истог феномена – руска револуција и побуна код Кобарида (...) Из развоја и сусрета ова два покрета, родиће се нова цивилизација: цивилизација *човечног човека*, новог појединца, сједињена са живом људскошћу верника. (Малапарте 1981: 135)

Куљић, представљајући психолошке теорије памћења, овакво „искривљавање сећања“ оправдава тежњом да се сачува позитивна слика о себи и самопоштовање, као и да се задовољи потреба за доследношћу и конзистентношћу (Куљић 2006: 64)¹²². Он тврди да се механизми одбране активирају и на колективном плану и да функционишу, у многим аспектима, идентично као и на индивидуалном. (Куљић 2006: 295). Упадљива је сличност Малапартеове реакције на пораз са реакцијом коју

¹¹⁹ „Рационализација (...) У психоанализи, *механизам одбране* у којем се за своје недостојне поступке или за претрпљени неуспех тражи оправдање у друштвено прихватљивим мотивима, како би се избегло осећање стида или мање вредности и очувало угрожено самопоштовање.“ (Требјешанин: 2008: 401).

¹²⁰ У оригиналу је употребљен генитив множине од именице „народ“ – „*dei popoli*“.

¹²¹ „Кобарид није само једна војничка епизода: то је фаза у еволуцији човечанства.“ (Малапарте 1981: 25).

¹²² „Чак и када није задовољна собом, личност је у властитим очима увек позитивна. Управо код настојања да се сачува позитивна слика о себи долази до искривљавања сећања, па су психолози ту уочили одређене правилности. Ради се о питању у којим условима се одређена искуства заборављају, када се искривљавају, а које садржаје `убедљиво` памтимо.“ (Куљић 2006: 64).

описује Алаида Асман, анализирајући понашање Немаца након пораза у Првом светском рату. Она национално памћење Немаца из тог периода назива „памћењем губитника“. Позивајући се на Козелека и Шифелбуша, А. Асман наводи да „памћење губитника“ настаје као последица губитка части и да се одвија око афективних појмова стида и срама:

После Првог светског рата и Версајског мира, национално памћење Немаца било је типично памћење губитника, у чијем средишту стоје афективни појмови „стид“ и „срам“. Језгро тог искуства чинио је губитак части, разарање позитивне индивидуалне и колективне слике о себи. (Асман 2011: 78-79)

Будући да је без самопоштовања скоро немогуће живети, како то запажа Куљић, активирају се на колективном плану психолошки механизми по којима се срамота преокреће у историјску величину, а срамно понижење и губитак моћи у манифестације снаге и надмоћи:

(...) дотле је стратегија памћења из перспективе губитника усмерена пре на самоауторизацију и грађење митова. На реално искуство националног понижења одговара се арсеналом фантазматичних претумачења: контраконцептом спиритуалног или моралног уздигнућа, катаричким очишћењем, или новим митом о части, миту о жртвеном јарцу и легендама о ножу из потаје и о издаји. На тај начин губитници постају отпорни на разочарење. У стању су да сачувају образ и да искуство понижења претумаче у митове о узношењу. Губитак части на тај начин води увећању части. Губитници у бици постају духовни победници. (Асман 2011: 83-84)

Постоји још једна упадљива сличност између запажања до којих је дошла А. Асман, анализирајући један Химлеров говор, и Малапартеовог текста. Она скреће пажњу на неприродно спајање егзалтираног национализма са „хришћански заоденутом тематиком саможртвовања“ (Асман 2011: 124), које користи Химлер, а што се без великих тешкоћа препознаје и у Малапартеовом тексту који често своје пешадинце одређује као хришћанске, најхришћанскије, мученичке.

Барико, са друге стране, наводи са су се италијански војници у бици код Кобарида стихијски предавали Немцима, без борбе, али не у атмосфери страха, већ у атмосфери славља. Насупрот Малапартеу, који тврди да су војнике покретали бес и освета, Барико наводи да су били опијени неким чудним ентузијазмом и радошћу због престанка рата и да нису имали никакву свест о томе да би предаја могла да значи кукавичлук и дезертерство. Малапарте се жестоко обрачунава са довођењем било какве везе између кукавичлука и збивања на Кобариду. Читаво његово дело је, заправо, у функцији доказивања да епилог битке код Кобарида није последица кукавичлука:

Страх да не испаднемо кукавице или издајнице домовине, навео је многе од нас да се одрекну најлепшег, најхрабријег геста, у свом празном животу.

Ко је имао храбрости да напусти ровове октобра 1917, и то каже јасно и гласно: нико неће моћи да посумња у његову искреност и оданост доброг Италијана. (Малапарте 1981: 25)

Ни Барико није пропустио прилику да се осврне на проблем кукавичлука и, ни он у анализираним догађајима, не оставља простор за кукавичлук:

То није било питање кукавичлука, и то сам јасно схватио, одмах – посведочио би капетан (...) То није било понашање које је указивало на страх, већ пре трома зачуђеност животиње која излази из своје јазбине по престанку олује. Код оних првих који су подигли руке, осмехујући се, није било ни помисли о поразу, већ пре слутња да је рат завршен. (Барико 2007: 70-71)

Барико схвата да је, кад је битка код Кобарида у питању, реч о трауми која се надвила над нацијом и жели са њом да се суочи тако што ће причати о њој. Он се противи заташкавању и прећуткивању, и читаоцу ставља на располагање све бројке које историја нуди, ма како оне биле неповољне по италијанску војску. Он, међутим прави оштру границу између појмова „предаја“ и „кукавичлук“ и тврди да је подвођењем термина „предаја“ под термин „кукавичлук“, италијанским борцима код

Кобарида, нанета неправда. Бариков јунак, отац стрељаног капетана, лик кроз кога аутор износи своје ставове, не обраћа се читаоцу, већ војним властима, алудирајући, вероватно извештај који је генерал Кадорна послао влади након битке:

(...) моћи ћете себи да објасните ту бројку које се стидите, коју нисте себи никада објаснили и коју ниједна војна статистика не би никада признала, бројку коју сте сматрали толико срамотном да сте је годинама крили, а која, пак у својој очигледности јасно казује како су се одвијале ствари, сведочећи да је за само неколико сати, у Кобариду, *триста хиљада италијанских војника пало у непријатељске руке, углавном не пружајући никакав отпор*¹²³. У чему је бројчано израђена срамота једног чина предаје, увек исто, који сте ви, међутим, неправедно прогнали у уско оквир појма *кукавичлук*, док он, пак, казује о једном грандиозном колективном чину самопоништења (...). Једној генерацији бораца који су прошли кроз недвосмислено искуство пакла, у нечовечној пракси позиционог рата, сада је понуђено, без претходног упозорења, неупотребљиво искуство једног хаоса који је био посве необјашњив. (Барико 2007: 75-76)

За разлику од Малапартеа, код Барика нема ни митоманских прича, ни егзалтираног национализма, остала је само колективна траума, као заједничка одредница ова два аутора када је реч о бици код Кобарида.

2.3. Центрипетална и центрифугална сила трауме

Између колективне и историјске трауме често се ставља знак једнакости. Немачки историчар Јерн Рисен историјску трауму дефинише као „(...) разарање смисла историјског искуства и историјске свести (Рисен 2001:147), нешто што се не да објаснити постојећим искуством нити системом тумачења“ (Куљић 293). Ериксон, међутим, са једнаком пажњом сагледава трауме које погађају мање заједнице и

¹²³ Све речи које су италиком написане у оригиналним текстовима на исти начин су наведене у цитатима.

друштвене групе. Он се бави односом између појединца и колектива унутар групе погођене траумом, истражује мотиве на основу којих долази до стварања једне такве групе, истражује, такође, однос између колектива погођеног траумом и шире друштвене заједнице, као и однос појединаца из тог колектива и шире друштвене заједнице.

Први неспоразум на релацији између појединца погођеног траумом и шире друштвене заједнице настаје у тренутку када он осети потребу да своје искуство пренесе другима. Тада жртва најчешће наилази на зид неразумевања, након чега почиње да схвата да је преживљено искуство чини различитом од других и да је издваја из околине, због чега почиње да се повлачи у себе. Ултимов отац, у Бариковом роману, сведочи да је било „(...) много људи који су се вратили из рата, и нико више није могао да нађе себе, у нормалном животу, и тако су многи почели да лутају без циља.“ (Барико 2007: 139). Међутим, ово осећање посебности се врло често јавља и пре било каквог покушаја да се успостави контакт са другима. Често до обраћања другима уопште и не дође јер су жртве пуне неповерења у могућност преношења једног тако деструктивног искуства, оне осећају да је јаз који их дели од осталих толико велики да су унапред осуђене на неразумевање. Ултимом никад не прича о малишиној смрти, а Кабирији је требало педесет и два дана да смогне снаге да исприча ту причу кад је капетанов отац то од њега затражио.

Посебност коју осећа неко ко је преживео трауму препознаје се већ у првој реченици Малапартеовог дела. „Неће сви моћи да читају ову књигу“, поручује аутор и тиме одмах даје до знања да пише за изабране, себи сличне, оне који деле његово искуство:

Неће моћи сви да читају ову књигу.

Треба да су се спустили степеницама људскости до краја да би загризли срж живота самог, да су „јели земљу и да им се чинила укусна и слатка“ као први људи из индијских легенди, да су патили, надали се, проклињали, потребно је да су били људи, једноставно човечни, да би могли да читају ову књигу без предрасуда и да би у њој осетили укус живота. (Малапарте 1980: 23)

Малапарте већ на самом почетку прави разлику између оних који ће моћи да га разумеју и најширег аудиторијума који неће моћи да га разуме. Ово је, по Ериксону, типичан процес који се одвија око особе погођене траумом. Она се изољује и удаљава од друштва са којим не дели заједничко трауматично искуство, док се истовремено приближава себи сличнима, онима који су повређени попут ње. Тако се дешава нешто наизглед парадоксално, а то је да искуство које раздваја, разједињује, затвара, у исто време ствара везе, групише, привлачни међусобно сличне. Овај феномен Ериксон назива „центрипеталним и центрифугалним силама трауме“ (Ериксон 1995: 186). Барико констатује да су смрт и страх „кумовали“ осећању братства које се развија међу војницима на фронту, а његове јунаке, Ултима и Кабирију, малишина смрт повезује чврстим, нераскидивим везама. Без обзира што Ултимо, након рата, не жели да разговара са Кабиријом, они прећутно заувек остају саученици у истој завери смрти. Ж.Ф. Кјанторето указује на чињеницу да су многи преживели логораши говорили о осећању „братства“, које се развило међу затвореницима у логорима, као о „одлучујућем фактору за преживљавање“. (Кјантарето 2005: 131).

По Ериксону, ова врста везе је врло често присутна међу људима који су имали тешко детињство (Ериксон 1995. 187) што су доживели као трауму коју никада нису успели у потпуности да превазиђу. Жапризоова јунакиња Тина прихвата да буде злоупотребљена, да се проституише, да убије и да буде осуђена на смрт због човека са којим је везана нераскидивим везама заједничког искуства тешког детињства.

Траума узрокована страдањем војника испред рова Бинго Сумрак у Жапризоовом роману, повезује велики број ликова са главном јунакињом. Матилда одлучује да да оглас у новинама како би јој се јавио свако ко зна нешто о томе, пише или посећује оне чије адресе успева да набави, а за које верује да би могли нешто да јој кажу у вези са случајем који је интересује. И док у својој истрази наилази на отпор државе и неповерење своје околине, право разумевање и помоћ долази јој од њој непознатих људи који су прочитали оглас, или добили њено писмо, и који на било који начин себе препознају као део те приче. Стижу јој писма са свих страна од бораца, њихових вереница, случајних сведока, од свих који су имали било шта да кажу на ту тему. У директним контактима саговорници скоро увек релативно лако

пристају да одговоре на сва Матилдина питања, а ако и показују отпор онда је то из страха за сопствену безбедност и због емотивне дистанце коју се труде да успоставе у односу на трауматични догађај (Данијел Есперанза, Елоди Горд). Кад им Матилда објасни да су јој подаци потребни само ради њене личне истраге и да су у тим оквирима потпуно безбедни, сви јој радо дају потребне информације и пристају да буду део њеног мозаика, а ако се неко, затечен, и двоуми у датом тренутку, Матилди накнадно стижу писма са траженим објашњењима.

Ернест Ренан, у чланку „Шта је нација“ говори о сећању као о основном креативном и кохезионом фактору при стварању једне тако сложене заједнице као што је то нација:

Вредније од заједничких царинарница и граница подложних стратешким идејама јесте идеја о дељењу, у прошлости, славног наслеђа и боли и поседовања, у будућности, (заједничког) програма који тек треба остварити, или чињенице да смо патили, уживали и надали се заједно (...) (Ренан 2007: 67)

Он, међутим, у тим оквирима, посебно истиче кохезиону снагу, важност и моћ трауматског сећања: „(...) патња уједињује чешће него весеље. Што се националног памћења тиче туга је од веће вредности него тријумф, јер она намеће дужност и захтева заједнички напор.“ (Ренан 2007: 67).

Компактан и јасно изражен колективни идентитет у Барбисовом и Малапартеовом делу створен је управо на заједничком учешћу војника у патњама на фронту. Малапарте констатује да: „патња сабија људе у једну траку од костију и нерава и савија њихове главе“ (Малапарте 1981:62), док емотивне везе којима су повезани борци у рововима назива породичним, јер су војници окупљени „(...) у велику заједницу, најчистији израз наше расе (...)“ (Малапарте 1981: 64-65). Слично њему, и Барбис примећује да су војници на фронту „братски спојени и везани једни за друге. Сада сличнији него у почетку, изједначени животом у земљи ...“ (Барбис 1980: 227). На одсуству, Барбисови јунаци и Малапартеови пешадинци, супротно

свом очекивању, изложени су најразличитијим врстама дискриминације, што их још више одваја од остатка сународника и додатно приближава друговима са фронта.

Ериксон тврди да траума има моћ да формира „друштва повређених“ унутар којих се ствара нека врста „духовног сродства“¹²⁴ (Ериксон 1995: 186) чије су унутрашње везе толико јаке да ни њихови најбољи пријатељи не успевају да их упознају онако добро како се они међу собом познају¹²⁵. Нико ту, на први поглед, необјашњиву и ирационалну појаву, не описује боље од Барика:

Али то братство, својствено људима у рату, више никада неће наћи. Било је то као да су се неки дубоки разлози срца раскрилили за њих под бременом патњи, откривши им да су способни за чудесна осећања. Волели су се, ћутке, и чинило им се, напросто, да је то најбољи део њих: рат га је ослободио. (Барико 2007: 56)

Заједничка траума за Барикове јунаке, не само да представља најдубљи део њих, већ је и најбољи део њих:

Делили су, осим свакодневне страхоте ровова, и тај осећај да представљају живот у најчистијем стању (...) Не би, уистину, могли никоме да га објасне, тај осећај, али сваки од њих га је препознавао у погледу оног другог, као у огледалу – на тај начин га је присвајао, и то је била тајна на којој су учвршћивали сопствено братство. Ништа није могло да га наруши. То је био најбољи део њих, и нико им га није могао одузети. (Барико 2007: 58)

Тај осећај саучесништва и братства у заједничкој трауми, магична привлачност посебних емотивних веза које се том приликом стварају, толико су заводљиви да се ратна траума претпоставља времену мира као емотивно садржајнији и квалитетнији

¹²⁴ (...) ми смо ипак доживели искуство смрти, и то као заједнички и приде другарско искуство које наше биће чини једним...“ (Семпрун 1996: 83).

¹²⁵ Процесе о којима говори Ериксон, анализирао је и Шошана Фелман на експерименталној групи, којој су приказивани филмови о Холокаусту: „Осећали су се издвојено, а опет, не ни сасвим заједнички. Пронашли су једни друге, а опет као да нису могли досегнути један другог. Но, настављали су се обраћати један другоме, и мени. Осећали су се мање сами, нагло лишени повезаности са светом и осталима.“ (Фелман 1992: 48).

период. Барико и потребу за политичким организовањем између два рата објашњава покушајем да се досегне изгубљени осећај заједништва доживљен у рату:

Дуго времена, после, они који су преживели трагали су за њим, у данима мира, не налазећи га. Тако да су на крају почели вештачки да га стварају, у заједништву какве политичке утопије која је њихова сећања уздизала до идеологије, и милитаризовала мир, и душе, трагајући, језивим начинима, за тим најбољим делом свих.“ (Барико 2007: 58)

Носталгија бораца из Великог рата за осећањем заједништва које су доживели у рововима, представља, по Барику, један од могућих одговора на питање, како је могуће да тако брзо, након Првог светског рата, избије и Други:

Како је освешћено човечанство могло изнова да уђе у рат, двадесет једну годину након Првог светског рата, и често у распону од само једног живота, јесте нешто што би требало да нас наведе на размишљање о томе колико је морало бити заносно, тамо у трулежу ровова у Соми или Карсу, то осећање првобитног братства – рекло би се рађање једног правог човечанства. Није било могуће дићи руке од њега након што је склопљен мир. (Барико 2007: 58-59)

2.4. Трансгенерацијско памћење

Да би се говорило о трансгенерацијском памћењу неопходно је још једном се осврнути на колективно и, у оквиру њега, генерацијско памћење. Овом проблематиком бавили су се, између осталих, Морис Албваш, Јан и Алида Асман и Пјер Нора. По Јану Асману генерацијско памћење „историјски прираста групи“ (Ј. Асман 2011: 49), настаје и нестаје у времену, заједно са његовим носиоцима. Након смрти његових носилаца наступа друга генерација у којој се отеловљује друго памћење. Границу између ова два простора сећања Римљани су назвали „saeculum“. Под овим темином подразумевали су тренутак када умире и последњи припадник једне генерације и са собом односи у неповрат њој припадајуће, живо сећање.

Албваш је још раније истакао да генерације нису просто физички поређане једне уз другу, већ да су у сталном међусобном преплитању¹²⁶ и да чине једну „континуирану струју мишљења“ (Албваш 1999: 79). То памћење које настаје кроз континуирану струју мишљења у оквиру једне групе он назива колективним памћењем и супротставља га историји. Историја је, по њему изван и изнад појединих група и она континуирани ток чињеница вештачки дели на раздобља и дефинише њихово место једном заувек, на овај начин она се покорава „дидактичкој потреби за шематизацијом“ (Албваш 1999: 79):

Тачка гледања историје је таква зато што она групе посматра споља и обухвата прилично дуго трајање. Насупрот томе, колективно памћење јесте група виђена изнутра и у току раздобља које не прелази просечан људски век, а често је и знатно краће. (Албваш 1999: 82)

Француски историчар Пјер Нора у потпуности преузима Албвашеове ставове, с тим што донекле мења његову терминологију, па тако уместо термина „колективно памћење“ употребљава једноставно термин „сећање“:

Сећање и историја нису синоними, напротив, у многоме су супротстављени. Сећање је живот, увек га преносе живи људи и стога је у трајној еволуцији, отворено дијалектици успомене и заборавља, несвесно непрекидних искривљења, осетљиво на сва присвајања и манипулације, подложно дугим мировањима и наглим оживљавањима. Историја је, с друге стране, увек проблематична и непотпуна

¹²⁶ „Наши родитељи, с једне, те дедови и бабе, с друге стране, представљали су за нас два различита и јасно раздвојена доба. Не уочавамо да су, више него што смо мислили, наши дедови и бабе били урођени у садашњост, а родитељи у прошлост (...) Доћи ће час када ћу, осврнувши се око себе, пронаћи мало оних који су са мном живели и са мном и попут мене мислили пре рата, час када ћу схватити – као што каткад осећам и стрепим – да нове генерације притискају моју, те да је једно друштво, које ми је својим тежњама и обичајима у великој мери страна, заузело место оног с којим сам најтешње повезан; моја деца, променивши тачку гледња, изненадиће се када одједном открију да сам од њих толико удаљен, те да сам, по својим интересовањима, идејама и успоменама, тако близак својим родитељима. Тада ћемо они и ја, без сумње, подлећи једној инверзној илузији: ја нећу бити толико удаљен од њих, пошто моји родитељи нису толико удаљени од мене (...)“ (Албваш 1999: 72).

реконструкција оног што је прошло. Сећање је увек актуелан феномен који повезује проживљено и вечну садашњост; историја је приказ прошлости. (Нора 1997: 24-25)

Албваш је имао велики утицај и на Јана Асмана, који, анализирајући ставове свог претходника, закључује да памћење и историја, у Албвашовој теорији, ипак представља један континуитет, без обзира што, на први поглед, изгледају тако непомирљиво. Памћење и историја чине јединствени ток и међусобно се допуњавају, јер када нестане живо, социјално сећање и традиција, тада наступа историја. „Домени историчара почињу тамо где прошлост више `не живи“ (Ј. Асман 2011: 43), закључује Ј. Асман. Покушавајући да колективно памћење осветли из једног другог угла, он прави поделу на фундирајуће памћење, које се односи на саме историјске и егзистенцијалне почетке једног колектива, и на биографско памћење, које се односи на непосредну прошлост. Између је, „текућа рупа“ тврди он, позивајући се на истраживања етнолога Јана Вансине (Ј. Асман 2011: 51). Тај меморијски празан простор, време којег се нико не сећа, „текућу рупу“, некада су попуњавали митови о постанку, док се данас на том месту налазе „подаци из школских уџбеника и споменици, тј. званична предања.“ (Ј. Асман 2011: 51).

Алаида Асман такође покушава да повуче паралелу између живог сећања и фактичке историје. По њој у краткорочно, односно комуникативно, памћење једног друштва спада, пре свега, породично памћење које, као и генерацијско, не траје више од осамдесет до сто година, када долази до смена генерација. Са новим генерацијама долазе нова сећања, док старија падају у заборав. Онда када постане немогуће преношење искустава непосредном комуникацијом преостају само материјални остаци који сведоче о одређеном времену и догађајима који су се у њему збили : фотографије, документи, предмети... За разлику од комуникативног памћења, које се преноси непосредном комуникацијом и које је краткотрајно, културално памћење¹²⁷

¹²⁷ О односу између краткорочног и трајног памћења пишу и Јан и Алаида Асман. Краткорочно памћење називају још и комуникативним, док за трајно памћење користе различите термине - Јан Асман га назива културним памћењем, док Алаида Асмин користи термин културално памћење.

је трајно. У ову врсту памћења се, према А. Асман, убрајају сва она места где се материјални остаци чувају од заборавља, пре свега музеји и архиви:

Последњи такав контекст који преостале ствари чува од разарања и заборавља јесте музеј или архив. Музеји и архиви као и научне библиотеке јесу културална места на којима једно друштво чува остатке и трагове прошлости онда када ови изгубе своје живе релације и контексте. У те трагове и остатке убрајају се, поред предмета, и књиге, писма, писана сведочанства као и слике, фотографије и други медијски носиоци информација. Чим испадну из својих употребних контекста, они постају неми сведоци прошлости, коју специјалисти морају наново да уче. (А. Асман 2011: 72)

На сличан начин и Ј. Асман објашњава културно памћење, односно оно памћење које није више у домену живог сећања. У њему се, тврди он, садржаји прошлости” институционализују у „објективiranу културу”, која подразумева споменике, празнике, музеје (Ј. Асман 2011: 53). Док је комуникативно памћење, односно живо сећање, дифузно и преноси се спонтано, само од себе, културно памћење је, по Ј. Асману, потребно усмеравати. У комуникативном памћењу нема специјалиста и експерата, сви су компетентни, свако по нешто памти, неко више неко мање, али сви су у њему активни. Ово знање се практично стиче онда када се усвоји језик. За разлику од њега, културно памћење има своје специфичне носиоце: научнике, учитеље, предаваче, свештена лица, итд. „Културно памћење је, за разлику од комуникативног, ствар институционализоване мнемотехнике“, закључује на крају Ј. Асман (Ј. Алман 2011: 53-54). Сазнање о сталном прожимању индивидуалног и колективног памћења донеће са собом и спознају да, будући део различитих колектива, човек прима у себе много шире временске димензије од пуке садашњости, да се креће у много ширим временским хоризонтима него што је то један људски век, хоризонтима који се протежу како у прошлост, тако у будућност (А. Асман 2011:

21). Узимајући породицу¹²⁸ као основну ћелију друштва, А. Асман наводи да породица није само место где живот настаје већ да он у њој траје и после смрти, будући да породице остају место успомена и спомена на мртве који су из ње отишли. У породицама постоје истовремено, најчешће три, а понекад и до пет генерација, и њихови припадници су у стању да лично учествују у размени искустава; приповедањем и слушањем они шире радијус властитих сећања (Асман 2011: 25). На овај начин појам сећања, за А. Асман, као и за Албваша пре ње, престаје да подразумева само оно што се подводи под лично доживљено искуство. Укрштањем личних искустава и сазнања до којих се дошло кроз непосредну интеракцију са старијим члановима породице¹²⁹, ствара се трогенерацијско памћење које представља „егзистенцијални хоризонт личних сећања“ и пресудно је за „властиту оријентацију у времену“ (А. Асман 2011: 25).

Пјер Нора упозорава да је сећање угрожено феноменом убрзања времена. Живот се све више убрзава, а са њим и време, и савремени човек је све мање у могућности да се сећа. Што се више смањује његова способност да се сећа, то се више повећава његова потреба да говори о сећању. Ову глад за сећањем савремени човек манифестује кроз потребу да сачува све, без икакве селекције, свака ствар постаје достојна сећања, слама се равнотеже између прошлости и садашњости и пред нама је једна „глобална перцепција свих ствари као несталих“ (Нора 1997: 23). Општим убрзањем живота, глобализацијом и успоном културе масовних медија, убрзава се и прошлост, тврди Нора. Последица једног оваквог стања је стварање велике дистанце између „истинитог сећања“ „друштвеног и нетакнутог, утеловљеног у такозваним примитвним или архајским друштвима и које нестаје с њима“ (Нора 1997: 24) и историје као начина на који људи организују прошлост. Нора овај процес назива „искорењивањем сећања победничком историјом“ (Нора 1997: 24). Савремено

¹²⁸ „Гледано из перспективе појединца, породица није само дуги след генерација, у који је увезан и властити живот који је почео пре рођења и наставиће се после смрти ако постоје деца и унуци. Она је и комуникациони оквир у коме се истовремено укрштају живе генерације. Ово укрштање генерација подразумева и укрштање њихових искустава, приповести и судбина.“ (А. Асман 2011: 21).

¹²⁹ Старији чланови породице своја сећања преносе на децу и унуче. О емотивној снази, на овој начин пренесених сећања, такозваној постмеморији, пише и Маријан Хирш.

сећање је, тврди Нора, пре свега архивско и ослања се на оно што је „најпрецизније у траговима, најматеријалније у остацима, најконкретније у снимцима и највидљивије у слици“ (Нора 1997: 30):

Процес започет писањем завршава у тренутку када се записано претвори у снимак највеће верности. Што је сећање мање проживљено изнутра, повећава се потреба за спољашњим, опипљивим знаковима битака (...) отуд и та опседнутост архивирањем која обележава целокупно очување садашњег тренутка, а уосталом и прошлости. Осећај да све убрзано и дефинитивно нестаје меша се са забринутошћу за право значење садашњости и тескобом за будућност, па сматрамо да и најскромнија рушевина, најбезначајније сведочанство треба сматрати достојним памћења. (Нора 1997: 30)

Ни једна епоха раније није имала такву потребу за архивирањем и није свесно стварала толико архива, тврди Нора. Ову „хипертрофијску функцију сећања“, он назива празноверјем јер то, по њему, представља поштовање самог трага прошлости¹³⁰:

У мери у којој нестаје традиционално сећање, све више осећамо да је потребно скупљање рушевина, сведочанстава, докумената, слика, говора (...) Немогуће је предвидети чега ће се у будућности требати сећати, стога, за сваки случај, све складиштимо у архиве. Поље оног вредног сећања енормо се проширило, патимо од хипертрофије функције сећања која је нужно повезана с осећајем његова губитка и корелативним појачавањем важности институција сећања. (Нора 1997: 31)

Док су раније своје архиве имали само држава, црква и велике породице; у раздобљу од само неколико година материјализација сећања се децентрализовала,

¹³⁰ „Стручњаци процењују да ће данашњи јавни архиви за неколико деценија бити захваћени квантитативном револуцијом, и тако ће их бити и до хиљаду пута више но што их има данас. Ниједна епоха у историји човечанства није, попут наше, свесно створила толико архива: не предњачи она тек по опсегу документације коју савремено друштво изискује, нити само по начину репродукције и очувања података којима наше доба располаже, него и по празноверју и поштовању самог трага прошлости.“ (Нора 1997: 31).

демократизовала и драстично проширила. Основна брига професионалних архивиста некада је била да чувају податке и умножавају архиве, док данас, тврди Нора, долази до парадокса, при чему се настоји да се, у приватним и јавним предузећима, сачува све, док су професионални архивисти „схватили да је суштина њиховог занимања, управо супротно – умеће контролисаног уништавања.“ (Нора 1997: 31).

Као реакција на Албвашово и Асманово скретање пажње на недостатке историје и на Норину критику губитка прошлости; јавља се, најпре у Америци, а затим и у Европи, интелектуални покрет који настоји да промовише значај и вредности усмене историје. Покрет је настао на Колумбијском универзитету као „модерна техника документовања прошлости“ (Томпсон 2012: 76). Осамдесетих година 20. века он постаје све присутнији у академским круговима, а 1980. године покренут је и часопис *International Journal of Oral History*. Идеје о промовисању усмене историје су у Европи најпре заживеле у Италији. Пол Томпсон, британски социолог и историчар, оснивач Друштва за усмену историју, истиче да се теоријске основе овог покрета налазе у Диркемовој социолошкој школи и у радовима Мориса Албваша.

У истом духу, 2007. године, у Норину је покренут пројекат „Банка сећања“ који се врло брзо проширио на остатак Европе. Идеја је била да се помоћу видео и аудио материјала остави сведочанство о прошлим временим, историја виђења „изнутра“, живот обичног човека по обичајима и вредностима свог времена. „Меморо – Банка сећања“ је непрофитабилна организација која скупља животна искуства људи који су рођени пре 1950. године. Они посебан значај приписују видео документу, као документу који би требало да буде највернији оригиналу, односно, у коме посредовање сачиниоца документа најмање може да измени оригиналну поруку, јер „глас и израз лица представљају суштински део особе која приповеда као и њене приче“. <http://www.memoro.org/it/progetto.php>.

Указивање на разлике између живог сећања, насталог непосредном разменом искустава, и фактичке историје, представља једну од централних тема теоретичара социјално конструктивистичке теорије памћења - Албваша, Асманових и Норе. На

овај начин они, у духу постмодерне, доводе у питање границе и моћи историје као науке. Остајући и даље у њеним оквирима, али са акцентом на живо памћење и усмено предање, крајем претходног и почетком овог века јављају се, нови покрети који настоје да хладно складиштење чињеница виђених споља замене топлим погледом изнутра..

2.6. Велики рат у трансгенерацијској меморији Жапризоа и Барика

Барико и Жапризо су аутори који су рођени након Првог светског рата, ипак, емотивни ангажман са којим пишу о овом догађају, не заостаје за оним у делима Барбиса и Малапартеа, учесника у Великом рату. Ово упућује на могућност да су имали неку врсту живог сећања на те догађаје, тим пре што је протекло релативно кратко време од краја Првог светског рата до објављивања њихових дела: 73 године у Жапризоовом случају (1918-1991) и 87 година у Бариковом случају (1918-2005). Ако се крене тим трагом, долази се до податка да су и Жапризоов и Бариков деда учествовали у Великом рату и да су били у веома блиским односима са својим унуцима.

Барико радо говори о свом деди, о њиховом међусобном односу и о увидима до којих је дошао кроз разговор с њим. У говору који је одржао када му је додељена награда за роман *Ова прича* (Барико 2011), он наводи да је имао ту срећу да са својим дедом разговара и као одрасла особа која је у стању да постави озбиљна питања и разуме одговоре које добија. Збуњен чињеницом да му је деда био фашиста и суочен са његовом фотографијом у црној кошуљи, као фашистичкој одредници, Барико од њега тражи објашњење. Он је тим више збуњен јер деду познаје као мирног човека који је радио у банци, као „уравнотежену и мирољубиву особу“ „са вредностима и принципима“ (Барико 2010). Деда му објашњава да је држава показивала отпор према ветеранима из Првог светског рата и да су их једино фашисти прихватили и штитили. Ово поткрепљује причом о свом ратном другу у чију су одбрану стали само фашисти, када је, из чиста мира, убијен на улици. Фасцинацију тим нескладом између

информација које о некој особи пружају фотографије и његова идеолошког убеђења, са једне стране, и његове праве људске природе, са друге стране, Барико преноси и у свој роман. Састављач меморијала о Кобариду је стари фашиста, човек скрхан својом личном трагедијом, иза кога не стоје никаква велика злодела, већ само грех конформизма и послушности, због чега је осуђен на смрт. Чекајући погубљење, он анализира свој животни пут и не успева у потпуности да одреди своју кривицу:

Не знам тачно у чему је моја кривица, али, објаснили су ми да ћу морати да је платим животом (...) Људи који су ме осудили гаје велике наде, и њихова вера у сутрашњицу мора да се напаја с извора извесне правде. Ако им је потребно да жртвују старог фашисту, ја сам тај кога траже. Нисам покушао да се браним и свеједно ми је шта ће са мном бити. (Барико 2007: 95)

Барико је, иначе, фасциниран фотографијом као сведочанством. Осим споменуте, он говори о још једној фотографији из своје личне архове. На њој су његов деда, који са 18 година добровољно одлази у рат, и његов прадеда. Поносни отац и син гледају у објектив: син јер је у униформи и одлази у рат, отац зато што прати сина. Међутим, Барико у њиховим погледима, осим поноса, препознаје и помиреност са судбином, јер у рату се гине, и нико од њих двојице не зна да ли ће имати прилику икада више да се сликају заједно. Инспириран овом фотографијом, Барико се присећа и многих других сличних које су настале у Италији у то време и покушава да објасни опијеност ратом која се препознаје на лицима тих младих људи¹³¹, као и феномен добровољног одласка у рат. У телевизијском интервјуу, датом 2010. године, на месту где се одиграла битка код Кобарида, Барико наводи да је његов деда” попут многих других” отишао у рат “из глади према смислу, осећању и интензитету живата” (Барико 2010). Сличне аргументе наводи у свом делу за целу једну генерацију (Барико 2007: 56-57).

¹³¹ Ђулио Ферони тврди да је велика већина италијанских интелектуалаца подржавала учешће Италије у рату и да су у њему „(...) скоро сви италијански интелектуалци видели неку врсту жртвене и обновитељске ватре која ће прекалити ново човечанство.“ (Ферони 2005: 351).

Што се тиче конкретно битке код Кобарида, Барико је њоме могао да буде погођен двојачко: као припадник нације која је доживела пораз таквих размера и као неко чији је члан породице био учесник у том рату у време кад је до пораза дошло, тако да има двоструки мотив да говори. Међутим, по теорији А. Асман, Барикова одлучност да отворено проговори о спорним темама, представља тек пуку историјску нужност чији је он несвесни актер. Време ћутања, које прати догађаје који су трауматични за колектив, прекида се спонтано после извесног периода¹³² и последица је смене генерација, тврди А. Асман: „Смена генерација је од великог значаја за промену и обнавање памћења једног друштва и игра велику улогу управо приликом позне обраде трауматских и постидних сећања.“ (А. Асман 2011: 27). Заправо, потребно је да прође неколико деценија да би могло уопште да се говори о искуствима која су трауматична за колектив (Асман 2011:121). Непосредно након битке било је немогуће причати о Кобариду јер се „генерација, две после рата нису још опоравиле од шока“ (Барико 2010). Зато је тишина била психолошки оправдана и неопходна, али, исто тако, и социолошки оправдана јер су одгађање и кашњење у препознавању проблема условљени „како психичким, тако и социјалним моментима, трауматизацијом колико и табуизацијом“ (Асман 2011:121). Саша Голдштајн ову врсту тишине назива „празном меморијом“, која „говори више него речи јер наглашава место празнине, недостатка, немогућности обраде“ (Голдштајн, 2005: 118). Барико, ову и овакву тишину примећује и она га иритира и позива да заузме став.

Слично се дешава и са Жапризоом. У време када он објављује свој роман, у Француској су углавном завршене велике битке породица стрељаних војника за њихову рехабилитацију и тако је створена клима да се о спорним догађајима проговори. И Жапризо је, попут Барика, био фасциниран ратним причама свога деде. Тему француског војника кога кажњавају претпостављени, налазимо започету унутар Жапризоове породице, у ратној драми његовог деде, који је, након што је одбио да се врати са одсуства, за казну послат на фронт у Верден. У Вердену је касније и рањен,

¹³² „Таква јавна култура сећања успоставља се после постидних или трауматских догађаја по правилу тек после временског интервала од петнаест до тридесет година.“ (А.Асман 2011: 28).

и сваки пут када би причао унуку о тим догађајима, у њему се осећао бес и горчина.¹³³ Чињеницу да је деда стално љут када прича о рововима, а у исто време има непрестану потребу да о томе прича, одаје његов проблематичан однос са сопственом прошлошћу. Деда је љут зато што је на силу, против своје воље, враћен у прве борбене редове и зато што је, у односу на то искуство, остао сасвим беспомоћан, није добио никакаву сатисфакцију, те се и даље, после толико година, осећао жртвом. Жртва, казна и потреба за рехабилитацијом су касније постале важне категорије у Жапризоовом роману. Жапризо је, романом *Веридба је дуго трајала*, заправо покушао да докаже да су кривци често жртве. Ову причу је испричао кроз лик Манека и четворице његових другова које су војне власти прогласиле кривим, а који су у ствари били жртве историјског тренутка у коме су се нашли и политичких интереса своје државе. Паралелизам са животном причом пишевог деде је очигледан.

Жртве, и код Жапризоа и код Барика, нису сасвим непризнате, оне су признате унутар групе погођених. Свако од петорице француских војника осуђених на смрт, будући и сам жртва, схвата и признаје позицију оног другог. Исто тако, Ултимо и Кабирија знају да је стрељани капетан жртва хаоса који је настао након битке, и жртва сопственог несналажења у догађају, јер су и сами, обухваћени истим вихором, били сведоци свега што се тих дана одиграло. Међутим, жртви није довољно да буде призната само унутар групе погођених, односно, да буде само сакрифицијална, по дефиницији А. Асман. Жртви је потребно опште признање њеног статуса, тако да она, ради личне моралне сатисфакције, мора да прерасте у виктимолошку, односно, општепризнату жртву. То је посебно важно за све оне који су погођени траумом, између осталог, и због тога што представља гаранцију да исти злочин, самим тим што је препознат и признат, неће бити поновљен у будућности:

Док сакрифицијелна жртва добија потврду унутар властите заједнице, дотле је виктимолошка жртва, за коју нема никакаве упоредиве групе која би је носила, пре свега упућена на признање од стране других који потврђују тај њен статус. Сећање на

¹³³ “(...) сваки пут би се разљутио кад би се присећао ровова (...)” (Беневент 2004: 356-357).

виктимолошку жртву не може остати унутар групе погођених, него захтева да се круг његових носилаца прошири тако што ће се стећи јавно признање и јавни одјек. Сведочанству жртве обележене траумом неопходан је тај одјек, та јавна реакција и гаранција сигурности у форми етичког сећања, тј. сећања које превазилази групне интересе. (А. Асман 2011: 91-91)

Феноменом памћења које није утемељено на властитим животним искуствима већ формирано на основу сећања чланова породице, бавила се и Марјан Хирш, проучавајући успомене јеврејске деце чији су родитељи били прогнани из својих домова током Другог светског рата. Деца која су се родила и одрасла у изгнанству, у средини где су интензивно евоциране успомене на изгубљени дом, на тамошњи начин живота, навике, људе и предмете који су их окруживали, имала су утисак да је њихов прави дом остао тамо одакле су им родитељи прогнани. Иако тај дом никада нису видели, имали су “сећања” на улице, људе, предмете и окружење, на све оно чега су се у својим причама сећали њихови родитељи. Овај феномен М.Хирш назива секундарном или постмеморијом, меморијом друге генерације:

Постмеморију карактерише искуство оних коју су одрасли окружени причама које су претходиле њиховом рођењу, и чија су закаснела сећања замењена сећањима претходних генерација, у облику трауматских догађаја која не могу бити нити у потпуности схваћена, нити поново створена. (Хирш 1998: 420).

Она прави терминолошку разлику између меморије и постмеморије, тврдећи да је ово друго “скоро меморија” по својој афективној снази. Постмеморију М.Хирш везује пре свега за трауматско сећање и сам термин је установила посматрајући децу Јевреја који су преживели Холокауст, она, међутим, верује да је термин универзално применљив на сећања друге генерације после великих колективних траума (Хирш 1998: 420). Изузетна снага једне овакве меморије, заснована је управо на чињеници да она није базирана на личним сећањима, односно да није повезана непосредно са објектом, већ у односу између сећања и предмета сећања посредује имагинација и креација субјекта:

Да, тај рат ме је фасцинирао, зато што су његови одједи стално одзвањали у мом детињству и нисам заборавио ужас који је у мени будио. Често бих сам себе изненадио кад бих помислио: „А кад би и мене позвали да сиђем у ров, да пузим у блату, са непријатељима прекопута, митраљезима, бомбама“. Од тога би ми се ледило срце у грудима. (Беневент 2004: 356-357)

Овако Жапризо описује реалност коју је, као мали, замишљао на основу прича свог деде. Једно тако турбулентно емотивно стање, које буди и распаљује мрачне фантазије и коме је дечак константно изложен¹³⁴, без сумње, оставља трага, можда не толико на свесном, колико на подсвесном и несвесном нивоу, где се психичке повреде и бележе. А. Асман наводи Мајнхамове тврдње да:

(...) појединци у животном добу од 12 до 25 година имају посебно изражену способност да примају формативна животна искуства и да оно што је доживљено у том временском периоду остаје одредбено за цео лични развој једног човека. (А. Асман 2011: 26).

Слике рововског рата, ужаса и патње војника, ројиле су се у његовој дечијој машти и временом прерасле у његова сопствена сећања. Писца је толико мучило осећање на неправду нанету његовом деди да је, после много година, осетио потребу да о томе пише.

Све ово упућује на закључак да Жапризо заиста доживљава рат који описује као трауматско искуство и да је овде реч о трансгенерацијској трауми и некој врсти постмеморије¹³⁵

¹³⁴ „У своју ризницу сећања деца и унуци примају и део сећања старијих чланова породице, тако да се у њој оно лично доживљено и оно што се сазнало слушањем међусобно укрштају. То `трогенерацијско памћење` је егзистенцијални хоризонт личних сећања и пресудно је за властиту оријентацију у времену“ (А. Асман 2011: 26).

¹³⁵ Наука данас доказује да се трансгенерацијски психо-емотивни пренос одвија и на нивоу несвесног. О могућности преношења несвесних садржаја говорио је још Фројд у делу *Тотем и табу*. Међутим, најзначајнији допринос развоју ове теорије дао је Карл Густав Јунг, који у психологију уводи појам архетипа и колективног несвесног. Он је својим ставовим припремио терен за појаву

3. ТРАГАЊЕ

Ликови у анализираним делима су у сталној тензији и напору, пре свега, да преживе, а онда и да пронађу одговоре на два суштинска питања која се отварају пред њима: како да се изборе са траумама које су им већ нанете и како да се заштите од даљег повређивања. Детрауматизација и одбрана два су једнако важна задатка постављена пред ликове, а посредно или непосредно, и пред ауторе.

Иако се данас много тога зна о трауми, путеви до њеног потпуног излечења су и даље, добрим делом, под велом тајне:

Разрешење трауме никада није коначно, опоравак никада није потпун. Утицај трауматског догађаја и даље одзвања током животног циклуса особе која га је преживела. Проблеми који су били задовољавајуће разрешени на једном стадијуму опоравка, поново могу бити пробуђени када преживели дође до нове прекретнице у свом развоју. (Херман 2010: 334)

Како проблем трауме настаје услед аномалија изазваних у систему памћења, и излечење треба тражити у том домену. Са друге стране, настанак трауме везује се колико за квалитет самог догађаја, толико и за његову рецепцију, тако да је веома важно пронаћи начин да се смањи психичка пропустљивост за иритирајуће надражаје из спољашње средине. У том настојању долази до стварања механизма одбране са личним, индивидуалним важењем, који често представљају и својеврсни бег од

психогенеалогije, посебне технике психолошке анализе, у којој се тежиште интересовања преноси са колективно несвесног на породично несвесно. Заговорници психогенеалогije настоје да докажу да се модели понашања, веровања, ставови према животу и доминантне емоције, а са њима и трауме, преносе несвесним путем у оквиру породице, са предака на потомке. То бремене несвесног које човек рођењем доноси на свет, често га лимитира и ствара му потешкоће чије узроке узалуд тражи у сопственом животном искуству. Темеље психогенеалогije поставила је 1970. године француска психоаналитичарка Ан Анселин Шуценбергер у књизи *Ах, ти моји преци!*

реалности. Домени борбе за превазилажење већ стечене трауме и борбе за заштиту од негативног утицаја трауматског догађаја, међусобно су испреплетени¹³⁶.

3.1. Детрауматизација - између сећања и заорава

У функционисању индивидуалне и колективне трауме постоје многе сличности. Заједничка им је, пре свега, фаза ћутања, период између трауматског догађаја и појаве реакције, оно што Фројд назива “инкубационим периодом”, али и читав спектар одбрамбених механизма. Као што појединац има тенденцију да потискује и модификује у сећању оно што не може рационално да прихвати, и колектив има тенденцију да трауматски догађај заборави или модификује у сећању, уколико су у питању трауме стида или срама код починиоца¹³⁷; или пак, да глорификује и митологизује, уколико је у питању траума жртве.

Између индивидуалне и колективне трауме постоје, међутим, и значајне разлике. Карактеристика је искључиво индивидуалне трауме, на пример, да се неконтролисано враћа у сећање са истим интензитетом негативног емотивног набоја као у тренутку дешавања. Док код индивидуалне трауме постоји опасност да она неће моћи да буде подвргнута нормалном процесу заборављања и свесној контроли, и да ће значајно, ако не и пресудно, угрозити психичко функционисање појединца; код колективне трауме¹³⁸ главна опасност лежи у могућности да се трауматско искуство потисне, или модификује у сећању, услед чега група, односно нација, неће бити у стању да одреди шта је истинито у оквиру властите прошлости. Погрешно идентификован и упамћен догађај, постаће проблем на нивоу аутентичности

¹³⁶ Многе активности, попут сликања и уопште уметничких и креативних активности, учења страних језика, итд, имају двојаку функцију - док са једне стране помажу процес вербализације, и самим тим разрешење од трауме; са друге стране, у одређеним околностима и за одређене људе, могу представљати и начин унутрашње изолације и заштите од трауматске реалности.

¹³⁷ А. Асман не прихвата да се говори о трауми у контексту починиоца. Она тврди да траумом може да буде погођена искључиво жртва, док код починилаца може да се говори само о индоктринацији (А. Асман 2011: 118).

¹³⁸ Колективна траума се у анализираним делима у највећем делу поклапа са историјском.

идентитета сопствене заједнице и узроковаће проблеме у односу које та заједница – нација има са другим заједницама – нацијама.¹³⁹ Када је реч о индивидуалној трауми детрауматизација има искључиво позитивно значење јер представља синоним за ослобађање од трауме и психички опоравак индивидуе. Међутим, када је реч о колективној трауми, детрауматизација може да поприми и негативно значење. Т. Куљић тврди, позивајући се на Ј. Рисена, да је детрауматизација, у контексту историјске трауме, синоним за „посвакодневљавање злочина“ које иде до „тривијализације“¹⁴⁰ (Куљић 2006: 295). Евидентан је и несклад између потребе да се трауматско искуство упамти у што аутентичнијем облику на колективном нивоу, и нужности да се, на индивидуалном нивоу, подвргне процесу заборављања, попут било ког другог сећања (Петровић 2011:89).

Барбис и Малапарте, који су и сами део велике колективне катастрофе оличене у Првом светском рату, баве се, пре свега, колективом траумом. Они размишљају о томе како не заборавити, како учинити да колектив кроз будућност памти оно што се збило, да не би правио исте грешке и због тога сносио исте последице. Барико и Жапризо се, међутим, као аутори који немају рат у свом непосредном искуству, баве више превазилажењем проблема на индивидуалном нивоу и потрагом за свесним и несвесним стратегијама које би биле у функцији очувања психичког интегритета. У том опсегу анализирани аутори и неки од њихових ликова себи, директно или посредно, постављају многа питања: да ли се може заборавити, да ли се сме заборавити, како заборавити, како живети са трауматским искуством ако се не може заборавити; на којој удаљености између сећања и заборава треба стати, да би се постигао и одржао лични и општи мир. Тај мир не подразумева само однос између субјекта и трауматског догађаја, односно разумевање и прихватање онога што се збило, већ и између субјекта и другог кроз

¹³⁹ „Процес модификовања колективног сећања је сложен, јер тражи критичку измену властите прошлости и њено усклађивање са прошлошћу других група. Промена колективног сећања је врло осетљив процес јер дотиче суштину идентитета групе.“ (Куљић 2006: 315)

¹⁴⁰ Сећање из перспективе губитника има додатну тенденцију да модификује истину у смеру самоауторизације и грађења митова, јер губитници на тај начин постају отпорни на разочарење (Асман 2011: 83-94).

перспективу трауматског догађаја. Кроз сва ова питања проблем памћења и заборављања престаје да буде искључиво лични проблем и постаје једнако важан за дефинисање односа са другим.

Да би се омогућило оптимално памћење трауматског догађаја на индивидуалном и колективном нивоу, неопходно је омогућити одвијање дијаметрално супротних процеса. На имагинарној скали памћења, на којој би крајње тачке биле потпуни заборав, са једне стране, и потпуно замрзнуто сећање, са друге стране; при разрешењу индивидуалне трауме, тенденција би била да се сећање што више помакне у правцу заборава, док би, при разрешењу колективне трауме, тенденција била да се догађај што дуже и верније памти. Немогућност заборављања трауме на индивидуалном нивоу доводи до психичке блокаде. Међутим, на колективном - националном нивоу, заборављање, односно селективно и модификовано памћење, природно је присутно, будући да се ради о вишегенерацијском памћењу, па се процеси заборављања и модификовања одвијају, колико спонтано, толико у складу са захтевима историјског и политичког тренутка. Умеће правилног памћења, односно заборављања, се тако показује од прворазредног значаја за разрешење индивидуалне и колективне трауме.

3.2. Сведочанство као морални императив

У процесима растерећења од трауме и њеног постављања на одговарајуће место у сећању, сведочење игра посебно важну улогу. На нивоу индивидуалне трауме сведочење о сопственим трауматичним искуствима представља мост ка другом, излазак из затвореног круга немогућности саопштавања, прелазак из трауматске у наративну меморију. Оног тренутка када се временски несређено и нелоцирано трауматско искуство преточи у причу, оно губи разорну моћ коју је до тада имало¹⁴¹. О снажном пориву да се преживљено пренесе другима, и о

¹⁴¹ „Захваљујући извесним психоаналитичким открићима ми смо данас у стању да и сами кажемо нешто о Кантовој поставци да су време и простор нужне форме нашег мишљења. Сазнали смо да су

ослобађајућем учинку тог чина, говори и Примо Леви на примеру свог логорског искуства:

Потреба да се исприча „другима“, да се „други“ уведу у то, попримила је међу нама, пре и после ослобођења, смисао тренутног и силовитог порива, толиког да се утркивало са другим елементарним потребама: књига је написана да би се задовољила та потреба; на првом месту, дакле, ради унутрашњег ослобађања. (Леви 2005: 7)

Ш. Фелман цитира Канетија који тврди да је положај сведока „(...) положај у коме се прекорачују границе изолованог става, јер у њему се говори за друге и о другима“ (Фелман 1992: 3), и да сведочење омогућава свеобухватан обрачун са спорним догађајем. Без обзира на то што димензије трауме често могу да буду такве и толике да се јавља сумња да речи уопште имају било какву моћ да дочарају интензитет доживљене патње¹⁴², чин сведочења је вишеструко лековит. Он помаже ономе ко сведочи да преобликује своју меморију и да спорно сећање подвргне рационалној обради, али исто тако и свима онима који ће се суочити, или су се већ суочили, са истим или сличним искуством. „У лицу животног ужаса (...) постоји само једна утеха: поређење са ужасом који су доживели ранији сведоци“, закључује Фелман (Фелман 1992: 2), док Џудит Херман тврди да се траума „(...) ублажава једино када она постане извор мисије особе која ју је преживела“ (Херман 2010: 328). Испоставља се да је сведочанство од суштинске важности, како за појединца тако и за колектив, јер онолико колико се сведочи због себе, толико, а можда и више, сведочи се за друге и због других. Примо Леви је толико опседнут потребом да његово искуство буде упамћено да на почетку своје књиге, *Зар је то човек*, дословце проклиње све оне који се буду оглушили о његов вапај за чувањем сећања на оно што су логораши преживели:

несвесни психички процеси по себи `безвремени`. То пре свега значи да они нису временски сређени, да их време нимало не мења и да се идеја времене не може на њих применити. Посреди су негативне црте које могу да се објасне само поређењем са свесним психичким процесима.“ (Фројд 2006: 30).

¹⁴² Адорно тврди да после Аушвица не може да се пише поезија.

Имајте на уму да се то збило:
Преносим вам ове речи.
Уклешите их у своје срце
Боравећи у кући и корачајући улицом.
Идући на починак и будећи се из сна
Понављајте их својој деци.
Ил` нек` вам се кућа сруши,
Нек` вас болест скрши,
Ваши рођени нек` од вас лице окрену. (Леви 2005: 5)

Иако питање сведочења добија посебно на актуелности после Другог светског рата, због искуства Холокауста, у некој основној идеји, скоро да нема суштинске разлике између виђења те проблематике непосредно после Првог светског рата и данас. Жан Нортон Кри је веровао у едукативну моћ књижевности и њен одсудан утицај на будућност човечанства. Међутим, при детаљнијој анализи студија које се баве моралним аспектом сведочанства уочава се да алтруизам није суштински мотив само Кријевог модела сведочења, већ да је заједнички именитељ великом броју сведочанстава. Бавећи се овим проблемом француски социолог Р. Дилон тврди да сведочанство представља нужно етички акт јер подразумева бригу за друге. Шошана Фелман иде корак даље и тврди да преживели не може да буде невин и да је поклон преживљавања крхак и осетљив, притиснут огромном тежином одговорности. А. Асман такође тврди да је сведочити нужно, јер сведочанство представља основини вид борбе против заборавља, који се у овом контексту јавља као неморалан чин, јер „(...) штити починиоце и слаби жртве.“ (Асман 2011: 111-112). Она наводи да, из тих разлога, сећање у облику сведочења поприма једну додатну димензију и постаје „етичка обавеза и форма накнадног отпора“ (Асман 2011: 111-112).

И Малапарте и Барбис сведоче о ономе што су преживели. Малапарте сматра да се ратно искуство суштински разликује од свих других искустава. Он наводи да човек који по први пут улази у рат треба изнова да почне да учи свет. Ту привилегију да прођу кроз паралелну стварност и врате се назад, немају сви, зато је, на онима који

су успели да се врате, одговорност огромна. Одговорношћу свих оних који су учествовали у рату бави се и Барбис, посебно моралном одговорношћу да се упозоре савременици и будуће генерације на оно што рат заправо јесте. У том контексту, Барбисови ликови су у непрестаном преиспитивању да ли сме да се заборави оно кроз шта су прошли, не због себе, што би било најбоље за њих, већ због других. Они, у трауматичној ситуацији којој су изложени, имају, пре свега, обавезу да преживе, али одмах затим и да не забораве и да не допусте да други забораве. Барбис посматра своје саборце како потиштено расправљају о проласку времена и извесности да су непоновљива, гранична искуства ужаса кроз који пролазе, подложна процесу заборава. Чињеница да претрпљена патња неће моћи да се овековечи и задржи опомињући карактер за све оне који нису били њен део, за борце представља тежак ударац:

- И зар нико неће запамтити, ни други ни ми! Толико изгубљене несреће!

Та перспектива је тешко притискала јад ових створења и тешко падала као вест о још страшнијој недаћи, и постајали су још потиштенији као да ће још дубље пропасти у потоп.“ (Барбис 1980: 325).

Памтити и сведочити преживљено за њих представља императив позициониран високо на скали личних задатака. Кад би се патња упамтила рата више не би било јер нико не би свесно изабрао такво зло, памћење би, верују Барбисови борци, попут Крија, уништило рат заувек. То, један од Барбисових јунака дословно и изговара: „Кад би се ово упамтило, - рече други - онда више рата не би било!“ (Барбис 1980: 325)

У време док је Барбис писао свој роман ни сам појам трауме није био дефинисан, а он је већ инстинктивно био дубоко у проблематици трансгенерацијске трауме која тек данас постаје савремена и актуелана. Његове јунаке на фронту прогања питање етичности њихове позиције, онога што су приморани да чине, али исто тако и питање одјека њихових дела у будућности:

Каквим очима ће они који ће живети после нас и чији ће напредак – који неумитно долази – уравнотежити савести, гледати ова клања и ове подвиге које не знамо ни ми сами, ми који сми их починили, да ли треба упоређивати са делима Плутархових и Корнејевих хероја, или са подвизима разбојника! (Барбис 1980: 254)

Осим што опомиње и упозорава, сведочанство може да биде и у функцији аргументовања сопствених ставова и позиција.

3.3. Сведочити за сведока

И Барбис и Малапарте дубоко су свесни важности историјског тренутка у коме су се нашли. Они сведоче, свесно и намерно, о свом времену, притом, пред собом имају лик своје генерације у огледалу генерација које долазе. У једној од тих долазећих генерација, наћи ће се касније Жапризо и Барико. Барбис и Малапарте се сасвим природно налазе у улози сведока, поставља се, међутим, питање да ли постоји критеријум на основу кога би Жапризо и Барико могли да се назову сведоцима и колика је уопште ширина применљивости појма сведок. Опсег и значење овог појма интересују и А. Асман која се сведочењем бави на релацији починилац – жртва. Она тврди да се починиоци и жртве идентификују као такви управо кроз институцију сведока¹⁴³ и разликује четири врсте сведока: сведока пред судом, историјског, религијског и моралног сведока.

Морални сведок је посебно важна категорија за одговор на постављена питања. Он у себи садржи „црте свих других сведока, а истовремено се и темељно разликује од њих“ (А. Асман 2011: 107):

За трауматично искуство би била посебно важна категорија моралног сведока, то је специфична категорија која се од сведока на суду, који физички присуствује догађају,

¹⁴³ „Док се победници и губитници сами идентификују на основу својих поступака, дотле су за идентификацију починиоца и жртава потребне спољне инстанце. Уопштеније речено, то значи да се двојству жртве и починиоца мора придружити `фигура трећег` која вреднује почињено насилништво и прихвата се доделе улога.“ (А. Асман 2011: 102).

али је неутралан, разликује по томе што је физички присутан, али и оштећен самим догађајем. Ова врста сведока има доста заједничких тачака са историјским сведоком који је отелотворење гласника у античкој трагедији – преноси вест о трагичном догађају, често је једини преживео и због тога мора да сведочи за потомство о катастрофи која се збила. За разлику од религијског сведока, који постаје сведок зато што је изгубио живот, историјски сведок постаје сведок управо зато што је преживео: „Захваљујући томе што је толико близак смрти и мртвима, његово сведочење не стоји само у знаку оптужбе него и у знаку тужбалице, због чега сведочење укључује и ћутање као немоћ-да-се-говори.“ (А. Асман 2011: 107)

Позивајући се на студију Бернхарда Гизена о тријумфу и трауми, А. Асман проширује ову категорију и у оквиру ње разликује примарног и секундарног сведока. Човек који сведочи о ономе што је преживео, примарни сведок, нужно је упућен на барем још једну особу – на некога ко ће прихватити његову поруку и сведочити о његовом сведочанству. На овај начин се установљава категорија моралне заједнице као треће инстанце, уз жртву и починиоца¹⁴⁴ и њој се додељује улога секундарног сведока. За увођење појма секундарног сведока било је, по А. Асман, посебно важно запажање Пола Селана у песми „Пепелна слава“ да „нико не сведочи за сведока“, као и цела његова зборка *Окретница даха Атемвенде*, која је објављена 1967. године¹⁴⁵. Улога секундарног сведока је од суштинске важности јер, кад порука преживелог „(...) не би била прихваћена, ни чињеница да је он преживео, која му је наметнула императивну обавезу да сведочи, не би имала смисла.“ (А. Асман 2011: 108). Једном речју, улога секундарног сведока била би да жртву преведе из статуса сакрифицијелне у статус виктимолошке жртве. По овој класификацији, сви анализирани аутори могли би да се подведу под категорију моралних сведока, неки би притом били примарни, а неки секундарни. Примарни сведоци су Барбис и Малапарте који непосредно, физички присуствују и учествују у догађају који

¹⁴⁴ Мада ауторка тврди да је овај термин настао након искуства Холокауста, апсолутно је применљив на сведочење војника из Првог светског рата који су били у рововима, на првим линијама фронта.

¹⁴⁵ Након објављивања ове збирке почела је да се „(...) окупља заједница секундарних сведока, која је била спремна да прихвати сведочење преживелих.“ (Асман 2011: 108).

сведоче, док би секундарни сведоци били Барико и Жапризо, који чине део моралне заједнице и као такви прихватају сведочења њој упућена и сведоче даље у име примарних сведока.

Позиција починиоца и жртве није увек тако очигледна, нити се увек подразумева, као што је то у случају Холокауста, примера на основу кога су постављене све поменуте класификације. Пуно пута та позиција у тренутку дешавања, или није сасвим јасна, или изгледа дијаметрално супротно у односу на оно што ће се накнадним анализама успоставити као тачно. У једном оваквом контексту позиција моралног сведока посебно је значајна, јер он накнадно установљава истину на овој релацији. У даљем разјашњењу појмова „морални сведок“ и „морална заједница“, А. Асман позива се на израелског филозофа Авишаја Маргалита и његову књигу *Етика сећања* у којој он прецизира да се, за разлику од сведока на суду који своје сведочење даје унутар институције суда, морални сведок своје сведочење даје у „много општијој арени моралне заједнице” (Асман 2011: 111- 112).

Након Првог светског рата француске војне власти, овечане ореолом победника, нису могле бити доведене у везу ни са каквим злочиначким активностима. У ситуацији кад је домовина одбрањена од непријатељске агресије, војсци је била намењена улога хероја, међутим, накнадним судским процесима, које су покренуле особе блиске војницима који су погубљени у рату, испоставља се да је позиција тих истих војних власти, у односу на групу њихових сународника, била управо супротна – злочиначка. Било је потребно да се ратне удовице, након Првог светског рата, изборе да могу да сведоче, како на суду, тако и у „арени моралне заједнице“, па да, у конкретним ситуацијама, буду одређене праве позиције жртве и починиоца. На исти начин је било потребно много накнадних сведочења да би се установило да италијански војници, стрељани након пораза у бици код Кобарида, често нису били кривци већ жртве војних команди које су сопствену одговорност и неспособност пребацивале на војнике и њихове непосредне претпостављене. У овом контексту, улога секундарних сведока добија посебно на значају као истинсна мисија усмерена “ против стратегија и импулса заборављања и порицања.” (Асман 2011: 112). Значајна улога у реализацији те мисије неоспорно припада књижевности, која је

по својој бити сведочанство. У том контексту и Жапризо и Барико, који кроз своја дела сведоче истину својих стрељаних сународника, имају улогу „носиоца истиносне мисије“:

Истиносна мисија моралног сведока у непосредној је супротности са потребом транскриминалног починиоца да прикрије злочин. Једно иде уз друго као конвексан облик уз конкаван, једно даје другом повода да се појави. Карактеристична стратегија починиоца је брисање трагова и одбацивање кривице кроз порицање и друге евазивне стратегије” (Асман 2011: 111)

Ове речи као да су писане да би дефинисале све оно са чиме се Матилда среће када покушава да сазна истину о судбини стрељаних војника у рову Бинго сумрак: застрашивање сведока, брисање трагова из војне архиве, фингирање истине у званичним депешама.

3.4. Стваралаштво

Да би се траума разрешила, потребно је временски неорганизовано трауматско искуство претворити у причу, односно, да се трауматска меморија преведе у наративну, јер преживљени ужас тек именовањем добија облик и постаје нешто опипљиво против чега је могуће борити се. Прича трауматским искуству додељује временске координате на основу којих ће оно моћи да буде схваћено, у супротном, ако нема приче “(...) нема каузалности, не постоји пре, за време, нити после, јер траума превазилази наше уобичајене категорије мишљења и параметре свакодневног искуства.” (Паран 2006: 116). Прича је та која аутору помаже да објективизује своју трауму.

Барбис неуморно пише у кратким предасима између битака, напада и повлачења, немилосрдно се зауставља на сваком морбидном детаљу, лешевима, јауцима, труљењу, крви, пацовима; на овај начин он рационално организује у

памћењу сцене које се одвијају пред њим и тако се лакше са њима бори и лакше их прихвата. Нешто слично се дешава и код Малапартеа, с тим што овде нема морбидних детаља јер постоји једна друга врста трауме која је код њега на првом месту по дубини и аутентичности, а то је осећање стида и националног понижења због пораза код Кобарида. Због тога се у делу рефлектује превасходно његова потреба за рационализацијом у односу на ту проблематику, тако да поражени италијански војници, у његовој интерпретацији, прерастају у храбре борце, светску авангарду, мирољубиве, часне, скромне и трпељиве људе којима историјска ситуација силом додељује улогу револуционара.

Борба на пољу индивидуалне трауме код Барбиса и Малапартеа огледа се првенствено у њиховим личним животима, у самом стваралачком акту, док је у делима не налазимо, барем не као доминантну проблематику којој би била посвећана значајнија пажња. Са друге стране, Барико и Жапризо су посредно погођени ратном траумом у њеној трансгенерацијској форми, што поткрепљује и увид у њихову породичну ситуацију. Међутим, права битка са индивидуалном траумом код њих се води у делима, на нивоу ликова. Главни јунаци су судбински обележени, било непосредним и сувише блиским сусретом са смрћу (Манек, Улtimo), било страшним губитком (Матилда, капетанов отац, Елизавета, Тина). Многи од њих се, попут Барбиса и Малапартеа, са траумом боре кроз писање. У Бариковом роману, отац стрељаног капетана пише меморијал, а Елизавета дневник. У Жапризоовом роману, Тина, у писму које шаље Матилди, прича своју животну причу непосредно пре погубљења, док Матилда пише свима од којих би могла да сазна нешто о Манековом страдању. Многи, међутим, немају снаге ни за говор, ни за писање. Манек не може да издржи сећање на трауматичне догађаје и због тога их брише заувек, а са њима и свој идентитет. Он остаје заробљен у најтамнијим ходницима своје трауме. Матилда, тек, на крају романа, уноси светло у забрављену причу његове прошлости и све постаје отворено. Манек се ничега није сетио, никакав процес рехабилитације се не одвија пред очима читаоца, али остаје отворена могућност да се тако нешто деси¹⁴⁶.

¹⁴⁶ Заправо, ни код једног од ликова се не јављају клинички симптоми посттрауматског стресног поремећаја, у смислу самовољних флешбекова, или барем аутори не инсистирају на томе, већ на друге

Многи ликови погођени траумом су наглашено креативни: Матилда, Ултимом, Елизавета. И то није случајно, јер су управо стваралаштво и креативност они елементи који помажу особи погођеној траумом да организује хаотично искуство у конкретну изражајну форму, која не мора одмах¹⁴⁷ да буде вербална. У томе посебан значај заузима ликовно стваралаштво:

Што се наратив више приближава најболнијим тренуцима, то је пацијенту све теже и теже да се користи речима. Дешава се да повремено спонтано прелази на невербалне методе комуникације, као што су цртање и бојење. Пошто је природа трауматских успомена визуелна, тј. „иконичка“, изазивање слика може представљати најуспешнији начин да се допре до ових „неизбрисивих слика“. (Херман 2012: 283-284)

Разни облици експресивних и арт терапија, које се заснивају на невербалним формама креативног изражавања, данас налазе широку примену на ратом опустошеним подручјима широм света. Оваквом врстом терапије „трауматски материјал“ се успешно повезује са „адаптивним и естетским начином изражавања“ и у њих се претаче¹⁴⁸ (Самарџић, Шпирић 2004: 52). Матилда, која се носи са двоструком траумом, најпре са својим хендикепом, а затим и са губитком Манека, подучава за време рата сеоску децу која су остала без учитеља, организује позоришне представе, сређује своју кутију од махагонија:

Такође један други живот, у време рата, била су деца из Сора, суседног места, која су остала без учитеља. Долазило их је дванаест, а затим петнаест, код Матилде, од шест

начине сугеришу присутност и деструктивну моћ трауме. Зато се ни јунаци не боре са својим психичким повредама по устаљеним матрицама које такве ситуације налажу.

¹⁴⁷ Чудит Херман наглашава да: „Потпун наратив мора да укључи подробен, живописан опис трауматских слика.“ (Херман 2012: 284).

¹⁴⁸ „Креативна терапија (...) се заснива на невербалним формама интервенција које треба да активирају кинестетичке наговештаје меморије или слика, и на тај начин, спонтано редукују осећања безнадежности и безвредности. Уметнички симболи могу да омогуће бољи приступ имплицитном меморијском систему, као и визуелно-кинетичким схемама које се обично процесуирају у недоминантној хемисфери мозга.“ (Самарџић, Шпирић 2004: 52).

до десет година, и она је једну просторију у вили претворила у учионицу. Учила их је писање, рачунање, историју, географију и цртање. У јулу осамнаесте, удовица за својим вереником већ више од једне године, организовала је да одиграју један Молијеров комад пред мајкама, градоначелником и свештеником. (Жапризо 2005: 73)

Она исто тако и слика, лети „много слика“, док зими своја платна излаже у Бјарицу и Паризу: „Лети ујутру слика на тераси испред језера, после подне на западној. Много слика да заборави тужне ствари и да време прође не доносећи ништа у њен ковчежић од махагонија, да се заборави.“ (Жапризо 2005: 220). Овим активностима Матилда себе заправо лечи, посебно сликањем које јој омогућава, не само „да се заборави“ и побегне од проблема, већ и да разреши своје потиснуте конфликте и да, кроз сликање, ступи у контакт са људима који нису ни у каквој вези са траумом коју носи у себи, и тако креира једну другачију и нову врсту друштвених контаката.¹⁴⁹

И Елизавета, која у Ултимов живот улази након рата носећи са собом трауму детета из племићке породице царске Русије коју су уништили бољшевици, пише, али не своју причу, јер је одлучила да заборави све из свог претходног живота¹⁵⁰, већ пројектује зло које јој је нането у измишљене приче о злу које она наноси другима. „Занемела сам у неком заборављеном тренутку свог детињства, а после се више ништа није могло учинити.“ – каже о себи Елизавета и додаје: „Међутим, пуно сам писала” (Барико 2007: 123). Иако скептично закључује да је писање само префињени облик ћутања, она ипак упорно измишља приче и тако успева да преживи прве године након трауматског догађаја:

¹⁴⁹ „Креативна арт терапија има позитивне ефекте и на психосоцијалном плану. Она може да побољша болесникову самопроцену, наду, понашање, да умањи осећање стида и кривице, везујући трауматски материјал са адаптивнијим и естетским начином изражавања. Такође помаже и у редукцији алекситимје, повећава емоционалну контролу, побољшава интерперсоналне релације, редукује дисоцијацију и анксиозност, кошмарне снове и депресију.“ (Самарцић, Шпирић 2004: 52).

¹⁵⁰ „Рођена сам у дворцу који је имао педесет и две собе. Сада више не постоји, кажу, а на његово место је изграђено складиште за дрва. То је само једна од промена које су ме задесиле последњих шест година.

Одлучила сам да заборавим све из свог претхоног живота, а посебно своју земљу, која ми више не припада, и коју желим да избришем.“ (Барико 2007: 101).

Наше младости су биле попут заточеништва, попут каквог бесмисленог изгнанства, и једино што смо могли било је да замишљамо све оно што нисмо имали. Приче. Он је имао своју писту, у недођији, саздану од свих кривина које је отео свету. Ја сам писала за њега. За себе. Ко зна. (Барико 2007: 132)

За разлику од Елизавете, код Ултима се, као и код Матилде, успоставља механизам „визуелне експресије потиснутих конфликта“ (Самарцић, Шпирић 2004:52), али не кроз нацртано и насликано већ кроз, у глави конципирану, скицу савршене тркачке стазе. Ултимо бежи од издаје и несреће у својој породици¹⁵¹ и од ужаса малишине смрти у фантазије о идеалној стази. Он улаже сву своју енергију да би до у детаље разрадио мапу стазе чије би савршенство требало да компезује све аномалије, ломове и празнине његове и општељудске животне стазе, и која би требало да представља доказ да је савршенство у било ком облику уопште могуће. Он не разрешава своје трауме, он од њих бежи, или боље речено, склања се, али то не значи да се са њима не бори. У његовом случају реч је о својеврсној компензацији, сву ону енергију коју је требало да уложи у свој живот, Ултимо улаже у креацију и реализацију своје идеје. Замена је потпуна, идеја о тркачкој стази постаје опсесивна, он се за њу бори онако како се човек бори да преживи, питање изградње стазе постаје питање смисла живота, питање живота или смрти:

Тако да се нисам зачудио када сам сазнао (...) да је управо тај његов необични ментални склоп одредио мисију његовог живота, кроз остварење једног пројекта који никада нисам престао да сматрам колико бесмисленим толико и генијалним. (...) Сећам се да ме је упитао да ли мислим да је детињасто посветити читав живот једном једином задатку (...) (Барико 2007: 73-74)

Сликање, подучавање, имагинарне менталне креације, али, пре свега, писање, представљају поља на којима се аутори лече од траума које су им нанете и које њихов психички интегритет стављају на пробу.

¹⁵¹ Мајчине преваре, очевог страдања и рођења хендикепираног брата.

3.5. Изазов трансценденталног

Ако се узме у обзир чињеница да траума настаје услед блиског сусрета са смрћу, онда процес враћања сећања на трауматски догађај под домен свесног и вољног није довољан за истинско решење овог проблема. Њега треба тражити тамо где је и настао, на релацији живот – смрт, свако другачије сагледавање ствари доноси решење само на нивоу психичког функционисања. Другачије речено, човек, након опоравка од трауме, може да настави да живи без сметњи које би суштински угрозиле његов интегритет, али не зато што је разрешио проблем свог односа са смрћу, већ зато што је успео да га уклони из видног поља и да га потчини законима заборављања. Траума само преводи и своди на ниво опипљивих, менталних и психичких, проблема, вечити егзистенцијални човеков проблем смрти, по чијим се орбитама крећу све религије и све филозофије.

У патњи изазваној ратом ликови у анализираним делима увек су на ивици, на граници између живота и смрти, на изазову да се запитају о општем смислу и сврси и на искушењу да одступницу потраже изван физичког, видљивог и историјског, у домену метафизичког – трансценденталног¹⁵². На овај начин човек се спонтано доводи „у свезу с религијским вриједностима, дакле и с појмом Бога и опћенито трансценденције“ (Ћорић 2003: 91), намеће се питање створитеља, одговорног, кривца, онога ко је дозволио да ствари крену тако неповољним током и да кулминирају ужасом у коме јесу. Истраживања доказују да јаке трауме проузрокују сучељавања ове врсте и да њихов исход може да буде позитиван, у смислу

¹⁵²Појмови „метафизичко“ и „трансцендентално“ имају исто значење, с тим што је први придев изведен из грчког а други из латинског језика: 1) „Оно што долази после дела о природи“= *μετά τά φυσικά* (...) Из синтагме *μετά τά φυσικά* настао је хапологијом, то јест упрошћеним изговором који избегава гомилање истоветних слогова у непосредном контакту облик *μετά φυσικά*, а доцније напросто *μεταφυσικά*.“ (Будимир 1971: XI-XII); 2) „Појам *трансцендентност* у филозофији и религији има различита значења, али сва потичу од латинске речи *трансцендере* што значи преступити, прећи или прекорачити. Другим речима, трансцендентно је оно што прелази границе искуства, налази се изван граница природног света (...)“ (Ријавец, Миљковић 2009: 215).

прихватања свог положаја и своје судбине уз осмишљавање, или пак негативан, у смислу манифестовања отпора и беса према вишој сили која је допустила да до такве ситуације дође (Ћорић 2003:157).

У сваком од дела допуштање интензивне патње невиних људи које рат собом носи прећутни је, али круцијални, доказ о непостојању Бога. Барбисови јунаци на фронту се преиспитују и у сваком тренутку своје реалности налазе доказ о одсуству Бога. Пошто се дешава све то што се дешава, то значи да Бога нема, јер постојање патње таквог интензитета, које притом ничим нису заслужене, поништава идеју о Божијој доброту и његовој љубави према човеку. Закључак донет на овај начин прераста у општи став: „Да би се веровало у бога, требало би да није свега овога што јесте. Па, није ли тако, далеко је то од истине“ (Барбис 1980: 280).

И Жапризоови јунаци, попут Барбисових, констатују да Бога нема, до овог закључка доводи их ратна стварност, али, за разлику од Барбисових јунака, у њима нема горчине. Закључак до кога Барбисов јунак долази није хладна констатација већ изузетно емотивно обојен став:

Ја не верујем у бога, - прихвати неки други човек на клупи – не верујем због зиме. Гледао сам људе како се, мало-помало, претварају у лешеве, не због нечег другог, него просто због зиме. Кад би постојао добри бог не би било зиме. То је бар јасно. (Барбис 1980: 280)

Он Богу пребацује хладноћу и незаинтересованост: „Баш га брига за нас, не секирај се“, руга му се: „Шта ли мора добри бог рећи, уствари? Знам да он зна све; али, будући чак свезнајући, он мора да не зна шта да ради.“ (Барбис 1980: 279) Његов закључак о непостојању Бога је аргументован, чврст и дефинитиван, али је глас којим је изречен болан: „Ја не верујем у бога – рече један глас болно. `Знам да не постоји - јер да постоји, зар би било ових патњи... да све ове невинне патње произиђу из једног бога савршеног, па – то је света будалаштина“ (Барбис 1980: 280).

Са друге стране, однос Жапризоа, наратора, према Богу није ни изблиза тако емотиван, он користи сваку прилику да му се наруга, и то опет због људске патње.

Али Барбисово и Жапризоово ругање су две сасвим различите ствари. Барбисов јунак у рову на рубу је очаја, живот му у сваком тренутку виси о концу, стално је на ивици смрти и због тога препун бола и горчине, али и скривене наде. Жапризо и његови јунаци о догађајима причају накнадно, са једне временске дистанце која им даје простор и за емотивну дистанцу. Та емотивна дистанца није потпуна али је сигурно много већа од оне коју себи могу да приуште Барбисови јунаци, зато Жапризо, наратор, може да се руга хладно, са циничним осмехом. За разлику од Барбиса код кога се општи став, који износи писац, изводи као синтеза појединачних ставова његових ликова, Жапризо нема никакву потребу да било шта аргументује кроз своје ликове. Он сам у својој нарави увек стоји на површини теме, лежерно се поигравајући њоме, и тиме као да читаоцу даје до знања да тема не заслужује никаква дубља понирања, нити анализе.¹⁵³ Док су код Барбиса јунаци љути јер Бог допушта патње и зато га се одричу и то узимају као крунски доказ о његовом непостојању, код Жапризоа, Бог није тај који било шта допушта, јер ако се ставља под сумњу то што би он могао да допусти, то би значило да је његово постојање прећутно признато. Код Жапризоа нема очаја, човек не окреће своју болну и повређену душу ка Богу да би му рекао да га нема, он му се само хладно руга, окренут сам себи или другом човеку¹⁵⁴.

Са друге стране, Малапарте, амбивалентан и парадоксалан у свему, остаје себи доследан и по питању Бога. И он се, попут Барбисових ликова, притешњен ужасима рата на фронту пита „А Бог? Где је био бог? Како га дозвати?“ (Малапарте 1981: 59). Када један од његових пешадињаца узвикне пре него што ће подлећи ранама: „Бестрага Бог!“, аутор закључује да је то тако људски. Истовремено, он у

¹⁵³ „Наша Госпа, која штити и протуве, буде зато дуго хваљена (...)“ (Жапризо 2005: 23).

„Добри Бог је урадио много шта: у рату, Клебер и Двопек, рођени обојица у истом кварту, нашли су се у истом пуку (...)“ (Жапризо 2005: 108).

„ (...) проналазе на путу поред језера измучену корњачу, која је без сумње кренула на ходочашће у Сен Жак Компостел, усвајају је и дају јој име Скопа. Нажалост, предобро је хране, а она је још побожнија од госпођице Клемансе. Чим се опоравља, наставља пут у авантуру“ (Жапризо 2005: 203).

¹⁵⁴ Барбис се на све могуће начине труди да Богу одузме место и достојанство које му је хришћанска традиција доделила, ниподаштава га дотле да му одузима велики слово - у његовом делу Бог се пише малим словом.

заносу пише о италијанској пешадији као о најхришћанскијој пешадији, за коју влада морал хришћанског мученика, о италијанским војницима послушним, добрим неисквареним, неспособним за мржњу на коју су, попут робијаша, осуђени, о њиховој беспоговорној, безрезервној жртви, о томе како духом и телом стоје на располагању Држави¹⁵⁵:

Пешадија је хришћанска војска, која убија и пушта да је убијају без мржње, војска добрих, стрпљивих, оних који верују у Бога и у хуманост, и њихов епитаф би требало да буде: „страдао у борби са хришћанским помирењем“ (Малапарте 1981: 65-66)

Међутим, његова беспоговорна послушност и оданост отаџбини, има своје границе, чиме се негира њен апсолутни карактер. И не само да се поништава апсолутни карактер прокламованих вредности – оданост, честитост, послушност, пожртвованост, већ се поставља питање да ли те вредности, на којима се толико инсистира, заиста постоје. „Најхришћанскији пешадинац“ у себи, у суштини, има мало тога хришћанског, он је толико поносан да недвосмислено ставља до знања да ни од кога не тражи ништа чак ни од Бога: „Пешадинац ни од кога ништа не тражи. Чак ни од Бога (...)“ (Малапарте 1981: 66), што недвосмислено указује на то да себе не доживљава инфериорним у односу на Бога. Врло брзо постаје јасно да је толико хабан придев хришћански, више ствар фолклора, јер је позитивно пријемчив, са одређеном традиционалном и чак можда националном конотацијом, које носи са собом. Пешадинац, иако више пута поновљено да је најхришћанскији, није нимало одан својој домовини на хришћански начин, из понизности и презрења сопственог идентитета, већ напротив из гордости, и идеје о сопственој величини. Он беспоговорном жртвом доказује своју менталну и моралну супериорност, а идеја мучеништва је у томе присутна само зато што сугерише идеју моралне величине. Иза свега се наслућују крајњи дometи мегаломанске идеје о сопственој величини, подсвесна жеља да субјект сам буде оличење апсолутне снаге и моћи. Испод маске

¹⁵⁵ „И јадна, најхришћанскија пешадија, понављала је дању и ноћу нападе (...)“ (Малапарте 1981: 67). „Наша пешадија, најхришћанскија од свих, полазила је у напад хумано (...)“ (Малапарте 1981: 70).

хришћанског пешадинца крије се заправо снажан и горд фашистички херој, што ће постати посебно видљиво у тренутку када војник спозна социјалне и ратне истине. Он тада постаје сурови осветник пун гнева који руши све пред собом. То је гнев праведника који се без милости сручује на кривце. Оног тренутка када научи да суди, он почиње да пресуђује и на себе преузима ингеренције Бога, али не хришћанског благог Бога, већ старозаветног, страшног Бога осветника.

Код Барика, Бога, отеловљеног у званичној религији, просто нема. Он само на једном месту даје до знања да је противник институционализоване религије, и то је оно у чему се сви анализирани аутори слажу. Противници су институционализоване религије, било да то наглашавају и да на томе инсистирају, било да то само узгред помињу. Барико на једном месту спомиње да је Либеро Пари, Ултимов отац, мрзео свештенике и да би постао неверник и социјалиста да је имао времена да се о свему детаљно обавести: „Недостатак времена био је искључиви разлог што Либеро Пари није био неверник и социјалиста. Да је имао на располагању само пар сати да се обавести, свакако би то постао. У међувремену, мрзео је свештенике.” (Барико 2007: 16).

Барбис је, под јасно препознатљивим утицајем марксистичких идеја, свештенике окарактерисао као оне „који се довијају да вас опију и успавају, да се ништа не би променило“ (Барбис 1980: 336). Представници институционализоване религије код Жапризоа су врхунски лицемери. Они, не само да се не понашају у складу са прокламованим вредностима, већ су њихова дела и реакције дијаметрално супротни тим истим вредностима. Тако сестра Мари узима за себе бомбоне које је Данијел Есперанза хтео да подели болесницима: „Пре него што ће напустити собу... истреса чоколадне бомбоне у цеп своје болничке кецеље, проба једну и изјављује: Добре су. Веома су добре. Задржаћу их за себе.“ (Жапризо 2005: 81). Једино Малапарте успешно балансира између марксистичке осуде религије и фашистичког порива ка општем, универзалном, апсолутном, ирационалном, и не заузима никакав став у односу на институционализовану религију.

Мада ни један од аутора не успева да разреши своје трауме, као ни трауме својих ликова, идејом о Богу, ипак се свако од њих осећа позваним да нешто о томе

каже. У ратној ситуацији где је танка линија између живота и смрти, тема се просто сама намеће, зато ју је немогуће у потпуности заобићи и не изрећи свој став.

3.6. Одбрана и смисао

Ако већ Бога нема, поставља се питање ко или шта је то на шта човек може да се ослони и у шта може да верује, суочен са свим патњама које му живот и историјски тренутак намећу. Ликови, а преко њих и аутори, у сталном су напору да нађу решење на ово питање. Они у својој имагинацији, визијама, стратешким пројектима, настоје да креирају безбедна места, заштићена од трауматске збиље, поље природног склада у коме су било какви облици агресивности излишни. Решења до којих долазе, за њих попримају вредост смисла, општег, универзалног смисла, или пак смисла са индивидуалним важењем који ликове усмерава ка нечему и самим тим, даје им снаге да лакше поднесу ситуацију у којој се налазе. Смисао представља моћно оружје у борби против трауме јер помаже човеку да подигне сопствени психички бедем и тако покуша да умањи разорно дејство трауматских искустава.

Док Фројд тврди да је човек који поставља питање о смислу и вредности живота болестан, Виктор Франкл, након година проведених у немачким концентрационим логорима, долази до закључка да је тражење смисла аутентична људска особина, особина здравог и нормалног човека која га као таквог суштински одређује¹⁵⁶. Франкл чак сматра да је воља за смислом „поуздано мерило душевног здравља“ и то поткрепљује Ајнштајновим речима да: “човек који сматра да му је живот бесмислен није само несрећан већ је једва и зрео да живи“ (Франкл 2007: 27-28). Смисао, односно постојање у односу на некога или нешто, или за некога или

¹⁵⁶ „(...) Сигмунд Фројд каже у писму принцези Бонапарте: `У тренутку када се човек запита постоји ли смисао и вредност живота, он је болестан. ` Али, ја сматрам да је то тражење смисла живота пре доказ људскости неголи одраз душевне болести. Човек не мора бити неуротична особа да бу га занимало питање смисла живота, али зато мора бити истинско људско биће. Напокон, како сам и сам истакао, вапај за смислом представља карактеристичну ознаку људскости. Ни једну другу животињу, па тако ни гуске Конрада Лоренца, никада није бринуло питање постоји ли или не постоји смисао живети. Али, човека јесте.“ (Франкл 2007: 23-24)

нешто, је, по Франклу, основни услов опстанка у ситуацијама кад смо изложени екстремним трауматским искуствима и доведени на ивицу физичке и психичке издржљивости. Он овакав став назива темељном антрополошком чињеницом, односно суштинским човековим одређењем: „ (...) бити човек значи увек бити некуда усмерен, бити управљен на нешто или на неког другог.“ (Франкл 2007: 28). Он, за разлику од Фројда, који тврди да је принцип задовољства основни човеков покретач, и Адлера, који тај покретач налази у „вољи за моћ“; примарну мотивациону снагу човека види управо у вољи за смислом¹⁵⁷. На том ставу основа нови правац у психијатрији – логотерапију или лечење смислом, који, након Фројдове психоанализе и Адлерове индивидуалне психологије, постаје трећа у низу бечка психијатријска школа. (Марић, Живковић-Алексић 2007: 7-8)

Смисао у логотерапији има исцелитељску моћ и даје човеку „потребан имунитет“ (Франкл 2007: 25) за трауматске изазове којима га живот излаже. То је апсолутно индивидуална и аутентична категорија и за сваку особу је другачија, зато свако сам мора да открије шта је то што за њега представља смисао његовог постојања. Док се нагони преносе генима, а вредности принципима „(...) смисао, будући да је јединствен, ствар је индивидуалног откривања.“ – тврди Франкл (Франкл 2007: 30). Он притом цитира Парацелзусове речи да болести потичу из царства природе, док оздрављење долази из царства духа; као и Камија, који тврди да постоји само један истински филозофски проблем, а то је да ли има или нема смисла

¹⁵⁷Супротстављајући се Фројдовом ставу да проблеми везани за сексуалност леже у корену највећег броја психичких сметњи и Адлеровом ставу, који, за разлику од Фројда, сматра да се извор већине психичких сметњи налази у осећању инфериорности, Франкл тврди да се у основи психичких проблема модерног човека налази незадовољена потреба за смислом, и да савремено друштво, у коме се актуализује и омасовљава проблем егзистенцијалне празнине, пружа обиље доказа за то. Стварност је демантовала очекивања да ће се човек, ослобођен борбе за физички опстанак, у целини осећати боље, уместо да постане опуштенији и задовољнији, он постаје све депресивнији, на површину избија питање „опстанак ради чега?“ (Франкл 2007: 18). “Узмимо само у обзир запањујући постотак самоубистава међу америчким студентима који се као узрок смрти јавља на другом месту, непосредно иза саобраћајних несрећа. *Покушаји* самоубиства вероватно су и петнаест пута чешћи. И то се догађа усред друштава пуних обиља и држава пуних благостања! Предуго смо сањали сан из којег се сада будимо: веровали смо да ће све бити у реду и да ће људи постати срећни унапредимо ли само њихов друштвено-економски положај. Истина је у томе да се, како је попустила *борба за опстанак*, појавило питање: *опстанак ради чега?* Данас има све више људи који имају све животне услове, али не виде смисао за који би живели.“ (Франкл 2007: 18).

живети (Франкл 2007: 19-20). Без унутрашњег стожера, човека лако побеђују екстремне животне околности и трауме које оне носе са собом, он „се сасвим препусти и пропада, кад је и онако све бесциљно“ (Франкл 1994: 69-70). Франкл наводи из личног искуства да су логораши који су пронашли начин да постигу унутрашњу стабилност много успешније одолевали трауматском окружењу у нацистичким логорима, односно да „под утицај логорске средине потпада, у развоју свог карактера, једино онај ко је духовно и људски већ пао, а падају они који немају унутрашњи ослонац!“ (Франкл 1994: 67) .

Ликови и аутори у анализираним делима су у сталном напору да схвате и осмисле своју егзистенцијалну ситуацију. Спасоносни смисао до кога они успеју да досегну, на тренутак, или трајно, поприма најразличитије облике - некад је то природа, дете, идеја (Барико), некад љубав и чистота (Жапризо), некад пантеистички конципиран неодређени апсолут (Малапарте), а некад љубав према људском роду као таквом и вера у омогућавање боље будућности човечанству (Барбис и донекле Малапарте). Понекад ликови имају своја решења и визије које аутор здушно прихвата, аргументује, поткрепљује и кроз њих рефлектује и своје ставове (Барбис); други пут, опет, аутор је тај који себе ставља у улогу гласноговорника, говорника у име свих - масе, пешадије, војника, бораца (Малапарте). Питање разумевања и осмишљавања патњи са којима се сусрећу, за ликове и ауторе остаје константно отворено.

3.6.1. Барбис: слобода и једнакост

Барбис пушта своје ликове да иду напред, да трагају, падају, устају, живе своју стварност, мисле је и из ње изводе закључке, аутор је ту само да то пренесе читаоцу, а неретко и да се сам сложи. Барбисови јунаци јесу опхрвани патњом, понекад очајни, свесни своје изманипулисаности, али успевају да осмисле своју жртву, све издрже и наставе даље. Они најчешће свесно пристају на патњу јер пред собом имају виши циљ: мир и општу једнакост. Моћ пронађеног смисла, не само да

им помаже да опстану и да се одупру разорној моћи ратне трауме, већ у неким случајевима, до те мере неутралише њихов страх од смрти да изјављују како свесно и вољно у њу улазе, јер постоји нешто што вреди много више од њихових живота:

- Умрећу и жао ми је деце ради.
- А ја, – промуца неко – не жалим што ћу умрети баш моје деце ради. Умрећу, а знам: они ће живети у миру!“
- Ја можда нећу умрети, - рече један са трептајем наде коју није могао да сакрије чак ни пред оним који умиру – али ћу патити. Лепо, кажем: утолико горе, и чак велим : утолико боље, лакше ће ми бити да патим, ако већ знам да је то ради начела! (Барбис 1980: 330-331)

Слично Барбисовом јунаку, Франкл тврди да: „ (...) да је само онај човек који нађе тражени смисао спреман да пати и жртвује се ради тог смисла, спреман да положи и властити живот, ако је то потребно.“ (Франкл 2007: 17). Онај „ко зна зашто живи, поднеће готово свакако како да живи.“ – наводи Франкл Ничеове речи (Франкл 1994: 73). Идеја о вишем смислу Барбисове јунаке чини психички јаким, способним да се издигну изнад своје биолошке егзистенције, и трауматског окружења. „Пориви и нагони гурају, али разлози и смисао вуку.“ – закључује Франкл (Франкл 2007: 40), и објашњава да човека не треба никако схватити као затворени систем, јер то собом носи ризик да се примете само оне снаге које човека гурају доле, а не и сви они потенцијали који би могли да га повуку горе¹⁵⁸. Тако да, ма колико свакодневне патње и трауме којима су изложени, гурају Барбисове јунаке у очај и безнађе, свест о разлозима због којих то морају да поднесу вуче их навише, у одговорно прихватање свог положаја, алтруизам и оптимизам. Они бирају да одговоре на изазове времена и судбине тако што ће добровољно преузети на себе патњу у име потоњих генерација,

¹⁵⁸ Франклу се, као уосталом и Барбису, често замера да прецењује човека и његову свест. Он на те примедбе одговара, позивајући се на Гетеа, да много већа опасност лежи у потцењивању него у прецењивању човека, јер ако се човек потцени, „ако га не посматрамо на вишем нивоу што укључује и његова виша стремљења“, он „(...) завршава на тачки нижој од оне коју је могао да досегне“ (Франкл 2007: 24).

што ће се свесно жртвовати и на тај начин своје страдање учинити смисленим и сврховитим.

Барбис очигледно као и Франкл верује у човека као слободно и моћно биће, толико моћно да је способен да се издигне изнад ограничења нагона за преживљавањем. Барбисов јунак је човек високо развијене свести, те је тако свестан и одговорности које собом повлачи његово људско достојанство.

3.6.2. Малапарте: океанско осећање

Малапарте трага за океанским осећањем као за светим гралом. Сматра га првобитним, аутентичним човековим стањем које је изван сваког насиља, патње и трауме и које је човек изворно поседовао, али је временом изгубио. Он осећа да време које долази не доноси само велике спољашње промене, у виду револуција и преврата, већ и велике унутрашње промене; осећа да се приближио тренутак када ће људи поново моћи да препознају унутар себе давно изгубљено „океанско осећање“. Ово препознавање апсолутног унутар себе, по Малапартеу, наговештава долазак нове ере „човечног човека“. Сам термин „океанско осећање“ често се среће у литератури, тако да би се свакако требао задржати на његовом пореклу и изворном значењу. Овим проблемом бави се, између осталих, и Душан Пајин у књизи *Океанско осећање*. Он наводи да је ову метафору први пут употребио Ромен Ролан у преписци са Фројдом, 1927. године, у контексту религијског искуства. У изворном, Ролановом, значењу термин представља доживљај „вечности, осећање нечег безграничног, неспутаног – као нечег `океанског“ (Пајин 1990: 124). Фројд, међутим, у делу *Нелагодност у култури*, анализира овај појам са психоаналитичког становишта и долази до закључка да он означава укидање граница између ега и спољашњег света, што тумачи као својврсни облик регресије, будући да је брисање ових граница карактеристично за одојче. Термин је касније, из домена регресивног и патолошког, у који га је сместио Фројд, поново афирмисао и рехабилитовао Маслов, вративши га опет у домен нормалног и легитимног. Маслов океанско осећање назива врхунским

искуством и описује га као осећање целовитости, пуноће живота, лепоте, једноставности, непоновљивости, неспутаности, лакоће и само-очигледности, осећање дивљења, запањености и дубоког поштовања, док га Пајин дефинише као:

Осећања ширине и отварања, рецептивности за до тада неслућене доживљајне равни као и надилажења уобичајеног просторно-временског режима у парадоксалном доживљају свеприсутва, када се сажимају или преклапају димензије простора (тамо-овде), времена (дуго-кратко, прошло, садашње, будуће) и релација субјект-објект (...) (Пајин 1990: 127)

Код Малапартеа, човек који поседује океанско осећање, престаје да буде хладан посматрач, аналитичар и освајач природе, кога једино занима како ће је што успешније укротити и потчинити себи. Развијајући само један аспект свог бића и својих способности, постајући искључиво *homo rationalis*, човек запоставља многе друге аспекте своје природе, својих изворних могућности и способности. Губећи се у партикуларном, он изпушта из вида опште, суштинско. Материјалистички концепт и контекст, онако како раздваја човека и природу, раздваја и човека од човека. Ако је заглављен у партикуларном, човек ће инсистирати на детаљима, разликама, поређењима и трошити своју снагу у постављању и реализацији краткорочних, приземних циљева; његова искључива позиција је борба за свој мали физички, материјални и ограничен свет: “Људи су се на крају изгубили у лавиринту појединачних идеја“ – закључује Малапарте (Малапарте 1981: 35):

Човечанство, које је до данас било болесно од партикуларизма, дивље покушава да поруши баријере које га спречавају да се прошири до најудаљенијих хоризоната, да прошири круг својих могућности, да поново пронађе некадашњи пелазгијски смисао за сунце, земљу и море.

Људи су улазили у рат болесни од партикуларизма, локалне боје, национализма, било је време партикуларних идеја (...) Људи су изгубили *океанско осећање живота*. (Малапарте 1981: 131)

Малапартеова потрага за океанским осећањем прераста у побуну против искључиво материјалистички конципиране цивилизације, у борбу за извлачење човека из чисто материјалистичког контекста и његово постављање на вишу разину. Малапарте сматра да је превелико инсистирање на рационалности и утилитарности, које друштво човечанству поставља као стандарде, човека удаљило од његове суштине и да је, пристанком на такве диктате, човек изгубио нешто своје суштинско што га је као таквог одређивало. Када је једно са космосом, када се идентификује са њим, човек, по Малапартеу, постаје моћан, смислен и у себи утемељен као свемир коме припада и ту за трауму више нема места. Ако су човек и природа једно, онда се човек напаја на самом извору постојања и смисла; ако су одвојени, човек је сам и немоћан, а његова је позиција, позиција борца за мало и парцијално, за отимање од природе или од другог човека.

У губитку океанског осећања Малапарте препознаје оно што је Бариков јунак. Ултимо видео у детету изгубљеном крај реке: корен свих проблема, прапроблем, први, почетни, иницијални проблем, који је, као лавина, покренуо све друге. Унутрашња трансформација је, по њему, нужан предуслов сваке спољашње промене и свих револуција. Зато она у његовом делу представља прапокретач и прасмисао, смисао који претходи свим другим смисловима и који представља њихов предуслов. Аутор га је препознао и код себе и код својих сабораца. Он посматра „са љубављу и стрпљењем лица у којима се огледала лагани духовни преображај...“ (Малапарте 1981: 56).

3.6.3. Барбис и Малапарте - будућност

Барбис и Малапарте деле огромни ентузијазам по питању будућности. Она представља идеал, али и остварив циљ коме се тежи и који њима и њиховим јунацима даје огромну снагу и мотивацију да преброде све невоље које рат доноси. Они верују да ће у будућности људи успети да се изборе за друштвену равноправност, што ће се аутоматски изродити у свеопшти и свеобухватан ред у свим доменима. Њихова вера

је апсолутна и безусловна, она уноси светло у нападене душе Барбисових јунака, показује им пут у мраку и даје им снагу да не потпадне под разорну моћ трауме: „Има ствари у које се верује, према којима се стреми увек као према светлости.“ – закључује један од Барбисових ликова (Барбис 1980: 332). У појму вере код Барбиса нема ничег трансцеденталног нити метафизичког, то је вера у оно што човек у оквиру своје овоземаљске, физичке егзистенције може да оствари. Будућност је бременита, светла и о њој се сања:

Пијанство сна ме осваја. Али ми је у свести оно што су сви људи урадили и шта ће још урадити. И пред том дубоком визијом једне људске ноћи која прекрива овај подрум својом мрачном плажтаницом, ја сањам о неслућеној, огромној светлости. (Барбис 1980: 184)

Вера у будућност је до те мере снажна да се доживљава као извеснија реалност од садашњег тренутка у који су актери неправедно изгнани:

Будућност! Будућност! (...) То ће бити истина кад буде записана међу другим истинама које ће уздицање духа омогућити свима да схвате све у исти мах. Ми смо још изгубљени и изгнани далеко од тих времена. У нашем садашњем животу, у овим часовима овде, та истина је скоро заблуда, та света реч – светогрђе. (Барбис 1980: 254-255)

Овако говори Барбис, док Малапарте завршава свој роман питањем пуним нестрпљења: „Када ће осванути цивилизација човечног човека, интегрисаног у човечанство верујућих?“ (Малапарте 1981: 139). Он се не пита да ли ће осванути, већ само када ће, јер је сигуран, као и Барбис, да ће тај дан доћи. Барбис безусловно верује у напредак и људски разум и верује да ће будућност донети нешто суштински ново у домену правде и људске равноправности. Малапарте, такође верује да ће у будућности бити успостављена општа друштвена једнакост, међутим, човек ће, по њему, морати пре тога да начини корак уназад, да се врати својој исконској природи, од које су га цивилизација и напредак удаљили.

Барбис је против традиције и традиционалиста и доживљава их као ретроградне снаге, противнике светле, просветитељске будућности која ће све преобразити:

Они који пониру у прошлост, и који стално понављају старе фразе, традиционалисти за које је злоупотреба исто што и закон, јер се злоупотреба овековечила, и који желе да их предводе мртваци и који се упињу да будућност и пун крви и полета напредак потчине аветима и вилинским причама (Барбис 1980: 336)

По Малапартеу ће преображај човека у будућности бити реализован управо кроз повратак традиционалним вредностима, оличеним у исконском јединству човека и његовог окружења, природе, свега онога што је са доласком цивилизације нестало. Малапарте дословце поручује да је „цивилизација покварила људе“, да се „схватање живота и света сузило“, и да је „човечанству недостајао контакт са изванљудским, са оним што је изван нас што нема границе и није релативно.“ (Малапарте 1981: 56-57).

И тако, док је код Барбиса, садашњост само успутна станица у једносмерном кретању времена од прошлости ка будућности, од нереда и неправде ка апсолутном реду и правди, по Малапартеу су универзалне људске вредности већ постојале, а онда је дошла цивилизација и покварила склад између човека и бескраја (Петровић 2013: 63):

Живот и земаљске ствари људима су увек изгледали као да се покорвају закону непроменљиве вечности: сати, светло, сунце, тама, годишња доба, све оно што представља непроменљиву променљивост природе, било је до тада везивано за људски живот и давало му је вредност, зато што га је доводило у везу и у склад са универзалним и са временом. (Малапарте 1981: 49-50)

Док ликове Барбиса и Малапартеа читалац прати закључно са ратним тренутком, односно, дато му је да види какви су били некад, пре рата, и сада, у време рата, Барико и Жапризо имају ту привилегију да прате своје јунаке и након рата, да виде шта се с њима збило после свог претрпљеног ужаса. Будућност која долази

после рата, за ауторе који су у њему учествовали, у домену је вере и наде, она изгледа тако светла јер је идеална, јер није имала времена да буде проверена у стварности, због тога је тако обећавајућа и зато су у њу могле да се уграде све личне утопије. Жапризо и Барико, са друге стране, припадају генерацији која отелотворење савреног реда не налази у социјалној сфери, и уопште не покушава да размишља у том правцу.

3.6.4. Барико: природа, дете стазе

У Бариковом роману природа је представљена као носилац хармоније, реда и апсолутне сврховитости свега постојећег, поље недоступно за својшту ратну трауму. Она се јавља као антипод деструктивности људског деловања и историје као једне од њених манифестација, беспрекорно темпиран систем за себе у коме је људска патња беспредметна и сувишна. Писац својим описима подсећа војнике на неисцрпну регенеративну моћ природе и сугерише да се ту, њима надамак, налази спас, место имуно на патњу и трауму и да само треба да га препознају, да се присете своје праве ненасилне суштине и схвате колико су залутали. Међутим, човек се толико удаљио од природе да је више не препознаје и не уме да размишља по њеној логици (Петровић 2011: 198). Све што човек ради и ствара код Барика је погрешно и деструктивно, води у ћорсокак из кога се не налази излаз. Загледани једни у друге у грчу преко нишана нико од ликова, осим Ултима¹⁵⁹, не примећује оно што им природа самим својим присуством поручује:

Ултимо је посматрао равнодушну планину. Било је тешко објаснити мистерију те немуште покорности својствене домаћој животињи, ту отупелост на гадости које јој човек ради, озлеђујући је бомбама и жицама, без поштовања и без предаха. Иако су се својски трудили да је претворе у гробље, планина је одолеала, не базирајући се на мртве, испуњавајући сваког трена налог годишњих доба и залажући се да очува свет.

¹⁵⁹ Аутор стално инистира на Ултимовој посебности, наглашавајући да он има „златну сенку“.

Расле су гљиве и отварали су се пупољци. Рибе у рекама су полагале јаја. Гнезда су дремала међу крошњама. Чули се шумови у ноћи. Није било сасвим јасно коју је лекцију требало научити из те немуште поруке неприкосновене равнодушности. Да ли је то био доказ људске ништавности, или пак одјек коначног узмака пред људским лудилом. (Барико 2007: 53)

Поред природе, идеал невиности и чистоте у роману представља и малиша, безазлени, доброћудни горостас који заиста оживи тек кад засвира хармонику¹⁶⁰, као и дете које је мајка изгубила у збегу након битке. Они се, исто као и природа појављују као антитеза у односу на људско зло. Ултиму се чини да је у губитку тог детета открио клицу, заматак првог, почетног проблема, из кога су се изродили сви остали и који се касније закомпликовао и учинио стварност тако неразрешивом и пуном бола, да из ње више нико не уме да се избави. Тај морални пад који се огледа у недостатку емпатије према жени која дозива своје изгубљено дете, заправо је микро слика великог колективног моралног пада, чији је епилог рат светских размера. Чинило се Ултиму да, ако грешку исправи ту где има моћ да је исправи, у ономе што од њега зависи, да ће се по принципу концентричних кругова разрешити свеопшту патњу и трауму које га окружују:

(...) у Ултимовој глави се изненада јавила чудна помисао да се то дете, напротив, тиче свих, и да је, штавише, на неки начин почетак свега. У тренуту је помислио да ако би само успели да споје ту мајку и то дете, тада би и све остало дошло на своје место, као када нађеш почетак конца, и одатле почнеш да расплићеш чвор у који си се заплео. (Барико 2007: 93)

¹⁶⁰ „Леп ствар код малише била је та што је умео да свира храмонику, а пре свега што је имао леп израз док је свирао. Нико за то није знао, све док једном приликом, пролазећи кроз неко село у близини Чивидалеа, нису с једног прозора чули како неко свира хармонику. Малиша се тада издвојио и ушао у кућу. Одмах затим је изашао на прозор вичући да сви стану. Ма који ти је ђаво, малиша? Не одговоривши, почео је да свира. Трбало је чути шта је све успевао да изведе, с оним својим ручердама. Али то није било све, требало му је видети израз, док је свирао. Где је гледао. Нико никада пре није видео тај израз у његовом очима, обично је и њему поглед био помало туп, као у оних којима непрекидно постављају исто питање. Очигледно је у хармоници био одговор. Очи су му биле раширене, гледале у даљину.“ (Барико 2007: 65).

Ипак, оличење реда и смисла код Барика представља, пре свега, идеја савршене тркачке стазе, коју главни јунак провлачи кроз роман као лајтмотив, а на крају успева и да је преточи у стварност. Идеја круга као метафизичке категорије, као одблесак смисла у свету бесмисла, Ултиму се први пут јавља у детињству када се са оцем изгубио у Торину и после дужег лутања поново угледао излоге крај којих су већ прошли. Тада је круг био затворен, тачке поласка и доласка биле су сливене у једно, Ултимо је први пут наслутио да је избављење од несавршенства могуће¹⁶¹. Та „честица реда“ коју је препознао као дете постаће његов стожер и ослонац, брана и заклон од удараца судбине, честица смисла која једина има моћ да донекле поништи „бесмисленост свега“:

(...) Од тада, једино му је дугачак и прав пут који га је одвео од куће до болнице, једног тужног дана, још увек деловао као честица реда која је имала неког значаја за њега и његов живот, док је све остало било хаотично преклапање недовршених цртежа у којима као да је била исписана бесмисленост свега, и неповратно брисање сваке границе између судбине и случаја – можда и између добра и зла. (Барико 2007: 74)

Његова визија савршене тркачке стазе је безвремена кружна форма изван људског страдања и сваке несавршености и неизвесности, божанска форма, али и метафора живота јер се њоме пролази једном и никад више (Петровић 2011: 199). Ако уопште одсликава живот, онда га одсликава у његовом идеализованом облику, неконкретизованом, без грешака и нереди: „Неће никуда водити, зато што ће водити у саму себе, и биће изван света и далеко од било какве несавршености. Садржаће у

¹⁶¹ „Када су обишли круг, Ултимо се обрео пред излогом који је већ видео, и који није веровао да ће више икада у животу видети. Остао је забезекнут. Ходали су не размишљајући, као што ходају они коју су се изгубили: али град их је, попут пса чувара, вратио ту. (...) Помислио је на чистоту, непобитну, тог уназадног хода. И први пут је, додуше збркано, наслутио да сваки покрет тежи непокретности, и да је лепо само оно кретање које води ка самом себи.“ (Барико 2007: 42).

себи све стазе овога света, и биће тамо где ће сањати да стигне свако ко је однекуд кренуо.“ (Барико 2007: 100). Барико на крају закључује:

Пре много година сам научио, у једној магловитој ноћи, поред свога оца, да је то једини истински пут, који води у срж ствари, и у ритам времена. Сада сам знао да он постоји и у мени, и да га је само требало откопавати, свакога дана, из развалина живота. (Барико 2007: 99)

Стаза тако постаје метафора пута у себе, проналажења сопствене суштине, оног за сваку особу јединственог разлога због кога вреди живети и који, по Франклу, представља ствар „индивидуалног открочења“. Када се једном пронађе, он, насупрот гравитационим силама трауме, има моћ да човека повуче навише, ка животу.

3.6.5. Жапризо: љубав и чистота

Код Жапризоа, љубав представља ту сигурну луку из које јунаци црпу чудесну снагу и постају велики хероји, способни да се издигну изнад своје личне и историјске судбине и трауме. Једнако високу позицију на скали вредности љубав заузима и код Виктора Франкла. Он тврди да она „(...) налази најдубљи смисао у духовном бићу, у унутрашњости личности (...)“ и да представља „(...) последње и највише до чега се људска егзистенција може винути.“ (Франкл 1994: 43-44). Код Жапризоа, љубав осмишљава сваку патњу, представља мотив за борбу против сваке трауме и вредна је сваке жртве, укључујући и живот сам. И овде се лако уочавају велике сличности са Франклом који тврди да „онај ко поседује љубав више нема страха од смрти, губи осећај своје коначности јер у себи осећа „(...) да љубав сеже много даље од физичког живота“ (Франкл 1994: 43-44). То читалац јасно осећа док чита Жапризоово дело. Хендикеп за Матилду постаје неважан и неприметан када она и Манек заволе једно друго, траума више нема моћ над њом јер је њен живот у тој љубави добио лепоту и смисо: „На пример, њена колица, нека је не жале што је за

њих везана, она то врло често заборави. (...) не мисли на то више него Вероника на своје ноге.“ (Жапризо 2005: 192). Пошто је асоцирају на Манека помисао на инвалидска колица у њој буде чак пријатна осећања: „А ако и мисли, то је зато што су њена колица везана за сва сећања за Манека.“ (Жапризо 2005: 192). Матилда успева да се избори са губитком који јој је рат нанео јер одбија да у њега поверује до краја и смисао проналази у настојању да докаже да је њен вереник, ипак, жив. Ова вера јој не дозвољава да клоне и да се преда, већ јој, напротив, даје снагу да крене даље. Писац примећује да се Матилда „никада се не обесхрабрује“ (Жапризо 2005: 25) и да се имагинарне жице која ће је повести „у лавиринт из кога се Манек није вратио“ (Жапризо 2005: 192), чврсто држи и по цену живота.

Након свих претрпљених траума, у Манековом срцу остала је само љубав и он њоме покушава да се заштити од даљих повређивања. У рову, непосредно пред извршење смртне казне, он са заносом говори о Матилди (Жапризо 2005: 42). За њега је та љубав реалније доживљена од свести о безизлазности ситуације у којој се налази и осећања животне угрожености. У писму које пише Матилди, вече пред погубљење, сав је обузет љубављу и срећом:

Твоје лице је сасвим осветљено, видим те. Срећан сам, враћам се. Желим да кличем својој срећи наред друма, враћам се. (...) О да, моја Мати, идем према теби у овој светлости, желим да се смејем и кличем, срце ми је пуно неба. (Жапризо 2005: 67)

У том тренутку он је већ имао психичке проблеме због претрпљених траума и вероватно није ни био свестан ситуације у којој се налази, потиснуо је и избрисао све из сећања сем чињенице да треба да се врати кући и венча са Матилдом. Због тога је, вече пред извођење пред немачке рафале, потпуно усхићен:

Треба припремити бараку са цветним венцима, одвешћу те на другу страну језера, знаш где. Чујем све те огромне таласе и чујем твој глас кроз ветар који ми кличе твоју љубав: „Манек! Манек!“ И видим упаљене свеће у дрвеној бараци и нас двоје како лежимо на мрежама, трчаћу из све снаге, чекај ме. Љубави мија, моја Мати, у

понедељак ћемо бити венчани. Наше обећање је урезано мојим ножићем у кори тополе на обали језера (...) (Жапризо 2005: 67).

Нажалост, он је своју битку са траумом изгубио, али љубав му након свега пружа још једну шансу - Матилда успева да га пронађе и тиме отвара перспективу нових битки са његовом аменезијом.

Велике и праве љубави код Жапризоа нису реткост већ правило. Све су искрене, дубоке и за цео живот, истинске до самозаборава. Чак и Нино, подоводач и убица, који добровољно одлази у рат да би избегао затвор, у последњем писму изражава љубав према Тини и кајање због начина на који је поступао с њом¹⁶². Затим, Тај Човек¹⁶³, који бежи са фронта само да би пољубио Маријету кроз решетке, он који није пустио сузу све време свог мукотрпног одрастања по домовима за незбринуту децу, плаче као дете кад осети Маријетину топлину:

Неколико месеци касније, оне страшне јесени 1916. године, писао сам Маријети, на нашем језику, да ћу бити на Источној станици. Поклонио сам себи одсуство без докумената. Схватила је, била је тамо. Било је превише провера на станичним рампама, нисам ни покушао да прођем. Пољубили смо се кроз решетке. Осећао сам њену топлину, и одједном, ја који никада у животу нисам плакао, чак ни као сасвим мали, чак ни под ударцима док сам живео по установама, нисам био довољно јак да се суздржим. (Жапризо 2005: 308-309)

Та ће га љубав спасити деструктивности ратних сећања. Захваљујући Маријети и заједничком детету, он је човек чији живот има смисла и ратна траума нема снагу да га вуче за собом у незнање и смрт.

Силвен и Бенедикта проводе живот у тихој и самодовољној љубави, све животне недаће износе заједно, ма како да су озбиљне, оне само привремено успевају да наруше свакодневни ритам спокојства који им међусобна љубав доноси.

¹⁶² „Вече пре него што су га убили, преко једног друга ми је написао писмо у коме ми је изразио своју љубав и кајање.“ (Жапризо 2005: 272).

¹⁶³ Тај Човек - написано је великим словом јер је реч о надимку.

Постоји код Жапризоа још нешто што, попут љубави, оставља посматраче збуњене – то су чистота људске душе и невиност, оличени, пре свега, у Манеку који под непријатељским куршумима, попут детета које је залутало у свет одраслих људи, туђих интереса и агресије, прави Снешка белића, „усправан усред пустоши, само левом руком, у шињелу без дугмади.“ (Жапризо 2005: 229). Та чистота је нешто толико другачије и неочекивано, да људи који се нађу у њеној непосредној близини остају збуњени и осећају се нелагодно – аутор описује погледе који су се „одвраћали“ од Манековог, „јер је његов био благ, поверљив, неподношљив“ (Жапризо 2005: 24).

Чистота људске душе, али и безазленост животиња код Жапризоа представљају антипод људској агресивности, исто као и Барикова природа, или дете изгубљено крај реке. Ту су глуви пас који „проводи читава јутра трчећи за веверицама“ (Жапризо 2005: 73) и шест Матилдиних мачака, од којих свака има своје име и карактер и представља важан део њеног емотивног живота. Оне је не доживљавају као другачију и нису ни најмање „преплашене“ од њеног хендикепа, већ се „задовољавају да је прате тамо куда иду точкови њених колица“. (Жапризо 2005: 131). Људе, у контакту и поређењу са животињама, представљају њени братанци, „два деришта глупа толико да пожелиш да их удавиш“ која „подло муче мачке“. (Жапризо 2005: 82-83)¹⁶⁴.

Идеал чистоте јавља се као идеал савршенства у несавршеном свету, исто као и љубав, али љубав је неупоредиво најмоћнија сила у Жапризоовом роману, мудрија, јача и интуитивнија од сваког зла и од сваке људске глупости, и најмоћније оружје против њих.

3.7. Потреба за редом

Наглашена потреба за редом у анализираним делима, представља још једну стратегију борбе против трауме. Крајње детерминисани ратном збиљом ликови, у

¹⁶⁴ Аутор између осталог закључује и да би „Матилда, која се увек плаши будућности, желела да мачке живе дуже.

успостављању реда у својој микро средини, реалној или имагинарној, препознају један вид слободе. Жапризоова јунакиња Матилда истражује, бележи, анализира, проводи ноћи у тражењу веза између наизглед неповезаних информација које прикупља о Манековим последњим данима на фронту. Она настоји да од хаоса који је пред њом направи причу, смислени ред, јер ако већ нема никакву моћ над историјским збивањима, онда барем може да контролише податке који јој пристижу, да их организује, записује, упоређује. Крајње посвећено сређује своју кутијицу од махагонија, у којој чува све оно што је сазнала о Манеку, покушавајући да контролише оно што се контролисати да и да уведе ред тамо где то може, подсвесно очекујући да ће се та микро хармонија, као у случају детета код Барика, на неки тајанствени начин, рефлектовати на макро свет, и да ће се, по аналогiji, уредити и све остало око ње (Петровић 2012: 141).

Отац стрељаног капетана у Бариковом роману бави се исто тако опсесивно прикупљањем података о погибији свог сина. Будући да је убеђен да капетан није крив за оно за шта га оптужују, он се труди да разоткрије околности под којима се догађај одиграо, савесно истражује све информације до којих може да дође, тражи сведоке да би реконструисао прошлост и пронашао истину. Пишући меморијал он хаотично траумтично искуство претаче у причу у којој влада логичан след узрочно-последичних односа.

Барбис бележи хаос у коме се налази и тако га обуздава, даје му облик, ограничава га и своди на људску меру, чини га приступачним и свима доступним, фотографише га за вечност у онаквом стању у коме је, у датом тренутку био, виђен очима писца. Он писањем заправо уводи ред у рефлексију спољашњег хаоса у себи.

Малапарте себи додељује улогу тумача битке код Кобарида, покушавајући да у главама својих читалаца преуреди сећање на тај догађај, онако како га је уредио у својој глави. Будући свим својим бићем део колектива коме припада, Малапарте одлично зна како се осећа Италијан при помену Кобарида. Због тога он својим презентацијом овог догађаја не кроти хаос већ демаскира погрешно успостављен ред и успоставља нови - Кобарид није срамота већ догађај који ће прославити Италију, и

који ће је, уз Русију, учини једином заслужном земљом за успостављање бољег и праведнијег друштва на глобалном нивоу.

Матилда и Ултимо, јунаци Жапризоовог и Бариковог романа, отелотворење су потребе за редом и смислом. Они бирају да не пристану на хаос у коме су се нашли, без обзира што то њихово непристајање нема никаквог утицаја на свет који их окружује. Они стварају свој свет и свој ред - Матилда вером и акцијом, а Ултимо, маштом.

4. ПОЗИТИВНИ АСПЕКТИ ТРАУМЕ

Траума представља крајње деструктиван феномен, међутим, ако се оквалификује само и искључиво са негативног аспекта, неки од њених потенцијала могли би да остану занемарени. Ту, пре свега, спада импулс за промену, који она собом носи, како на индивидуалном, тако и на колективном нивоу.

4.1. Траума као хаос – етичка категоризација

Затечени у ратном вихору, ликови су константно изложени трауми и самим тим суочени са хаосом у свету око себе и унутар себе. Борис Сирилник наводи да психички живот уопште не може да постоји у хаосу (Сирилник 2006: 25) и да, када је о људској психи реч, хаос одговара управо трауматском слому (Сирилник 2006: 30). Онај ко се бори са траумом, бори се заправо са хаосом. Међутим, када је реч о колективној трауми, прича о реду и хаосу, два међусобно супротстављена стања, при чему једно у потпуности искључује друго, опстаје само при површном сагледавању ствари. Уколико се мало погледа иза кулиса, чак и иза нечега што изгледа као апсолутни хаос уочавају се контуре реда по коме се тај хаос одвија и који је тај хаос

иницирао. И обрнуто, у наизглед савршеном реду, детаљнијим посматрањем препознаје се узрок и зачетак деструктивних догађаја који ће уследити. У неким случајевима хаос изгледа апсолутан и тоталан као што је то случај код Барика чији јунаци, тумарајући у ратном метежу након битке код Кобарида, не успевају ништа да схвате, као да је на сваком кораку рационално замењено ирационалним, смислено бесмисленим:

Владала је потпуна збрка. Испред једне цркве затекли смо два Сицилијанца, такође без оружја, два горостаса, био је то чудан приказ јер су свуда око њих биле хрпе ствари (...) Један од двојице Сицилијанаца је плакао. Други није, спокојно је пушио. Рекао је да Аустријанци користе следећи систем: узму оно што им се допада, из кућа, а затим међу заробљеницима одаберу неког високог и крупног Италијана, и нареде му да натовари све на леђа и да их прати. Где су сада?, упитао га је капетан. Сицилијанац је направио покрет ка кући преко пута. Била је то лепа кућа, богаташка. Али Аустријанаца није било ни од корова. Бежите одавде, рекао је капетан. Али онај који је плакао наставио је да плаче, а други је само одмахнуо главом, не рекавши ништа. (Барико 2007: 78-79)

Бариков хаос је тоталан, међутим, у тренутку када достигне кулминаторну тачку у њему се препознају трагови његове противуречности, клице реда, неког заумног, наопаког, обрнутог, али реда – претвара се у парадокс. Његов јунак, капетан, један је од ретких који не жели да преда оружје, већ тражи пут да се извуче из заседе и прикључи италијанским снагама. Међутим, игром случаја и хаоса или можда законом парадокса, баш је он на крају осуђен за дезертерство и стрељан. У том хаосу/парадоксу, препознаје се обрнути систем вредности који функционише по неким својим унутрашњим законитостима, тако да бисмо га, барем што се форме тиче, са једнаким правом могли назвати и редом, или можда боље антиредом, у коме владају закони супротни од оних који владају у логички успостављеном реду ствари.

Унутар хаоса ратног разарања, иза кулиса, уочава се и те какав ред и организација. Целокупна машинерија која је у функцији ратне пропаганде, са којом се Барбис и Малапарте обрачунавају, очигледно није последица хаоса, већ је,

напротив, добро осмишљена са намером да испровоцира и одржи хаос. Фукоов систем паноптикона успешно је примењен и функционише савршено. На једној страни је војник, деперсонализован и немоћан, на другој страни је „контролор“¹⁶⁵, онај ко поседује моћ и има апсолутну контролу над војником. Ред је нужан предуслов да би један овакав систем могао да заживи и функционише, он у хаосу не може да опстане, не може да буде ефикасан, нити применљив. У том контексту за многе побуњенике и револуционаре, међу којима су и Барбис и Малапарте, траума изазвана уништавањем неправедних система, представља нужност, неизбежну станицу на путу од неетичког ка етичком реду.

4.2. Потенцијал за промену

Као што ратови и револуције доводе до промена унутар друштва, тако и трауме и велики лични ломови доводе до промене саме личности. Ако не дође до смрти или трајног психичког оштећења, ако човек смогне снаге да се опорави од трауме, постоји велика вероватноћа да ће у себи препознати један другачији и нови квалитет до кога никада не би дошло да трауме није било. Тај нови квалитет не мора да буде бољи, али велики број психолога данас тврди да он најчешће то јесте, јер је промењен начин на који се гледа на живот. Након блиског сусрета са смрћу, живот престаје да буде нешто што се подразумева, „реална могућност трагедије и губитка остаје урезана у унутрашњи свет“ (Јаноф-Булман 1998: 41), услед чега живот почиње да се перципира као много већа вредност.

Сирилник трауму назива „чудним атрактором“ (Сирилник 2010: 30). Он тврди да бисмо, када у нашим животима не би постојале трауме и хаотични периоди, живели у „омамљујућој рутини“ и да би то била „смрт пре смрти“ (Сирилник 2010: 33). У том контексту се траума и деструктивни, хаотични импулс који она отеловљује, појављују као креативни принципи, принципи динамизма, суштинско одређење живота самог и његовог непрестаног креативног врења:

¹⁶⁵ Фукоов термин.

Имамо утисак да је свет постојан јер смо сами смртна бића и јер имамо потребу да установимо поредак како бисмо створили животну стагегију. Да смо којим случајем бесмрти, уверили бисмо се да је стабилност кратког века и да након сваког реда наступа неред. (Сирилник 2010: 26)

Барико у жељи за ратом која се јавља, наизглед без видљивог разлога, препознаје неки екстремни облик потребе за динамиком коју млади људи, у датом тренутку, не успевају ни на који други начин да каналишу у једноличној свакодневици. Њихова потреба за променом толико је јака да они потпуно пренебрегавају опасности којима су изложени, како за свој физички, тако и за психички интегритет. Притом се овако екстремна потреба не доживљава као патолошка, већ као једна од манифестација дихотомије људске природе:

Они су сањали о јунаштву, о узбуђењу, у сваком случају, о нечем несвакидашњем: али, седећи доконо по кафеима, гледали су како им дани протичу без другог задатка осим да буду послушне машине међу новим машинама, у циљу једног заједничког економског и друштвеног напретка. И стога ми данас с неверицом гледамо фотографије тих људи који устају од столова и, остављајући чашице са благим алкохолним пићима, трче у одсек за регрутацију, смешећи се у објектив, са цигаретом у устима, и машући насловном страницом из новина које доносе вести о објави рата – рата који ће их после самлети, на најстравичнији и најтемељнији од свих начина, са једним стрпљењем које се не може упоредити ни са једном претходном ратном страхотом. (Барико 2007: 56-57)

Траума, као „велики атрактор“ динамике и промена, на личном и на колективном плану, у самој је бити планете на којој смо се обрели, света у коме живимо и нашег постојања на њој и у њему. Епилог те динамике је увек нови квалитет, твди Сирилник, квалитет изнуђен насилном променом и остварен у процесу прилагођавања на нове услове. Након претрпљене трауме ни један од ликова није остао исти, ни Матилда, ни Манек, ни Тина, ни Ултимо, ни Кабирија, ни

Елизавета, ни Барбисови борци, ни Малапартеова пешадија, неки су уништени, а неки су постали јачи, али су сви другачији него што су били.

Ако су свет у коме живимо и наше психичко функционисање конципирани на тај начин, онда су промена и прилагођавање новим условима исто што и борба за опстанак, а њен антипод је смрт. Зато траума поставља тотална питања на које се одговара са да или са не, долази до борбе и промене, или до пропасти.

ЗАКЉУЧАК

Први светски рат који тематски обједињује овде презентована дела аутора Барбиса, Малапартеа, Жапризоа и Барика представља основу за изучавање међузависног односа историје и трауме. И историја и траума су у анализираним делима представљене као комплексни феномени. Сlike историјских догађаја и ситуација – борби у рововима Француске, битке код Кобарида, дезертерстава и саморањавања војника, као и кажњавања која су због тога спровеле војне команде - поткрепљене су информацијама које одговарају историјским чињеницама. Међутим, у сваком од дела, испричана је барем још једна паралелна прича - из угла обичног војника. Оне се не поклапају у свим сегментима. Прича обичног војника много је шири, богатија и флексибилнија од сувопарних историјских података. Фокус интересовања писаца налази се управо на ономе што остаје изван крутих обода историјске чињенице. Године, датуми, географски подаци, тек су координате по којима аутори крећу у потрагу за једном другом историјом, потиснутом и заташкиваном, која се налази у сакривеним званичним документима, у сећањима застрашених сведока, у душама бораца који су преживели ровове и њихових ближњих. Суочивши се са историјом, аутори се нужно суочавају и са траумом, која је вишеслојна, као и презентована историја.

У првом делу овог рада представљене су биографије аутора, дела која улазе у састав корпуса и још по један параметар за сваког од аутора који доприноси бољем разумевању самих дела. Анализом је утврђено да је Барбисов роман *Огањ* имао велики и директни утицај на стварање Малапартеовог дела *Живео Кобарид! Побуна светих проклетника*, и да је, са друге стране, јасан утицај Малапартеовог дела на Бариков роман *Ова прича*. Малапартеово читање Барбиса и Бариково читање Малапартеа, очигледно је на основу самих текстова. Испоставило се, међутим, да су везе међу поменутиим ауторима много дубље него што је то на први поглед изгледало,

што је потврђено и поткрепљено пронађеним документима у облику чланака, есеја и биографских навода.

У другом делу, анализом историјског контекста, утврђено је да након дуготрајног страдања у рововима и искуства Октобарске револуције долази до промене става војника према рату у коме учествују. Увидевши да страдају на фронту због туђих интереса, многи од њих, од убеђених патриота, често добровољаца у рату, постају пацифисти и револуционари. Ова трансформација приказана је на примеру Барбиса и Малапартеа. Идеолошки оквири анализираниг корпуса истражени су још и кроз компаративну анализу постпросветитељске традиције и фашизма .

Кроз истраживање проблематике стрељања сопствених војника размотрени су многи проблеми етичке природе. У том контексту анализиран је однос између легитимног и нелегитимног насиља, као и питање побуне и њеног смисла. Констатовано је да кажњавање војника, који су на различите начине покушавали да избегну прве борбене линије, и личне и колективне одмазде, које се препознају у Жапризоовом и Малапартеовом делу, имају исти заједнички именоватељ - насиље. Кажњавање војника, односно, одмазда коју држава спроводи над њима због непослушности, спада у легитимно насиље, јер војска као институција најчешће има пуни правни легитимитет да тако поступи, међутим, насиље постаје нелегитимно уколико га у име одмазде примењују појединци, што се види у Жапризоовом роману, односно, уколико га неинституционализовани колектив спроводи против институционализованог колектива – пример Малапартеових пешадицаца.

У трећем делу дефинисан је појам трауме и на многим примерима представљена њена разорна моћ. Осим у индивидуалној, траума се јавља и у колективној и трансгенерацијској форми, тако да је поље њеног деловања изузетно широко, а њене жртве могу бити и они који нису непосредно присуствовали трауматском догађају. У том контексту, свако од аутора је, на неки начин, погођен траумом. Барбис и Малапарте, као учесници у рату директно су били изложени трауматским искуствима. Барико и Жапризо, рођени после рата, чувају сећање на

овај сукоб преко чланова својих породица који су у њему учествовали. Они су, својим причама, писцима пренели, не само информациоју о ономе што су доживели, већ и емоције са којима су то доживели, што се у животима и делима Жапризоа и Барика препознаје као колективна и трнsgенерацијска траума. Установљено је да је траума у Бариковом и Жапризоовом делу, између осталог, представљена и самом структуром текста, где се у ту сврху буквално замењује симболичким, што се рефлектује кроз понављања, фрагментарност и празнине.

Осим што трагају за правдом и истином, ликови, а преко њих и аутори, трагају за начином на који би могли да се изборе са својим трауматским искуствима. Ова два пута понекад се спајају у један, а понекад остају неспојиви. Потреба за заштитом од деструктивног дејства трауматског искуства кроз проналажење смисла и циља, присутна је у сваком од дела и манифестује се на различите начине, у зависности од аутора и лика: Барбисови јунаци подносе све ратне страхоте верујући да ће, победом у рату и борбом за класну једнакост, својим потомцима омогућити бољи живот. Малапартеови пешадинци верују да ће, побунивши се против социјалне неправде и залажући се за велике промене у друштву и у човеку самом, допринети борби човечанства за бољу сутрашњицу. Код њих се траума која је узрокована историјским осмишљава и лечи на пољу историјског. Код Жапризоа и Барика се траума узрокована историјским лечи на ванисторијском пољу, кроз личне пројекте, визије и бекства од историјске реалности. Извесно је да и Барико и Жапризо, као аутори који стварају у време постмодерне, исказују неповерење према моћи делања на пољу историјског. Човек је, по њима, моћан у односу на историју само у домену њене презентације и тумачења, али никако на пољу конкретног деловања. За њихове претходнике, Барбиса и Малапартеа, управо је домен историјског поље за окршај са неправдом и за борбу за превазилажење трауме на свим нивоима.

Указано је, такође, на анализе савремених психолога и психијатара који у трауми виде и један сасвим другачији квалитет - потенцијал за промену на индивидуалном и колективном нивоу који она носи са собом.

Оно што обједињује сва трагања у анализираним делима је прича у коју се претачу све унутрашње тескобе и која остаје као сведочанство о преживљеном. За

Барбиса, писање романа на првим линијама фронта представља катарички моменат, али и дубоко моралан чин, јер њиме свесно оставља сведочанство о преживљеном као упозорење будућим генерацијама. Малапарте својим делом покушава да се ослободи моралног оптерећења због пораза код Кобарида и да остави сведочанство о својој верзији историјске истине. Барикови ликови се писањем боре са траумом губитка, покушавају да дознају истину и да спознају себе. Жапризоови јунаци траже своју личну и историјску истину кроз сталну преписку, остављајући тако „незванично“ сведочанство о једном мрачном историјском тренутку и његовим жртвама, на бојном пољу и изван њега.

Писци - Барбис, Малапарте, Жапризо и Барико, тако, својим делима остављају сведочанство о сопственом трагању и покушају да схвате човекову позицију у мраку историје. Пут којим крећу у своју потрагу јесте пут књижевности, уносећи тако у историјске оквире сопствену фикцију.

Осврнућемо се на крају на Семпруна који је говорио о борби са траумом кроз писање и о фикцији која помаже да се доживљено искуство промисли и постане прихватљивије, како за учесника догађаја, тако и за нас:

(...) Желим да избегнем набрајање патњи и страха. Други ће се ионако у томе опробати (...) Треба ми дакле једно наративно „ја“ које ће се хранити мојим искуством, али и превазићи га, које ће моћи у њега да унесе и оно имагинарно, фикцију... Фикцију јасну попут истине. Која би потпомогла стварности да изгледа стварно, а истини да буде веродостојнија. (Семпрун 1996: 146-147).

ЛИТЕРАТУРА

ШТАМПАНА ЛИТЕРАТУРА

1. Корпус тезе

Барбис 1980: Анри Барбис, *Огањ* (са француског превео Бора Глишић), Београд: Југославијапублик.

Барико 2007: Алесандро Барико, *Ова прича* (са италијанског превела Ана Србиновић), Београд: Паидеиа.

Жапризо 2005: Себастијен Жапризо, *Веридба је дуго трајала* (са француског превела Светлана Милошевић), Београд: Лагуна.

Малапарте 1981: Malaparte Curzio, *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti*, Milano: Arnoldo Mondadori Editore.

2. Примарна литература

Албваш 1999: Морис Албваш, Колективно и историјско памћење (са француског превео Аљоша Мимица), у: *Реч – часопис за књижевност, културу и друштвена питања*, бр. 56, Београд: Радио Б92, 63-83.

Асман 2011: Алаида Асман, *Дуга сенка прошлости: култура сећања и политика повести* (са немачког превела Дринка Гојковић), Београд: Библиотека 20.век.

Асман 2011: Јан Асман, *Култура памћења: писмо, сећање и политички идентитет у раним високом културама* (са немачког превео Никола Б. Цветковић), Београд: Посвета.

- Беневан 2004: Christine Bénévent, Dossier, in: Sébastien Japrisot, *Un long dimanche de fiançailles*, Paris : Gallimard, 325-384.
- Ван дер Колк, ван дер Харт 1995: Basel Van der Kolk, Onno van der Hart, The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma, in: Cathy Caruth, *Trauma : Explorations in Memory*, Baltimore: John Hopkins University Press, 158-183.
- Ђуришић, Ратковић, Скоко, Живојиновић, Војводић 1976: Митар Ђуришић, Борислав Ратковић; Саво Скоко, Драгољуб Живојиновић, Михајло Војводић, *Први светски рат, општа историја*, Цетиње: Обод (Београд – Србија).
- Ериксон 1995: Kai Erikson, Notes on Trauma and Community, in: Cathy Caruth, *Trauma : Explorations in Memory*, Baltimore: John Hopkins University Press, 183-200.
- Жирар 1990: Рене Жирар, *Насиље и свето* (са француског превела Светлана Стојановић), Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.
- Изненги 2007: Mario Isnenghi, *Il mito della Grande guerra*, Bologna: Il Mulino.
- Изненги 2002: Mario Isnenghi, *La grande guerra*, Milano: Giunti editore.
- Изненги 1981: Mario Isnenghi, Introduzione, in: Curzio Malaparte, *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti*, Milano: Arnoldo Mondadori, 5-11.
- Карут 1996: Cathy Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore: John Hopkins University Press.
- Кри 2006: Jean-Norton Cru, *Témoins*, Nancy: Presses Universitaires de Nancy.
- Куљић 2006: Тодор Куљић, *Култура сећања, теоријска објашњења употребе прошлости*, Београд: Чигоја штампа.
- Нора 1997: Pierre Nora, *Les Lieux de mémoires, tome 1*, Paris: Gallimard.
- Офенштад 2002: Nicolas Offenstadt, *Les Fusillés de la Grande Guerre et la mémoire collective (1914 – 1999)*, Paris: Edition Odile Jacob.
- Сера 2012: Maurizio Serra, *Malaparte: Vies et légendes*, Paris : Editions Perrin.
- Сирилник 2010: Борис Сирилник, *Аутобиографија једног страшила* (са француског превео Душан Јанић), Нови Сад: Академска књига.
- Форнари 1979: Franco Fornari, *Psicoanalisi della guerra*, Milano: Universale Economica Ferrinelli.

- Франкл 1994: Виктор Франкл, *Зашто се нисте убили: тражење смисла живота* (превод Вера Весковић Албуљ), Београд: Жарко Албуљ.
- Франкл 2007: Виктор Франкл, *Нечујан вапај за смислом: психотерапија и хуманизам* (према превиду Рахеле Бергхофер српском језику прилагодила Тања Станојевић), Београд: Жарко Албуљ.
- Фројд 2006: Сигмунд Фројд, *Психологија масе и анализа ега: изабрани списи* (са немачког превео Божидар Зец), Београд: Федон.
- Фуко 1997: Мишел Фуко, *Надзирати и кажњавати – рођење затвора* (са француског превела Ана А. Јовановић), Београд: Просвета
- Херман 2010: Џудит Херман, *Траума и опоравак: структура трауматског доживљаја* (са енглеског превела Љиљана Миочиновић), Нови Сад: Психополис институт.

3. Секундарна литаратура:

- Агамбен 2013: Ђорђо Агамбен, *Хомо сацер: суверена моћ и голи живот* (са италијанског превела Милена Бабић), Лозница: Карпос .
- Адам 2007: Rémi Adam, *1917, la révolte des soldats russes en France*, Pantin: Les bons caractères.
- Арент 1991: Хана Арент, *Људи у марачним временима* (са енглеског превела Јасмина Тешановић), Горњи Милановац: Дечије новине.
- Арент 1998: Хана Арент, *Извори тоталитаризма* (са енглеског превеле Славица Стојановић и Александра Бајазетов-Вучен) Београд: Феминистичка издавака кућа 94.
- Арент 2000: Хана Арент, Ајхман у Јерусалиму (са енглеског превео Ранко Мاستиловић), у: *Реч – часопис за књижевност, културу и друштвена питања*, бр. 57.3, Београд: Радио Б92, 37-44.
- Ахметагић 2014: Јасмина Ахметагић, *Приповедач и прича*, Лепосавић: Институт за српску културу.

- Барбис Анри 1955: *Свјетлост* (са француског превео Срећко Џамонја), Сарајево: Свјетлост.
- Барико 1997: Алесандро Барико, *Замкови гнева* (са италијанског превела Србислава Вуков-Симентић, Сњежана Маринковић), Нови Сад: Светови.
- Барико 2006: Alessandro Baricco, *Oceano Mare*, Bergamo: Il Nuovo Istituto Italiano d'Arti Grafiche.
- Барико 2007: Alessandro Baricco, *City*, Milano: Feltrinelli.
- Барико 2008: Alessandro Baricco, *Novecento*, Milano: Feltrinelli.
- Барико 2005: Алесандро Барико, *Хомер, Илијада* (са италијанског превела Ана Србиновић), Београд: Паидеиа.
- Барико 2011: Алесандро Барико, *Свила* (са италијанског превела Ана Србиновић), Београд: Паидеиа.
- Барико, Моизио 2007: Алесандро Барико, *Шпанска партија*, Београд: Паидеиа.
- Барт 2005: Ролан Барт, Дискус историје (са француског превела Марија Панић), у: *Тхт – Студентски часопис за књижевност и теорију књижевности*, Београд, (9-10): 38-44.
- Башлар 1969: Гастон Башлар, *Поетика простора* (превела Фрида Филиповић), Београд: Култура.
- Белмар-Паж 2006: Stéphanie Bellemare-Page, La littérature au temps de la post-mémoire: Ecriture et résilience chez Andrei Makin, in: *Etudes littéraires*, vol. 38, n. 1 (automne 2006), 49-55.
- Бодор 2008: Philippe Baudorre, Que nous dit le *Feu* d'Henri Barbusse?, in: *Mémoires et Antimémoires littéraires au XXe siècle*, volume I, Bruxelles : Peter Lang, 147-165.
- Боуре 2006: Nicolas Beaupré, *Ecrire en guerre, écrire la guerre : France, Allemagne 1914-1920*, Paris : CNRS Editions.
- Бенетроф 2010: Corinne Benetroff, L'écriture ou la vie, une écriture résiliente, in: *Littérature* n. 159, 2010/3, 39-52.
- Бењамин 1974: Валтер Бењамин, *Есеји* (превео Милан Табаковић), Београд: Нолит.

- Берк 1999: Питер Берк, Историја као друштвено памћење (превод са енглеског Жељко Вучен), у: *Реч – часопис за књижевност, културу и друштвена питања*, бр. 56, Београд: Радио Б92, 83-92.
- Бјонди 1995: Marino Biondi, Appendice, in: Curzio Malaparte, *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti*, Firenze: Vallecchi, 153-239.
- Бјонди 1995: Marino Biondi, Introduzione, in: Curzio Malaparte, *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti*, Firenze: Vallecchi, 9-45.
- Бобјо 1993: Norberto Bobbio, *Profilo ideologico del Novecento*, Milano: Garzanti.
- Бонар-Ламот 1990: Danielle Bonnard-Lamotte, *Le Feu d'Henri Barbusse, un discours social-patriotard?*, in: *Mots*, volume 24, 94-101.
- Будимир 1971: Милан Будимир, Реч-две о Аристотелу, у: Аристорел, *Метафизика*, Београд: Култура, V-XXI.
- Вајт 1979: Hayden White, *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, London: The John Hopkins University press.
- Вансина 1985: Jan Vansina, *Oral Tradition as History*, Madison: The University of Wisconsin.
- Вебер 2010: Leigh Ellen Weber, *Ecrire le traumatisme : pour une étude de l'incompréhensible chez Soucy, Duras, Mavrikakis et Perec*, Ontario : Queen's university Kingston.
- Вејн, 1997: Пол Вејн, *Да ли су Грци веровали у своје митове?*, Нови Сад: Светови.
- Вујаклија 1980: Милан Вујаклија, *Лексикон страних речи и израза*, Београд: Просвета.
- Георгиев Бранко 2008: *Рађање појма arche*, Ниш: Филозофски факултет.
- Гизен 2004: Bernhard Giesen, *Triumph and Trauma*, Colorado: Paradigm Publishers.
- Гледовић, Ратковић, Ђуришић, Граховац, Опачић 1975: Богдан Гледовић, Борислав Ратковић, Митар Ђуришић, Милан Граховац Петар Опачић, *Први светски рат, Србија и Црна Гора*, Цетиње: Обод (Београд: Србија).
- Глишић 1980: Бора Глишић, Белешка о писцу, у: Анри Барбис, *Огањ*, Београд: Југославијапубик, 241-342.

- Голдштајн 2005: Sasha Goldsztein, La génération du silence, in: *Fondation Auschwitz* (bulletin trimestrielle), n. 86 (janvier – mars), 113-129.
- Грбеша 1999: Грозданко Грбеша, *Посттрауматски стресни поремаћај*, Шид: Г. Грбеша.
- Дем 2000: Eberhard Demm, Barbusse et son Feu: la dernière cartouche de la propagande de guerre française, in: *Guerres mondiales et conflits contemporaines 2000 – 197*, 43-63.
- Ди Бари 2008: Isabella di Bari, *L'idea di letteratura in Alessandro Baricco: Il rapporto con la critica, la narrativa, l'esperienza cinematografica*, Patti: Kimerik Edizioni.
- Дини 2012: Масимо Дини, Ко је био Малапарте?, у: Курцио Малапарте, *Техника државног удара*, Београд: Алтомедиа, 136-143.
- Дилон 2002: Renaud Dulong, La dimension monumentaire du témoignage historique, in: *Sociétés & Représentations*, n 13, avril 2002, Publication de la Sorbonne, 179 - 197.
- Дилон 1998: Renaud Dulong, *Le témoin oculaire : Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris: Edition de l'École des hautes études en sciences sociales.
- Ђерић 2005: Гордана Ђерић, *Пр(а)во лице многјине: колективно самопоимање и представљање: митови, карактери, менталне мапе и стереотипи*, Београд: Институт за филозофију и друштвену теорију: „Филип Вишњић“.
- Ђурић 2006: Жељко Ђурић, *О Италији*, Београд: Мирослав.
- Еванс 2007: Ричард Еванс, *У одбрану историје*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Живковић 1992: Драгиша Живковић (главни и одговорни уредник), *Речник књижевних термина*, Београд: Нолит.
- Изненги 1979: Mario Isnenghi, *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari*, Torino: Einaudi.
- Изненги 1989: Mario Isnenghi, *Le guerre degli italiani. Parole immagini ricordi*, Milano: Mondadori.
- Изненги 1998: Mario Isnenghi, *La tragedia necessaria. Da Caporetto all'Otto settembre*, Bologna, il Mulino.

- Јанићијевић 1985: Јован Јанићијевић, *У знаку молоха - антрополошки оглед о жртвовању*, Београд: Идеа.
- Јаноф-Булман, Франц: 1997: Ronnie Janoff-Bulman, Cynthia M. Frantz, The impact of trauma on meaning: From meaningless world to meaningful life, in: M. J. Power & C. Brewin (Eds.), *The transformation of meaning in psychological therapies: Integrating theory and practice*, Hoboken: Wiley & Sons, 91-106.
- Јованов 1999: Светислав Јованов, *Речник постмодерне*, Београд: Геопоетика.
- Кант, Фуко, Хабермас 2004: Имануел Кант, Мишел Фуко, Јирген Хабермас (превод: Јулијана Бели-Генц, Владимир Капор, Роберт Ковач), *О просвећености*, Нови Сад: Завод за културу Војводине, Друштво за проучавање XVIII века.
- Јунг 1996: Карл Густав Јунг, *Човек и његови симболи* (са немачког превела Елизабет Васиљевић), Београд: Народна књига.
- Јунг 2003: Карл Густав Јунг, *Архетипови и колективно несвесно* (са немачког превеле Босиљка Милакара и Душица Лечић-Тошевска), Београд: Атос.
- Јунг 2008: Карл Густав Јунг, *О развоју личности* (са немачког превеле Босиљка Милакара и Ана Милакара), Београд: Логистика; Нови Сад: Академска књига.
- Карут 1995: Cathy Caruth, *Trauma : Explorations in Memory*, Baltimore: John Hopkins University Press.
- Кластр 2004: Пјер Кластр, *Археологија насиља: рат у примитивним друштвима* (са француског превела Кристина Копрившек), Нови Сад: Киша: Студентски културни центар.
- Кибеди Варга 1990: Aaron Kibédi Varga, Le récit postmoderne, in: *Littérature*, 77 (1990) : 10-21.
- Кијантарето 2005: Jean-François Chiantaretto, *Le témoin interne*, Paris: Aubier.
- Клајн 2006: Иван Клајн, *Италијанско-српски речник*, Београд: Нолит.
- Козелек 1997: Рајнхарт Козелек, *Критика и криза: студија о патогенези грађанског света* (превод са немачког и предговор Зоран Ђинђић) Београд: Плато.
- Короми 2010: Gabriella Koromi, *Un long dimanche de fiançailles: le roman de Japrisot et le fim de Jeunet*, in: *Acta Acad. Paed. Agriensis, Sectio Romanica XXXVI*, 51-61.

- Куљић 2003: Благоје Куљић, *Психофизичка траума и акутни стресни поремећај*, Београд: Задужбина Андрејевић.
- Куљић 2009: Тодор Куљић, *Социологија генерације*, Београд: Чигоја штампа.
- Куљић 1977: Тодор Куљић, *Фашизам: социолошко-историјска студија*, Београд: Нолит.
- Куљић 2002: Тодор Куљић, *Превладавање прошлости: узроци и правци промене слике историје крајем 20. века*, Београд: Хелсиншки одбор за људска права у Србији.
- Кундера 2009: Милан Кундера, *Сусрет* (са француског превела Соња Веселиновић), Београд: Архипелаг.
- Ларошфуко 1979: Франсоа Ларошфуко, *Максима* (према преводу са француског М. Ускоковића), Београд: Графос.
- Лабанка 2006: Nicola Labanca, *Caporetto, storia di una disfatta*, Giunti Editore.
- Лагар, Мишар 1967: André Lagard, Laurent Michard, *XVIII siècle*, Paris : Bordas.
- ЛаКапра 2001: LaCapra, Dominick, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Леви 2005: Примо Леви, *Зар је то човек* (са италијанског превела Елизабет Васиљевић), Београд: Паидеиа.
- Леви-Строс 1978: Клод Леви-Строс, *Дивља мисао* (са француског превели Јелена и Бранко Јелић), Београд: Нолит.
- Леви-Строс 2009: Клод Леви-Строс, *Мит и значење*, Београд: Службени гласник.
- Лиотар 1990: Жан Франсоа Лиотар, *Постмодерна протумачена деци* (са француског превела Ксенија Јанчин), Загреб: Аугуст Цесарец: Напријед.
- Малапарте 2012: Курцио Малапарте, *Техника државног удара* (са италијанског превела Мирјана Јовановић Писани), Београд: Алтомедиа.
- Малапарте 2004: Курцио Малапарте, *Капутт* (са италијанског превела Југана Стојановић), Београд: Новости.
- Малапарте 1963: Курцио Малапарте, *Кожа* (са италијанског превела Јелена Ристић), Београд: Култура.

- Малапарте 2008: Курцио Малапарте, Содом и Гомора (са италијанског превела Бојана Живановић), Београд: Службени гласник.
- Маргалит 1998: Авишај Маргалит, *Пристојно друштво* (превод Милица Крстановић), Београд: Самиздат Б92.
- Маргалит 2004: Avishai Margalit, *The Ethics of Memory*, First Harvard University Press.
- Мари 2008: Jean-Paul Mari, *Sans blessures apparentes*, Paris: Robert Laffont.
- Марић, Живковић-Алексић 2007: Катарина Марић, Олга Живковић-Алексић, Предговор српском издању, у: Франкл, Виктор, *Нечујан вапај за смислом*, Београд: Жарко Албуљ, 7-12.
- Маслов 2001: Абрахам Х. Маслов, *О животним вредностима: изабрани есеји о психологији вредности* (приредио и превео александар Димитријевић), Београд: Жарко Албуљ.
- Маслов 1982: Абрахам Х. Маслов: *Мотивација и личност* (превела Љиљана Миочиновић), Београд: Нолит.
- Маслов 1968: Abraham H. Maslow, *Toward a Psychology of Being*, New York: D. Van Nostrand Company.
- Мелић 2009: Катарина Мелић Les (ré)écritures de l'histoire dans *Le livre du rire et de l'oublie* et *L'insoutenable légèreté de l'être* de Milan Kundera, у: *Филолошки преглед, часопис за страну филологију*, XXXVI 2009 2, Београд, 123-133.
- Мелић 2008: Катарина Мелић, La polyphonie narrative du genre épistolaire : *Les liaisons dangereuses*, у *Токови у савременој романистици*, (уредник проф. др Јелена Новаковић), Београд: Филолошки факултет и Друштво за културну сарадњу Србија – Француска, 111-119.
- Миленковић 2007: Милош Миленковић, *Историја посмодерне антропологије. После постмодернизма*, Београд: Српски генеалогски центар: Одељење за етнологију и антропологију Филозофског факултета.
- Милер, Тугоу 2002: Nancy Miller, Jason Tougaw, *Extremities: Trauma, Testimony and Community*, University of Illinois Press.
- Милграм 1990: Стенли Милграм, *Послушност ауторитету* (са енглеског превела Ивана Спасић), Београд: Нолит.

- Ниче 1979: Фридрих Ниче, *О користи и штети историје за живот* (са немачког превео Милан Табаковић), Београд: Графос.
- Ниче 1994: Фридрих Ниче, *С оне стране добра и зла; Генеалогија морала* (са немачког превео Глигорије Ерњаковић), Београд: Просвета.
- Нолте 1990: Ернст Нолте, *Фашизам у својој епохи: француска акција, италијански фашизам, национал-социјализам* (са немачког превели Мирјана Поповић и Златко Красни), Београд: Просвета.
- Павловић 1987: Миодраг Павловић, *Поетика жртвеног обреда*, Београд: Нолит.
- Пајин 1990: Душан Пајин, *Океанско осећање*, Сарајево: Свјетлост.
- Панић 1998: Владислав Панић, *Речник психологије уметничког стваралаштва*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Паран 2006: Parent, Anne Martine, Trauma, témoignage et récit: la dérouté du sens, in: *Portée*, vol.34, br.2-3,113-125.
- Параф 2014: Pierre Paraf, Préface, in: Henri Barbusse, *Le Feu, Journal d'une escouade de*, suivi d'un carnet de guerre, Paris: Librairie générale française, 5-17.
- Педрончини 1967: Guy Pedroncini, *Les mutineries de 1917*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Петерсон 1993: Janet Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- Петровић 2013: Љиљана Петровић, La perspective historique du présent et de l'avenir: Le feu de H. Barbusse et Viva Caporetto! La révolte des saints maudits de C. Malaparte, у: *Зборнику радова са II међународног научног скупа ФИЛУМ*, Крагујевац, 57-67.
- Петровић 2012: Љиљана Петровић, Traumatisme – identité et communication dans l'œuvre de Japrisot et Baricco, in: *Comparativism, Identity, Communication*, Craiova: Université de Craiova, 126-136.
- Петровић 2011: Љиљана Петровић, Trauma, témoignage et démystification - expérience de la Grande Guerre: Barbusse et Malaparte, у: *Наслеђе VIII/19*, Крагујевац, 85-93.

- Петровић 2011: Љиљана Петровић, Сећане на Кобарид у делу *Ова прича* Алесандра Барика - историјска и метафизичка димензија, у: *Зборник радова са II научног скупа младих филолога Србије*, II/2, Крагујевац: ФИЛУМ, 195-200.
- Прћић 1998: Твртко Прћић, *Нови транскрипциони речник енглеских личних имена*, Нови Сад: Прометеј.
- Пруст 2007: Марсел Пруст, *Васкрсло време* (са француског превео Живојин Живојновић), Београд: Паидеиа.
- Реми 2007: Adam Rémi, *1917, la révolte des soldates russes en France*, Pantin: Les bons caractères.
- Ренан 2007: Ернест Ренан, Шта је нација? (превод са француског Твртко Ловрековић), у: *Про темпоре, часопис студената повјести*, година IV, бр. 4, Загреб, 61-67.
- Рибникар 2006: Владислава Рибникар, Историја и траума у романима Давида Албахарија, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књига 54, свеска 3, 2006, 613-641.
- Ријавец, Миљковић 2009: Мајда Ријавец, Миљковић Дубравка, *Ко су добри људи? Психологија позитивне особе*, Чачак: Легенда.
- Рикер 1993: Пол Рикер, *Време и прича: први том* (са француског превеле Славица Милетић и Ана Моралић), Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижница Зорана Стојановића.
- Рикер 2002, Пол Рикер, *Љубав и правда*, Београд: Плато.
- Рудинеско, Плон 2002: Елизабет Рудинеско, Мишел Плон, *Речник психоанализе* (са француског превели Данијела Бранковић, Ана Моралић, Јован Радуловић, Милица Терзић), Нови Сад: Издавачка књижница Зорана Стојановића.
- Рисен 2004: Jorn Rusen, Trauma and Mourning in Historical Thinking, in: *Journal of Interdisciplinary Studies in History and Archaeology*, vol.1, n.1, 10-21.
- Самарцић, Шпирић 2004: Радомир Самарцић, Жељко Шпирић, Посттрауматски стресни поремећај, у: *Војномедицински преглед*, волумен 61, бр.1, 47-57
- Семпрун 1995: Jorge Semprun, Mal et modernité, in: *Cliats*, str..

- Семпрун 1996: Хорхе Семпрун, *Писање или живот* (са француског превеле Јасна Стојановић и Ивана Стојановић), Београд: Паидеиа.
- Симеуновић 2009: Драган Симеуновић, *Увод у политичку теорију*, Београд: Институт за политичке студије.
- Сирилник 2010: Борис Сирилник, *О души и телу* (са француског превео Душан Јанић), Нови Сад: Академска књига.
- Сонтаг 1983: Сузан Сонтаг, *Болест као метафора*, Београд: Рад.
- Станић 2012: Вељко Станић, Пол Томпсон и усмена историја, у: Пол Томпсон, *Глас прошлости – Усмена историја*, Београд: Клио.
- Сулејман 1998: Susan Rubin Suleiman, *Exile and creativity, Signposts, travelers, outsiders, backward glances*, Duke University Press Durham and London, 1998.
- Тисерон 2007: Serge Tisseron, *La transmission troublée par les revenants et les fantômes*, in: *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, n.38, 2007/1, 29-42.
- Томпсон 2012: Пол Томпсон, *Глас прошлости – Усмена историја* (са енглеског превео Ђорђе Трајковић), Београд: Клио.
- Трамбо 2014: Далтон Трамбо, *Џони је кренуо у рат* (превод са енглеског Дубравка Срећковић Дивковић), Београд: Лагуна.
- Требјешанин 2008: Жарко Требјешанин, *Речник психологије*, Београд: Стубови културе.
- Требјешанин 2008: Жарко Требјешанин, *Речник Јунгових појмова и симбола*, Београд: HESPERIAedu.
- Ћорић 2003: Šimun Šito Ćorić, *Psihologija religioznosti*, Jastrebarsko: Naklada Slap.
- Фарел 1998: Kirby Farrell, *Post-traumatic Culture: Injury and Interpretation in the Nineties*, London: The Johns Hopkins University Press.
- Фелман, Лауб 1992: Shoshana Felman, Dori Laub, *Testimony crises of witnessing in literature, psychoanalysis and history*, London: Routledge.
- Ферони 2005: Ђулио Ферони, *Историја италијанске књижевности, Том II* (са италијанског превели Мила Самарџић, Саша Модерц и други), Подгорица: ЦИД и Београд: ЈП Службени лист СЦГ.

- Франкл 2009: Виктор Франкл, *Психотерапија и егзистенцијализам: смисао и душевно здравље* (превод: Нада Драгојевић и Александар Ђ. Миленковић), Београд: Жарко Албуљ.
- Фројд 1979, Сигмунд Фројд, *Мојсије и монотеизам* (са немачког превео Божидар Зец), Београд: Графос.
- Фројд 1986: Сигмунд Фројд, *Будућност једне илузије: и други списи* (изабрао Гвозден Флего; превео Борис Буден), Загреб: Напријед.
- Фројд 1970: Сигмунд Фројд, *Увод у психоанализу* (са немачког превео Борислав Лоренц), Нови Сад: Матица српска.
- Фројд 1988: Сигмунд Фројд, *Нелагодност у култури* (превео Ђорђе Божићевић), Београд: Рад.
- Фројд 2009: Сигмунд Фројд, *О сексуалној теорији / Тотем и табу* (са немачког превео Павле Милекић; стручни редактор превода Славко Милекић; редакција превода Душан Јанић, Часлав Д. Копривица), Нови Сад: Академска књига.
- Фуко 1998: Мишел Фуко, *Археологија знања* (превод са француског Младен Козомара), Београд: Плато; Нови Сад: Издавачка књижница Зорана Стојановића.
- Фуко 2005: Мишел Фуко, *Рађање биополитике: предавања на Колеж де Франсу, 1978-1979* (приредио Жак Лагранж под руководством Франсоа Евалда и Алесандра Фонтане, са француског превели Бојана Новаковић и др.), Нови Сад: Светови.
- Фуко 2010: Мишел Фуко, *Списи и разговори* (приредио Младен Козомара, са француског превео Иван Миленковић), Београд: Федон.
- Хартман 1995: Geoffrey Hartman, On Traumatic Knowledge and Literary Studies, in: *New Literary History*, Vol 26, No. 3, 537-563.
- Хартман, Каминад 1998: Geoffrey Hartman, Monique Caminade, T moignage, art et traumatisme de l'Holocauste, in: *Mots*, n. 26, 50-68.
- Харвеј 2002: John H. Harvey, *Perspectives on losses and Trauma: Assaults on the Self*, Thousand Oaks: Sage Publications.

- Хачион 1996: Линда Хачион, *Поетика постмодернизма: историја, теорија, фикција* (превели Владимир Гвозден и Љубица Станковић), Нови Сад: Светови.
- Хачион 1977: Linda Hutcheon, Modes et formes du narcissisme littéraire, in *Poétique, Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires*, 29, 90-106.
- Хемингвеј 1977: Ернест Хемингвеј, *Збогом оружје* (са енглеског превео Радојица В. Ћировић), Нови Сад: Матица српска.
- Хирш 1998: Marianne Hirsch, Past Lives: Postmemories in Exile, in: Susan Rubin Suleiman, *Exile and creativity, Signposts, travelers, outsiders, backward glances*, Durham and London: Duke University Press.
- Хигс 1993: Robert Hughes, *Culture of Complaint: The Fraying of America*, New York: Werner Books edition.
- Чоловић 1994: Иван Чоловић, *Бордел ратника: фолклор, политика и рат*, Београд: Библиотека XX век.
- Чоловић 2000: *Политика симбола огледи о политичкој антропологији*, Београд: Библиотека XX век.
- Чомски, Фуко 2011: Ноам Чомски, Мишел Фуко, *О људској природи: правда против моћи* (Превод са енглеског и француског Андрија Филиповић), Лозница: Карпос.

ЕЛЕКТРОНСКИ ИЗВОРИ

1. Текстуални извори

- Барбери 2014: Daniele Barbieri, Un appello per riabilitare i „decimati“, i disertori, i disobbedienti di guerra, <http://www.azionenonviolenta.it/un-appello-per-riabilitare-i-decimati-i-disertori-i-disobbedienti-di-guerra/>, 14.12.2014.
- Барбис 1937: Henri Barbusse, Hélyonne Barbusse, *Lettres de Henri Barbusse à sa femme 1914-1917*, http://www.bibebook.com/files/ebook/libre/V2/barbusse_henri_lettres_de_henri_barbusse_a_sa_femme_1914-1917.pdf, 15.10.2013.

- Барбис 1926: Henri Barbusse, *Les Bourreaux. Dans les Balkans. La terreur blanche* (1926), <http://www.scribd.com/doc/203342401/LES-BOURREAUX-Dans-Les-Balkans-La-Terreur-Blanche-Henry-Barbusse>, 14.05. 2013.
- Барико 2006: Alessandro Baricco, Cari critici, ho diritto a una vera stroncatura, in: *La Repubblica*, http://www.repubblica.it/2006/c/sezioni/spettacoli_e_cultura/baricco/baricco/baricco.html, 23.02. 2014.
- Барико 2005: Alessandro Baricco, Com'è nata Questa storia, http://www.oceanomare.com/news/archivio/qsstoria_uscita.html, 23.02.2014
- Барико 2012: Alessandro Baricco, Una certa idea di mondo/31: La pelle di Malaparte in: *La Repubblica* <https://foglianuova.wordpress.com/2012/06/24/la-pelle-di-curzio-malaparte/>, 28.01.2015.
- Барико 2005: Alessandro Baricco – intervista, in RAI5 <http://www.rai5.rai.it/dl/PortaliRai/Programmi/PublishingBlock-597bd97e-4d5c-4359-9e91-9dfcccf404f2.html?ContentItem-3e0401c1-434c-4101-88c8-9bb331f845f1>, 21.11.2014.
- Барико 2005: Алесандро Барико, Нека друга лепота. Цртица о рату (превод Ана Србиновић), у: *Време* бр.782/783, <http://www.vreme.co.rs/cms/view.php?id=438412>, 21.11.2013.
- Барико, Тараско, Вачис 2003: Alessandro Baricco, Roberto Tarasco, Gabriele Vacis, „Totem. L'ultima tournée“ <http://www.oceanomare.com/news/archivio/totemultima.htm>, 23.10.2014.
- Бјанки 2001: Bruna Bianchi, I disobbedienti nella Grande guerra, <http://www.giorgiozanin.com/wp-content/uploads/2015/05/bianchicorretto.pdf>, 28.10.2014
- Брит 2012: Lawrence Britt, Fascism Anyone ?, in *Free Inquiry*, Spring 2003, 20. <http://www.informationclearinghouse.info/article4113.htm>, 22.05.2012.
- Весели 2011: Игор Весели, Ровови великог рата конструкцијски и тактички развој одбране, у *Клесидра* 5-6, <https://regskordinator.wordpress.com/klepsidra-5-6/>, 24.06.2012.

- Галори 2014: Paolo Gallori, Grande Guerra, l'Ordinario militare: „Riabilitare i disertori come Caduti“, in *La Repubblica*, http://www.repubblica.it/cronaca/2014/11/06/news/grande_guerra_ordinario_militare_riabilitare_disertori-99922059/, 25.01.2015.
- Гинзбург 2013: Carlo Ginzburg, “Storia e microstoria”, <http://www.lostraniero.net/archivio-2013/151-aprile-2013-n-154/799-storia-e-microstoria.html>, 21.12.2014.
- Жирав 2010: Youssef Girard, Le Congrès anti-impérialiste de Bruxelles (1927) ou l'Union des peuples des Trois continents, in: *Monde*, <http://www.ism-france.org/analyses/Le-Congres-anti-imperialiste-de-Bruxelles-1927-ou-l-union-des-peuples-des-Trois-continents-article-13428>, 02.02.2013.
- Делпиру 2014: Dominique Delpiroux, Ces soldats français qu'on a fusillés pour l'exemple, in: *Ladepeche.fr*, <http://www.ladepeche.fr/article/2014/08/16/1935179-ces-soldats-francais-qu-on-a-fusilles-pour-l-exemple.html>, 23.01.2015.
- Дирдон, Ерве 2011: Frédéric Durdon, Pierrick Hervé, *Pour mémoire: les fusillés de la Grande Guerre* http://www.cndp.fr/fileadmin/user_upload/POUR_MEMOIRE/fusilles/120106_P_M-fusilles-grande-guerre.pdf, 20.10.2014.
- Евен 2014: Guillaume Evin, *Un long dimanche de fiançaille* destabilise le cinéma français, in: *Entreprises*, http://lexpansion.lexpress.fr/entreprises/un-long-dimanche-de-fiancailles-destabilise-le-cinema-francais_1378199.html, 02.12.2014.
- Еко 1995: Умберто Еко, Вечни фашизам (превод: Кенан Ефендић), у: *Пешчаник*, <http://pulse.rs/vecni-fasizam-umberto-eko/>, 22.05. 2012.
- Jeunet se fait des ennemis corses 2005: in *Liberation*, http://www.liberation.fr/culture/2005/01/06/jeunet-se-fait-des-ennemis-corses_505227, 24.06.2013.
- Зекини 2008: Laureant Zecchini, Fusillés de 14-18: le gouvernement n'ira pas au-delà d'une réhabilitation mémorielle, in *Le Monde*, <http://www.lemonde.fr/politique/article/2008/11/12/fusilles-de-14-18-le->

- [gouvernement-n-ira-pas-au-dela-d-une-rehabilitation-memorielle_1117524_823448.html](http://www.gouvernement-n-ira-pas-au-dela-d-une-rehabilitation-memorielle_1117524_823448.html), 30.10.2013.
- Јаноф-Булман, Берг 1998: Ronnie Janoff-Bulman, Michael Berg, Disillusionment and the Creation of Value: From Traumatic Losses to Existential Gains, in: *Perspectives on Losses*, http://books.google.rs/books?id=L4lgqAjl2woC&printsec=frontcover&hl=sr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, 15.04.2013.
- Кјавароне 2010: Matteo Chiavarone, Don Camaleone, l'Italia di Malaparte: http://www.flaneri.com/2010/11/14/don_camaleone_litalia_di_malaparte/, 12.02.2014.
- Кјавароне 2010: Matteo Chiavarone, Le guerre di Malaparte, http://www.flaneri.com/2010/06/07/le_guerre_di_malaparte/, 12.02.2014.
- Корони 2010: Gabriella Koromi, Naration d'une double recherche dans *Un long dimanche de fiançailles* de Sébastien Japrisot, in *Verbum Analecta Neolatina* XII/2, 329-345, <http://www.verbum-analectaneolatina.hu/pdf/12-2-08.pdf>, 12.03.2013.
- Костантини, Рабони 1997: Emilia Costantini, Giovanni Rabonni, Baricco, debutto in teatro fra i fischi, in: *Corriere della sera*, 11.04.1997, http://archiviostorico.corriere.it/1997/aprile/11/Baricco_debutto_teatro_tra_fischi_co_0_9704113919.shtml, 10.12.2013.
- Ларкан 2007: Laura Larcana, Baricco riscopre Moby Dick "Ecco a voi il cuore del romanzo" in: *La Repubblica*, 20.11.2007, http://www.repubblica.it/2007/11/sezioni/spettacoli_e_cultura/baricco-auditorium/baricco-auditorium/baricco-auditorium.html, 21.03.2013.
- Larousse: Henri Barbusse écrivain français, <http://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/Barbusse/171263>, 10.10.2014.
- LDH Toulon 2008: Pour la réhabilitation des „fusillés pour l'exemple“, <http://ldh-toulon.net/pour-la-rehabilitation-des.html>, 21.10.2013
- M. Sarkozy, les fusillés de 14-18 n'avaient pas été des lâches, 11.11.2008, http://www.lemonde.fr/societe/article/2008/11/11/un-11-novembre-particulier_1117148_3224.html, in: *Le Monde*, 21.10.2013.

- Мартелини : Luigi Martellini, Biografia di Curzio Malaparte, <http://www.cristinacampo.it/public/biografia%20di%20curzio%20malaparte%20a%20cura%20di%20luigi%20martellini.pdf>, 27.06.2013.
- Меморо 2008 : La banca della memoria, <http://www.memoro.org/it/progetto.php>, 26.02.2012.
- Монтанели 1996: Indro Montanelli, I retroscena dello scandalo Malaparte, in: *Corriere della sera*, 28.12.1996. http://archiviostorico.corriere.it/1996/dicembre/28/retroscena_dello_scandalo_Malaparte_co_0_96122813833.shtml, 14.09.2012.
- Оливеро 2005: Dario Olivero, Arrivano Baricco e Lucarelli il „dream team“ della Fandango, in: *La Repubblica*, 09.02.2005, http://www.repubblica.it/2005/b/sezioni/spettacoli_e_cultura/fandango/fandango/fandango.html, 28.11.2014.
- Оливеро 2005: Dario Olivero, La guerra, l'amore, i motori. Esce il nuovo libro di Baricco, in: *La Repubblica Spettacoli & Cultura.it*, 10.11.2005, http://www.repubblica.it/2005/k/sezioni/spettacoli_e_cultura/librobaricco/librobaricco/librobaricco.html, 28.01.2015.
- Отолина, Karlini 2000: Paolo Ottolina, Franco Carlini, L'idea di Stephen King in Italia non funzionerebbe, in: *Corriere della sera*, 22.07.2000, http://archiviostorico.corriere.it/2000/luglio/22/idea_Stephen_King_Italia_non_co_0_000722162.shtml, 26.11.2014.
- Отолина 2003: Paolo Ottolina, Racconto dell'Iliade, <http://www.raccontodelliliade.it>, 17.12.2012.
- Пивано 2008: Fernanda Pivano, Perché Baricco – recensione di *Castelli di Rabbia*, <https://ilmestieredileggere.wordpress.com/2008/10/10/perche-baricco-recensione-di-castelli-di-rabbia-alessandro-baricco/>, 23.01.2015.
- Пигани 2000: Erik Pigani, La psychogénéalogie, in: *Psychologies* <http://www.psychologies.com/Therapies/Developpement-personnel/Methodes/Articles-et-Dossiers/La-psychogenealogie>, 28.05.2014.

- Сака 2006: Mario Saccà, Riemerge dalle nebbie del tempo la storia di un soldato della Catanzaro, <http://www.cimeetrincee.it/malerba.htm>, 25.11.2014.
- Cercle Henri Barbusse: Brève présentation de la vie et de l'action d'Henri Barbusse, <http://cercles.communistes.free.fr/chb/barbusse.php>, 12.09.2014.
- Сера 2012: Maurizio Serra, (2012), *Malaparte: Vite e leggende*, <http://www.amazon.it/Malaparte-Vite-leggende-Maurizio-Serra/dp/8831713329>, 17.05.2014.
- Сера 2005: Serra, Michele, Il motore dio del secolo, in: *La Repubblica*, 11.11.2005, http://ilmiolibro.kataweb.it/booknews_dettaglio_recensione.asp?id_contenuto=1174601, 24.02.2014.
- Сијапа: Olivier Ciappa, Jean-Pierre Jeunet: Faites l'amour, pas la guerre, http://www.cineman.ch/fr/movie/2004/UnLongDimancheDeFiancailles/interview.html?interview_id=123, 22.11.2014
- Сремац, Беук 2012: Срђан Сремац, Сергеј Беук, Религија, духовност и пост-трауматско сећање, 269-284, http://www.academia.edu/449294/Religija_duhovnost_i_post-traumatsko_secanje_Religion_Spirituality_and_Post-traumatic_Memories 24.03.2013.
- Стела 2012: Gian Antonio Stella, Malaparte, il cane sciolto: fascista sgradito al regime, in: *Corriere della sera*, 30.07.2012, http://www.corriere.it/cultura/12_luglio_30/stella-malaparte-cane-sciolto-fascista-sgradito-regime_8f72f49a-da3d-11e1-aea0-c8fd44fac0da.shtml, 30.01.2013.
- Terresdesécrivains 2003: Henri Barbusse à Paris et à Aumont-en-Halatte, http://www.terresdecrivains.com/article.php3?id_article=14, 24.02.2012.
- Thérapie : la psychogénéalogie : <http://www.aufeminin.com/ma-psychologie/psychogenealogie-transgeneracionnelle-d20377.html> (текстуални и аудио-визуелни извор), 10.08.2012.
- Фацио: Ida Fazio, Microstoria <http://www.studiculturali.it/dizionario/pdf/microstoria.pdf>, 05.05.2012.

- Ферони 2006: Giulio Ferroni, Caro Baricco, io recensisco ma Lei non mi legge, in: *La Repubblica*,
http://www.repubblica.it/2006/c/sezioni/spettacoli_e_cultura/baricco/critic/critic.html, 23.02.2014.
- Henri Barbusse, Biographie succincte, . <http://www.upba.fr/Annees%2020-30/Henri%20BARBUSSE%20Biographie.pdf>, 21.02.2015
- Цагребелски 2009: Gustavo Zagrebelsky, L'Ideologia del Fascismo, in: Gustavo Zagrebelsky, *Questa*, *repubblica*,
<https://www.google.it/#q=zagrebelsky+ideologia+del+fascismo> , 10.08. 2013.

2. Аудио-визуелни извори

2.1. Интервјуи, емисије, говори, предавања:

- Але 2009: Juliette Allais, Psycho-genealogy: How our ancestors influence our life today,
http://www.liloumace.com/Psycho-genealogy-How-our-Ancestors-influence-our-life-today--Juliette-Allais_a248.html, 10.10.2013.
- Барико 2010: Alessandro Baricco, Passi nella neve (1/2), in: *Retro scena*,
<https://www.youtube.com/watch?v=xcBY2r8l7-A>, 21.09.2014.
- Барико 2010: Alessandro Baricco, Passi nella neve (2/2), in: *Retro scena*,
<https://www.youtube.com/watch?v=BNtCdTxgOfA>, 21.09.2014.
- Барико 2011: Alessandro Baricco, Premio “La storia in un romanzo”,
<https://www.youtube.com/watch?v=gQrhtbWnQhc>, 10.10.2014.
- Бобера 2014: Carine Bobbera, Les fusillés de 14-18 mis à l’honneur au musée de l’Armée.
<https://www.youtube.com/watch?v=SolZ0XqE7dw> 07.11.2014.
- Жене 2007: Jean-Pierre Jeunet in: Entretien avec Jean-Pierre Jeunet,
http://www.dailymotion.com/video/x1qax7_entretien-avec-jean-pierre-jeunet_shortfilms 15.04.2013.24.042013.

- Варанели 2010: Stefano Varanelli, La battaglia di Caporetto la sconfitta più dura. <http://www.lastoriasiamonoi.raai.it/video/la-battaglia-di-caporetto/2695/default.aspx> 17.12.2013.
- Зимбардо 2008: Philip Zimbardo, The psychology of evil, http://www.ted.com/talks/philip_zimbardo_on_the_psychology_of_evil?language=en#t-1366896 17.04.2014.
- Кристиано 2014: Riccardo Cristiano, La riabilitazione dei 750 fucilati della Prima Guerra Mondiale, <https://www.youtube.com/watch?v=jXX-xoS3C04> 17.11.2014.
- Мијели 2014: Paolo Mieli, *14-18 Grande Guerra 100 anni dopo*, <https://www.youtube.com/watch?v=cbeXqISHq2k> 24.01.2015.
- Пижада 2013: David Pujadas, Histoire: Réhabiliter les fusillés de la Première guerre mondiale, http://www.francetvinfo.fr/histoire-rehabiliter-les-fusilles-de-la-premiere-guerre-mondiale_424277.html 30.09.2013.
- Романи 2012: Luca Romani, *La vita in trincea* <https://www.youtube.com/watch?v=fRJ78HaiejI> 21.09.2013.
- Шансел 1968: Jacques Chancel s'entretient avec l'écrivain Sébastien Japrisot, <http://www.babelio.com/auteur/Sebastien-Japrisot/5664/videos?pageN=1> 25.08.1914.

2.2. Филмови

- Атенборо 1996: Ричард Атенборо, *У љубави и рату*, <https://kat.cr/in-love-and-war-dvdrip-1996-req-tictac-t5501235.html> , 21.12.2013.
- Ауђас 2007: Corrado Augias, *Enigma Caporetto*, <http://www.grandeguerra.raai.it/articoli/enigma-caporetto/23667/default.aspx>
- Бјанки 1965: Hombert Biachi, *La grande guerra . Prima parte*. <https://www.youtube.com/watch?v=H0oH9DKVyUk>, 25.01.2014.
- Бјанки 1965: Hombert Biachi, *La grande guerra. Seconda parte*. <https://www.youtube.com/watch?v=8bLR1A7MsrY>, 18.04.2014.

- Бјанки 1965: Hombert Biachi, *La grande guerra. Terza parte.* <https://www.youtube.com/watch?v=sY7DVmAp7Xo>, 18.04.2014.
- Бјанки 1965: Hombert Biachi, *La grande guerra. Quarta parte.* <https://www.youtube.com/watch?v=bfQy2RPQflo>, 23.04.2014.
- Видор, Хјустон 1957: Чарлс Видор и Џон Хјустон, *Збогом оружје*, <https://kat.cr/a-farewell-to-arms-1957-1080p-brrip-x264-yify-t9717892.html>, 24.08. 2014.
- Делградо 2014: José Delgrado, *La première guerre mondiale : 1917, L'hécatombe continue*, објављено <https://www.youtube.com/watch?v=pvujfRYzr-Q>, 08.03.2015.
- Жамен 2009: Patrick Jamain, *Blanche Maupas*, <http://watchonlinedb.com/movies-online/473334-blanche-maupas#>, 11.11.2013.
- Жене 2004: Жан-Пјер Жене, *Веридба је дуго трајала*, <http://www.filmovix.net/videos/the-young-and-prodigious-t-s-spivet-mladi-i-daroviti-t-v-spivet-2013/>, 12.01.2012.
- Каријон 2005: Christian Carion, *Joyeux Noel*, <http://www.fun2cell.net/sr-rs/directmovie2/?tc=0&media=TE&cid=MjAwNHw3NDM2NHxSU3wzfDF8fGJRKglf0af8f86f78245250d00f1ece7ec4101-8-1497>, 24.08.2011.
- Кјубик (1957): Стели Кјубрик, *Стазе славе*, <https://kat.cr/paths-of-glory-1957-720p-brrip-x264-550mb-yify-t5837117.html>, 04.06.2012.
- Ланзман 1985: Клод Ланзман, *Шоа*, <https://www.youtube.com/watch?v=F8lkl6H3aiI>, 22.05.2012.
- Мелограни 1985: Piero Melograni, *La trincea e la vita quotidiana, tratto da la Prima guerra mondiale* <http://www.raistoria.rai.it/articoli/la-trincea-e-la-vita-quotidiana/3271/default.aspx>, 12.03.2014.
- Хиршбигел 2001: Оливер Хиршбигел, *Експеримент*, <http://filmovi.infopult.net/online-film/sa-prevodom/10-2346/Das-Experiment-2001>, 21.07.2014.
- Шеринг 2010: Пол Шериг, *Експеримент*, http://www.onlinesaprevodom.com/publ/filmovi_online/strani_filmovi/the_experiment_2010/112-1-0-7809, 21.07.2014.

ИНДЕКС ИМЕНА

А

Адам, Реми (Adam Rémi) 19
Адамов, Артур (Adamov Arthur) 54
Адлер, Алфред (Adler Alfred) 267
Адорно, Теодор (Theodor W. Adorno) 250
Ађани, Изабела (Isabelle Yasmine Adjani) 55, 61
Ајнштајн, Алберт (Albert Einstein) 28
Ајхман, Адолф (Adolf Otto Eichmann) 128
Албваш, Морис (Maurice Halbwachs) 22, 239, 292
Алеви, Маријан (Marianne Halévy) 51
Аманти, Николо (Niccolò Ammanti) 66
Амендола, Ђовани (Giovanni Amenderola) 103
Анселин Шуценбергер, Ан (Anne Ancelin Schutzenberger) 246
Ануј, Жан (Jean Anouilh) 54
Арендт, Хана (Hannah Arendt) 19, 128, 129
Арагон, Луј (Louis Aragon) 28, 54
Ариага, Гиљермо (Guillermo Arriaga Jordàn) 66
Аристотел (Αριστοτέλης) 221
Асман, Алаида (Aleida Assmann) 191, 226, 235, 237, 242, 243, 244, 245, 247, 251, 253, 254
Асман, Јан (Jan Assmann) 219, 221, 222, 233, 235, 236

Атенборо, Ричард (Richard Attenborough) 105
Ауђас, Корrado (Corrado Augias) 100
Ахметагић, Јасмина (Јасмина Ахметагић) 194

Б

Бадолђо, Пјетро (Pietro Badoglio) 42
Балбо, Итало (Italo Balbo) 40, 41
Барбиери, Даниеле (Daniele Barbieri) 120
Барбис, Елијон (Hélyonne Barbusse) 25
Барт, Ролан (Roland Barthes) 19, 182
Бекер, Жан (Jean Becker) 55
Беневан, Кристин (Christine Bénévent) 17, 53, 58, 60, 61
Бењамин, Валтер (Walter Bendix Schonfiles Benjamin) 77
Бентам, Џереми (Jeremy Bentham) 144
Бени, Стефано (Stefano Benni) 68
Бергсон, Анри (Henri Bergson) 24
Берк, Питер (Peter Burke) 22, 218
Беук, Сергеј (Сергеј Беук) 190
Бјанки, Бруна (Bruna Bianchi) 19, 113
Бјонди, Марино (Marino Biondi) 17, 47, 48
Блош, Марк (Marc Léopold Benjamin Bloch) 218
Бобера, Карин (Carine Bobbera) 119
Бонапарта, Наполеон (Napoléon Bonaparte) 40
Бонето, Алин (Aline Bonetto) 61

Бономи, Иваное (Ivanoe Bonomi) 46
Борзејги, Френк (Frank Borzage) 105
Боровски, Тадеуш (Tadeusz Borowski) 208
Брит, Лоренс (Lawrence Britt) 126
Бронберже, Пјер (Pierre Braunberger) 53, 54
Бронсон, Чарлс (Charles Bronson) 55
Брунело, Марио (Mario Brunello) 72
Брукс, Питер (Peter Brooks) 194
Булок, Сандра (Sandra Bullock) 105
Будимир, Милан (Милан Будимир) 261
Бутул, Гастон (Gaston Bouthoul) 130

В

Вајан-Куртије, Пол (Paul Vaillant-Courtier) 28
Вансина, Јан (Jan Vansina) 235
Варанели, Стефано (Stefano Varanelli) 104
Вачис, Габриеле (Gabriele Vacis) 66
Видор, Чарлс (Charles Vidor) 105
Баш, Андре (André Bach) 112
ван дер Харт, Оно (Onno van der Hart) 21, 204, 206, 209
ван дер Колк, Басел (Bassel A. van der Kolk) 21, 204, 206, 209
Вељани, Франко (Franco Vegliani) 43
Вендерс, Вим (Wim Wenders) 67
Верноше, Леон (Léon Gustav Vernochet) 27
Весели, Игор (Игор Весели) 82
Витгенштајн, Лудвиг (Ludwig Wittgenstein) 221
Вујаклија, Милан (Милан Вујаклија) 120

Г

Галори, Паоло (Paolo Gallori) 120

Гете, Јохан Вофганг (Johann Wolfgang von Goethe) 269
Гизен, Бернхард (Bernhard Giesen) 254
Гинзбург, Карло (Carlo Ginzburg) 184
Гобети, Пјеро (Piero Gobetti) 40
Горки, Максим (Максим Горки) 34, 37
Гледовић, Богдан (Богдан Гледовић) 79, 80, 82
Глишић, Бора (Бора Глишић) 25, 35
Голдштајн, Саша (Sasha Goldsztein) 242
Гравас, Коста (Costa-Gravas) 54
Грана, Ђани (Gianni Grana) 43
Гренди, Едоардо (Edoardo Grendi) 184
Грималди, Антонело (Antonello Grimaldi) 66
Гуери, Ђордано Бруно (Giordano Bruno Guerri) 44

Д

Делбонел, Бруно (Bruno Delbonnel) 61, 64
Делон, Ален (Alain Delon) 55
Делпиру, Доминик (Dominique Delpioux) 112, 113
Дем, Еберхард (Eberhard Demm) 127
ди Бари, Изабела (Isabella di Bari) 17, 74, 65
Ди Савоја Виторио Емануеле III (Vittorio Emanuele III di Savoia) 103
Диамел, Жорж (Georges Duhamel) 27
Дилон, Рено (Renaud Dulong) 251
Дирдон, Фредерик (Frédéric Durdon) 106, 108, 112, 113, 120)

Ђ

Ђурић, Жељко (Жељко Ђурић) 89, 90
Ђуришић, Митар (Митар Ђуришић) 19, 98, 99, 102

Болити, Ђовани (Giovanni Giolitti) 46

Е

Евен, Гијом (Guillaume Evin) 62

Еко, Умберто (Umberto Eco) 124

Ерве, Пјерик (Hervé Pierrick) 113

Ериксон, Каи (Kai Theodor Erikson)
21, 192, 201, 232

Ж

Жамен, Патрик (Patrick Jamain) 115

Жане, Пјер (Pierre Janet) 19, 209, 223,
224

Жене, Жан-Пјер (Jean-Pierre Jeunet) 16,
63

Живковић-Алексић, Олга (Олга
Живковић-Алексић)

Жираар, Рене (René N. T. Girard) 18,
114, 159, 160, 162, 164, 169

Жобер, Марлен (Marlène Jobert) 55

Жоспен, Лионел (Lionel Jospin) 118

Журден, Франсис (Francis Jourdain) 28

З

Зекини, Лореан (Laureant Zecchini) 118

Зимбардо, Филип (Philip G. Zimbardo)
128

Зукерт, Курт Ерих (Kurt Erich Suckert)
37, 40, 44, 48

И

Изненги, Марио (Mario Isnenghi) 19,
37, 39, 44, 45, 47, 49, 84, 102, 103, 105,
106, 108, 112, 113, 125, 126, 132, 135,
140

Илијел, Гаспар (Gaspard Ulliel) 61

Ј

Јаноф-Булман, Рони (Ronnie Janoff-
Bulman) 285, 297

Јунг, Карл Густав (Carl Gustav Jung)
245

К

Кадорна, Луиђи (Luigi Cadorna) 101,
102, 110, 111, 228

Кајат, Андре (André Cayatte) 54

Ками, Албер (Albert Camus) 267

Канети, Елијас (Elias Canetti) 250

Кант, Имануил (Immanuel Kant) 105,
121, 249

Карвер, Рејмонд (Raymond C. Carver)
68

Каријон, Кристијан (Christian Carion)
91

Карут, Кети (Cathy Caruth) 21, 191, 193,
200, 201, 203, 209

Карлини, Франко (Franco Carlini) 67

Кибеди Варга, Арон (Aron Kibédi
Varga) 19, 184

Кјантарето, Жан-Франсоа (Jean-
François Chiantaretto) 230

Кјубрик, Стенли (Stanley Kubrick) 115

Клајн, Иван (Иван Клајн) 46, 105

Кле, Пол (Paul Klee) 77

Козелек, Рајнхарт (Reinhart Koselleck)
226

Корнеј, Пјер (Pierre Corneille) 252

Костантини, Емилија (Emilia
Constantini) 65, 67

Косински, Јержи (Jerzy Kosinski) 209

Кри, Жан Нортон (Jean Norton Cru) 35,
37, 138, 251

Куљић, Благоје (Благоје Куљић) 35

Куљић, Тодор (Тодор Куљић) 194, 225,
248

Кундера, Милан (Milan Kundera) 11

Купер, Гари (Gary Cooper) 105

Л

Лагар, Андре (André Lagard) 121

Лами, Жан-Пол (Jean-Paul Lamy) 27

Ланзман, Клод (Claude Lanzmann) 212, 213

Ларкан, Лаура (Laura Larcан) 65

Ларошфуко, Франсоа (François La Rochefoucauld) 188

Лафорца, Енцо (Enzo Laforgia) 43

Леви, Ђовани (Giovanni Levi) 184

Леви, Примо (Primo Levi) 171, 250, 251

Леви-Строс, Клод (Claude Lévi-Strauss) 182, 183

Линхард, Сузан (Suzanne Leenhardt) 96

Лењин, Владимир Илич (Владимир Илич Лењин) 29, 34, 41, 92, 178

Лефулон, Луј (Louis Albert Lefoulon) 114

Леша, Лисијен (Lucien Lechat) 114

Лиотар, Жан-Франсоа (Jean-François Lyotard) 19, 178

Лоренц, Конрад (Konrad Lorenz) 266

Лукарели, Карло (Carlo Lucarelli) 70

Лучиди, Гуљелмо 50

Љ

Љоса, Марио Варгас (Jorge Mario Pedro Vargas Liosa) 66

М

Маларме, Стефан (Stéphane Mallarmé) 24

Малро, Андре (André Malraux) 28

Малтер, Шарлот (Charlotte Malterre) 96

Мандес, Катил (Catulle Mendès) 24, 25

Маншет, Жан-Патрик (Jean-Patrick Manchette) 55

Маргалит, Авишај (Avishai Margalit) 255

Мари, Жан-Пол (Jean-Paul Mari) 210

Марић, Катарина (Катарина Марић) 267

Мартон, Толо (Tolo Marton) 72

Маркес, Габриел Гарсија (Gabriel José García Márquez) 68

Маркс, Карл (Karl Heinrich Marx) 48, 178

Мартелини, Луиђи (Luigi Martellini) 17, 43

Маслов, Абрахам (Abraham H. Maslow) 270

Мелвил, Херман (Herman Melville) 68

Мелић, Катарина (Катарина Мелић) 62, 184

Метерлинк, Морис (Maurice Polydore Marie Bernard Meeterlinck) 25

Милер, Ненси (Nancy K. Miller) 191

Милграм, Стенли (Stanley Milgram) 128

Миљковић, Дубравка (Dubravka Miljković) 261

Моизио, Лучија (Lucia Moisisio) 66, 68

Монтан, Ив (Yves Montand) 54

Монфоре, Жорж (Georges Montforez) 55

Мопа, Бланш (Blanche Maupas) 114, 115

Мопа, Теофил (Téophile Maupas) 114, 118

Морети, Нани (Nanni Moretti) 66

Мос, Кејт (Kate Moss) 68

Мусинак, Леон (Léon Moussinac) 28

Мусолини, Бенито (Benito Amilcare Andrea Mussolini) 39, 46, 51, 126

Н

Накар, Алесандро Марија (Alessandro Maria Nasar) 69
Нехру, Цавахарлал (JawaharlalNehru) 28
Нервал, Жерар де (Gérard de Nerval) 26
Низан, Пол (Са Барбисом) 28
Ниче, Фридрих (Friedrich Wilhelm Nietzsche) 269
Нора, Пјер (Pierre Nora) 233, 238, 239
Нотом, Амели (Amélie Nothomb) 66

Њ -

О

О`Донел, Крис (Chris O'Donnell) 105
Оливеро, Дарио (Olivero Dario) 65, 71
Орландо, Виторио Емануеле (Vittorio Emanuele Orlando) 103, 104
Отолина, Паоло (Paolo Ottolina) 67, 68
Офенштад, Никола (Nicolas Offenstadt) 19, 105, 106, 107, 108, 110, 112, 114, 115, 116, 158

П

Пајин, Душан (Душан Пајин) 22, 270, 271
Паран, Ан Мартин (Anne Marie Parent) 190, 256
Параф, Пјер (Pierre Paraf) 17, 24, 25
Парацелзус (Theophrastus Philippus Aureolus Bombastus von Hohenheim) 267
Педрончини, Ги (Guy Pedroncini) 19, 57, 112
Петровић, Љиљана (Љиљана Петровић) 141, 274, 275, 277, 282
Пивано, Фернанда (Fernanda Pivano) 69, 70

Плутарх, Местрије (Μεστριος Πλουταρχος) 252
Поенкаре, Рејмон (Raymond Poincaré) 109
Пони, Карло (Carlo Poni) 184
Принцип, Гаврило (Гаврило Принцип) 79
Прост, Антоан (Antoine Prost) 119
Пруст, Марсел (Marcel Proust) 43, 68, 133

Р

Рабони, Ђовани (Giovanni Raboni) 66
Расел, Клајв (Clive Russell) 68
Реаж, Полин (Pauline Réage) 55
Режејак, Жеро (Géraud François Gustave Réveilhas) 114
Ренан, Ернест (Ernest Renan) 231
Рибникар, Владислава (Владислава Рибникар) 213, 214
Риверс, Вилијам Халс (William Halse Rivers Rivers) 191
Ријавец, Мајда (Majda Rijavec) 261
Рикер, Пол (Paul Ricoeur) 23
Рисен, Јерн (Jorn Rusen) 22, 248
Ролан, Ромен (Romain Rolland) 28, 270
Ромел, Ервин (Erwin Rommel) 100, 104
Ромен, Жил (Jules Romain) 27
Ронкони, Лука (Luca Ronconi) 67
Роси, Валентино (Valentino Rossi) 70, 71, 73
Роси, Жан Батист (Jean-Baptiste Rossi) 53
Роси, Паоло (Paolo Rossi) 68
Росини, Ђоакино (Giacchino Rossini) 65
Русо, Фредерик (Frédéric Rousseau) 138

С

Савијано, Роберто (Roberto Saviano) 66
Сака, Марио (Mario Saccà) 111, 117,
120
Самарцић, Радомир (Радомир
Самарцић) 258, 260
Саркози, Никола (Nicolas Sarkozy) 118
Сартр, Жан Пол (Jean-Paul Sartre) 54
Сеген, Филип (Philippe Séguin) 119
Селан, Пол (Paul Celan) 209, 211, 254
Семпрун, Хорхе (Jorge Semprun Maura)
52, 206, 210, 232, 291
Сера, Маурицио (Maurizio Serra) 34, 37,
40, 47, 49, 50, 51, 52
Сера, Микеле (Michele Serra) 73
Сијапа, Оливије (Olivier Ciappa) 61
Силберман, Серж (Serge Silberman) 54
Симел, Ернст (Ernst Simmel) 131, 139
Сињоре, Симон (Simone Signoret) 54
Сирилник, Борис (Boris Cugulnik) 21,
175, 283, 285, 286
Среман, Срђан (Срђан Сремац) 190
Стаљин, Јосиф (Јосиф Висарионович
Џугашвили Стаљин) 28, 39
Сушон, Ален (Alain Souchon) 55

Т

Тамбури, Орфео (Orfeo Tamburi) 43
Тараско, Роберто (Roberto Tarasco) 66
Токафондо, Ђанлуиђи (Gianluigi
Toscafondo) 71
Толстој, Лав Николајевич (Лав
Николајевич Толстој) 34
Томпсон, Пол (Paul Thompson) 22, 239
Торнаторе, Ђузепе (Giuseppe Tornatore)
65
Тоту, Одри (Audrey Tautou) 62
Требјешанин, Жарко (Жарко
Требјешанин) 194, 225

Трентињан, Жан-Луј (Jean-Louis
Trintignant) 55
Троцки, Лав (Лав Троцки) 41
Тугоу, Џејсон (Jason Tougaw) 191
Тукидид (Θουκυδίδης) 68

Ћ

Ћано, Галеацо (Gian Galeazzo Giano) 41
Ћорић, Шимун Шито (Šimun Šito
Ćorić) 22, 262

У

Ф

Фајол, Мари-Емил (Marie Emile
Fayolle) 57, 58
Фарел, Кирби (Kirby Farrell) 191
Фелман, Шошана (Shoshana Felman)
21, 191, 207, 211, 215, 232, 250
Фердинанд, Франц (Franz Ferdinand
von Osterreich-Este) 79
Ферони, Ђулио (Giulio Ferroni) 65, 70,
73, 241
Флобер, Гистав (Gustave Flaubert) 56
фон Белов, Ото (Otto Ernst Vincent Leo
von Below) 99
фон Шлифен, Алфред (Alfred Graf von
Schlieffen) 79
Фонтен, Мадлин (Madeline Fontaine) 61
Форнари, Франко (Franco Fornari) 19,
130, 131
Фостер, Џоди (Jodie Foster) 62
Франкл, Виктор (Viktor E. Frankl) 21,
266, 267, 268, 269, 278
Франс, Анатол (Anatole France) 25, 27
Фројд, Сигмунд (Sigmund Freud) 22,
191, 193, 201, 203, 207, 247, 266, 267,
270

Фуко, Мишел (Michel Foucault) 18, 121, 144, 147, 149, 169, 285

Х

Хабермас, Јирген (Jurgen Habermas) 121

Хадсон, Рок (Rock Hudson) 105

Хартман, Џефри (Geoffrey Hartman) 22, 213

Хачион, Линда (Linda Hutcheon) 19, 186

Хегел, Георг Вилхелм Фридрих (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) 65, 178

Хејз, Хелен (Helen Hayes) 105

Хемингвеј, Ернест (Ernest Hemingway) 105, 110

Херман, Џудит (Judith Lewis Herman) 21, 201, 246, 250, 258

Химлер, Хајнрих (Heinrich Luitpold Himmler) 226

Хирш, Маријан (Marianne Hirsch) 22, 244

Хиршбигел, Оливер (Oliver Hirschbiegel) 128

Хитлер, Адолф (Adolf Hitler) 41

Хјустон, Џон (John Huston) 105

Хомер (Ομηρος) 68

Ц

Цагребелски, Густаво (Gustavo Zagrebelsky) 125

Цукони, Ђована (Giovanna Zucconi) 66

Ч

Читати, Пјетро (Pietro Citati) 68, 70

Чоловић, Иван (Иван Чоловић) 19, 131, 137

Џ

Џоунс, Џенифер (Jennifer Jones) 105

Ш

Шеринг, Пол (Paul Scheuring) 128

Ширак, Жак (Jacques René Chirac) 118

Шифелбуш, Волфганг (Wolfgang Schivelbusch) 226

Шпирић, Жељко (Жељко Шпирић) 258, 260

ОБРАЗАЦ 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Љиљана Петровић
број уписа _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом
Историја, траума и трагање у делима Барбиса, Малапартеа, Жапризоа и Барика

- 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.

У Крагујевцу, 23.09.2015

Потпис аутора

Љиљана Петровић

ОБРАЗАЦ 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Љиљана Петровић
Број уписа _____
Студијски програм Наука о књижевности
Наслов рада Историја, траума и трагање у делима Барбиса, Малапартеа, Жапризоа и Барика
Ментор проф. др Катарина Мелић

Потписани Љиљана Петровић

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Крагујевцу**.

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 Крагујевцу.

Потпис аутора

у Крагујевцу, 23.09.2025.

Љиљана Петровић

ОБРАЗАЦ 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Крагујевцу унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Историја, траума и трагање у делима Барбиса, Малапартеа, Жапризоа и Барика

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 Крагујевцу 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, чији је кратак опис дат је на обрасцу број 4.).

Потпис аутора

У Крагујевцу, 23.09.2025

Марија Ђекић