



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ  
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ  
ЈЕЗИК И КЊИЖЕВНОСТ

**ТЕМАТИЗАЦИЈА ПРВОГ  
СВЕТСКОГ РАТА У СРПСКОЈ И  
АНГЛОАМЕРИЧКОЈ ПРОЗИ ОД  
1914. ДО 1940: КОМПАРАТИВНА  
АНАЛИЗА**

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Ментор: проф. др Владимир Гвозден

Кандидат: ма Драган Бабић

Нови Сад, 2020. године

**УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ**  
**ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ**

**KLJUČNA DOKUMENTACIJSKA INFORMACIJA**

Redni broj: RBR	
Identifikacioni broj: IBR	
Tip dokumentacije: TD	Monografska dokumentacija
Tip zapisa: TZ	Tekstualni štampani materijal
Vrsta rada (dipl., mag., dokt.): VR	Doktorska disertacija
Ime i prezime autora: AU	ma Dragan Babić
Mentor (titula, ime, prezime, zvanje): MN	prof. dr. Vladimir Gvozden, vanredni professor
Naslov rada: NR	Tematizacija Prvog svetskog rata u srpskoj i angloameričkoj prozi od 1914. do 1940: komparativna analiza
Jezik publikacije: JP	srpski
Jezik izvoda: JI	srpski / engleski
Zemlja publikovanja: ZP	Srbija
Uže geografsko područje: UGP	Novi Sad, Vojvodina
Godina: GO	2020.
Izdavač: IZ	autorski reprint
Mesto i adresa: MA	Dr Zorana Đinđića 2 21000 Novi Sad

Fizički opis rada: FO	(15 poglavlja / 501 stranica / 0 slika / 0 grafikona / 2209 referenci / 0 priloga)
Naučna oblast: NO	Filološke nauke (Svetska i komparativna književnost sa teorijom književnosti, Srpska književnost, Anglistika)
Naučna disciplina: ND	Srpska književnosti Engleska književnost Američka književnost
Predmetna odrednica, ključne reči: PO	Prvi svetski rat, komparativna analiza, međuratna književnost, srpska proza, angloamerička proza
UDK	821.163.41.09"1914/1918"(043.3)
Čuva se: ČU	Filozofski fakultet
Važna napomena: VN	
Izvod: IZ	<p>Prvi svetski rat se smatra prelomnim događajem XX veka i periodom koji je označio kraj jedne faze moderne svetske istorije i najavio početak naredne. Kada se na globalnom planu analizira geopolitička, ekonomska, društvena i umetnička situacija pre i nakon završetka sukoba, jasno je da su u pitanju dve potpuno drugačije slike sveta koje su se, očekivano, reflektovale i na stanje svesti ljudi koji su preživeli taj period. Shodno tome, komparativna analiza predratne i poratne književnosti objašnjava kako su pisci doživeli taj trusni period i u kom kontekstu se njihovo osećanje stvarnosti i umetnosti menja tokom ratnih godina. Kao taoci slučaja u kojem su se našli, različiti pisci manifestuju različita ponašanja na osnovu iskustava koje nose iz rata. Književno stvaralaštvo inspirisano ratom mora se povezati sa biografijom pisaca, učešćem ili neučešćem u sukobima i snalaženjem u poratnom svetu, ali i sa njihovim poetičkim načelima, opusom i odnosom prema poziciji umetnika i umetnosti uopšte.</p> <p>Srpski i angloamerički pisci obezbeđuju potrebnu širinu da se uvidi sveobuhvatnost književnosti o Prvom svetskom ratu jer su među njima direktni učesnici sukoba, oni koji su rat preživeli daleko od fronta, pisci ratnih putopisa i memoara, kao i spisateljice koje su u ratu imale specifičnu ulogu, dok su njihova iskustva dovoljno sadržajna i obimna da predstave sve aspekte rata. Sa druge strane, među njima postoje određena razdvajanja uslovljena</p>

	<p>istorijskim prilikama i, kako se istraživanje zasniva na analizi biografskog predloška, bitno je pronaći i objasniti različita ratna iskustva, zbog čega se pripadnici srpske, engleske i američke književnosti nameću kao adekvatan izbor usled tri različite pozicije svojih zemalja pre i tokom rata. Autori koje obrađuje disertacija su Miloš Crnjanski, Stanislav Krakov, Dušan Vasiljev, Dragiša Vasić, Rastko Petrović, Isidora Sekulić, Ernest Hemingvej, Vilijam Fokner, Virdžinija Vulf, Rebeka Vest, Džon Dos Pasos i Ford Madoks Ford.</p>
<p>Datum prihvatanja teme od strane NN veća: DP</p>	
<p>Datum odbrane: DO</p>	
<p>Članovi komisije: (ime i prezime / titula / zvanje / naziv organizacije / status) KO</p>	<p>predsednik: član: član:</p>

University of Novi Sad  
Key word documentation

Accession number: ANO	
Identification number: INO	
Document type: DT	Monograph documentation
Type of record: TR	Textual printed material
Contents code: CC	Doctoral dissertation
Author: AU	Dragan Babić, MA
Mentor: MN	Vladimir Gvozden, PhD
Title: TI	The Thematization of World War I in Serbian and Anglo-American Prose between 1914 and 1940: A Comparative Analysis
Language of text: LT	Serbian
Language of abstract: LA	English / Serbian
Country of publication: CP	Serbia
Locality of publication: LP	Novi Sad, Vojvodina
Publication year: PY	2020
Publisher: PU	Author's reprint
Publication place: PP	Dr Zorana Đinđića 2 21000 Novi Sad

Physical description: PD	(15 chapters / 501 pages / 0 images / 0 graphs / 2209 footnotes / 0 appendix)
Scientific field SF	Philology (World and Comparative Literature with Theory of Literature, Serbian Literature, English Studies)
Scientific discipline SD	Serbian literature English literature American literature
Subject, Key words SKW	World War I, comparative analysis, literature of the interwar period, Serbian prose, Anglo-America prose
UC	821.163.41.09"1914/1918"(043.3)
Holding data: HD	The Faculty of Philosophy
Note: N	
Abstract: AB	<p>World War I is considered to be the pivotal moment of the 20th century, an event which has marked the end of one phase of global history, and ushered in another. When the geopolitical, economic, social and cultural situation is analyzed on a global level, it is clear that these pre- and post-war worlds are very much different, and that they have, as expected, influenced the minds of those who have lived through the conflict.</p> <p>Therefore, this comparative analysis of pre- and post-war literature explains how authors have been influenced by this seismic period and how their views on reality and art have changed throughout the war years. As hostages of the situation they have found themselves in, different authors exhibit different behaviors based on the experiences they have accumulated during the conflict. The war-inspired work of these authors must then be tied to their biographies, the part they have played or not played in the conflicts, and the degree to which they adapt to the post-war world, as well as their poetic principles, their opus, their stance on the role of the artist and art in general.</p> <p>The Serbian and Anglo-American authors examined here provide the necessary depth and overarching insight into World War I literature, as there are among them direct participants in the conflicts, those that have lived through the war far from the front lines, authors of travel diaries and memoirs, as well as female authors</p>

	<p>who have had a specific role in the war, while their experiences are substantial and extensive enough to represent every aspect of the war. On the other hand, there are certain divisions between them conditioned by history and, as this research is based on the analysis of biographical data, it is important to find and study different experiences of the war, which is why Serbian, British and American authors rise to the forefront as adequate choices, due to the three different positions their respective countries have held before and after the conflict. The authors analyzed within this dissertation are: Miloš Crnjanski, Stanislav Krakov, Dušan Vasiljev, Dragiša Vasić, Rastko Petrović, Isidora Sekulić, Ernest Hemmingway, William Faulkner, Virginia Woolf, Rebecca West, John Dos Passos and Ford Maddox Ford.</p>
<p>Accepted on Scientific Board on: AS</p>	
<p>Defended: DE</p>	
<p>Thesis Defend Board: DB</p>	<p>president: member: member:</p>

## Садржај:

Увод: од истог почетка ка различитом искуству .....	11
Историјски преглед: нови светски поредак и нестабилност у Европи .....	16
Пост фестум: свет после рата.....	29
Милош Црњански: <i>Приче о мушком</i> , друге приповетке и <i>Дневник о Чарнојевићу</i> .....	42
Ратна одисеја ратног Одисеја.....	44
Свест о промени света: нова стварност и писање у рату .....	46
Резултат искуства рата и смрти: „потребне су нове форме“ .....	51
<i>Приче о мушком</i> и друге приповетке: официрске судбине, критика рата и насилна смрт .....	54
<i>Дневник о Чарнојевићу</i> : рат је отац свих ствари .....	63
Завршне напомене .....	85
Станислав Краков: <i>Кроз буру</i> , <i>Крила</i> , <i>Црвени пјеро</i> и друге новеле .....	87
Ратна сећања .....	87
<i>Кроз буру</i> : првенац, рецепција, ратни и цивилни свет.....	89
<i>Крила</i> : конкретизација искуства, успостављање позиције и ратна сећања .....	96
<i>Црвени пјеро</i> и друге новеле: судбина кратких форми и ратници после рата .....	111
Завршне напомене .....	120
Душан Васиљев: <i>Испред прага</i> .....	122
Учешће у рату: одлазак и повратак .....	122
<i>Испред прага</i> : конкретизација искуства и допуна биографског предлошка.....	128
Завршне напомене .....	138
Драгиша Васић: <i>Утуљена кандила</i> , <i>Црвене магле</i> , и друге приповетке .....	145
Одлазак у рат као одлазак у сватове.....	145
Почетак и крај рада .....	150
Поетичке промене и оквири.....	153
<i>Црвене магле</i> : лудило, страх и смрт .....	156
<i>Утуљена кандила</i> , <i>Пад са грађевине</i> и друге приповетке: крах и последице.....	167
Завршне напомене .....	192
Растко Петровић: <i>Дан шести</i> .....	194
Ратне године, збег и голгота .....	195
Историја једног рукописа .....	201



Фикционално обликовање проживљеног искуства.....	207
<i>Дан шести</i> : дехуманизација, ново рађање и двострука природа .....	212
Завршне напомене .....	224
Исидора Секулић: <i>Из прошлости</i> .....	228
Живот у позадини рата.....	229
Поетичке промене и њихови узроци .....	230
Рецепција током и након Скерлићевог времена .....	236
Рат као тематска окосница и срж карактеризације јунака .....	237
<i>Из прошлости</i> : ратна позадина, национална свест и виши циљ .....	241
Завршне напомене .....	253
Ернест Хемингвеј: <i>У наше време, Збогом оружје</i> , приповетке .....	255
Одлазак у рат и повратак из пакла.....	256
Сећање, траума, бол и (ре)капитулација .....	263
Поетичке промене и нова проза.....	269
<i>У наше време</i> , и друге приповетке: крајњи домети истраживања кратке форме ...	280
<i>Збогом оружје</i> : рат и мир и рат .....	306
Завршне напомене .....	314
Вилијам Фокнер: <i>Војникова награда, Сарторис</i> , приповетке .....	316
Близина рата и измишљање чињеница.....	317
Поетички оквир: између америчког Југа и фиктивне аутобиографије .....	323
<i>Војникова награда</i> : слојеви поратног друштва и немарни однос према повратницима .....	331
<i>Сарторис</i> : вишеструке верзије, породичне трагедије и фасцинација авијацијом..	339
Приповетке: допуна романа, пред-историја јунака и послератне муке .....	346
Завршне напомене .....	357
Вирџинија Вулф: <i>Излет на пучину, Jacob's Room (Џејкобова соба), Госпођа Даловеј, Ка светионику, Године</i> .....	358
Породичне трауме, психички проблеми и живот у рату .....	359
<i>Излет на пучину</i> и <i>Jacob's Room</i> : антиципација и призивак рата .....	366
<i>Госпођа Даловеј</i> : последице рата и свеобухватан послератни утисак .....	373
<i>Ка светионику</i> и <i>Године</i> : сумирање ратног искуства и нови детаљи .....	381
Завршне напомене .....	387
Ребека Вест: <i>Повратак ратника</i> .....	388
Портрет уметнице иза псеудонима.....	389

Поетички оквир, опус и однос према рату .....	392
<i>Повратак ратника</i> : штампање, позиција у опусу, полижанровски оквир и ратна траума .....	395
Завршне напомене .....	411
Џон Дос Пасос: <i>Три војника, САД: трилогија</i> .....	413
Одлазак у рат, повратак и поновни одлазак .....	414
Поглед на послератни свет и обликовање поетичких принципа .....	416
<i>Три војника</i> : рат није пикник .....	420
<i>САД: трилогија</i> : рат је проклета лудница .....	429
Завршне напомене .....	438
Форд Мадокс Форд: <i>Parade's End (Крај параде)</i> .....	440
Биографски хаос и пут ка животу ратника .....	442
Реакције на рат и потреба за поновним дефинисањем сопства .....	444
<i>Parade's End</i> : трагедија појединца, класе, друштва .....	448
Завршне напомене .....	459
Закључак: од различитог искуства ка истом утиску .....	461
Литература .....	467

## Увод: од истог почетка ка различитом искуству

Премда се Први светски рат често истиче као пресудни догађај XX века и тренутак који је, као сеизмичка линија, поделио историју на две целине, сви начини на које је овај сукоб променио данашњи свет су и даље нејасни. Почевши од свакодневног живота и технолошких достигнућа до филозофског поимања стварности и сопства, тај рат је променио скоро сваки аспект људске егзистенције и унео новине које су пре њега деловале немогуће. Ипак, он је пре свега променио начин на који су савремене генерације посматрале свет око себе, али и сваког појединца са којим су се сусретале. У само неколико година, свет је прешао из стања апсолутног мира у стање апсолутног хаоса, да би се касније тај хаос утишао и наставио да живи само у сећањима. Како су у питању били сви сегменти друштва – од активних војника који се враћају из сукоба у различитим психо-физичким стањима, преко цивилног становништва које је свакодневно гледало напредак ратних дејстава у својој близини, све до оних који се нису ни приближили рату и осећали су само његов одјек – може се говорити о једном универзалном осећању које живи у поратним генерацијама. О осећањима која опседају те генерације сведоче сећања преживелих, документарна и мемоарска литература, али је један од начина да се разумеју та епоха и промена која је настала у њој управо књижевност која настаје на руинама рата, на основу сећања и искустава аутора који су се остварили у њему. Пошто се начини њиховог ратног ангажмана разликују (неки од њих су присутни у рововима, други на ободима ратних сукоба, трећи у ратној позадини, четврти у цивилству, итд.), разликује се и послератна књижевност којој се они посећују. Ипак, у тој разноликости литерарних резултата ратних искустава крије се и свеобухватност самог Првог светског рата који је био далеко од једноставног догађаја који је код свих учесника довео до истог резултата. Управо се том разноликошћу сећања и утисака бави ова дисертација, у покушају да покаже на које се све начине тај преломни историјски догађај тематизује у књижевности.

Ради ширег погледа на тематизацију рата, дисертација анализира српске, енглеске и америчке писце, тј. њихова прозна дела која настају између 1914. године, као године почетка Првог светског рата, и 1940. године, као тренутка када Други светски рат шири своје деловање на глобалне оквире и преузима симболички примат над претходним ратним сукобом. Међу овим писцима налазе се сви раније поменути сегменти друштва, а они се не налазе увек једнако далеко од најснажнијих ратних сукоба. Било да припадају војном или цивилном становништву, писци чији су опуси одабрани као

примарни корпус ове дисертације су махом таоци случаја у ком се затичу, и приморани су да пронађу адекватне начине да наставе свој живот након престанка ратних сукоба. Књижевно стваралаштво инспирисано ратом је у тесној вези са биографијама писаца, њиховим учешћем или неучешћем у сукобима и сналажењем у поратном свету, али и са њиховим поетичким начелима, опусом и односом према позицији уметника и уметности уопште. Писци који се овде анализирају би требало да обезбеде потребну ширину да би се увидела свеобухватност књижевности која тематизује Први светски рат, а њихова искуства су довољно разнолика и разноврсна да би могла да представе све најбитније аспекте рата. Аутори српске, енглеске и америчке књижевности долазе из три различита предратна друштва и три различита национална става према самом рату – из земље која је нападнута, земље која се бори против агресора, те земље која посматра развитак рата са стране да би тек касније узела учешће у њему – и стога не само да показују функционисање три особене ратне ситуације, већ и манифестују потребну свеобухватност погледа на рат која је ослобођена пропаганде и ревизионизма који се јављају у, рецимо, немачкој књижевности. Најзад, ови писци стварају прозу која пружа поуздану и темељну слику ратних и поратних година и показују како рат утиче на једну целу генерацију списатеља и читалаца, али и целе народе чија искуства управо гласом те генерације остају забележена.

Значајан део ратне књижевности настаје у време највећих сукоба, у рововима, у позадини, у болницама, приликом повлачења и у другим ситуацијама у којима се налазе ови писци-ратници, и стога су у фокусу истраживања писци са искуством рата. Они и након 1919. настављају да стварају прозу која пружа поуздану и темељну слику ратних и поратних година. Та проза служи за посматрање основних циљева ове дисертације, а то је приказивање уметничког погледа на ратне године и књижевног одговора на рат: оно ће се фокусирати на искуства стваралаца и везу ратног учешћа и опуса, а у сврху анализе улоге рата у њиховој перцепцији света и одговору на питање да ли је књижевност способна да претвори катастрофу у уметност и испуни терапеутску улогу у лечењу послератних траума. Уз то, теза ће покушати да представи разлику између стваралаштва српских, енглеских и америчких писаца пошто се друштвена ситуација, однос према рату, учешће у њему и исходи разликују у те три државе. Даље, приказаће се како се нове уметничке тенденције настављају на наслеђе Првог светског рата и у којој мери је овај догађај одговоран за њихово настајање и афирмацију. Приступиће се и анализи исте материје у прозним делима различитих жанрова и форми, и покушаће се открити колико се тема рата разликује у краћим и

дужим прозним текстовима. Напоследку, теза ће истражити ново стање света и духа човечанства након 1918. и представе неснађености у новом поретку после пада предратних утопија, те показати да писци који немају додирних тачака током рата имају сличан поглед на свет. На тај начин ће се покушати доказати и основна хипотеза дисертације – претпоставка да се између писаца из различитих народа и језика, и са различитим искуствима, могу пронаћи не само слични ставови о рату, већ и исти поглед на послератни свет. Свеопште разочарање и апатија нису ограничени само на припаднике једне нације, већ су присутни код свих писаца, било да су они учествовали у рату за национално ослобођење, борби за глобалну превласт или у географски удаљеним регионима – или да пак нису били учесници сукоба. Типолошком компаратистиком и упоредним читањем дела писаца који су имали сличан пут у рату ће се истаћи универзално стање поратног света, специфичност стила и начин обликовања искуства изабраних писаца. Ову тезу подржава и теорија, тј. теоријски текстови релевантних аутора који говоре пре свега у разлици између предратног и ратног света – од историчара (А. Џ. П. Тејлора, Кристофера Кларка и Андреја Митровића), преко књижевних критичара (Пола Фасела, Винсента Шерија и Бранка Лазаревића), све до теоретичара и филозофа (Валтера Бенјамина и Петра Бојанића) – али и о стваралачком процесу у послератном времену као начину да се пређе преко бремена ратног разарања који остаје у писцима чак и након повратка из рата. У тим тренуцима наступа њихово емотивно враћање у ратно стање, ментални проблеми са којима се сусрећу и сећање које их не напушта, али и размишљање о упориштима односа аутобиографског искуства и књижевности као медијума који преноси лична искуства уз мањи или већи удео фиктивног садржаја.

Говорећи о мешавини искуственог и фиктивног можемо се подсетити и става Ролана Барта из „Увода у структуралну анализу прича“ (1966), који говори о приповедању у вези са оним што јесте или није фиктивно, тврдећи да „функција приче није да ,предочи‘, него и да *створи* представу која за нас остаје још врло загонетна, али која би могла да буде миметичког порекла“<sup>1</sup>. У оквирима истраживања које доноси ова теза, то практично значи да приповедање о искуству рата није увек једноставно описивање ратних прилика и ситуација, већ опис преживљеног допуњен измишљеним и измаштаним сегментима које аутори стварају на основу онога кроз шта су прошли. Због тога се прозна литература о рату разликује од дневничке, мемоарске и

---

<sup>1</sup> Ролан Барт. „Увод у структуралну анализу прича“, превео Петар Милосављевић. *Летопис Матице српске*, год. 147, књ. 407, св. 1 (јануар 1971), стр. 83, курзив Д.Б.

документаристичке, а у анализи ових дела се велика пажња посвећује одређивању удела стварног и измишљеног. Такође, неретко се на основу успеха ове мешавине одређује и квалитет конкретног прозног дела: наслови који се потпуно, или у већој мери, ослањају на искуство аутора и документарно представљање ратног ужаса, неретко су и нижег квалитета. Са друге стране, писци који свом ратном искуству додају и сегмент фиктивног и помере се из миметичког регистра који помиње Барт, успевају да створе прозу чији је уметнички успех на вишем нивоу. Такви аутори заснивају свој рад на различитим врстама иновација којима успевају да дају нову димензију својој прози и преведу своје виђење рата из домена сећања и искуства у оквиру књижевности. Те иновације су тематског (Станислав Краков, Форд Мадокс Форд), формалног (Милош Црњански, Растко Петровић), поетичког (Душан Васиљев, Вирцинија Вулф), жанровског (Исидора Секулић, Ернест Хемингвеј), филозофско-идеолошког (Драгиша Васић, Ребека Вест) и организационог (Вилијам Фокнер, Џон Дос Пасос) карактера. Све ове иновације напослетку доводе до једног заједничког покушаја да се у књижевност која настаје након рата уведе нешто ново, неки нови оквир и ново осећање, било да се ради о осећању мира, спокоја или хаоса. Ту тежњу ка иновацији – која се иманентно јавља након промене поретка и свакодневног живота – Михајло Пантић означава као „императив *novum*“<sup>2</sup>, и управо тај императив након рата успоставља не само нови „координатни систем постојања, мишљења и деловања“, већ и целокупну нову књижевност. Писци који стварају ту књижевност се, са једне стране, ослањају на ратна дешавања као почетак прича које приповедају, док се, са друге стране, труде да у тај ратни предложак уведу и извесне промене које дефинишу како њихов однос према рату (колико су они под утиском ратних година, на који начин се сећају сопственог учешћа, у којој мери посматрају рат као пресудни догађај својих живота), тако и начин како се рат представља у њиховој прози (директно, прецизно и непосредно, скоро улазећи у ровове; из даљине, као одјек догађаја који су на извесној дистанци од јунака; или пак као историјску чињеницу са којом они имају врло мало додирних тачака, иако су њихови јунаци на разне начине погођени ратом).

Ове различите врсте реаговања на рат и послератно време условљавају и разлике у тематизацији рата код различитих писаца, и сваки од аутора који чине корпус ове дисертације у свом раду доноси нешто особено и другачије, и управо су из тог разлога и одабрани као предмет ове анализе. Неки од њих одлазе најближе могуће конкретним

---

<sup>2</sup> Михајло Пантић. *Модернистичко приповедање*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1999, стр. 292-293.

ратним дешавањима и описују најужасније ратне прилике (Црњански, Краков, Петровић), док се други задржавају на цивилном животу и описују одјеке рата (Васиљев, Вулф). Међу њима се налазе аутори који описују и живот пре рата, поредећи га са послератним (Секулић, Дос Пасос). Такође, поједини аутори бирају нове и до тада неистражене жанровске и формалне одлике приповедне и романескне прозе (Хемингвеј), а неки се ослањају на традиционалне моделе приповедања и већ постојеће оквири (Васић, Фокнер). Напоследку, неки од ових писаца кореспондирају са другим ауторима – како са својим савременицима, тако и са канонским писцима – и стављају своја дела у шири контекст (Форд), док су други окренути једино себи и описују рат из сопственог угла у покушају да постигну универзалност (Вест). Због тога свако од њих доноси нешто ново тематизацији Првог светског рата, формирајући заједно комплетнију слику ове тематизације.

Да би се њихове особености, сличности и разлике увиделе на адекватан начин, примењен је исти истраживачки метод при анализи корпуса свих засебних аутора: прво се скицира њихова биографија и њихов живот током ратних година, да би се потом назначиле поетичке, тематске и друге промене које се примећују у њиховом опусу као последица ратног вихора, а након тога се стиже до анализе конкретних дела у којима рат фигурира као мање или више приметан догађај. Ова метода потенцира узрочно-последични низ који настаје у раду сваког од ових аутора и у којем се Први светски рат истиче као пресудни историјско-друштвени догађај који мења њихове животе, њихов начин посматрања света и стварности, као и њихов однос према књижевности и стваралачком раду. Циљајући на што приметнију свеобухватност, ова дисертација покушава да објасни зашто је Први светски рат преломни тренутак целе једне генерације писаца, како је он променио перцепцију света свих оних који су успели да се врате из рата, те које су нове поетичке одреднице и покрети настали под утицајем рата и суштински променили целокупну књижевност XX века. На крају, у засебним аналитичким сегментима посвећеним сваком од дванаест одабраних писаца, али и у дисертацији као целини, видеће се колико ти писци могу да се наметну као адекватни примери ових промена и колико је основна хипотеза – да је Први светски рат имао исти или сличан утицај на ауторе који долазе из различитих земаља, који су имали различите ратне судбине, који говоре, размишљају и стварају на страним језицима, и који се изражавају на различите начине – заправо тачна.

## Историјски преглед: нови светски поредак и нестабилност у Европи

Говорити о узроцима Првог светског рата у кратким цртама, једноставним односима или једнозначним параметрима, као и доносити закључке који би се сматрали за апсолутно тачне и недвосмислене, није још увек могуће. Овај аспект рата је и даље интригантан, сложен и контроверзан, и као такав и даље остаје скоро потпуна непознаница многим модерним историчарима, исто као што је био непознат и ранијим генерацијама. Постоји неколико разлога за оволику комплексност те ситуације и они варирају од државе до државе, од једне верзије историје до наредне, и умногоме зависе од тога којој од њих припадају истраживачи који на њих покушавају да пронађу одговор. Такође, није реткост да се унутар једне државе – било да су у питању победници или поражени у рату – и једне националне историје налазе супротна, каткад и потпуно опречна мишљења и ставови, те докази који подржавају обе варијанте догађаја који су 1914. године покренули прво континентални, а потом и глобални сукоб који је пресудно одредио цео век, све деценије, ратове и епохе, односно катастрофе у којој су рођени „ужаси XX века у Европи“<sup>3</sup>. Међутим, уколико би се разлози немогућности прецизног дефинисања узрока Првог светског рата морали сумирати, може се рећи да до њега долази услед:

1. многобројних супротстављених ставова који за избијање рата криве различите земље и, унутар њих, различита имена из државног и/или војног врха<sup>4</sup>;
2. чињенице да се у скоро свакој учесници рата могу пронаћи одређени догађаји које су друге земље тумачиле као непријатељске, антагонистичке и ратнохушкачке, па зато није једноставно уперити прст у само једну земљу и рећи да је само она крива за проузроковање рата;

---

<sup>3</sup> Кристофер Кларк. *Месечари: како је Европа кренула у рат 1914*, превела Александра Драгосављевић. Смедерево: Хеликс, 2014, стр. ххi.

<sup>4</sup> Ниједна страна није желела да призна кривицу, трудећи се да докаже невиност и своје поступке оправда нападима противника. Силе Антанте су тврдиле да су за рат криве Немачка и Аустроугарска, мада је део британске јавности уверен да одговорност лежи у Београду и Санкт Петербургу, док су, са друге стране, званични Берлин и Беч узроке проналазили у непријатељству Русије, Француске и Велике Британије. Ипак, нису само велике силе криве за рат, него и „неке мале државе с великодржавним претензијама. У међународним кризама које су претходиле Првом светском рату, па и кризи која је довела до њега, значајну улогу имале су и мале земље, а често је иницијатива долазила од њих“. Сава Живанов. *Европа пред Први светски рат: корени, узроци и поводи Великог рата: од Берлинског конгреса до почетка Првог светског рата (1878-1914)*. Београд: Завод за уџбенике, 2014, стр. 380-381.



3. једне опште немоћи да се одреди само један узрок рата и да се сва кривица свали на само једну земљу која га је покренула или само једну особу која га је наредила;
4. многобројних историјских извора (скоро свака учесница рата публиковала је званична докумената и архивску грађу, тзв. обојене књиге, ради доказивања своје невиности и исправности своје политике; уз то, много директних учесника записивало је своја сећања на догађаје у врло арбитрарном и каткад историјски неутемељеном маниру) који подижу ниво могућности за субјективност, (анти)ревизионизам, утицај модерне историје и тумачења из перспективе XXI века, што све доводи до превелике разноликости и слојевитости догађаја који сами по себи представљају врло сложену структуру.

Самим тим што не постоји само један узрок, мора се прихватити идеја да је узрока више, да они историјски посежу много даље од године у којој су ратна дејства започета, и да се протежу ван граница искључиво једне државе. Само се овим прихватањем више узрока уместо једног може допрети до назнака онога што се десило на тада наизглед потпуно мирном европском континенту који је уживао у периоду просперитета, слободног живота, развитка уметности и других чинилаца мирнодопског живота. Али, да ли је све било баш толико питома, невино и мирно као што то данас изгледа<sup>5</sup>? Или је пак и живот пре 1914. имао своје политичке, економске, уметничке и друге трусне периоде који се са ове временске дистанце игноришу баш зато што су претходили толико шокантном и разорном периоду као што је Први светски рат? Да ли су у тадашњој Европи – јер су кризе које су доводиле до нестабилности махом биле базиране на том простору, иако су имале своје импликације широм света – постојали укорењени проблеми који су назначавали заматак каснијих сукоба? Најзад, да ли се и у којој мери ти проблеми могу идентификовати као потенцијални узроци рата? Наравно, све његове узроке није могуће открити, чак ни цео век након што су се круцијални догађаји одиграли, али неки од њих ипак јесу познати и њихова узрочно-последична веза се може дефинисати и донекле објаснити.

Јасно је да овако комплексан догађај није могао настати пуком случајношћу нити га је могао узроковати један изолован догађај као што је Сарајевски атентат. Стога, најважније питање у вези са њим можда није „зашто се збио рат нити ко га је изазвао,

---

<sup>5</sup> Јасно је да је Европа пред Први светски рат више одавала илузију уређеног друштва и идиле него што ју је заиста поседовала услед скривених сукоба и многих противречности. Живанов, исто, стр. 46.

него како су се створиле околности у којима је настао<sup>6</sup>. На узроке рата највише је утицала како, уско гледано, немачка предратна политика, тако и, шире посматрано, глобална ситуација на пољу индустрије, трговине, економије, политике, расподеле капитала, моћи и територија. Друга половина XIX века – којом је по политичком значају доминирао Берлински конгрес одржан 1878. године<sup>7</sup> – као и сам почетак XX, био је период у ком су неколико држава које су касније узеле учешће у рату успоставиле, утемељиле или промениле своја државна уређења, простор и начин владавине, па је у ових неколико деценија свет сведочио развоју више нових светских сила које су ступале у однос са старима. Овај развој, иако је текао симултано и довео до привида једнаке моћи већег броја држава, ипак није био уједначен и није створио услове за мирну коегзистенцију на светској политичкој сцени. Но, све државе које су биле укључене у ратна дешавања су управо у деценијама пре избијања рата доживеле значајне промене и брзо хрлиле ка новом просперитету и скоро да је немогуће замислити да су такве тежње – скоро једнаке снаге усмерене ка сличним циљевима и неретко са претензијама ка истим територијама или капиталом – могле да доведу до било чега другог сем неке врсте оружаног сукоба<sup>8</sup>. Велика Британија је, на пример, на преласку векова са својим колонијама обухватала огромну површину од преко 25.000.000 km<sup>2</sup> и у својим границама укључивала нешто мање од четиристо милиона људи, тј. око четвртине укупног светског становништва. Уз то, њена развијена индустрија и трговина, као и присуство на више континената, поставили су је за лидера светске политике и донели статус највеће силе, што је она покушавала не само да очува, већ и увећа, прошири и осигура. Она је имала несмањене склоности ка константном ширењу на територијалном, економском и плану симболичне расподеле моћи, али је и одржавала односе са другим силама, често наступала као посредник у сукобима и пропагирала политику мира и стабилности.

За разлику од Велике Британије, Немачка је тек у јануару 1871. године, током рата са Француском, почела свој живот као уједињена и уређена држава, са новим владаром, државним уређењем и планом за даљи прогрес. У њој је забележен напредак на

---

<sup>6</sup> Кларк, нав. дело, стр. xviii.

<sup>7</sup> На овом конгресу, који Ален Ц. П. Тејлор назива „вододелницом у историји Европе“, велике силе (Велика Британија, Француска, Италија, Немачка, Аустроугарска, Русија и Отоманско царство) и балканске земље (Грчка, Румунија, Србија и Црна Гора), постигле су мир: „после деценија преврата, револуција и ратова дошле су тридесет четири године мира“. Живанов, нав. дело, стр. 11.

<sup>8</sup> Живанов, исто, стр. 42. За више о стању у државама које су учествовале у рату и развоју међународних односа крајем XIX и почетком XX века, видети: Веселко Хуљић. „Светски рат, Први: узроци рата“. *Војна енциклопедија*, том 9, ур. генерал-пуковник Никола Гажевић. Београд: Војноиздавачки завод, 1975, стр. 269–272.

политичкој сцени, удруженој под царом Вилхелмом I и канцеларом Оттом фон Бизмарком, иницијатором каснијих савезничких уговора, али и индустријализације и брзог економског развитака. Немачка је првенствено својом успешном привредом, више него територијалним присуством, заузела важно место у Европи, резултирајући великом финансијском добити, моћи и жељом за новим успесима<sup>9</sup>. Након тек неколико деценија, њена привреда постаје присутна у другим деловима континента и развија се ка глобалним циљевима, улазећи тако у трку за колонијама, што на крају доводи до тежњи за покоравање других држава, узимањем њиховог људства и ресурса, те новим изливима национално обојеног шовинизма. Снажнија привреда донела је и пораст војне моћи, као и јаснију тежњу ка експанзији и потчињавању других тржишта, што је узроковало нову поделу снага у Европи, односно сукоб Немачке са Француском и Великом Британијом око доминације на континенту и у свету. Преговарачки настројени Британци покушали су да успоставе комуникацију са немачким врхом, али су одустали од преговора схвативши интензитет немачке жеље за доминацијом.

Аустроугарска је у другој половини XIX века заузимала велики део европских територија, али њено становништво, за разлику од грађана скоро свих других такмаца на политичкој сцени тог доба, није било уједињено. Ова двојна монархија основана је 1867. године нагодбом Беча и Будимпеште у покушају формирања уједињене и униформне државе која би заузимала централну Европу, стратешки есенцијалан положај између Истока и Запада, и чији је циљ био да помири становништво које је потицало из различитих крајева и разликовало се и међусобно и од немачког и мађарског грађанства које је, мада у мањини, држало власт. Ова намера остала је неостварена, а превише различит демографски састав земље није се могао ујединити, што доводи до већег незадовољства дела становништва које остаје без права гласа. Делови балканског полуострва који су били под управом Аустроугарске неретко се сматрају њеним колонијама, а однос који је званични Беч имао према овим пределима, не разликује се много од онога који су Лондон, Париз и Лисабон показивали према својим поседима у Азији, Африци или Јужној Америци, а чињеница да су ове „колоније“ на истом континенту као и држава која њима управља, чини овај однос још трагичнијим јер се ради о потчињавању Европљана од стране других Европљана<sup>10</sup>. Управо је ово многобројно становништво одржавало своју националну свест живом и

---

<sup>9</sup> Живанов, нав. дело, стр. 39, 40.

<sup>10</sup> Макс Хејстингс. *Катастрофа: Европа иде у рат 1914. Део 1*, превео Ненад Дропулић. Београд: Лагуна, 2014а, стр. 32-33.

настојало да оствари аутономију ван граница монархије путем националних покрета који су доводили државу у све већу кризу<sup>11</sup>, на шта је њена централна власт одговарала агресијом и поступцима као што су окупација и анексија Босне и Херцеговине. Овај потез представљао је отворено кршење свих дотадашњих договора и уговора, те је и покренуо Анексиону кризу, која је довела до Јулске кризе и рата<sup>12</sup>. Намера да се државе у којима постоји отпор поразе, временом се поклопила са немачким идејама о доминацији, те се савез ове две силе наметнуо као логичан.

За то време је још једно царство, Русија, такође проживљавало период економског напретка, унутрашњих реформи и просперитет на пољу развоја индустрије. Сходно томе, његово ширење било је следећи корак ка остваривању још веће моћи на европском и азијском континенту, чиме је долазило у сукобе са осталим државама које су имале исте или сличне амбиције. Оно што је ипак задржало Русију у остваривању тих амбиција је тежак пораз у рату против Јапана 1904–1905, као и револуција из 1905, те унутрашњи немири и протести који су трајали до 1907. године и ослабили државу на свим пољима. Након ових догађаја, царству је ослабила економска моћ, углед и морал, те је оно морало да преиспита своју спољну политику и симболичку важност на светској сцени. Русија је због тога престала да стреми истоку и окренула се Европи покушавајући да оствари континентални мир и пружи прилику за опоравак – стање у војсци било је на ниском нивоу и модернизација армије није била могућа све до 1910. Али, ни тада то није урађено довољно брзо, те је ова држава, када је избио рат, „била толико ослабљена да се на њу није могло рачунати као на силу“<sup>13</sup>.

Супротно од Русије, Француска је након великог пораза од Пруске 1871. успела да се релативно брзо и лако врати на пут просперитета, обновивши државу, исплативши ратну одштету и успоставивши Трећу републику. Ово је умногоме омогућено подизањем индустрије на виши ниво, концентрисањем производње и гомилањем капитала, што је довело до тога да ова држава постане богата, независна и у могућности да сиромашније државе учини својим дужницима. Напослетку, Француска је пре почетка Првог светског рата имала стабилан положај и није била угрожена на

---

<sup>11</sup> Покрети за ослобођење били су логична последица демографије монархије – у њеном саставу било је преко педесет милиона становника из десетак нација, при чему је Словена бројчано било скоро колико и Аустријанаца и Мађара, док се ова раслојеност становништва осећала и у војсци Аустроугарске. Ален Ц. П. Тејлор. *Хабзбуршка монархија 1809-1918: историја Аустријске царевине и Аустроугарске*, превела Мирјана Николајевић. Београд: Слио, 2001, стр. 300, 83.

<sup>12</sup> За више о Анексионој кризи видети: Андреј Митровић. „Основе (лето 1908 – пролеће 1909)“. *Продор на Балкан: Србија у плановима Аустро-Угарске и Немачке 1908-1918*. Београд: Нолит, 1981, стр. 61–94.

<sup>13</sup> Ерика Момбаурер. *Узроци Првог светског рата: спорења и сагласности*, превела Ксенија Тодоровић. Београд: Слио, 2013, стр. 12.

економском плану, али јесте на политичком, а сумње које су настале експанзијом немачких територија четири деценије раније, сада су се поново јавиле. Такође не треба заборавити да је управо немачко-француско непријатељство било најприметније на континенту и да је из њега кренуло формирање два супротстављена блока, *освајачког*, између Немачке и Аустроугарске, те *одбрамбеног*, између Француске и Русије. Још једна млада држава била је и Италија, уједињена 1861. формирањем краљевине од више засебних мањих држава и накнадним политичким процесима који су трајали целу деценију. Мада је њена индустрија била неразвијена, Италија је имала аспирацију ка већој улози на политичкој сцени, па се окреће освајању афричких територија и фокусира на развој привреде. Попут ње, Сједињене Америчке Државе су пре избијања рата иза себе имале неколико просперитетних деценија у којима су потпуно развиле индустрију, обезбедиле капитал и укључиле се у колонизацију Јужне Америке, Африке и Азије. На крају, Србија је пак рат дочекала као врхунац борбе за сопствену аутономију и наредни корак који ће је након Балканских ратова учинити слободном. Економија, привреда, финансијска стабилност и војна моћ нису били на високом нивоу<sup>14</sup>, али је држава ипак била једна од кључних учесница рата, како због свог положаја, тако и због тежње великих сила да је потлаче, односно заштите.

Ситуација у свету у првих деценију и по новог века се, дакле, може сумирати на следећи начин: све велике државе које су учествовале у рату пре избијања сукоба биле су, услед позитивног економског момента и развоја привреде и трговине, у мање или више израженом успону снага, тежећи да остваре што већу превласт у Европи и свету. Њихове империјалистичке политике неретко су биле усмерене ка истим територијама или изворима ресурса, због чега су настајале тензије. Намера свих држава да се што више прошире доводила је и до сукоба, па се тај раст жеље за окупирањем и контролисањем тржишта намеће као један од узрока рата. Оваква геополитичка ситуација довела је до нестабилности које су заоштравале већ напете односе великих сила које као да су чекале прилику да објаве рат. Гледајући хронолошки, намеће се закључак да су превирања на континенту трајала од потписивања мировног уговора у Франкфурту у мају 1871. године до краја Другог балканског рата у јулу 1913. Први догађај, који је означио и формални крај немачко-француских борби, ипак није значио и крај узајамног непријатељства ове две државе, што је временом довело прво до Троцарског савеза Немачке, Аустроугарске и Русије 1873, а касније и до потписивања

---

<sup>14</sup> Живанов, нав. дело, стр. 247.

Тројног савеза између Немачке, Аустроугарске и Италије 1882, иако је Италија касније иступила из њега и у рату се прикључила Савезницима. Она је од почетка била најнестабилнији и најнепоузданији члан Тројног савеза – њено формирање у другој половини XIX века обележено је територијалним ратовима против Аустроугарске – и зато њено приступање Антанти не изненађује. У исто време док се Италија прикључује Немцима и Аустроугарима, Русија се приближава Француској прво на економском, а касније на политичком и војном плану почетком деведесетих година XIX века<sup>15</sup>. Паралелно са овим развијањима, долазило је до све већих међусобних симпатија великих сила и њиховог заједничког окретања против агресивне Немачке која се осећала нападнутом и окруженом између Русије и Француске: „С обзиром на географски положај, Немачка је била суочена с потенцијалним непријатељима и на истоку и на западу и осећала се ‚у обручу‘ који затварају љубоморни и потенцијално опасни суседи, у савезу против ње“<sup>16</sup>. Отуд она све више улаже у развој одбрамбеног система, флоте и морнарице<sup>17</sup>, и изражава отворене намере ка светској доминацији, доводећи тако у питање позицију Велике Британије као неприкосновеног лидера на свим пољима. Стога се британска политика окреће савезу са Француском – којој је ова спона била више него потребна јер је била прва на удару све снажније Немачке – у априлу 1904. и, консеквентно, Русијом, три године касније и тиме је заправо формирана Тројна антанта, срж савезничких снага у Првом светском рату и друга велика политичко-војна формација у Европи. У оваквој позицији поларитета одвијали су се немири на Балкану – почетак распада Османског царства, устанак у Турској, анексија Босне и Херцеговине, Анексиона криза и Балкански ратови – у којима су велике силе хтеле да узму учешће, видевши их као прилику да освоје стратешки вредне територије, искажу своја стремљења ка важнијој позицији у новом светском поретку и покажу противницима своје намере. Рат је неколико година пролонгиран, упркос затегнутим односима и очигледним нестабилностима<sup>18</sup>, али су се супротстављене

---

<sup>15</sup> Не треба заборавити да су Русија и Немачка 1887. потписале Уговор о реосигурању, којим би била „загарантована неутралност у случају неког будућег рата (што је било у супротности са [немачким] уговором о савезништву склопљеним са Аустроугарском)“. Момбауер, нав. дело, стр. 10. Међутим, након што цар Вилхелм II ступа на престо 1888, и пошто Бизмарк на његов наговор даје оставку након избора 1890, овај уговор – који је, по Момбауеровој заправо донео „брижљиво осмишљен систем савезништва“ и обезбеђивао „постојећи *status quo* у Европи“ – је поништен, због чега су руско-немачки односи ослабили, а Русија се усмерила ка Француској. Намеће се закључак да је немачка спољна политика „под Вилхелмом II постала [...] непредвидљива и недоследна и полако је почела да угрожава равнотежу снага у Европи која је грађена од 1871. године“. Момбауер, исто, стр. 10.

<sup>16</sup> Момбауер, исто, стр. 10.

<sup>17</sup> Живанов, нав. дело, стр. 99-100, 112.

<sup>18</sup> Хејстингс, 2014а, нав. дело, стр. 53.

позиције великих сила искристалисале: Русија, Француска и Велика Британија штитиле су интересе балканских земаља које је Аустроугарска, заједно са Немачком, желела да освоји, кренувши на том путу од Србије услед ранијих несугласица<sup>19</sup> и протеста приликом анексије Босне и Херцеговине<sup>20</sup>. Чињеница је да војска Аустроугарске није била способна за самостално деловање и због тога је њено руководство рачунало да ће „Немачка понети главни терет рата ако се Русија умеша у корист Србије“<sup>21</sup>. Уз то, Немачка је поражена у Мароку 1911. када је њено уплитање у француско учешће у овој афричкој држави само довело до груписања Француске и Велике Британије против ње и јачање тог двојног савеза и Антанте. Трка у наоружању, борба за колоније, жеђ за светском економско-трговинском превласти и намере за освајање нових територија, све више су заоштравали сукобе два табора и чекао се окидач који ће усмерити војску на фронтове. А тај окидач, и демагошки изговор<sup>22</sup>, дошао је крајем јуна 1914.

Да ситуација у Европи није била толико затегнута, можда би било могуће окривити Сарајевски атентат за избијање Првог светског рата. Знајући стање, ова „необична мала мелодрама [...] имала је у историји улогу какву би имао ујед осе кад би тешког болесника излудео толико да устане из болесничке постеље и посвети своје последње дане уништавању осињака“<sup>23</sup>. Односи великих сила били су формирани, а антагонизам очигледан, и стога се атентат не намеће као једини узрок рата јер сам по себи не би могао довести до њега. То је пре догађај који је конкретизовао опште непријатељство и дао оправдање за сукоб: „Конфликт огромних размера био је пре свега резултат махинација европских велесила у доба империјализма: било би смешно означити малену Србију, омању регионалну силу, као главног кривца за ту ратну стихију“<sup>24</sup>. Зашто је овај тренутак био идеалан за Централне силе? Русија је била ослабљена раније поменутиим догађајима у периоду од 1904. до 1907, док позиција Велике Британије и капацитет њеног уплитања у рат нису били потпуно дефинисани. Стога су две државе из централне Европе, најспремније за рат, тражиле повод да га и започну, не би ли искористиле замах који су оствариле у претходним деценијама. Под притиском више проблема (финансијски издаци за наоружање и формирање флоте, друштвени немири,

---

<sup>19</sup> „Срби су неколико пута у двадесетом веку на граници Хабзбуршке царевине играли насилну улогу сличну улози ирских групација у британским пословима, мада су се Ирци показали живавијима.“ Хејстингс, 2014а, исто, стр. 36.

<sup>20</sup> Живанов, нав. дело, стр. 136, 175.

<sup>21</sup> Хејстингс, 2014а, нав. дело, стр. 83.

<sup>22</sup> Овом фразом Сарајевски атентат описује Карл Либкнехт, немачки политичар који се противио рату. Према Митровић, нав. дело, стр. 439.

<sup>23</sup> Хејстингс, 2014а, нав. дело, стр. 29.

<sup>24</sup> Кларк, нав. дело, стр. Хvii; Митровић, нав. дело, стр. 57.

јачање француске армије, инертност савезника као што су Румунија и Италија, итд), немачки и аустроугарски врх је морао да што пре искористи прилику да објави рат. Берлин је имао своје разлоге за тај потез и подстицао је аустроугарску агресију и жељу за осветом за Сарајевски атентат, а када су се у те намере укључиле влада, војска, народ и штампа у Бечу, сцена је била постављена.

Јулска криза, период од месец дана између атентата и избијања рата, био је врло битан тренутак<sup>25</sup> који је показао како ће европска политичка ситуација утемељена претходних деценија кулминирати, али и зашто није лако дати одговоре на кључна питања која се тичу узрока рата. Током тог периода десио се велики број догађаја који су утицали не само на избијања рата, већ су и пресудно одредили његов ток. Као прво, атентат у Бечу је дочекан неочекивано равнодушно, са једнаком дозом беса и задовољства јер надвојвода Франц Фердинанд није уживао велико поштовање народа, војске и политичара<sup>26</sup>. Ипак, овај догађај је државном врху дао легитимитет да поступи у складу са својим ранијим намерама и започне рат. Већ првих дана јула, Беч и Берлин су усагласили заједничке кораке које, због стратешке предности, треба искористити што пре. Мада су се њихови мотиви и циљеви за покретање рата разликовали<sup>27</sup>, две силе постигле су консензус и наступиле удруженим снагама против Балкана и Европе. Под притиском Немачке, аустроугарски савет министара је 7. јула одлучио да Србији упутити ултиматум који је представљао прелазак из пасивне у активну фазу завршних припрема за рат. Он је био неповољан и неприхватљив, те се намеће као процедуралан чин који је званични Београд требало да одбије и тако на себе преузме кривицу за избијања сукоба. Међутим, ултиматум је предат 23. јула, а током тог периода француска делегација је посетила Русију и дискутовала о кризи, док су се Аустроугарска и Немачка спремале за рат, прикупљале снаге и обмањивале противнике. Србија је два дана касније одговорила на ултиматум позитивно, изненадивши тако Беч и Берлин, и пристала је на све његове тачке сем званичне аустроугарске истраге атентата у Србији: „Пред опасношћу рата са великом европском силом, српска влада је показала спремност на жртвовање националног достојанства, те је највећим делом прихватила ултиматум у целини и готово све појединачне захтеве

---

<sup>25</sup> „Зато јули 1914. можемо да замислимо као међународну кризу, а тај термин обухвата низ националних држава, насталих као компактни, одвојени ентитети, попут билијарских лопти на столу.“ Кларк, нав. дело, стр. xxiv.

<sup>26</sup> Више о разлозима непопуларности престолонаследника видети у поглављу „Свевишњи не дозвољава да га изазивају“ у Митровић, нав. дело, стр. 23–30.

<sup>27</sup> По Митровићу, Аустроугарска је желела да одстрани независну српску државу, а Немачка да појача своју позицију у Европи и свету. Митровић, исто, стр. 55.



исказане у десет тачака, осим две поменуте које су се тикале националног суверенитета и државне независности<sup>28</sup>. Тада је Вилхелм II схватио да нема повода за рат и да се криза може решити преговорима, али је Аустроугарска ипак прекинула дипломатске односе са Србијом. Сходно томе, наређена је и делимична мобилизација, након чека је уследило укључивање Русије, Француске и Велике Британије на страни Србије. Неочекиване и нагле намере Берлина да спречи сукоб нису биле довољно брзо пренете Бечу који је 28. јула објавио рат, изазвавши тиме талас мобилизације широм Европе<sup>29</sup>. Уз то, Немачка је у року од неколико дана објавила рат Русији (1. августа) и Француској (3. августа), а Велика Британија се одрекла неутралне политике након немачке инвазије неутралне Белгије и Луксембурга, и објавила рат Немачкој 4. августа, што је и био почетак рата на глобалном плану. Све ово урађено је толико ургентно да је запрепастило цивилно становништво Европе које није очекивало да још једна балканска криза, коју је Запад већ сматрао нечим уобичајеним, изазове лавину оваквог замаха: „У недељно јутро 28. јуна 1914. године, када су надвојвода Франц Фердинанд и његова жена Софија Хотек стигли на железничку станицу у Сарајеву, европским континентом је владао мир. Тридесет седам дана касније у Европи се заратило“<sup>30</sup>.

Поменутих месец дана између атентата и избијања рата предмет су опсежних студија великог броја историчара који се најчешће ипак не слажу око суштинског питања да ли се рат могао избећи или не – једни тврде да су преговори могли бити успешнији, а други да се намере Централних сила нису могле избећи, нарочито зато што је Франц Фердинанд био међу онима који су се трудили да спрече насиље<sup>31</sup>. Неслагања су била присутна и у том тренутку, али нису сви жељно похрлили у рат, већ је евидентно да је и након атентата било напора да се оружани сукоби избегну: „Све до

---

<sup>28</sup> Живанов, нав. дело, стр. 284.

<sup>29</sup> Објавом рата, Јулска криза је достигла врхунац, а овај чин био је „својеврсни прелом у развоју међународних односа. То је, по Тејлору, „био пресудан акт, све друго је произашло из њега“. Иницијативе за прекид ратних дејстава и за мирно разрешење локалног аустријско-српског сукоба биле су истина настављене, али са све слабијом вером у успех. Упоредо с тим интензивирале су се војне припреме за рат ширих размера у државама обеју коалиција.“ Живанов, исто, стр. 297.

<sup>30</sup> Кларк, нав. дело, стр. ххi. О брзини којом је војска пребачена из пасивног у активно стање сведочи и Хејстингс на примеру британских војника: „Британска војска је била навикнута да у готово свим ратовима, укључујући и онај 1939–1945, ужива раскош вишемесечних, па и вишегодишњих припрема пре него што ступи у борбу. Таква одлагања обично су била неизбежна кад је земља морала да прикупи експедиционе снаге и затим да их пребаци преко мора, понекад веома далеко. Насупрот томе, догађаји из 1914. године наметнули су јединствену журбу: три недеље по ступању у потпуно неочекиван европски сукоб, војници су пребачени с писти за смотру, из пубова, официрских кантина и игралишта за поло у кланицу бојног поља. За неке је, а то обухвата и команданте високог ранга, та промена била сувише нагла. Показали су се неспособнима да изведу неопходан психолошки скок и уздигну се до захтева улога у драми од које је зависила судбина Европе.“ Макс Хејстингс. *Катастрофа: Европа иде у рат 1914. Део 2*, превео Ненад Дропулић. Београд: Лагуна, 2014б, стр. 34-36.

<sup>31</sup> Момбауер, нав. дело, стр. 17; Хејстингс, 2014а, нав. дело, стр. 42.

последњег тренутка било је оних који су се очајнички трудили да спрече избијање рата и да реше кризу за конференцијским столом. Међутим, било је и оних који су се свим силама трудили да рат ипак избије. Избијање рата није било последица судбине или зле коби, него резултат намере<sup>32</sup>. Али, немачке тежње ка светској доминацији биле су превише јаке да би се могле игнорисати и њихове одлуке о покретању рата биле су донесене много пре 1914, а чини се да ни аустроугарске идеје нису биле далеко од тога: фелдмаршал Франц Конрад фон Хецендорф, начелник аустријског генералштаба, захтевао је војну акцију усмерену против Србије још од 1906. и од аустријске владе је тражио покретање рата чак двадесет и шест пута од почетка 1913. до јуна 1914. године<sup>33</sup>. Објава рата, јасно је, није била последица случајности и Сарајевског атентата: она је била једини могући исход низа узрочно-последичних веза које су одређивале политику Европе и света, док је свака страна била уверена да се понаша исправно и у складу са својом политиком. Немали број војника је зато радо ступио у рат, а значајан део становништва сматрао је да је то једини начин да се остваре интереси својих држава – штавише, ентузијазам на почетку рата био је скоро једнак ономе на његовом крају<sup>34</sup>. Међутим, убрзо након ступања на фронт, војници су схватили да у рату нема ничега часног и стога је њихов морал опадао, а осећај узвишености слабио, до тога да већ крајем прве године ратовања овај сукоб „више није био занимљив ни узбудљив никоме сем шачици учесника; преобразио се у крајње одбојну дужност која се подносила с различитим степеном стоицизма“<sup>35</sup>.

На крају, треба поновити да се питање многобројних узрока Првог светског рата не разликује само од тога да ли закључке изводе победници или поражени, па чак ни само од земље до земље, већ је и у оквирима исте националне историје могуће пронаћи опречна мишљења. Овде се првенствено мисли на ставове историчара, теоретичара и аналитичара у Великој Британији, међу којима се истичу сер Макс Хејстингс и Нил Фергусон који се највише сукобљавају у вези са оправданошћу британског ангажмана

---

<sup>32</sup> Момбауер, нав. дело, стр. 16.

<sup>33</sup> Хејстингс, 2014а, нав. дело, стр. 82.

<sup>34</sup> Тако су британски цивили и још увек неактивни регрути током припремног периода и обуке за рат показивали висок степен оптимизма и одушевљења ратним стањем: „Један млади регрут Киченерових Нових Армија, на обуци у условима крајње неудобности и рђавог руковођења у јужној Енглеској, ипак је готово одушевљено писао листу *Њу стејтсмен* о својим првим искуствима у униформи: Сувише сам радостан да мислим. Никада у животи нисам искусио толико непрекидне радости и – у најбољем смислу речи – више среће него у протекла три месеца. [...] Можда ћу се с временом предомислити, али сада, под претпоставком да је овај рат био неизбежан, осећам само захвалност према боговима који су га послали у моје време. Какав год да буде сам рат, припреме за борбу у ратно време најлепша су игра и најбољи посао на свету.“ Хејстингс, 2014б, нав. дело, стр. 184-185.

<sup>35</sup> Хејстингс, 2014б, исто, стр. 367. То помиње и Кларк наводећи дневник свог деде о бици за Бродсејнде: „Била је то одлична битка, и немам жељу да видим још једну такву.“ Кларк, нав. дело, стр. xi.

у рату. Познато је да је влада ове земље дуго била неодлучна по питању уласка у ратна дешавања и да се на њено активно учешће чекало најдуже од свих чланица Антанте. Пролонгирање одлуке има више фактора – жеља да се сукоб реши мирним путем, фокусирање на нестабилност у Ирској, одржавање политике делимичне неутралности, итд.<sup>36</sup> – и управо је оно корен несугласица Хејстингса и Фергусона. Први тврди да је британски удео у рату био једино могуће решење на које је Парламент могао да се одлучи и једини логичан корак који је требало предузети да би се зауставиле немачке окупационе намере које су постале јасне остваривањем Шлифеновог плана<sup>37</sup> и окупацијом Белгије која је била под протекторатом Велике Британије. Премда свестан да су британске ратне жртве огромне и неописиве, Хејстингс је свестан и да би иступање из рата довело до још већих жртава и другачијег послератног света:

„Многи Британци тврде већ читаво столеће да је цена учешћа у рату била толико страшна да је никакав циљ не може оправдати; многи криве сер Едварда Греја да је снагом воље угурао Велику Британију у рат. Но, с обзиром на решеност Немачке да загосподари Европом и вероватне последице те превласти по Велику Британију, да ли би министар иностраних послова поступао одговорно да није предузео кораке осмишљене да се такав исход избегне? [...] Данас, баш као и 1914, сваки суд о неопходности британског уласка у рат мора се донети на основу процене карактера царства Вилхелма Другог. [...] Иако се Вилхелмов режим не може изједначити с нацистичким, тадашња немачка политика тешко би се могла назвати просветљеном. Њен циљ је била доминација, остварена мирним средствима ако је могуће, али ратом ако је неопходно. [...] Претпоставка да би неутралност 1914. године донела срећан исход Британском царству делује погрешно. Ауторитарне и похлепне нагоне немачког вођства не би укротили успеси на бојном пољу.“<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> Живанов, нав. дело, стр. 31. О британском колебању, његовим разлозима, импликацијама и разрешењима, видети поглавље „Британци одлучују“ у Хејстингс, 2014а, нав. дело, стр. 153–177.

<sup>37</sup> Генерал Алфред фон Шлифен био је идејни творац немачке стратегије формиране прве деценије XX века која се, за разлику од претходних, није базирала на дефанзивном приступу и преговорима, већ офанзивном наступу и тежњи ка апсолутној победи. Знајући да ће Немачка ратовати и са Французима и са Русима, он је створио комплексан стратешки план који је укључивао прво брз напад на Француску – преко Белгије и Холандије – па потом на Русију. Живанов, нав. дело, стр. 243.

<sup>38</sup> Хејстингс, 2014а, нав. дело, стр. 172–174.

Хејстингс тврди да у Немачкој лежи кључ узрока рата – она је веровала да може да победи било кога у било каквом рату који би наступио (и то би, по њему, највероватније и учинила 1915. или 1916), и стога је не само подржала аустроугарску агресију, већ и остала по страни у тренуцима када су се намере Беча могле зауздати. Са друге стране, Фергусон своје идеје заснива на потпуно супротним ставовима. Он је убеђен да британско учешће у рату није било неопходно – и да се испоставило као штетно – јер немачка спољна политика 1914. није била толико негативна као што се данас представља. Да је Британија остала пасивна, а Немачка победила, свет би постао мирније место у којем би немачка привреда обезбедила просперитет континенту и свету, слично као што то ради данас. Фергусон кривицу не сваљује на агресивне окупационе тежње Централних сила, већ говори да је њима рат наметнут и да су оне водиле превентивни рат услед негативне политике удружене Антанте и неодлучног става британског парламента предвођеног сер Едвардом Грејом због којег је рат прешао из домена континенталног у сферу светског. Уз то, он напада устаљене „митове“ о рату и уврежена мишљења, игноришући скоро све ставове о узроцима, току и крају рата – између осталог, то да је британска политика укључивања у рат била оправдана, да је немачко повећање производње оружја било очигледна припрема за сукобе и да су се савезничке снаге опходиле према заробљеницима на хуман и поштен начин. Он на крају тврди и да је већина војника мање или више вољно ступила на фронт, не сматрајући своје војно учешће негативним, што правда урођеном људском агресијом<sup>39</sup>, што је сасвим супротно од свега о чему говори Хејстингс.

Што се тиче немачких сукоба мишљења, треба првенствено истаћи Фрица Фишера чија су истраживања о немачкој кривици за рат достигла врхунац књигом *Посезање за светском моћи: политика ратних циљева царске Немачке 1914-1918.* из 1961. у којој истражује удео Немачке у покретању катастрофе и њеним хегемонистичким плановима. Он говори да је управо та држава највише прижељкивала рат и да га је изазвала не би ли остварила колонијалне, империјалистичке и трговинске циљеве: није се радило „само о територијалном проширењу, него о експанзионистичким плановима на европском континенту. Немачка се за то припремала, развијајући моћ на копну и мору, а када је припреме завршила покренула је ратну машину. Зато је и оценио да је „Немачка била недвосмислено одговорна за изазивање светског рата“<sup>40</sup>. Уз то, Фишер је извео везе између Првог и Другог светског рата и формирао један непрекидни низ

<sup>39</sup> Niall Ferguson. *The Pity of War: Explaining World War I.* New York: Basic Books, 1998, стр. 357–360.

<sup>40</sup> Живанов, нав. дело, стр. 373.

обмањујућих владара од Вилхелма II до Хитлера. Тај континуитет је доказ да се избијање рата 1939. није десило случајно, већ је само наставак онога што се дешавало у другој деценији XX века. Овде је Фишер наишао на највеће препреке у немачком народу који јесте био спреман да призна кривицу за нацизам и Други светски рат, али не и за претходни рат за који се и даље веровало да је настао због Велике Британије, Француске и Русије. Тезе овог историчара имале су много поштовалаца, али су често осуђиване јер су окренуте против његовог народа. Но, оно што је Фишер урадио успелије од ранијих историчара јесте постављање суштинских питања и неприхватање устаљених мишљења која су махом формирана на основу националног припадања: логично је да историчари из држава победница кривицу сваљују на Немачку, и обрнуто, али су Фишер и његови следбеници, као и дебате везане за њихова истраживања шездесетих и седамдесетих, показале да то не мора априорно бити тако<sup>41</sup>. На крају, оне су, као и превирања међу британским историчарима, јасно доказале да се чак ни у оквиру једне националне историје не мора постићи консензус у вези са узроцима и почецима ратних збивања. Ове непознанице рефлектовале су се и на цивиле и на војску, пошто ни једни ни други нису били потпуно сигурни из којих разлога је њихова земља у рату, зашто се бране или нападају, те због чега су непријатељи одлучили да баш на њих крену оружјем. Сходно томе, ова несигурност видљива је и у књижевности која настаје током и након рата пошто је осећају писци који се у међуратном периоду посвећују ратној тематици, а њу појачава ратно искуство кроз које они пролазе. Стога је то искуство битан део њиховог опуса који утиче на осећање стварности, виђење света и поетику дела која стварају, и због тога је битно укратко појаснити немогућност стицања до једнозначног решења узрока рата и кривице за ову катастрофу.

#### Пост фестум: свет после рата

Да би се проза аутора коју ће ова дисертација истраживати потпуније разумела, мора се прво објаснити како се Први светски рат окончао, не само у државама којима припадају писци чији опус представља корпус рада, већ и на глобалном плану. Познато је да је овај рат однео више људских живота од било ког ранијег ратног сукоба, довео до највећег броја рањених, психофизички оболелих и несталих, погодио највећи број

---

<sup>41</sup> Више о овим дебатама видети поглавља: „Узроци рата и питање континуитета у немачкој историји“ и „Сагласност и наставак расправа после Фишера“ у Момбауер, нав. дело, стр. 104–150 и 151–189.

цивилних жртава и на крају се искристалисао као сукоб који је имао најснажнији утицај на развој и војне доктрине и цивилног живота. Уз то, он је оставио велико психолошко бремене на својим учесницима, што је постало очигледно у књижевности која је стварана још током ратних дејстава, али и након њих, и стога се на овај психолошки аспект рата мора обратити посебна пажња пошто је он заправо извор великог броја књижевних дела насталих као резултат ратних година. Битно је дати контекст завршетка и укратко објаснити колико је жртава однео рат, које су учеснице осетиле највеће потресе и на које друштвене групе је оставио најснажнији психолошки утицај. Такође, ако се зна како је наш свет изгледао пре рата, мора се објаснити на шта је он личио након потписивања Версајског мира и како су ратна страдања променила перцепцију сопства и стварности, те, најзад, како је дошло до осећања неснађености и разочарања након пропасти мирног предратног живота?

Најопштије гледано, од око 960 милиона људи, колико је бројало становништво тридесетак ратно активних земаља, мобилисано је око седамдесет милиона, од чега је око двадесет милиона погинуло или умрло услед последица рањавања, глади и епидемија болести – тзв. Шпански грип је, на пример, 1918. однео милионе жртава – док је приближно исти број људи рањен<sup>42</sup>. Од овог броја, око десет милиона погинуло је у униформи, док је број цивилних жртава геноцида, масакра и прогона већи од два милиона. Што се тиче зараћених страна, земље Антанте имале су између осам и по и десет милиона мртвих, а Централне силе између седам и осам милиона. Конкретније, земље попут Француске, Отоманског царства, Србије<sup>43</sup> или Румуније изгубиле су много више од просека који је износио између пет и десет посто, те се њихови губици

---

<sup>42</sup> За више детаља видети:

- Димитрије Браћевачки. „Светски рат, Први: последице и искуства рата“. *Војна енциклопедија*, том 9, ур. генерал-пуковник Никола Гажевић. Београд: Војноиздавачки завод, 1975, стр. 353.
- Antoine Prost. “War Losses”. *1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War*, ed. Ute Daniel, Peter Gatrell, Oliver Janz, Heather Jones, Jennifer Keene, Alan Kramer, Bill Nasson. Berlin: Freie Universität Berlin, 2014. <http://dx.doi.org/10.15463/ie1418.10271>.
- Boris Tsesarevitch Uralnis. *Wars and Population*. Moscow: Progress, 1971.
- Jay Winter. *The Great War and the British People*. London: Palgrave Macmillan, 1985, стр. 75.
- Ruediger Overmans. “Kriegsverluste”. Gerhard Hirschfeld, Gerd Krumeich, Irina Renz. *Enzyklopädie Erster Weltkrieg*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2003, стр. 663.

<sup>43</sup> „Последице по Србију биле су катастрофалне и ненадокнадиве: број смртно страдалих становника Србије процењује се на око 1.300.000 тј. 28% укупног становништва (Србија је изгубила 62% мушког становништва од 18 до 55 година, од чега 53% погинулих и 9% трајних инвалида), од мобилисаних 707.000 војника погинуло је или умрло више од половине (370.000), остало је 114.000 инвалида, преко пола милиона ратне сирочади, дјеце без хранитеља.“ Богољуб Шијаковић. *Велики рат, видовданска етика, памћење: о историји идеја и Спомену Жртве*. Београд: Службени гласник, 2015, стр. 70.

крећу од петине до трећине укупног броја мобилисаних војника<sup>44</sup>. Све ове бројке говоре да је Први светски рат имао веће последице на војно људство и на човечанство уопште од свих ранијих ратова: „Ни у једном рату пре тога, у историји света, није страдало више људи него у овом. [...] У већини земаља учесница рата било је тешко открити породицу у којој није било жртава“<sup>45</sup>. Уз то, треба истаћи битке које су однеле највећи број живота – на пример, на Соми је страдало око 1,2 милиона људи<sup>46</sup>, а Верденска битка бележи око 970 хиљада жртава<sup>47</sup>. Овоме треба додати догађаје као што су велике немачке офанзиве током пролећа и лета 1918, када је погинуло преко три милиона људи, Галиполска операција, која је однела скоро пола милиона живота, Брусиловљева офанзива, где је број жртава на обе стране око 1,8 милиона, те страдања српске војске у повлачењу преко Албаније којем су претходиле инвазије и битке у раним месецима рата, где је укупан број жртава прешао шесто хиљада. Најзад, иако су ови подаци деловали застрашујуће, разорну природу Првог светског рата још прецизније, потресније и адекватније описују подаци о погинулим војницима током само једног изолованог дана ратовања, а најупечатљивији пример је Први дан битке на Соми, 1. јул 1916, када је у уводним офанзивама жртвовано скоро 60,000 британских војника – од којих је преко деветнаест хиљада убијено – уз још седам хиљада Француза и дванаест хиљада Немаца<sup>48</sup>. Овај дан је пример бесмисла ратовања и узалудног жртвовања људских живота који нису ништа променили – битка на Соми се окончала победом савезничких снага, али њени резултати нису испунили очекивања и пројекције британске и француске војне команде, а пат позиција која је уследила само је показала апсурд ове битке. Такође, током тзв. Битке на границама, вођене у августу и септембру 1914. између Немачке, Француске и Белгије, француска војска је изгубила преко 300,000 људи, од чега је током само једног дана, 22. августа, страдало преко двадесет и седам хиљада. Поврх свега овога, већина података који се наводе приликом

<sup>44</sup> Overmans, нав. дело, стр. 663-666; Браћевачки, нав. дело, стр. 353; Оливер Јанц. *14: Велики рат*, превели Милош Казимировић, Ира Проданов Крајишник и Љиљана Бугарски. Нови Сад: Прометеј, Београд: Радио-телевизија Србије, 2014, стр. 6, 452.

<sup>45</sup> Јанц, нав. дело, стр. 452-453.

<sup>46</sup> У овој бици (1. јул – 18. новембар 1916) Немци су изгубили преко пола милиона војника, Британци око 410,000, а Французи око 202,000. Љубомир Христић. „Сома (Somme)“. *Војна енциклопедија*, том 8, ур. генерал-пуковник Никола Гажевић. Београд: Војноиздавачки завод, 1978, стр. 792.

<sup>47</sup> У овој бици (21. фебруар – 18. децембар 1916) Немци су изгубили око 600,000 војника, а Французи око 350,000. Светислав Јанковић. „Верден (Verdun)“. *Војна енциклопедија*, том 10, ур. генерал-пуковник Никола Гажевић. Београд: Војноиздавачки завод, 1978, стр. 435.

<sup>48</sup> За више о овом дану, његовом значају у историји, припремама за битку и њеним импликацијама на ток рата видети: Martin Middlebrook. *The First Day on the Somme*. London: Penguin, 1971.

Наводи литературе са енглеског језика су, ако није другачије назначено, дати у преводу Д.Б. Такође, наслови дела примарне и секундарне литературе која нису преведена на српски језику ће се наводити под оригиналним насловима на енглеском језику.

дискусије о губицима у Првом светском рату се фокусирају на Западни фронт на ком су се најснажније сукобиле немачка, француска и британска војска, и на битке које су вођене на територији Француске, но, иако ово усредсређивање на најрепрезентативније примере доноси прилично прегледну слику броја страдалих, то није све: „Још мање је познато да су губици били већи на Источном и Југоисточном фронту, на Блиском и Средњем истоку, него на Западном фронту, попришту крвавих битака усмерених на елиминацију ратног материјала и живе силе“<sup>49</sup>. Постоји, дакле, више класа жртава – војници и цивили – и више група страдалих – погинули, нестали, рањени, оболели, психички обележени, итд. – и сви они се морају узети као део укупног збира жртава Првог светског рата.

Број погинулих у директним сукобима са непријатељима је, премда ужасавајући, тек фрагмент укупног збира и апсолутно недовољан да искаже све жртве рата. Међутим, говорећи о жртвама, мора се проговорити о појединцу, о индивидуи која је јединица мере ратних ужаса и коју писци обично имају на уму када стварају своја дела. Они јесу сведочили масакру многих, и немали број њих уживо је гледао десетине и стотине како страдају пред њиховим очима, али се многи не одлучују за општи преглед страдања, већ се окрећу појединцу, засебној личности која је истовремено репер и парадигма страдања. Свака од малочас истакнутих бројки базира се на појединцу и свака садржи одређени број таквих појединаца – али, ако се о страдањима у рату говори у оквирима милиона и десетина милиона, како доћи од те бројке до сваког засебног погинулог, преминулог, рањеног, оболелог или преживелог ратника, те стрељаног, исељеног, протераног и истраумираног цивила? Познато је да се књижевност неретко бави управо оваквим субјектима рата у једнини – од класичних ратних романа попут *Збогом оружје*, преко капиталних дела која тематизују рат као што је *На западу ништа ново*, до, најзад, интимних исповести налик *Дневнику о Чарнојевићу*, јасно је да се писци окрећу јединки једнако често – ако не и чешће – колико и колективу. Оваква фокализација није ограничена на књижевнике једног народа или само на оне који су из рата изашли као победници, већ је приметна код обе стране, а примери дела и јунака Ернеста Хемингвеја, Ериха Марије Ремарка и Милоша Црњанског показују нагињање ка судбини појединца. Због тога се тај појединац мора

---

<sup>49</sup> Јанц, нав. дело, стр. 6. Ово помиње и Петер Енглунд, истичући да, мада је „Први светски рат у колективној европској свести постао синоним благишта Западног фронта“, много битака вођено, и многи страдали остали, на „другим ратним позорницама, као што су Источни фронт, Алпи, Источна Африка, Месопотамија и, наравно, Балкан“. Петер Енглунд. *Лепота и туга: интимна историја Првог светског рата*, превела Спаса Ратковић. Београд: Геопоетика, 2014, стр. 9.



ставити у контекст гомиле, а његова лична искуства из рата, она која се разликују од погледа свезнајућег приповедача који из дана у дан преноси актуелан број мртвих и рањених, морају се објаснити. Другим речима, како спустити трагедију на ниво појединца, како спојити друштвену и појединачну патњу, контекстуализовати опште, глобално и државно, са једне стране, и лично, конкретно и интимно, са друге? Одговор се крије у још једној од специфичности Првог светског рата: усмеравању пажње на засебног човека. О томе, између осталих, говоре Пол Фасел и Оливер Јанц у освртима на начин сећања на погинуле у рату. Потоњи објашњава да је послератни период заправо показао колико преживелих је изгубило некога у рату и на који начин су се они борили са тиме, али и да је једна нова врста колективног сећања постала доминантна: „Није случајност што су после рата уложени велики напори да се јавно укаже почаст погинулима, не би ли се, симболично, одужило њиховим ближњима. [...] После 1918. је сећање на погинуле у рату постало јавно наслеђе“<sup>50</sup>. Да би се показао пијетет према онима који су обезбедили победу над непријатељом, послератно друштво се окренуло поштовању култа мртвих и истицању њихових заслуга. Ово, наравно, није нов потез у историји ратовања у којој су се одувек дизали споменици палим војскама и истицала колективна храброст и пожртвовање свих војника, посебно војсковођа и владара, али оно што јесте ново је то што се сада поштовање исказивало појединачном војнику, а не колективу, вођи и владару у чије име се води рат. Појединац је стављан на пиједестал и тако је овај рат почео да се персонификује у фигуру једног ратника, обичног војника у рову или јуришу, а не у приказ многољудних војски које броје хиљаде безимених припадника – „Сваки војник је полагао право на место у гробници палих, на помен имена у списку храбрих. Таква пракса постојала је и пре Великог рата, али је примењивана само у појединачним случајевима. После рата је прихваћена као *правило*. [...] На тај начин остварено је право палих на вечни останак у колективном сећању“<sup>51</sup>. Може се, дакле, видети да је Први светски рат донео и промену у начину посматрања вредности заслуга на бојном пољу – док су некада слављене војсковође које су посматрале битке са безбедне удаљености, као што се посматра позоришна представа, или владари који су упућивали своју војску ради државних и личних интереса, сада је у жижу интересовања доспео војник и његова заслуга, и сваки војник је слављен, без обзира на то какав је индивидуални учинак постигао у биткама. Пошто је слика обичног војника заменила слику вође као примарна слика јунака рата, дошло је и до

---

<sup>50</sup> Јанц, нав. дело, стр. 454.

<sup>51</sup> Јанц, исто, стр. 454-455, курзив Д.Б.

промене у начину сахрањивања и организовања гробаља где се такође огледало потенцирање војника, а не заповедника: „Официри и војници сахрањивани су у заједничким гробницама, а не одвојено, као пре рата“<sup>52</sup>. Однос војника и официра током рата био је комплексан, разликовао се од војске до војске и од фронта до фронта и ишао између поштовања и мржње<sup>53</sup>, али оно што је поставило ствари на своје место и показало уједначен став према свим мртвима јесте изједначавање ове две класе ратника на гробљима. Пол Фасел наводи пример британског органа за војна гробља (Imperial War Graves Commission; након 1960. ради под именом Commonwealth War Graves Commission) који је основан 1917, и који је након рата био задужен за оснивање војних гробаља, подизање споменика палим војницима и прављење спискова мртвих и несталих. Један од проблема које је ово тело имало, тицало се жеље припадника породица погинулих официра да се њихови остаци одвоје од гробова обичних војника, што је у већини случајева било немогуће. Стога је донета одлука да се сва тела сахране на исто место и на исти начин – „пошто су се мртви тада могли сматрати практично ‚једнакима‘, на гробљима у Француској се неће приказивати традиционалне друштвене разлике“<sup>54</sup>. Овај потез био је необичан и храбар, али је и показао послератном свету да, док су војничка гробља и даље одвојена од цивилних<sup>55</sup>, не постоји никакав основ да се војници и војсковође раздвоје. На крају, треба поменути још једну појаву коју је Први светски рат реконтекстуализовао, а која је у вези са истицањем вредности појединца – одавање поште незаном јунаку. Ова нова појава, уведена након завршетка рата, представљала је још један нови корак ка индивидуализацији жртава: споменици се нису дизали краљевима, вођама, генералима и најбитнијим појединцима, већ обичном војнику, попут, на пример, онога у Гадином Хану, посвећеног солунском ратнику Драгутину Матићу познатом под надимком Око соколово. Споменици незаном јунацима пак доводе и до делимичне мистификације и генерализације жртава где се

<sup>52</sup> Јанц, исто, стр. 455.

<sup>53</sup> Пол Фасел наводи да је у британској војсци увек постојала разлика између војника и официра, како у односу, тако и у изгледу униформе. Paul Fussell. *The Great War and Modern Memory*. New York: Oxford University Press, 1989, стр. 83, 84. Он наводи двотомну биографију британског генерала Дагласа Хејга коју је Даф Купер објавио 1935. као парадигму непоштовања обичних војника и њихових записа јер се у њој „ни Роберт Грејвс, ни Едмунд Бланден, ни Сигфрид Сасун не појављују [...] ни у тексту ни у индексу, што сугерише да су војници и њихови извештаји о ономе што су урадили и видели једнако безначајни за каријеру високог официра колико и сама књижевност“. Fussell, исто, стр. 85.

Ипак, Фасел помиње и промену у односу војника и официра, те се временом јављају осећања узајамне привржености, дивљења, присности и скоро породичног односа. Fussell, исто, стр. 164.

<sup>54</sup> Fussell, исто, стр. 197. Говорећи о гробљима, Фасел истиче да процес изравнавања ровова траје и даље: Сома је данас мирна, али суморна река која не прашта и не заборавља, док су британска гробља у Француској „истовремено лепа и бизарна, плодна ружама, и пројектују скоро неподношљиво ироничан мир“ док чувају успомену и дижу споменик покопаним телима. Fussell, исто, стр. 69-70.

<sup>55</sup> Јанц, нав. дело, стр. 455.

више не истиче име неког појединца, већ незнани војник који је заправо сваки младић који је погинуо у борбама. Споменици незнаним јунацима дизани су на изузетним местима у земљама победницама<sup>56</sup> и потенцирају колективно сећање на жртве појединаца, младе непознате људе који се нису вратили из рата. Ови потези који истичу вредност сваког засебног војника, довели су до померања парадигме и нове перцепције заслуга појединца у рату, као и до већег интересовања за искуства таквих изузетних индивидуа, што се очитује и у књижевности која тематизује ратна збивања.

Након неуспешних напада на Западном фронту у пролеће и лето 1918. и пораза од француских и британских снага<sup>57</sup>, Немачка врховна команда је приморана да пристане на мир наметнут од стране Антанте и капитулацију. Овај поступак је текао постепено и у неколико фаза: након пропасти немачких офанзива и савезничког напада код Амијена приликом којег су Немци остали без око тридесет хиљада људи и преко три стотине топова, оставке су поднели немачки канцелар Георг фон Харлинг и генерал Ерих Лудендорф, један од вођа немачке војске који је оценио да је 8. август 1918. „најцрњи дан немачке војске“<sup>58</sup>. Централне силе тражиле су примирје и понудиле мировне преговоре које су савезници прихватили почетком новембра, што је довело до протеста и револуције широм Немачке – цар Вилхелм II био је принуђен да абдицира, па је 9. новембра уместо царства проглашена република<sup>59</sup>. Примирје је, најзад, било потписано 11. новембра, у Компјијену, у железничком вагону француског генералштаба, тачно у 11 часова, те се тај моменат – једанаести час једанаестог дана једанаестог месеца – слави као тренутак када је примирје постало активно, и слави као Дан примирја у Првом светском рату (енг. Armistice Day, односно Remembrance Day). Ипак, до конкретизовања примирја морало се сачекати још неколико месеци, до Париских мировних преговора почетком 1919, током којих су представници земаља победница прво међусобно постигли договор, а потом преговарали са представницима Централних сила којима је наметнута одговорност за ратна страдања и обавеза да их исправе. Из ових преговора су, као трећа фаза окончања војних дејстава, проистекли мировни споразуми: „У Версају је 28. јуна 1919. потписан споразум са Немачком, а у Сен Жермену 10. септембра 1919. са Аустријом. Нејски мировни уговор од 27.

---

<sup>56</sup> „Одавање поште незнаном јунаку постало је кључни елемент сећања на погинуле у многим земљама. Представљало је новину у политичком постављању према жртвама рата. Егалитет палих војника наглашен је одабиром локација. Споменици незнаном јунаку подизани су на најистакнутијим местима, где су у ранијим епохама ницали споменици владарима и великанима нације.“ Јанц, исто, стр. 455-456.

<sup>57</sup> Видети: „Немачке офанзиве на Западном фронту 1918“ у Јанц, исто, стр. 403-409.

<sup>58</sup> Јанц, исто, стр. 409.

<sup>59</sup> Јанц истиче да је „царска епоха окончана као што је и почела: у рату и кроз рат“. Јанц, исто, стр. 412.

ноембра 1919. био је намењен *Бугарској*, а Тријанонски споразум од 4. јуна 1920. *Мађарској*. *Отоманско царство (Турска)* потписало је мировни уговор у Севру 10. августа 1920. године<sup>60</sup>. Међу последицама споразума истичу се гашење три предратна царства (Немачко, Аустроугарско и Отоманско; крај Руског царства везан је више за револуције које су се у њему одиграле током и након трајања ратних дејстава него за послератне преговоре), територијална прекрајања, колонијалне прерасподеле, померања односа моћи великих сила, нова политичка приближавања, успостављање Америке као битног међународног фактора, те промене на пољу економије, трговине и тржишта капитала. Иако је на Немачку свађен највећи део кривице за избијање, ток и последице Првог светског рата<sup>61</sup>, то није имало одјека колико су се САД, Велика Британија, Француска, Русија и Италија надале. Није се очекивало да ће новоформирана немачка држава заправо пронаћи начин да профитира на одредбама Версајског споразума, а то је управо оно што се догодило: везе са Аустроугарском су прекинуте, а формиране су нове политичке и економске везе са новим државама средње, јужне и источне Европе. Немци су брзо стали на ноге и повратили се после великих губитака у људству, техници, наоружању, финансијама и моралу, и, потенциравши национализам, елитизам и десничарске тежње, кренули на пут нових сукоба и политике која је довела до Другог светског рата. Може се рећи да преговори у Паризу нису омогућили мир – односи на континенту су остали неразјашњени, неразмевања између великих и мањих држава све већа, што је све довело до тога да после 1919. настаје јаснија национална подела од оне пре рата – већ су довели до тзв. континуираног рата који је окончан тек 1945, а за који су политичари попут Винстона Черчила и нацистичког идеолога Алфреда Розенберга веровали да се ради о новом тридесетогодишњем рату и једној спојеној фази у историји која је почела 1914<sup>62</sup>.

Наиме, иако се рат формално завршио у новембру 1918, то није значило и престанак свих ратних активности – једна од последица сукоба је повећање свести о рату као перманентном стању света и парадоксално прихватање такве ситуације као „нормалне“ или „убичајене“. Током више од четири године и након милиона мртвих, рањених, несталих или болесних, послератни човек није познавао ништа друго сем рата и скоро да је заборавио ону невиност која је нестала у лето 1914. Због тога су се десиле две појаве: људи су схватили да ратом могу испунити извесне циљеве и стићи

---

<sup>60</sup> Јанц, исто, стр. 417, курзив Д.Б.

<sup>61</sup> Јанц, исто, стр. 419.

<sup>62</sup> Fussell, нав. дело, стр. 317-318

до резултата који нису могући мирним путем, дипломатским активностима и политичким деловањем, док је, са друге стране, одређени број грађана појединих земаља тражио успостављање новог поретка, државног уређења или прерасподеле моћи. То је довело до низа државних удара, грађанских ратова, револуција, политичких избора и превирања власти у великом делу света, а као најочигледнији пример за овакву врсту размишљања намећу се Фебруарска и Октобарска револуција у Русији 1917. године. Међутим, то није једино поприште наставка сукоба – војне и паравојне активности узеле су маха од Египта до Естоније и од Ирске до Индије:

„Крај Великог рата Европи није одмах донео мир. Напротив, револуције, контрареволуције, етнички сукоби, погроми, ратови за независност, грађански ратови, насиље и сукоби између држава наставили су да се догађају у периоду између 1917. и 1923. године, док су сеизмичке силе ослобођене катаклизмом Великог рата трансформисале политички пејзаж већег дела старог континента. Једна или више врста оваквог насиља погодили су Русију, Украјину, Финску, балтичке државе, Пољску, Аустрију, Мађарску, Немачку, Италију, Анадолију и Кавказ. Ирска је у истом периоду искусила рат за независност и грађански рат.“<sup>63</sup>

Сви ови засебни сукоби воде порекло од Првог светског рата и стога се о њима говори као о његовим последицама и наставцима због којих се међуратни период може посматрати кроз призму насиља и сукоба војних, паравојних и цивилних формација. Иако не постоји ниједан непрекинути сукоб који је трајао од 1918. до 1939. године и који повезује два светска рата, није неутемељено говорити о појави континуираног рата: „Светски рат није био само велики, већ и дуги рат. Јер, ако историчари радо користе фразу о ‚дугом 19. веку‘ који је започет француском револуцијом, а завршен 1914. године, могло би се говорити и о ‚дугом Првом светском рату‘“<sup>64</sup>. Одлуке проистекле из мировних преговора и примирја, дакле, нису биле дуготрајне и оставиле су повода за наредне сукобе који су кулминирали Другим светским ратом.

Међутим, како је до тога дошло? Идеја да ће рат трајати заувек и да се никада неће окончати јавила се и током самих сукоба – иако се на почетку рата веровало да ће се

---

<sup>63</sup> Роберт Герварт и Џон Хорн. „Увод“. *Рат у миру: паравојно насиље у Европи после Првог светског рата 1918-1923*, пр. Роберт Герварт и Џон Хорн, превео Дмитар Тасић. Београд: Архипелаг, 2013, стр. 7.

<sup>64</sup> Јанц, нав. дело, стр. 429.

борбе завршити за неколико месеци – а такво разрешење постајало је све извесније сваке наредне године. Почевши од 1916. године, идеја „непрестаног рата као неизбежног стања модерног живота“<sup>65</sup> прешла је из сфере имагинације и страха у стварност. Многи су веровали да „рат буквално никад неће завршити и да ће постати перманентно стање човечанства [и] део прихваћеног окружења модерног искуства“<sup>66</sup>, што су каснији ратови и доказали. Након Првог светског рата, поменута усмереност на ратно стање и вишегодишњи живот у оквирима оружаних сукоба, навели су преживеле ратне ветеране на потрагу за новим биткама и начинима да се врате у једино стање ума које им је у том тренутку било познато<sup>67</sup>. Они који нису били у стању да се врате мирнодопском животу и статусу цивила су обично ти који су сачињавали паравојне формације у земљама као што су Италија, Мађарска и Ирска<sup>68</sup>, и управо су они довели те паравојне сукобе у везу са тек завршеним светским ратом. Но, нису сви преживели војници желели нове борбе, нити су се сви укључили у агресивне покрете који су прекрајали тек установљене границе<sup>69</sup>, већ се велики број њих, „укључујући ратне заробљенике, са олакшањем вратио цивилном животу уместо да тражи нова бојна поља“<sup>70</sup>. Можда је то разлог зашто ратноушкачке активности током мирнодопског периода у већини случајева нису трајале дуже од неколико година, тј. до средине двадесетих, када је становништво већег дела труских подручја Европе – нпр. Русије, Пољске, Турске и Ирске – почело да води миран живот, премда је свет чак и 1923. показивао слабе знаке стабилности и сигурности<sup>71</sup>. Због овога се свет након Првог светског рата често назива „послератним“ уместо „мирнодопским“ друштвом и временом<sup>72</sup>, а знаци рата осетили су се свуда – штавише, они су се толико увукли у свест људи да од њих нису могли побећи ни у цивилном животу. Фасел истиче да се за целокупну текстуру свакодневног живота Велике Британије још увек може рећи да представља неку врсту сећања на рат, што се очитује у радном времену пабова, употреби ручних сатова, певању одређених песама, одласку у цркву, исхрани, (не)поверењу у дневну штампу, па чак и у економској ситуацији и, посебно, војној

---

<sup>65</sup> Fussell, нав. дело, стр. 74.

<sup>66</sup> Fussell, исто, стр. 71.

<sup>67</sup> Јанц, нав. дело, стр. 429-430.

<sup>68</sup> Peter Gatrell. "War after the War: Conflicts, 1919–23". *A Companion to World War I*, ed. John Horne. Chichester: Blackwell Publishing, 2010, стр. 567.

<sup>69</sup> Јанц, нав. дело, стр. 430.

<sup>70</sup> Gatrell, нав. дело, стр. 567.

<sup>71</sup> Gatrell, исто, стр. 569, 571.

<sup>72</sup> Говорећи о немачком друштву, Ричард Бесел, на пример, тврди да је време пре 1914. период мира. Richard Bessel. *Germany after the First World War*. Oxford: Oxford University Press, 1993, стр. 283.

доктрини<sup>73</sup>. Све ово може се сматрати наслеђем рата, али, оно што ипак представља његов највећи утицај на модерни свет јесте поменуто повећање свести о присуству рата које се очитује у пролонгирању ратне реторике током мирнодопског периода: „Један од исхода издржљивости реторике Великог рата је то што контуре Другог светског рата имају тенденцију да се споје са онима из Првог“<sup>74</sup>. Сви сукоби након 1918. посматрали су се кроз призму и у оквирима Првог светског рата и као његове најзначајније последице које се настављају више од пола века након потписивања Версајског споразума. Уколико се, дакле, сукоби као што су Грчко-турски рат (1919-1922), Шпански грађански рат (1936-1939), Други светски рат (1939-1945), Грчки грађански рат (1946-1949), Арапско-израелски рат (1948-1949), Корејски рат (1950-1953), Вијетнамски рат (1955-1975), Грађански ратови у СФРЈ (1991-1995) и други анализирају као одједи Првог светског рата, потврђује се поменута идеја о постојању непрекинутог рата као неизбежног стања живота човека XX века. У овакво стање рата вратио се војник са Соме, Солунског фронта, Галиције и других бојишта, и ступио у потпуно нову фазу човечанства, не знајући да ли да се и како врати у стање света пре 1914. године, или да задржи своју свест у ратном окружењу.

О таквом човеку говори и Валтер Бенјамин у есеју „Приповедач“ и истиче не само то да су послератни људи остали неми после ужаса, већ и дискрепанцију између онога како је живот генерације која је проживела рат изгледао пре и после њега – „Нараштај који је у школу још ишао коњским трамвајем, затекао се, незаштићен под отвореним небом, у пределу у којем, осим облака, ништа није било такнуто неком променом, а усред тог предела, на бојишту разарајућих бујица и експлозија, било је малецно крхко човеково тело“<sup>75</sup>. Ова разлика је заправо онај ефекат који је рат оставио на свет и на човека, и од једног перспективног узорка човечанства створио генерацију која је нема и неспособна да изрази ужасе којима је сведочила. Док Бенјамин тврди да је та генерација остала сиромашнија искуством, Фасел говори да је из лета 1914. иступила – он користи реч „измарширала“ – јединствена генерација која је веровала у идеје Прогреса и Уметности<sup>76</sup>. Али, како је дошло до ове промене? Фасел пише о лету те пресудне године, начину живота предратне генерације и стању света које више не постоји након првих битки. Тако напомиње бенигност тог периода, иако свестан да је

---

<sup>73</sup> Fussell, нав. дело, стр. 315-317.

<sup>74</sup> Fussell, исто, стр. 188.

<sup>75</sup> Валтер Бенјамин. „Приповедач“. *Искусство и сиромаштво: изабрани огледи о искуству*, превео Јовица Аћин. Београд: Службени гласник, 2016, стр. 61.

<sup>76</sup> Fussell, нав. дело, стр. 24.

ова оцена вероватно донета под утиском каснијих година, и истиче како је на те летње месеце пројектован статус „трајног симбола за било шта невино, али неповратно изгубљено“<sup>77</sup>. Идеја о невиности и честитости предратних генерација данас може да делује романтично и мелодраматично, премда је непропорционалност између почетка и краја 1914. године очигледна, што се може објаснити на два начина: свет је *пре* рата био превише идиличан – у поређењу са нашим, једноставан систем у којем су понос и част биле познате и поштоване – а *током* њега превише разоран, те није довољно само истаћи негативне одлике борби, већ треба разјаснити и период који им је претходио. Фасел кулминира своју анализу невероватном разликом између „златног лета“ и „ужасног децембра“ 1914, тј. периода од шест месеци током којих је свет прешао из недвосмисленог мира у стање потпуног хаоса<sup>78</sup>. Штавише, на ово се наставила 1915. година, најдепресивнија у енглеској историји, када су сви принципи хуманости, просперитета и емпатије поражени у паду предратне утопије. Из тог пораза је настала нова генерација за коју су стари аршини били избуљени, а вера у прогрес и уметност деловала наивно и банално. Те четири ратне године су промениле тадашњег човека, учиниле га скептичним, разочараним и пораженим, упркос томе што је преживео рововски пакао. Само једна битка, приказ мртвог пријатеља или саборца разореног у делове били су довољни да се невиност претвори у искуство, а свест о Добру замени бременом Зла. Изненађење које је рат донео је запрепастило послератне генерације и утицало да се он перципира као највећи догађај новије историје и пресек света, „сеизмичка линија раздвајања између векова, или, како је ми схватамо, између Некада и Сад, Бољег и Лошијег“<sup>79</sup>. На другој страни тог искуства и сеизмичке линије остали су они који су се вратили из рата, али без снаге да испричају оно што су видели, чули, осетили, доживели: „Са [Првим] светским ратом, почео је да бива видљив процес који отада није утихнуо. Није ли се на крају рата приметило да се људи с бојишта враћају заправо занемели? Не богатији, него сиромашнији у саопштивом искуству. Оно што се потом, после десет година, прелило у бујицу књига о рату, било је све осим искуства које је иначе текло од уста од уста. Не, није ту било ништа необично. Јер никада искуства нису била демантована радикалније него што су стратешка искуства била

---

<sup>77</sup> Fussell, исто, стр. 24.

<sup>78</sup> Fussell, исто, стр. 5.

<sup>79</sup> Vincent Sherry. "Introduction". *The Cambridge Companion to the Literature of the First World War*, ed. Vincent Sherry. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, стр. 5.



демантована позиционим ратом, економска искуства инфлацијом, телесна искуства гладовањем, а морална искуства опресијом од стране властодржаца<sup>80</sup>.

Један од разлога зашто код ове генерације која је познавала и трамвај са коњском запрегом и разорне тенкове долази до толиког запрепашћења и занемелости, јесте и елементарно непознавање ратних дејстава – А. Ц. П. Тејлор, рецимо, истиче да је појам рата био непознат како у већем делу Европе која није видела велике сукобе више деценија, од краја немачко-француских превирања, тако и, нарочито, у Енглеској која је живела у миру скоро цео век. Стога не изненађује Тејлоров закључак да „[н]иједан одрастао мушкарац није знао шта рат представља“ јер га није искуствено упознао, те је стога сматрао да ће најављене битке бити парада грандиозних маршева и великих битака које ће бити окончане до Божића<sup>81</sup>. Како се пак брзо схватило, сукоб неће бити ни брз, ни безазлен, ни достојанствен, а након њега остало је измењено стање свести оних који су у њему одиграли своју улогу. Управо такви учесници Првог светског рата сачињавају примарни корпус ове дисертације.

---

<sup>80</sup> Бенјамин, нав. дело, стр. 60-61. За више о економским и привредним последицама рата, видети: Шијаковић, нав. дело, стр. 70-71; Браћевачки, нав. дело, стр. 353.

<sup>81</sup> А. Ј. Р. Taylor. *The First World War, an Illustrated History*. London: Hamish Hamilton, 1963, стр. 22.

## Милош Црњански: *Приче о мушком*, друге приповетке и *Дневник о Чарнојевићу*

Иако је већ деценијама један од наших најпризнатијих и најчешће проучаваних песника, романијера и есејиста, Милош Црњански је такође један од примера игнорисања пошто је његов приповедни рад недовољно проучен. Пошто су његове приповетке корак између песничког и прозног израза, срж неких каснијих дела и слика српске историје након Првог светског рата, ова изопштеност се намеће као сасвим погрешна, и стога ће примарни корпус овог дела дисертације чинити збирка *Приче о мушком* из 1920. године<sup>82</sup>, поједине приповетке које нису уврштене у то издање, те роман *Дневник о Чарнојевићу* из 1921. Црњански је у поменутој збирци сабрао шест приповедака објављених у периодици претходне године, у два тематски и жанровски организована циклуса, „Иза видовданске завесе“ и „Мутни симболи“: у првом су „Света Војводина“, „Апотеоза“ и „Велики дан“, а у потоњем „Врт благословених жена“, „О боговима“ и „Легенда“<sup>83</sup>. Други текстови, које аутор из различитих разлога – цензура, обим издања, тематска повезаност и др. – није уврстио у збирку, такође су објављени у периодици и касније се штампају заједно са *Причама о мушком*: у питању су текстови<sup>84</sup> „Убице (гротеска)“, „Адам и Ева“, „Рај“, „Три крста (Из мога дневника (1919))“, „Мој пријатељ који је прошао“ и „Комедија“<sup>85</sup>. Уз четири ране приповетке<sup>86</sup>,

<sup>82</sup> Издавач је скоро истовремено штампао и краће издање *Света Војводина* у истом слогу и прелому.

<sup>83</sup> Извори приповедака (према: Новица Петковић. „Опште напомене“. Милош Црњански. *Приповедна проза: Приче о мушком, Приповетке, Дневник о Чарнојевићу*, приредио Новица Петковић. Lausanne: Editions L'Age d'Homme, Београд: Задужбина Милоша Црњанског, Београдски издавачко-графички завод, Српска књижевна задруга, 1996б, стр. 482):

- „Света Војводина“, *Књижевни југ*, Загреб, 1919, II, књ. III, бр. 5, стр. 202–216.
- „Апотеоза“, *Књижевни југ*, Загреб, 1919, II, књ. III, бр. 9–10, стр. 394–399.
- „Велики дан“, *Књижевни југ*, Загреб, 1919, II, књ. IV, бр. 19–24, стр. 265–277.
- „Врт благословених жена“, *Савременик*, Загреб, 1919, XIV, бр. 3, стр. 140–145.
- „О боговима“, *Књижевни југ*, Загреб, 1919, II, књ. IV, бр. 2–3, стр. 57–63.
- „Легенда“, *Савременик*, Загреб, 1919, XIV, бр. 9, стр. 414–422, под насловом „Легенда о мушком“, како и штампа и у каснијим издањима.

<sup>84</sup> За њих Новица Петковић каже: „Под овај неутралан наслов сврстане су приповетке које нису ушле или, будући да су касније објављене, нису могле ући у књигу *Приче о мушком*. Прве три штампане су раније, и Црњански их је уносио у план за своју књигу, али је на крају одустао. ‚Убице‘ и ‚Адама и Еву‘ није ниједном прештампао, па се оне овде доносе онако како су 1918. објављене у часопису. Када је трећа, ‚Рај‘, први пут објављена 1920. у часопису Драгише Васића *Прогрес*, број је због ње заплењен. [...] Мада је у поднаслову истакнуто да је то фрагмент дневника из 1919, ‚Три крста‘ су објављена тек 1922. Дакле, онда кад је *Дневник о Чарнојевићу* већ био штампан. [...] Најзад, за приповетку ‚Мој пријатељ који је прошао‘ нема никаквих података о времену настанка. То је једина приповетка коју је Црњански објавио после 1922.“ Новица Петковић. „Поговор“. Црњански, 1996в, исто, стр. 506.

<sup>85</sup> Извори приповедака (према Петковић, 1996б, исто, стр. 482 и Гојко Тешић. „Белешке уз *Приче о мушком*“. Милош Црњански. *Приче о мушком*, приредио Гојко Тешић. Београд: Издавачка агенција „Драганић“, 1993, стр. 197):

- „Убице (гротеска)“, *Савременик*, Загреб, 1918, XIII, бр. 1, стр. 18–21.
- „Адам и Ева“, *Савременик*, Загреб, 1918, XIII, бр. 5–6–7, стр. 241–247.

долази се до укупног броја од шеснаест приповедних текстова, што чини тек мали део укупног прозног опуса аутора. Познато је да је Црњански своја дела често кориговао и дорађивао, те и приповетке постоје у неколико верзија<sup>87</sup>: прво у периодици, па у првом издању *Прича о мушком*, да би их касније исправио приликом издања сабраних дела 1930. и 1966. године<sup>88</sup>. Оне се од онда штампају у верзији коју је аутор сматрао завршном, насталом након уношења исправки у издање из 1966. Тако су објављене и у неколико потоњих издања, од којих су најбитнији оно из 1993. (уз приповетке збирке, ту су „Убице (гротеска)“, „Адам и Ева“, „Комедија“ и „Рај“, те критички текстови) и из 1996. године (ово критичко издање садржи *Дневник о Чарнојевићу*, све исправке аутора, као и све верзије приповедака, те библиографију). Што се тиче *Дневника о Чарнојевићу*, он је након 1921. објављен више десетина пута, што самостално, што у издањима сабраних и изабраних дела Црњанског, и његове међусобне разлике су очигледне и индикативне за његов настанак и прву публикацију<sup>89</sup>. Међу овим каснијим издањима се за најзначајнија сматрају она из 1930, 1956, 1966, 1994. и 1996<sup>90</sup>.

Критички текстови везани за приповетке се, по времену објављивања, условно могу поделити у три групе: (1) прикази и осврти првог издања *Прича о мушком*, (2) новији,

- 
- „Рај“, *Прогрес*, Београд, 1920, I, бр. 25–29, стр. 2–4.
  - „Три крста (Из мога дневника (1919))“, *Српски књижевни гласник*, Београд, 1922, нова серија, књ. VII, бр. 7, стр. 481–485.
  - „Мој пријатељ који је прошао“, *Савременик*, Београд, 1966, XII, књ. 23, бр. 2, стр. 97–104.
  - „Комедија (Поштованој госпођи Михичићки)“, *Савременик*, Загреб, 1919, XIV, бр. 7–8, стр. 383–385. Овај текст се ретко штампа као приповетка, али га је Тешић уврстио у издање из 1993, али се он налази и у књизи Милош Црњански. *Есеји, Сабрана дела*, књига X. Београд: Просвета, Нови Сад: Матица српска, Загреб: Младост, Сарајево: Свјетлост, 1966, стр. 193–198.

<sup>86</sup> Извори приповедака (према Петковић, 1996б, нав. дело, стр. 482; Тешић, 1993, нав. дело, стр. 199–200):

- „Две јеле“, *Голуб*, Сомбор, 1908, XXX, бр. 3, стр. 41–42.
- „Вељко (слика из Ст. Србије)“, *Голуб*, Сомбор, 1908, XXX, бр. 5, стр. 72–74.
- „Ново лето“, *Голуб*, Сомбор, 1911, XXXIII, бр. 1, стр. 4–5.
- „Издајица (Приповетка из ослобођења Србије)“, *Голуб*, Сомбор, 1911, XXXIII, бр. 3, стр. 34–37.

<sup>87</sup> Приповетке „Убице (гротеска)“ и „Адам и Ева“ током ауторовог живота нису штампане и исправљане.

<sup>88</sup> Милош Црњански. *Сабрана дела*. Београд: Народна просвета, 1930, те Милош Црњански. *Проза (Дневник о Чарнојевићу, Приче о мушком, Сузни крокодил)*, *Сабрана дела*, књига V. Београд: Просвета, Нови Сад: Матица српска, Загреб: Младост, Сарајево: Свјетлост, 1966.

<sup>89</sup> Видети: Недељко Јешић. „Које издање *Дневника о Чарнојевићу* је право?“. *Млади Црњански*. Београд: Народна књига, 2004, стр. 216–235, и Гојко Тешић. „Случај *Дневника о Чарнојевићу* Милоша Црњанског“. *Српска књижевна авангарда: (1902–1934): књижевноисторијски контекст*. Београд: Службени гласник, 2009, стр. 346–363.

<sup>90</sup> У питању су следећа издања: *Дневник о Чарнојевићу*. Београд: М. Ј. Стефановић и друг, 1921; *Сабрана дела*, књ. 1–2. Београд: Народна просвета, 1930; *Сеобе; Дневник о Чарнојевићу*. Суботица: Минерва, 1956; *Проза (Дневник о Чарнојевићу, Приче о мушком, Сузни крокодил)*, *Сабрана дела*, књига V. Београд: Просвета, Нови Сад: Матица српска, Загреб: Младост, Сарајево: Свјетлост, 1966; *Дневник о Чарнојевићу*, приредио Гојко Тешић. Београд: Издавачка агенција „Драганић“, 1994; *Приповедна проза: Приче о мушком, Приповетке, Дневник о Чарнојевићу*, приредио Новица Петковић. Lausanne: Editions L’Age d’Homme, Београд: Задужбина Милоша Црњанског, Београдски издавачко-графички завод, Српска књижевна задруга, 1996.

настали у последњих двадесетак година и (3) остали, настали у међувремену, којих је и најмање. Гојко Тешић је прву групу сабрао у издање из 1993. године<sup>91</sup>, док се на друге осврнуо Михајло Пантић<sup>92</sup> и навео да су у питању текстови Радована Вучковића, Звонка Ковача, Гојка Тешића, Дејвида Нориса и Васе Павковића. Треба придодати и истраживања других аутора који су, приликом писања о животу и делу Црњанског, или о поетици међуратне књижевности, дотакли и овај аспект његовог рада. Ипак, највише о животу и размишљањима током и након Првог светског рата сазнаје се у књизи *Итака и коментари* из 1959<sup>93</sup>, и биографијама, од којих се за најдеталнију сматра *Црњански: документарна биографија* Радована Поповића из 1993<sup>94</sup>. Стога ова два издања представљају грађу о искуствима и последицама учешћа у рату, ратним и стваралачким доживљајима света и променама у перцепцији стварности.

### Ратна одисеја ратног Одисеја

Збирку *Лирика Итаке* 1919. објављује Светислав Б. Цвијановић (годину касније штампа и *Приче о мушком*), а она, након више издања, почиње нови живот 1959. књигом *Итака и коментари*<sup>95</sup>. Ови коментари су скуп интимних исповести Црњанског који аутобиографско-прозно-есејистичким текстовима, ритмично комбинујући поезију и прозу<sup>96</sup>, осветљава *Лирику Итаке* и време њеног стварања. Сада његова намера није да песме писане „за време првог светског рата са пуним [пишчевим] потписом, у

---

<sup>91</sup> Ради се о текстовима Велибора Глигорића, Синише Кордића, Тина Ујевића, Димитрија Живаљевића, Милана Богдановића, Томислава Припића, Илије Јаковљевића, Ивана Р. Димитријевића и Ивана Зореца објављеним током 1920. године.

<sup>92</sup> Доступно је више верзија његовог текста које се међусобно незнатно разликују: „Приповетке Милоша Црњанског“. *Летопис Матице српске*, год. 168, књ. 449, св. 6 (јун 1992), стр. 1040–1054; „Приповетке Милоша Црњанског“. Милош Црњански. *Приче о мушком*, приредио Гојко Тешић. Београд: Издавачка агенција „Драганић“, 1993, стр. 176–190; „...И друга проза Милоша Црњанског“. *Модернистичко приповедање: српска и хрватска приповетка/новела 1918–1930*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1999, стр. 125–153; „...И друга проза Милоша Црњанског“. *Књига о Црњанском*, приредио Мило Ломпар. Београд: Српска књижевна задруга, 2005, стр. 191–224; „...И друга проза Милоша Црњанског“. *Милош Црњански I*, приредио Миливој Ненин. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2010, стр. 433–451.

<sup>93</sup> Милош Црњански. *Итака и коментари*. Београд: Просвета, 1959.

<sup>94</sup> Радован Поповић. *Црњански: документарна биографија*. Београд: Просвета, Горњи Милановац: Дечје новине, 1993. За ново издање ове биографије видети: Радован Поповић. *Бескрајни плави круг*. Београд: Службени гласник, 2009.

<sup>95</sup> Неки од ових записа остављају и утисак субјективности: писани су годинама након проживљеног искуства и у одређеним деловима су обликовани пишчевим приповедачким стилем, те читаоци могу да сумњају у то да су они једина и недвосмислена истина, већ пре сугестивно присећање. Јешић, на пример, тврди да је ова књига прожета „многобројним нетачним наводима“. Јешић, нав. дело, стр. 112.

<sup>96</sup> Пантић, 2010, нав. дело, стр. 446.

униформи аустријског војника, и официра<sup>97</sup> буду родољубиве, политичке и анархичне, већ литерарне. У овој разлици се срећу две особе: *младић*, војник, песник, и *одрастао човек*, књижевник, интерпретатор који описује своје ратне године.

Познато је да је Црњански рођен као Србин у Аустроугарској монархији, што је и биографска чињеница и кључ за разумевање поетичког начела његових дела. У рату, он је стављен на супротну страну од својих земљака, војника са којима се идентификовао више него са онима са којима је делио униформу. Из овог разлога је расцеп који је осећао током борби значајан део његовог искуства, али и оправдање за избегавање ратног учешћа. Није, дакле, потпуно нетачна теза Недељка Јешића да је Црњански бежао, крио се и боловао више него што је ратовао, али је евидентно да пишчев бег од рата нагиње пацифистичкој тенденцији управо зато што није желео да ратује против Србије. Након што је сарајевски атентат дочекао у Бечу као члан студентског удружења „Зора“<sup>98</sup> и присуствовао сахрани престолонаследника Франца Фердинанда, Црњански бежи ка Новом Саду, али је ухваћен и упућен у К und К регименту број двадесет и девет у Зрењанину где је распоређен у батаљон који је требало да учествује у офанзиви на Србију. Пре но што је стигао на фронт, пребачен је у Вуковар, те у ријечку болницу, да би се у Зрењанин вратио у лето 1915. и наставио ка Галицији. На том фронту је имао важну улогу у својој регименти – наоружан пушком истрчавао је испред својих једанаест војника и узвикивао команде – и видео најексплицитније примере умирања, убистава, разбојништва и најјаснији хаос и ратно безумље у сукобу против Руса<sup>99</sup>. Крајем године се вратио у Беч који је тада био промењени град, „једна огромна јавна кућа“, где су регрутовани војници у ишчекивању одласка на фронт живели заједно са грађанством које никада није видело ров. Ова неправда није промакла Црњанском<sup>100</sup>, те он осећа и промену у себи, бележећи да Бечом пролази као

---

<sup>97</sup> Милош Црњански. *Лирика Итаке и коментари*, приредио Мило Ломпар. Београд: Штампар Макарије, Подгорица: Октоих, 2008а, стр. 95.

<sup>98</sup> Приликом планирања видовданског збора, он је добио специфичну улогу на коју се са иронијом осврће: „Мени су били доделили патриотску, и тешку, дужност да на прве звуке умилног бечког валса, почнем да окрећем око себе жену србијанског посланика и ја сам се зато, док је у Сарајеву сиромаш Принцип испружио своју руку, која није задрхтала, бавио пеглањем свог фрака. // У великим, историјским, тренуцима, судбина додели сваком улогу, и не пита.“ Црњански, 2008а, исто, стр. 135. Пишући о пропасти Беча, Слободан Владушић каже да је овај град „још пре почетка рата, суптилно приказан као провинцијални град, а како је у питању метропола једне империје, онда та провинцијалност имплицитно сугерише да је империји *већ* одзвонило (пре првог испаљеног хица) и да је Беч *већ* тада био мртав.“ Слободан Владушић. *Црњански, Мегалополис*. Београд: Службени гласник, 2011, стр. 60–61.

<sup>99</sup> Поповић, нав. дело, стр. 13; Црњански, 2008а, нав. дело, стр. 152.

<sup>100</sup> „Постојала су тада два Беча. Један: здрав, млад, који је одлазио на бојишта, да се врати у болнице, без руку, ногу или глава. А други: богат, крезубав, шкарт, забушант, који се париио код куће са остављеним женама. Једни су ишли у смрт – најбољи део становништва – а други – који су се богатали на рачун њихов – окретали су се још увек на музику валса. То је била селекција. // У будућим ратовима бар *та*

сенка и посматра позадину рата. Крајем 1916. је послат у Сегедин (ради у Дирекцији државних железница), па онда, редом, у Острогон<sup>101</sup>, назад у своју регименту, Сан Вито, Опатију и Коморан где истовремено пише и обавља војничке дужности. Најзад, почетком септембра 1918. се враћа се у Беч и, у граду у којем је дочекао рат, доживљава и његов крај. Окончавши борбену „илијаду“ својих ратних година, он започиње и „одисеју“, и креће кући у Иланчу преко Загреба, Новог Сада и Темишвара, а повратак је емотивнији но што може да замисли: „Песник сматра, и данас, *Одисеју* за највећу поему човечанства, а *ПОВРАТАК ИЗ РАТА* за најгужнији доживљај човека. Иако његове песме далеко заостају за тим монументалним творевинама у стиховима, *ТАЈ ОСЕЋАЈ* је био њихова главна садржина“<sup>102</sup>. Четворогодишње невесело путовање, током ког је одрастао и стасао, напoкон је окончано.

Свест о промени света: нова стварност и писање у рату

Послератне промене део су опуса свих писаца који тематизују Први светски рат, а те промене Црњански најбоље описује у „Објашњењу ‚Суматре‘“: „Свуд се данас осећа да су хиљаде и хиљаде прошле крај лешина, рушевина, и обишле свет и вратиле се дома, тражећи мисли, законе и живот какви су били“<sup>103</sup>. Свет се променио, и општа резигнација, меланхолија, апатија, разочарање и разбијање свих идеала нису заобишли ниједну нацију, посебно европске. Та осећања су, наравно, била присутна и у Црњанском који је преживао рат и њиме био дубоко погођен<sup>104</sup>, а у интервјуу из 1970. каже да воли и жали своју *изгубљену генерацију* која је прошла кроз рат, али и да верује да су они остали везани за ратна дешавања и доцније урадили много<sup>105</sup>. Утицај рата се

---

неједнакост нестаће из еугенетике човечанства. *Сви ће бити једнаки под бомбама.*“ Црњански, 2008а, исто, стр. 165.

<sup>101</sup> У школи резервних официра полаже испит из вештина, што је након Галиције „смешно“: „Играмо се, као деца, рата.“ Црњански, 2008а, исто, стр. 174.

<sup>102</sup> Црњански, 2008а, исто, стр. 95-96.

<sup>103</sup> Црњански, 2008а, исто, стр. 224.

<sup>104</sup> „У шумама међу крвавим лешинама, у вртлогу светског рата, научили смо да безумно презиремо законе, и људе, друштва, и гледајући срам и стид човеков, научили смо да безумно верујемо у шуме, поља, брда.“ Милош Црњански. „Петар Добровић“. *Есеји, Изабрана дела*, књига XII, изабрао Јован Христић. Београд: Нолит, 1983, стр. 330.

<sup>105</sup> „Ја [своју генерацију] јако волим, јако жалим. [...] Ја сам везан за ту генерацију, зато што сам био војник, па онда кад дођете из оног масакра осећате се изгубљено. Енглези имају име, то је она *изгубљена генерација*... Били смо млади људи који смо се срели после рата, и онда је логично да сви ти који су писали о рату, рат, тај први светски, су познавали изблиза. Та генерација је била револуционарна. Остала је везана за рат. Ја сматрам да је та генерација учинила много.“ Драшко Ређеп. „Завичај – то је оно што изаберете“. Милош Црњански. *Испунио сам своју судбину*, приредио Зоран Аврамовић. Београд: Београдско издавачко-графички завод, Српска књижевна задруга, Народна књига, 1992, стр. 146.

примећује и у чињеници да се он приликом писања *Итаке и коментара* живо сећа детаља који су га пратили, а слике разарања, страдања и насиља остају уз њега деценијама. Он реминисцира сцене умирања, ускакања у ровове, и војнике који су рањени, мртви или умиру пред његовим очима; уз то, стално се враћа и својим личним импресијама, страховима и опсесијама које га прогањају и у каснијим годинама када је рат далеко иза њега<sup>106</sup>. Како „страх од смрти пролази брзо, после битака“<sup>107</sup>, Црњански се не боји смрти, али је свестан ње. Све је из корена промењено, а пустош „дојучерашњег света нема шта да замени до бескрајна меланхолија, клонулост, гнев и гађење“<sup>108</sup>. Најзад, та свест о смрти је, уз снажну меланхолију која се осети све до „Ламента над Београдом“ и *Романа о Лондону*, међу најбитнијим последицама ратног учешћа.

Приликом овог процеса одрастања, Црњански је истовремено ратовао, крио се од службе, боловао<sup>109</sup> и стварао. Одржавао је преписку са сарадницима, пријатељима и уредницима, међу којима су Цвијановић, Иво Андрић и уредник часописа *Савременик*, Јулије Бенешкић, а већ тада се фокусирао на прва дела. Он у *Итаци и коментарима* прецизно истиче место, време и контекст настајања одређених песама – почиње да их пише у болници у Риједи где ради са епилептичарима<sup>110</sup> – али не крије ни то да се, услед ратне патње којој сведочи, осећа несигурно поводом самог чина писања:

„Занимљиво је да сам тада, први пут, почео да се гадим литературе и да дуго, после тога, нисам писао песме. Чему то?

---

Овај термин је, међутим, данас непрецизан и архаичан: „Велики рат је у целој Европи уништио стари свет и у људске животе унео једну нову замршеност, стварајући ‚изгубљену генерацију‘, што је данас готово сасвим потрошена енглеска синтагма коју у једном разговору с почетка седамдесетих година прошлог века употребљава Милош Црњански.“ Владимир Гвозден. *Српска путописна култура 1914–1940.: студија о хронотопичности сусрета*. Београд: Службени гласник, 2011, стр. 91-92.

На крају, и Ернест Хемингвеј говори о формулацији Гертруде Стајн да су сви младићи који су учествовали у Првом светском рату припадници „изгубљене генерације“ истичући да тај појам није до краја тачан јер „све генерације постају због нечега изгубљене, увек су биле и увек ће бити“. Ернест Хемингвеј. *Покретни празник*, превео Александар В. Стефановић. Београд: Просвета, 1964, стр. 42.

<sup>106</sup> Црњански, 2008а, нав. дело, стр. 150, 162.

<sup>107</sup> Црњански, 2008а, исто, стр. 161, 230.

<sup>108</sup> Пантић, 2010, нав. дело, стр. 437.

<sup>109</sup> Он је „изузев два-три месеца у почетку, када је био на пакленом фронту у Галицији где се јуришало на руске ровове и масовно гинуло, све остало време, штићен врло утицајним породичним везама, а и својом срећном звездом, провео у ратној заветрини – по болницама и лечилиштима и у позадинској војној служби.“ Јешић, нав. дело, стр. 81.

<sup>110</sup> „Тада сам, први пут, осетио и наслутио да ми живот неће бити онакав какав сам ја, да буде, желео, него да ме носи ветар судбине, који има неку мрачну снагу. // Почео сам био да пишем, кришом, песме за *Итаку*.“ Црњански, 2008а, нав. дело, стр. 144.

Понављати како је растанак тужан, како је мисао људска узвишена, како су звезде красне, како је смрт, као ноћ на крају дана, сигурна? Понављати то у стиху, у метру, у терцини, у кватрену, у октави, у сонету, столећима? Зар то није још ружније него епилепсија?<sup>111</sup>

Но, већ у Галицији опет пише, несигуран да ли ће преживети, док његов батаљон гине, а када је послат у Беч, у ратно расуло метрополе, опет не осећа потребу да ствара<sup>112</sup>. Касније, у Сегедину, одлучује да почне да објављује поезију у *Савременику*, који помиње и док је у Италији, али не мисли само на *Лирику Итаке*, већ и на *Дневник о Чарнојевићу* и приповетке: „Ходам по кући као вештац, са свећом у руци, и тражим своје књиге, мастило и перо [...] Рат траје исувише дуго. // Преко дана ходам, путем крај мора, који добро знам, у Ику и Ловран, а увече скупљам своје песме у једну збирку. У збирку *Итака*, поред политичких песама, улазе, сад, и овакве. [...] У свом пртљагу, сем свакојакних стихова, носим и *Дневник о Чарнојевићу*, који је нарастао. Као купусара. Шта све нема у њему! // Уредник *Савременика* примио је неку моју прозу и пише да му шаљем и прозу. Сасвим сигурно, да треба да пишем и прозу. // Ја се онда спремам да ноћу, у хотелу, пишем и прозу“<sup>113</sup>. Током ових година, књижевност допуњује рат, а у Црњанском се преплићу војник и писац, и стога је његово рано књижевно искуство неодвојиво од ратног јер је писање спас, утеха и покретач: „Његово је писање чин борбе, начин побуне против преживелог света што је милионе недужних гурнуо у смрт. Он ,грди и псује‘ и ,руши све око себе‘, пркосно проповедајући своје дивљење ,негативним апсолутима‘ – смрти, гробљу, крви, вешалима, јер је у таквом свету све неистинито и недостојно човека: и оно што се звало богом, и оно што је било истина, и оно што је било лепо и добро, и оно што је била љубав“<sup>114</sup>.

Међутим, за некога ко је скоро четири године константно окружен погинулим саборцима, лешевима странаца и умирућим болесницима, изненађује недостатак директног описа ратних дешавања у прози. *Дневник о Чарнојевићу* помиње борбе, мада не опширно, приповетке описују повратнике из рата, а *Лириком Итаке* провејава атмосфера патње и смрти; и касније, у *Сеобама*, *Код Хиперборејаца*, *Роману о Лондону* и *Ембахадама*, рат је увек близу, али не увек очигледно. Ово објашњавају два разлога

<sup>111</sup> Црњански, 2008а, исто, стр. 145.

<sup>112</sup> „Имао сам времена да пишем, али ми није било до писања.“ Црњански, 2008а, исто, стр. 167.

<sup>113</sup> Црњански, 2008а, исто, стр. 178-180.

<sup>114</sup> Горана Раичевић. „Први светски рат и стваралаштво Милоша Црњанског“. *Други свет: есеји о књижевности: историја, теорија, критика*. Београд: Службени гласник, 2010в, стр. 12.



која писац истиче у тексту „Уз песму ‚Серената‘“: „Један је стидљивост, коју сви они имају, који су видели ту крваву слику (рат није роман, него филм), кад треба о томе да причају. А други је позната чињеница, коју сваки семантицист зна, да ветерани из прошлог рата оне из претпрошлог, неће ни да чују“<sup>115</sup>. Рат је прошао, и поратна радост је диктирала израз којим ће се преживљена искуства формулисати и објављивати, и стога је доминантни поредак утицао на Црњанског цензуром и маргинализацијом, спречивши слободно изражавање. Ово је најјасније приликом чувеног скраћивања *Дневника о Чарнојевићу* који је током рата, тј. до зиме 1918, „нарастао у дебелу књигу“ од око дванаест штампарских табака. Међутим, издавач је, на наговор рецензента Владимира Ћоровића, инсистирао да се рукопис скрати на седам, па на пет табака. Он је тврдио да је књига препуна порнографског и неморалног садржаја<sup>116</sup>, али је битан и следећи коментар: „Сем тога је тврдио да у тој књизи има исувише песимизма и да, после једног страшног рата, нама треба сасвим другачија литература. Оптимистичка. Здрава. Не декадентна“<sup>117</sup>. Црњански услед цензуре не сме писати о „правом“ искуству рата и ономе чему је сведочио: не само да сам не *жели* да о томе опширно извештава, већ, чак и да то жели – не *може*. О томе говори у интервјуу пред крај живота: „Тада је требало певати весело, химнично, оптимистички. Трбало је тако писати, јер то су желели књижари, издавачи, сви. [...] Није ми сметало оно о моралу, али зар сам био декадент зато што сам писао како је било, а било је заиста декадентно“<sup>118</sup>. *Дневник о Чарнојевићу* је оцењен као превише песимистичан за послератну атмосферу и због тога је скраћен (а остатак рукописа је, мада постоје сумње у ову тврдњу, спалио сам аутор<sup>119</sup>), али, уколико оно што је остало од овог рукописа није цензурисано и не спада у песимистично, како ли је он тек изгледао у целовитом облику? Но, критика ипак признаје утицај рата у Црњанскомом писању, слажући се да је ратно искуство од пресудне важности за његову свест.

За Црњанског је рат филм, а не роман<sup>120</sup>, а он деценијама чува слике које чине тај филм и уврштава их у коментаре своје поезије. Збирка *Итака и коментари* задржава

---

<sup>115</sup> Црњански, 2008а, нав. дело, стр. 148.

<sup>116</sup> Црњански, 2008а, исто, стр. 215; Поповић, нав. дело, стр. 52.

<sup>117</sup> Црњански, 2008а, нав. дело, стр. 215.

<sup>118</sup> Владимир Буџац. „О Андрићу, о Крлежу, о својим делима...“. Црњански, 1992, нав. дело, стр. 299.

<sup>119</sup> „Октобра 1920. [ми је] саопштено да у *Дневник о Чарнојевићу*, не може ући више од 5 табака. // Тих дана ја сам имао много брига, и неприлика, у свом приватном животу, и био сам раздражен толико, да сам спаљивао стара писма, па и рукописе, које у Загребу нисам штампао. Па сам и оно што није могло да уђе у *Дневник* спалио.“ Црњански, 2008, нав. дело, стр. 216.

<sup>120</sup> Због тога су, по Горани Раичевић, пред читаоцима „више слике него нарација.“ Горана Раичевић. *Коментари Дневника о Чарнојевићу Милоша Црњанског*. Нови Сад: Академска књига, 2010а, стр. 58.

поетички оквир његове ратне прозе, и доказује да рат у прози није низ битака, мртвих војника, разорених ровова и помахниталих генерала, већ сила која из позадине мења епоху и свет, нешто од чега се не може побећи, узрок послератног живота и измењене свести појединца и човечанства. Смрт у рату је неизбежна – уколико не задеси војника, задесиће неког саборца, што ће преживелог навести да размишља о њој Евидентно је да је Црњански стварао док су око њега умирали људи: рат за њега превазилази оквире свакодневног искуства и књижевне инспирације, те постаје „опсесија, део искуства који темељно мења и одређује личност пишчеву, тачка генерацијског препознавања, стање епохе“<sup>121</sup>, што и пише у роману *Код Хиперборејаца*, издатом скоро пола века касније: „Мени је први светски рат покварио живот и младост, па сажаљевам, и волим, све оне који су учествовали у првом светском рату“<sup>122</sup>. Такође, он истиче да се као личност формирао „последње године пред рат и у рату. У хапсу и на ратиштима, као прост аустројски војник, ја сам патио, боловао, бежао и јуришао. Спавао сам међу мртвацима. Тај рат нећу и не могу да заборавим. [...] Ни радост послератна није ме изменила“<sup>123</sup>. Рат за њега није позорница историјских хероја: доживео га је „не као страницу славне историје, каталог славних битака и царских династија, већ као крвави пир господе за коју ратује обичан мали човек. [...] Историја је индивидуализована као лична трагедија, као хумани крик протеста над сваком појединачном смрћу. Сходно томе, и поезија која пева о тој трагедији не може се писати углађеним, дотераним стиховима са римом“<sup>124</sup>. Овакав осећај света и перцепција стварности се увиђају и у драми *Маска* и поемама „Стражилово“<sup>125</sup> и „Ламент над Београдом“, али и у прози којом провејавају ехо ратних сцена и протагонисти са искуством рата<sup>126</sup> – од *Дневника о Чарнојевићу* и Петра Рајића<sup>127</sup>, преко Исаковича из *Сеоба* и *Друге књиге сеоба*, све до Рјепнина из *Романа о Лондону*, те дела *Код Хиперборејаца* и *Ембахаде*.

<sup>121</sup> Пантић, 1999, нав. дело, стр. 239.

<sup>122</sup> Милош Црњански. *Код Хиперборејаца I*, приредио Мило Ломпар. Београд: Штампар Макарије, Подгорица: Октоих, 2008б, стр. 100.

<sup>123</sup> Бранимир Ћосић. „Милош Црњански“. *Десет писаца – десет разговора*. Београд: Службени гласник, 2012, стр. 68.

<sup>124</sup> Раичевић, 2010в, нав. дело, стр. 19.

<sup>125</sup> Горана Раичевић. „На ничему саздан свет“. *Милош Црњански I*, 2010б, стр. 23-25.

<sup>126</sup> Петар Цацић. *Повлашћени простори Милоша Црњанског*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1995, стр. 68; Михајло Пантић. „Приче Душана Васиљева и Милоша Црњанског: једна могућа паралела“. *Неизгубљено време*. Београд: Службени гласник, 2009, стр. 152–153.

<sup>127</sup> Овај јунак је „војник који је много препатио у првом светском рату и који има улогу сведока читаве једне генерације, поред тога што је и жртва сопствене нехармоничне личности.“ Дејвид Норис. „Анатомија једне фантастичне приче: ‘Легенда’ Милоша Црњанског“, превела Радмила Шевић. *Српска фантастика: Натприродно и нестварно у српској књижевности*, ур. Предраг Палавистра. Београд: Српска академија наука и уметности, 1989, стр. 502.

Резултат искуства рата и смрти: „потребне су нове форме“

Након много перипетија око припреме рукописа<sup>128</sup>, збирка *Приче о мушком*<sup>129</sup> је штампана у лето 1920. и садржала је шест приповедака објављених у часописима *Савременик* и *Књижевни југ* претходне године. Збирка, међутим, није донела одушевљење читалаца, нити је наишла на пријем као *Лирика Итаке*, а тадашњи критичари су о њој писали махом негативно уз неколицину позитивних осврта<sup>130</sup>. Ипак, гледано са данашње дистанце, евидентно је да се та збирка не сме занемарити у анализи опуса Црњанског, јер је њен значај очигледан не само за њега, већ и у контексту истраживања књижевних и друштвених прилика првих послератних година. Критичари и теоретичари признају да је она врло веран и детаљан показатељ духа времена у ком је настала, као и промена које су наступиле у послератној држави<sup>131</sup>. Уз то, она је и пример нових књижевних тенденција и форми писања које су аутори примењивали, делом се наслањајући на дотадашњу традицију, а делом је одбијајући, уводећи себи својствен израз<sup>132</sup>. На крају, ова збирка, као прелазак из Црњанскове песничке у прозну фазу стваралаштва, представља важан корак ка његовом каснијем раду и издање од великог значаја<sup>133</sup>. Са друге стране, аутор ју је сматрао делом свог првог чина стварања – заједно са *Лириком Итаке* и *Дневником о Чарнојевићу*, то је „млада, полетна, револуционарна литература као што је било и време, као што је био и живот“<sup>134</sup> – и гледао на њу као на припремни период до својих каснијих романа<sup>135</sup>.

<sup>128</sup> Видети књиге Недељка Јешића и Радована Поповића, као и: Тешић, 1993, нав. дело, стр. 199-200; Петковић, 1996в, нав. дело, стр. 501-509.

<sup>129</sup> Ранији предлози наслова су били *Лутке у прози* и *Исус и Магдалина*. Петковић, 1996в, исто, стр. 504.

<sup>130</sup> „*Приче о мушком* & критика“. Црњански, 1993, нав. дело, стр. 133, 137, 143-146, 166; Поповић, нав. дело, стр. 46-47.

<sup>131</sup> Пантић, 2010, нав. дело, стр. 434; Звонко Ковач. *Поетика Милоша Црњанског*. Београд: Службени гласник, 2012, стр. 122; Радован Вучковић. „Ране приповетке Милоша Црњанског“. Црњански, 1993, нав. дело, стр. 172.

<sup>132</sup> Ковач, нав. дело, стр. 99, 195; Гојко Тешић. „Контекст за читање приповетке српског модернизма и авангарде“. *Антологија српске авангардне приповетке (1920-1930)*. Нови Сад: Братство-Јединство, 1989, стр. XII, XXII.

<sup>133</sup> Црњански је „испричао све приче које је имао да исприча, осећајући их као прелазну форму између лиризма, који прожима готово сваки његов написани ред, и наративне волуминозности и епске просторности доцнијих остварења. [...] *Приче о мушком* нису тек узгредна станица у пишчевом формирању, него су значајан и илустративан показатељ зачетка раних елемената његове поетике (суматраизам, нетрадиционализам, специфично осећање језика, поетичност, меланхолија). Постепеност, слојевитост и разубојеност те поетике посредно води конзистентности стваралачког опуса Милоша Црњанског. [...] *Приче о мушком*, посматране са становишта савремености, прва су значајна приповедачка књига српске књижевности након Првог светског рата као рана објава пишчеве приповедне (прозне) вокације, тако и (унутар књижевно-историјског контекста) иницијални, репрезентативни (не: кулминаторни) узорак поратног приповедања.“ Пантић, 2010, нав. дело, стр. 433-434.

<sup>134</sup> Буњац, нав. дело, стр. 302.

Иако је јасно да би Црњански „своју песничку судбину испунио чак и да су европски народи 1914. године успели да избегну захуктавање катастрофе која се развила до првог великог сукоба планетарних димензија“<sup>136</sup>, евидентно је да је Први светски рат имао пресудну улогу у формирању његове поетике, посебно зато су „готово сви рани текстови Црњанскога настали, а неки и објављени, у приликама ратнога доба“<sup>137</sup>. Блиско ратно искуство је у приповеткама и роману присутно на неколико нивоа: у представи поратног света и поретка, обликовању специфичног израза, и карактеризацији јунака. У есеју „Предратна и поратна причања“, Бранко Лазаревић описује промене које су настале избијањем Првог светског рата и облик који је свет добио као последицу тог чина: „Свет је, као на касапници, видео живо људско месо и мозгове који се пуше по планинама, долинама и рекама. [...] Ништа није поштеђено. Све је било под ударцем свеопштег рушења“<sup>138</sup>. Овај глобални масакр је Црњанског погодио и на још један, интимнији начин, јер је као његов сведок могао да о томе приповеда, а тиме стаје у ред приповедача који су смрт „искусили“, видели и преживели, те о њој могу да причају јер од ње преузимају ауторитет<sup>139</sup>. Али, он не описује рат отворено, већ провлачи ратну атмосферу и меланхолију која након њега настаје, те тако ратна дешавања постају саставни и битан градивни елемент његове поетике<sup>140</sup>. Рат је део свести његових учесника, а, у случају писаца, и повод за њихов каснији рад, нарочито зато што чин стварања, ма колико индивидуалан и интиман, не може да не буде под утицајем времена и догађаја око уметника који на ове догађаје

---

<sup>135</sup> Због тога он 1956. изјављује: „Што се тиче ‚Прича о мушком‘, ја те ствари сматрам за почетничке. Не желим да их понова штапам. У неком целокупном издању мојих дела, пристао бих, можда, да се и из те књиге нешто понови, али да то штапам, понова, засебно, не“ Петковић, 1996в, нав. дело, стр. 505.

<sup>136</sup> Раичевић, 2010в, нав. дело, стр. 7.

<sup>137</sup> Ковач, нав. дело, стр. 73.

<sup>138</sup> Бранко Лазаревић. „Предратна и поратна причања“. *Импресије из књижевности, друга свеска*. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 1924а, стр. 183.

<sup>139</sup> Валтер Бенјамин говори о фигури приповедача и истиче да је смрт „санкција свему о чему приповедач може да извести. Од смрти је посудио свој ауторитет.“ Валтер Бенјамин. „Приповедач“. *Искусство и сиромаштво: изабрани огледи о искуству*, превео Јовица Аћин. Београд: Службени гласник, 2016, стр. 78. Владајући ауторитетом смрти, приповедач користи њу и искуство да исприча причу и добије на валидности: „Тако посматран, приповедач спада међу учитеље и мудраце. Он је саветодаван – не попут пословице: само за извесне случајеве, него као мудрац: за многе случајеве. Јер, дато му је да посегне за нечијим целим животом.“ Бенјамин, исто, стр. 103. Са друге стране, Никол Ворд Џув анализира *Хиљаду и једну ноћ* и нараторку која користи причу да избегне смрт, и долази до идеје да је „[п]огодба заправо суштина приповедања, оно је *размена*, прожета аналогима. Приповедање је такође играње против смрти: твој живот или твоја прича. Твој живот за причу.“ Nicole Ward Jouve. *White Woman Speaks with Forked Tongue: Criticism as Autobiography*. London: Routledge, 1991, стр. 187. Она запажа да међу приповедачима постоји много оних који су дотакли смрт и највештији су наратори јер имају о чему да приповедају. То препознаје и Фредерик Џејмсон који интерпретира Бенјаминову тезу коментаром да „ауторитет приповетке, у крајњој линији, произилази из ауторитета смрти, који даје сваком догађају апсолутну јединственост“. Фредерик Џејмсон. *Марксизам и форма*, превео Душан Пухало. Београд: Нолит, 1974, стр. 92.

<sup>140</sup> Ковач, нав. дело, стр. 74; Пантић, 2010, нав. дело, стр. 437.

остављају отиске својих душа: „Сва се уметност дала у свима видовима на рат: да га коментарише, или да унесе морал, или да га образложи, или просто да га дâ такав какав је“<sup>141</sup>. Црњански прати ток свог времена, није изолован од околине, и тражи начин да своја искуства каналише и изнесе у свет. Поседујући раније поменути свест о ономе шта је рат, његов одговор је писање у којем, за разлику од, на пример, Мирослава Крлеже, није срдит, већ меланхоличан, циничан и песимистичан<sup>142</sup>.

Његова проза не описује рат, већ последице на појединца и свет. Он нема чему да се врати: прилике у Србији су тешке и оптерећујуће, а начин размишљања и писања више окренут слици славне историје но садашњици. Стил Црњанског комбинује иронију, меланхолију и резигнацију, и он успева да опише ратно искуство, прочисти се од историје, и доживи духовну катарзу<sup>143</sup>. Рат уништава систем вредности и ново време изискује нове форме које ће предочити став према преживљеном и затеченом, али и дати до знања да је психа аутора расцепљена, дубоко погођена и растројена: „Десет милиона мртвих и двадесет милиона скрханих телеса и преображених душа деле предратну прошлост што се још једва назире, у годинама послератних промена, једном заувек, од садашњости и будућности. Неприродно је и неморално очекивати, прижељкивати, упињати се, крај свега тога, да све остане по старом“<sup>144</sup>. У простору између тежњи ка новим формама и сећању на прошлост формира се његов рани опус. Црњански не бежи од рата, али не жели да га опише наивно и традиционално, већ његов израз, везан за контекст одређеног историјског тренутка, ствара јунаке романа и приповедака који насељавају завичај аутора и нову Војводину где је „све по старом, у завичају ког се [Црњански] у исто време стиди и који воли“<sup>145</sup>. Мада време радње приповедака није ограничено на период непосредно после рата, атмосфера у њима носи призив гubitка, патње, меланхолије и подељености као последице трауме, што се највише осети у циклусу „Иза видовданске завесе“. Ови протагонисти не разумеју стварност, него је поричу и избегавају, проводе време у гомили и кафани, безразложно су весели и стално се крећу између будног и уснулог стања, свести и несвести, толико да су „под неком психозом од догађаја под којима живе, у великом мамурлуку нерава,

---

<sup>141</sup> Бранко Лазаревић. „Ратна књижевност“. *Импесије из књижевности, друга свеска*. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 1924б, стр. 167-168.

<sup>142</sup> Лазаревић, 1924а, нав. дело, стр. 189. Ове и друге разлике ова два писца додатно су се конкретизовале након Црњансковог текста „Оклеветани рат“ из 1934. Видети: Раичевић, 2010в, нав. дело, стр. 35.

<sup>143</sup> Пантић, 2010, нав. дело, стр. 436.

<sup>144</sup> Милош Црњански. „Анкета: Смењивање генерација“. *Време*, 19-22, IV/1930, стр. 6 (према Тешић, 2009, нав. дело, стр. 27).

<sup>145</sup> Раичевић, 2010а, нав. дело, стр. 181.

разбијени у парампарчад, [...] изгубљени, побацани као на гомилу, деморалисани до аморала, избачени су као на ђубре и живи трулеж без бола. [...] У *Дневнику*, покаткад, још и пробије сунце и човек погледа на Бога и људе; али, у *Причама*, нигде погледа из те помрчине<sup>146</sup>. У приповеткама, више него у роману, срећу се јунаци, помраченог ума и на граници стварности, поражени ратом, изгубљени у свакодневици, усредсређени на прославе, беспредметне разговоре и плитко филозофирање уместо на стварни живот.

*Приче о мушком* и друге приповетке: официрске судбине, критика рата и насилна смрт

Сведочивши покољу, Црњански је добро упознао смрт у рату, на фронту, у болницама или у возовима којима хара зараза. Безразложно и потпуно насумично насиље му није промакло, а уместо конкретних битака, он описује њихов резултат, послератне трауме и сећања, одлучивши се за суптилнији приказ ратних утицаја, психолошки мотивисан и стилистички обрађен данак борбених година. Његове приповетке одговарају на питање како преживљени рат утиче на даљи живот, и то из потпуно личне перспективе, што се очитује већ у наслову збирке – „Аутор се определио за помало загонетну синтагму ‚приче о мушком‘, јер у својим новелама и кратким причама тематизује кључне егзистенцијалне категорије (љубав, сексуалност, топос рата и бесмисла, смрт) из *мушке перспективе*. [Мушки принцип] прописује етичке норме, кажњава и опрашта, воли и мрзи, али исто тако може постати и гротескна играчка, фигура немоћи у рукама циничног, лукавог ума *Историје*.“<sup>147</sup> – али и у појединачним текстовима.

На пример, приповетке „Врт благословених жена“ и „О боговима“ део су циклуса „Мутни симболи“, најспецифичнијег дела Црњансковог приповедног опуса, у којем се путем алегорије, фантастике и пародије познате теме обрађују на нов начин<sup>148</sup>, инспирисан писањем у кључу различитом од традиције и освртањем на хаос који настаје након 1918. Црњански након повратка из рата затиче хаос, а тај хаос влада и људима: „Рат је разрушио један *модел* уметности, а на темељу разореног најновији су иницирали форме изненађења и стваралачког шока“<sup>149</sup>. Управо због овог хаоса и немогућности изражавања на начин који је био одржив пре догађаја који је тако пресудно променио ток историје и свест људи, неки од новијих аутора се окрећу

<sup>146</sup> Лазаревић, 1924а, исто, стр. 220-221.

<sup>147</sup> Бојана Стојановић Пантовић. *Српски експресионизам*. Нови Сад: Матица српска, 1998, стр. 96.

<sup>148</sup> Пантић, 2010, нав. дело, стр. 438.

<sup>149</sup> Тешић, 1989, нав. дело, стр. XII. „У почетним годинама *хаос* је кључна метафора око које се окупљају скоро сви ствараоци. У прози се у таквом стваралачком контексту бежи у фантастику, у сфере сна и заумља (Црњански [и други] одмах после Првог светског рата).“ Тешић, 1989, исто, стр. XII.

фантастици, што се одразило и на Црњанског који „указује и на трансисторијску турбулентност света, на постојање као немотивисану, хаотичну промену“<sup>150</sup>. „Врт благословених жена“, „О боговима“ и „Легенда“ се најчешће описују као импресионистичке и благо или потпуно фантастичне и у „конвенцијама фантастике [се] распознају елементи симболистичког игнорирања стварности“<sup>151</sup>. Цео циклус критикује савремено друштво, али се аутор крије иза маске фантастике и имагинације, те се приповетке могу читати на два нивоа: основном, тематско-критичком, и дубљем, асоцијативно-алегоријском. Аутор у ове три приповетке описује привидну утопију која достиже свој крај након којег наступа деконструкција раније идеалног стања – што се дешава и након избијања рата – а занимљиво је одскакање од устаљеног поретка: да би се ове приповетке потпуно разумеле, битно је променити перспективу и читати их на неуобичајени начин јер „фантастично захтева одређен тип читања: у противном се излажемо опасности да склизнемо у алегорију или у поезију“<sup>152</sup>. Тај скривени контекст је спознаја оног хаоса који влада у свету приповедака, исто онако како је и прожимао свет Црњанског док их је писао: оне говоре „о хаосу садашњости [и] износе се парадокси данашњице, ужаси политичког поратног терора“<sup>153</sup>. Међутим, да би се ово десило, потребан је неки необичан догађај који ће да поремети поредак ствари и саму стварност, те доведе до промене перспективе и гледишта на свет. У реалности су то били Први светски рат и његове последице, а у свету приповедака атипично и куриозно понашање краљевског врта, те потрага за новим „боговима“. Овај бег од устаљеног поретка тера јунаке на необично понашање и агресију, што доводи до невиних жртава, убистава и масакра. Све овде градацијски поређане слике Црњански пажљиво гради и читаоци на тренутке не знају да ли је у питању фикција или стварност, те догађаји из измаштаних земаља постају блиски преживелим сведоцима рата.

Приповетке „Адам и Ева“ и „Мој пријатељ који је прошао“ представљају почетак и крај ауторовог бављења кратком формом<sup>154</sup>, и у њима се јављају ликови послератних официра, изгубљени у новом окружењу и неспособни да се суоче са новим изазовима у

---

<sup>150</sup> Пантић, 2010, нав. дело, стр. 438.

<sup>151</sup> Ковач, нав. дело, стр. 195. Видети и: Пантић, 2010, нав. дело, стр. 438; Тешић, 1989, нав. дело, стр. XII; Норис, нав. дело, стр. 501–509; Светлана Рајичић. „Фантастика у приповеткама ‚Врт благословених жена‘ и ‚Легенда‘ Милоша Црњанског“. *Стање ствари*, бр. 12 (2006), стр. 346–351

<sup>152</sup> Цветан Тодоров. *Увод у фантастичну књижевност*, превела Александра Манчић. Београд: Службени гласник, 2010, стр. 149.

<sup>153</sup> Вучковић, 1993, нав. дело, стр. 174.

<sup>154</sup> „Судећи према времену објављивања, приповетка ‚Адам и Ева‘ (1918) стоји на почетку, а приповетка ‚Мој пријатељ који је прошао‘ (1966) на завршетку пишевог бављења тим прозним жанром.“ Пантић, 2010, нав. дело, стр. 439. Но, приповетка „Убице (гротеска)“ објављена је у *Савременику* пре „Адама и Еве“, тј. у првом броју те године, док је потоња у троброју 5-6-7. Црњански, 1996, нав. дело, стр. 482.

виду неочекиваних трудноћа својих изабраница. Приповетке имају исту фабулативну шему и покретач нарације је мотив трудноће присутан и у другим раним делима аутора (песмама „Етеризам“ и „Досада“, као и у *Дневнику о Чарнојевићу*<sup>155</sup>), али је самоубиство – такође приметно у „Врту благословених жена“ и *Роману о Лондону* – примарни мотив дела, коментар јунака на послератни свет и бег из њега. Тај чин се може сврстати у три категорије самоубистава према Емилу Диркему, као *егоистичко* (везано за личне мотиве), *аномичко* (појединац не може да пронађе себе након великих друштвених промена) и *фаталистичко* (положај појединца битно је одређен друштвеним нормама)<sup>156</sup>. Даље, то подсећа на једну од три ситуације у којима Платон у *Законима* толерише самоубиство („ако је мотив велика и неизбежна несрећа“<sup>157</sup>), али и на оглед Дејвида Хјума „О самоубиству“ који тврди да постоје прилике у којима је тај потез разумљив: „То да самоубиство често може да буде доследно интересима и ономе што смо обавезни себи самима, не може да доводи у питање нико ко признаје да старост, болест или беда могу да живот учине неподношљивим и горим од пропасти“<sup>158</sup>. Дакле, оно што се може препознати у приповеткама „Адам и Ева“ и „Мој пријатељ који је прошао“ јесте управо тај елемент *несреће* и *беде* која толико обузима јунаке након спознаје трудноће, да они немају друго решење него да себи одузму животе. Уз ово, њихова војничка прошлост и преживљени рат се ипак не смеју занемарити. Јунак „Адама и Еве“ је срећан од када се вратио са ратишта и због тога слави живот и бежи од обавеза; преживео је, жели да настави да живи по свом, а дете му то не омогућава, због чега се убија. Уз то, он наводи да му је и раније у рату било добро и сећа се ратних авантура, а будућност је оно чега се гнуша. Са друге стране, протагониста приповетке „Мој пријатељ који је прошао“ је „постао фаталист у рату“<sup>159</sup>, али се рат помиње ретко, те се може закључити да више не мисли на њега. Како су самоубице и снажне и лабилне, подједнако пасивне и активне особе – „Ако се претпостави да самоубиство представља злочин, онда је само кукавичлук оно што нас

---

<sup>155</sup> „Адама и Еву“ и *Дневник о Чарнојевићу* повезује аутоинтертекстуалност и аутоцитатност у виду више скоро идентичних фраза и скоро целих реченица, као и у опису женских ликова – јунакиња приповетке „представља композит два лика – Чарнојевићеве супруге и младе Пољакиње из *Дневника о Чарнојевићу*.“ Нина Живанчевић. *Црњански и његов читалац*. Панчево: Мали Немо, 2012, стр. 141. Ова приповетка се није нашла у *Причама о мушком* због понављања, а „[о]сећајност и идеје истоветни су у оба дела, тако да тумачи историје о Чарнојевићу ово не би требало да занемаре.“ Раичевић, 2010а, нав. дело, стр. 105-107.

<sup>156</sup> Емил Диркем. *Самоубиство*, превео Борислав Р. Радовић. Београд: Београдски издавачко-графички завод, 1997.

<sup>157</sup> Душан Пајин. „Самоубиство – некад и сад“. *Златна греда*, бр. 78, 2008, стр. 47.

<sup>158</sup> Дејвид Хјум. *О самоубиству и бесмртности душе*, превео Милан Милетић. Београд: Службени гласник, 2012, стр. 25.

<sup>159</sup> Црњански, 1996, исто, стр. 113.



на тај корак присиљава [али] нема ли свако [...] слободно располагање сопственим животом?<sup>160</sup> – Црњански представља и кукавичко понашање јунака и њихову ранију, снажнију црту везану за официрско занимање, те та војничка прошлост среће интимни послератни хаос. Обе приповетке, сем очигледне везе Ероса и Танатоса, почетка и краја живота, доносе двоструко „убиство“ (у првој умире јунак, а са њим се распада и свет његове драге, док у другој јунакиња изненадним самоубиством убија и своје нерођено дете), а ти чиновни представљају суштину послератног света, одабир бега из нерешиве ситуације: преживевши рат, њима као да није преостало снаге да се разумно суоче са трудноћом и проблемима. Приповеткама провејава наговештај смрти<sup>161</sup> који није само алузија на смрт у рату, већ и завршни обрт у њима: у „Адаму и Еви“ јунакиња прети да ће се убити, а убија се јунак, док у „Мој пријатељ који је прошао“ удовица предвиђа да ће убити протагонисту, а заправо убија себе.

Прозом Црњанског, дакле, снажно фигурира лик ратних ветерана, што се види и у приповеткама „Велики дан“, „Апотеоза“ и „Рај“, те „Убице (гротеска)“ и „Три крста (Из мога дневника (1919))“. У њима се чита критика војске у ратним и поратним данима, што је за аутора била једна од болних тема. Наиме, стигавши у Загреб из Беча и схвативши да нема новца и смештаја, он долази на идеју да се пријави у војску како би ступио међу своје сународнике и обезбедио егзистенцију. Међутим, оштро је одбијен<sup>162</sup> и разочаран сусретом са српским официрима „чије понашање није било у складу ни с његовим представама, а још мање с митом који је о њима створен непосредно по завршетку рата“<sup>163</sup>, и стога их описује толико негативно.

Приповетка „Велики дан“ једна је од три приповетке циклуса „Иза видовданске завесе“ – заједно са „Светом Војводином“, претечом касније дуже прозе овог аутора<sup>164</sup>, те „Апотеозом“ – који са *Лириком Итаке* дели ратно-националну тематику, поглед на свет, поетику и време настанка, те, консеквентно, однос ка стварности и критику поретка. Протагонисти приповедака су учесници рата, официри, војници и цивили, док се у „Великом дану“ аутор највише окреће појединачним судбинама „малих“

---

<sup>160</sup> Хјум, исто, стр. 25, 17.

<sup>161</sup> У првој приповеци јунаци често разговарају о смрти и наговештавају суицид, а друга алудира на рат и смрт. Видети и: Пантић, 2010, нав. дело, стр. 440.

<sup>162</sup> „Имам посла са једним од оних официра, у Команди места, за које је Ускоковић написао, у једној својој новели, да сав сретан носи у чакширама, читалац већ зна шта. // Он ми каже да ће најбоље бити да се ми, бивши *аустријски* официри, разиђемо кућама. Вели, нема више примања. Рат је свршен“ Црњански, 2008а, нав. дело, стр. 196-197.

<sup>163</sup> Јешић, нав. дело, стр. 90-91.

<sup>164</sup> „Концентрисани лиризам *Свете Војводине*, што ће још снажније одјекнути у *Аптеози*, заматак је начина приповедања који ће обележити *Сеобе* и, на неки начин, читаво књижевно дело Милоша Црњанског.“ Васа Павковић. „Белешке о „Светој Војводини““. *Свеске*, V, број 16, 1993, стр. 97.

војвођанских јунака и искуствима Првог светског рата. Ова приповетка представља пример наративног поступка у којем аутори пишу у кључу гротеске, сатире, пародије и карневалескне комедије, а заправо приповедају о сопственој стварности кријући се иза алегоријских представа<sup>165</sup>. У њој се говори о „великом“ дану који је требало да означи спајање Србије и Војводине пре но што се претворио у параду јунака који су све само не „велики“. На вечери код господара Пере Грка се слави, једе и пије, а аутор преноси три приче инспирисане ратном историјом Срба. Прво, мајор прича о официрским „искуствима“, али не помиње јурише, ровове, мртве и рањене, већ да је „одгртао снег и јео траве“, што присутну публику доводи до суза. Уз то, његова лева рука је изгубљена у рату, али му то не даје на грандиозности и јунаштву, већ га чини додатно изобличеним, неприкладно необичним и гротескним<sup>166</sup>. Његов говор, испрекидан кашљем за који се претпоставља да је последица хладних ратних дана, извештачен је и, по сопственом признању, „афектиран“. Представник победничке војске није оно што се очекује, већ га Црњански обликује као преваранта чија је сврха да се венча са ћерком Пере Грка и симболички представи унију Србије и Војводине. Управо та ћерка, Нада, наставља идеју о афектираним јунацима док самоуверено прича о споменику који ће се дићи на Косову и војницима који воде битке: „Трупови без руку, јунаци без ногу ницали су из њених речи“<sup>167</sup>. Она само *приповеда* о смрти и биткама, а никада их није *спознала*. Напослетку, на прослави је и поп који пијано говори о повлачењу преко Албаније, што је једина релевантна тема о којој се прича, али алкохол елиминише његов приповедачки ауторитет. На маргини наративног тока, издвојени од прославе, стоје два одбачена ратника. Први је мајоров посланик, слеп на једно око, остављен ван куће: госпођица Нада га увлачи унутра и грли, критикује мајора („Овог сте заборавили, овог не спомињете, овог сте заборавили, ово је мученик, ово наш свети, добри брат... ох, брате...“<sup>168</sup>) и плаче, али га и одмах пушта, те он нестаје. Други војник је у штали и исповеда се „како нема куће, како су му силовали жену, како су му помрла деца, како ће мајор да га пусти кући и како је обећао да ће му купити једно теле при растанку“<sup>169</sup>. Овај послератни губитник остаје сам и без ичега, и једино може да покуша да се поново скући. Војници нису довољно важни да би били на прослави, њихове приче су непримећене, а они неми, небитни и одбачени. Црњански се намерно не посвећује

---

<sup>165</sup> Вучковић, 1993, нав. дело, стр. 173.

<sup>166</sup> Јешић, нав. дело, стр. 88.

<sup>167</sup> Црњански, 1996, нав. дело, стр. 44.

<sup>168</sup> Црњански, 1996, исто, стр. 44.

<sup>169</sup> Црњански, 1996, исто, стр. 46.

њима већ главној причи, а ове кратке епизоде су коментар и критика централне: они су маргинализовани ради великог дана и остављени по страни, уз јасну иронију аутора и став да се овај „велики“ дан претвара у тужан и одвратан догађај<sup>170</sup>.

Приповетка „Апотеоза“ се прво појавила у *Лирици Итаке* и често је штампана и у прозној и у поетској збирци, а рецепција њена два благо различита руха зависи и од целина којима је окружена<sup>171</sup>. Критичари је сматрају записом између лирског и приповедног и текстом који варира на данас тако популарној граници песме у прози, лирског текста и класичне кратке приче<sup>172</sup>. Ова апотеоза је здравица смрти изречена у славу генералштабног каплара Проке Натуралова и банатских војника из Првог светског рата. Замишљена као здравица наратора који оплакује, велича и брани своје сународнике, приповетка је, као и кратка проза Станислава Кракова, пример експресионистичке „естетике ружног“<sup>173</sup> и још један иронијски осврт на успехе официра, али овај пут се усредсређује на послератна славља налик оном из „Великог дана“. Наратор је скоро улез<sup>174</sup> чија се здравица исказује последња, у поноћ, након свих пригодних помена. Он помиње кужне, болесне и стрељане чијим је смрћима присуствовао и повезује два времена приповетке, прославу и ратну болницу: „Пијем у славу јесени која је гледала, кроз прозоре, погуреног друга мог, генералштабног каплара, шустера Проку Натуралова, кога су стрељали, 916, новембра првог, у једној венеричној болници, дичне хабсбуршке династије“<sup>175</sup>. Иако диже „пијану чашу“, он није некохерентан: напротив, зна о чему приповеда, коме наздравља и за кога пије. Стално помиње једну жртву, наздравља и као рефрен истиче како је умро, када, где и зашто, наводећи његово понашање пре смрти – он није класичан херој, већ Банаћанин приморан да се бори против српске војске на страни Аустроугара, те постаје дисидент. Бранећи своје сународнике од послератних напада и поруга српске војске, Црњански ипак не крије истину и не штеди себе. Прока је антихерој, побегао са бојишта, налик многим током Првог светског рата, па и аутору који даје слику намерно заражених симуланата да би могао да се пародијски окрене идеји о неизмерно храбром српском војнику коме та идеја не би пала на памет. Међутим, јасно је да јунак не бежи од рата

---

<sup>170</sup> Пантић, 2010, нав. дело, стр. 437; Вучковић, 1993, нав. дело, стр. 172.

<sup>171</sup> Ово је посебно истакао Миливој Ненин: „Приређивач овог издања очекује да читалац овај лирски текст чита два пута: други пут као саставни део циклуса „Иза видовданске завесе“.“ Миливој Ненин. „Приређивачке напомене“. Црњански, 2010, нав. дело, стр. 429.

<sup>172</sup> Ковач, нав. дело, стр. 131; Стојановић Пантовић, 1998, нав. дело, стр. 97.

<sup>173</sup> Стојановић Пантовић, 1998, исто, стр. 97.

<sup>174</sup> Јешић истиче синтагму „ваш бели чаршав“ и закључује да наратор мора бити „на другој страни, тј. онај који се на патриотском слављу нашао као самозванац.“ Јешић, нав. дело, стр. 86-87.

<sup>175</sup> Црњански, 1996, нав. дело, стр. 34.

из страха, већ зато што не жели да се бори у униформи туђе државе, те се у том контексту може сматрати јунаком, а његов акт је „херојске природе, и од оних који су достојни епске химне!“<sup>176</sup> Наратор му наздравља и описује трен његове смрти („Зид је био тек окречен, бео као овај чаршав, по коме су прснуле румене мрље његовог мозга и крви, румене као ове мрље пијаног вина мог.“<sup>177</sup>) сликом која асоцијативно повезује време оквирне приче и приче у причи: у садашњости се појављују чаршав и вино, а у прошлости бели зид и црвена крв, што доказује да атмосфера рата није нестала после 1918. и да се сећања не могу избрисати. Црњански у овом тексту гомила сцене умирања, пореди болесничке постеље и гробове, истовремено пркоси смрти и прихвата је, осуђује и глорификује. Са јасном аутобиографском алузијом и критичком намером, ова приповетка се издваја од осталих, што примећују и критика<sup>178</sup> и сам аутор<sup>179</sup>.

У контексту негативног описа официра је занимљиво посматрати позицију аутора у односу на ветеране Првог светског рата које, како је раније поменуто, сажаљева и воли. Приповетка „Рај“ је, међутим, међу две или три где се најјасније руше устаљени поредак, национални симболи и митски предложак, тј. овде се „успоставља несклад између очекиваног или морално прихватљивог смисаоног хоризонта наслова и садржаја текста“<sup>180</sup>. Уз то, она је инспирисана, како се сазнаје из текста „Као коментар“, стварним догађајима у Темишвару када, немајући где другде, проводи ноћ у борделу<sup>181</sup> који „као простор и као метафора поратног хаоса слика је једног распадања и рушења симбола и светиња“<sup>182</sup> и стога је једна од оних које због цензуре нису уврштене у *Приче о мушком*<sup>183</sup>. Црњански се ограничава на једног капетана и три поручника који посећују бордел након поноћи, као омиљени гости, манифестују понашање непримерено својим чиновима. Док се поручници забављају са девојкама и играју шах, капетан говори „већином о погинулим друговима“ и пије док, пред зору, његово лице не поприми израз „неке неизмерне жалости“. Тада креће права, али краткотрајна прича, „све о неким жалосним стварима, о погинулим, о болницама, о

<sup>176</sup> Милан Богдановић. „Милош Црњански: „Приче о мушком“. Црњански, 1993, нав. дело, стр. 149.

<sup>177</sup> Црњански, 1996, нав. дело, стр. 30.

<sup>178</sup> Растко Петровић. „Милош Црњански“. *Есеји и чланци*, приредио Јован Христић. Београд: Нолит, 1974, стр. 204-205; Богдановић, нав. дело, стр. 149, 153; Пантић, 1993, нав. дело, стр. 183.

<sup>179</sup> Он је често читао овај текст пред публиком и изнова га штампао. Јешић, нав. дело, стр. 87.

<sup>180</sup> Предраг Петровић. „Поглед иза видовданске завесе: ратна проза Милоша Црњанског“. *Први светски рат и српска књижевност; Два века од Вукове Мале престојарне славеносрпске пјеснарице: зборник радова са 44. научног састанка слависта у Вукове дане*. Београд: Међународни славистички центар, 2015, стр. 400.

<sup>181</sup> Црњански, 2008а, нав. дело, стр. 199-200.

<sup>182</sup> Тешић, 1989, нав. дело, стр. XIV.

<sup>183</sup> О цензури пише и Јешић у поглављу „Маргиналије уз приповетку „Рај“. Јешић, нав. дело, стр. 93-100.

преварама, прељубама, умирању и болести. И много о рату. Како је све гадно и како је све жалосно<sup>184</sup>. Овакав разговор кулминира махнитим понашањем, те капетан ломи огледало и повлачи се са девојкама у собу. Пијани манири војника нису ограничени само на ову приповетку, а „неодољиво се намеће утисак да је овакво приказивање српских официра у приповеткама ‚Велики дан‘ и ‚Рај‘ – као психотичара, чудака и пијанаца – код Црњанског било програмирано“<sup>185</sup>. Таквим описима и „дијагнозама“ официра се могу придодати они из приповедака „Адам и Ева“ и „Мој пријатељ који је прошао“, суицидни, деструктивни, полу-луди и неспремни за послератни живот и хватање у коштац са проблемима који им се намећу, док се њихово стање потврђује и простором који они насељавају јер је једино јавна кућа „место ослобођене чулности али и искрености емоције и откривања интима [...] једино пристојно пребивалиште у граду, острво издвојено из блата, кише и магле, где се може добити све оно чега у остатку поратног провинцијског света нема“<sup>186</sup>.

Црњански није уврстио приповетку „Убице (гротеска)“ у *Приче о мушком*, нити ју је за свог живота, за разлику од осталих дела, поново штампао и редиговао, а она, слично „Апотеози“ пореди ратну болницу и мирнодопски живот. Њен поднаслов сугерише у ком кључу може да се чита, а њена гротеска је негде између „Свете Војводине“ и „Великог дана“, те „Апотеозе“ и *Дневника о Чарнојевићу*. Овде аутор комбинује ратну тематику и атмосферу болнице са приповедањем о смрти и константним подсећањем на њу<sup>187</sup>. У вези са крајем живота у болници треба подсетити на став Бенјамина о умирању у болничком кревету или самртничкој постељи као манифестацији смрти током „новог века“ – оваква смрт је некада била јавни догађај, а данас се сакрива од очију најближих и сели у простор болница или санаторијума<sup>188</sup>. Данас се умире у изолацији, што разликује наш век од прошлих, али није исто умрети од старости, на шта Бенјамин мисли, и умрети од последица ратних дејстава, што Црњански описује. Приповетка је просторно ситуирана у амбијент ратне болнице са болесницима, лекарима, медицинским особљем и креветима који се пореде са кавезима и подсећају на гробнице из „Апотеозе“. Већ прве две уводне реченице доводе до ове

---

<sup>184</sup> Црњански, 1996, нав. дело, стр. 103.

<sup>185</sup> Јешић, нав. дело, стр. 90.

<sup>186</sup> Петровић, 2015, нав. дело, стр. 400.

<sup>187</sup> По наведеним елементима, приповетка свакако подсећа на кратку причу „У другој земљи“ Ернеста Хемингвеја која повезује сличан начин осврта на смрт и просторну ситуираност у болници, али и на, како тврди Пантић, „Апотеозу“, те „Реконвалесценте“ Драгише Васића и новеле „Барака пет бе“, „Смрт Фрање Кадавера“ и „Домобран Јамбрек“ Мирослава Крлеже. Пантић, 1999, нав. дело, стр. 235.

<sup>188</sup> Бенјамин, нав. дело, стр. 77-78.

атмосфере, наговештавајући читаоцима шта их очекује – „Штаке се белиле у мраку као руже увезане крпама зими. Код њих је било увек тихо.“<sup>189</sup> – а аутор се фокусира на једну собу са припадницима више народа Аустроугарске монархије чије се разлике мире услед болести, толико да они постају једна маса рањених, болесних, депресивних, меланхоличних и неутешних људи без перспективе којима не могу да помогну ни доктори, ни чланови њихових породица. Они изгледају као сенке, и једино у мраку, уз цигарету, причају и понашају се као људска бића, проводећи ноћи уз разговор, смех и потпуно разумевање упркос језичким препрекама. Ма колико им разговор био виталан, они не причају о рату и смрти („Колико пута би командир болнице очајавао с тим људима, с тим сенкама, што не желе никог, што не желе ништа што никад не говоре о рату, никад о прошлости, никад о будућности и тако ретко, боже мој, о породици, о деци својој!“<sup>190</sup>), већ траже друге теме. Овде се види да се гротеска из поднаслова не односи само на окружење, ситуацију и протагонисте, већ и на предмет разговора: „Представљена наративна ситуација заснива се на парадоксалном обрту стандардизованог смисла, или, по поднасловном сигналу Црњанског, на гротескном изобличењу животних односа, који у ратној болници добијају обрнуто значење од онога које имају у свету одакле воде порекло“<sup>191</sup>. Дијалог болесника је „детињаста, смешна, мутна бајка“, а када један од њих, морнар<sup>192</sup>, најбољи приповедач у соби, помене смрт, остали инсистирају да се не прича о томе. Иако не крију да су и сами убице („Та шта... причај само... зар ти ниси убица... и ми смо убице... сви‘...“<sup>193</sup>), не желе да помињу тај део свог живота, већ да слушају бајке и побегну од стварности. Они су публика чији подстицај наводи на нове приче, а њихови живи ноћни разговори се пореде са дневним мртвилем, динамиком света и опасностима рата. Став аутора према причи и причању у овој (макар делимично) аутобиографској приповеци доказује његову намеру да рат не представи отворено, већ као силу која утиче на појединца неочекивано, неизбежно, свеобухватно и прожимајуће, чак и када није на фронту.

Термин „приповетка“ у већини случајева адекватно описује кратку прозу Црњанског, али не увек. Ова неутрална ознака преузета је ради усклађивања са досадашњом критичком и теоријском литературом о *Причама о мушком* и другим

---

<sup>189</sup> Црњански, 1996, нав. дело, стр. 81.

<sup>190</sup> Црњански, 1996, исто, стр. 82.

<sup>191</sup> Пантић, 1999, нав. дело, стр. 236.

<sup>192</sup> Вучковић га пореди са Чарнојевићем јер води у имагинарне пределе и имагинативно сели рањене бивше ратнике из тмурне атмосфере болнице у привлачније пределе далеких крајева. Радован Вучковић. *Проза српске авангарде*. Београд: Службени гласник, 2011, стр. 36.

<sup>193</sup> Црњански, 1996, нав. дело, стр. 84

текстовима, али је евидентно да у случају, рецимо, „Апотеозе“ или „Убица (гротеске)“, изабрани термин није једини који се може користити. Ово разилажење је можда и најевидентније на примеру текста „Три крста (Из мога дневника (1919))“ јер је оно најмање приповетка услед фрагментарности, лиричности и мемоарских елемената. Реч је „о прозном триптиху који своју конзистентност не додује доследном грађењу и развијању основних приповедних елемената (простор, време, радња, лик) већ прикупљању поетских асоцијација, лирских израза и аутобиографских присећања“<sup>194</sup>. Управо услед ових елемената и одређених ауто/интертекстуалних реченица, није погрешно претпоставити да је ово заостали део рукописа *Дневника о Чарнојевићу*<sup>195</sup> који је остао одбачен услед скраћивања. У овом кратком делу, приповедајући о три града у којима српски народ борави у расејању (Сент Андреја, Острогон и Темишвар), аутор тугује за тим народом и асоцира не само на мотив сеоба – овде се, најзад, препознаје „рука која ће написати *Сеобе*“<sup>196</sup> – већ и на поратне теме. Формиран од дневничких белешки из рата, овај текст доноси елементе ратне атмосфере и читаоцима није тешко да, понесени мотивима крви, гробља и смрти, ставе ове пасаже у контекст сећања на Први светски рат. Уз то, Црњански индикативно помиње своју прву песму „Судба“, штампану у часопису *Голуб* 1908, чиме приближава наратора свом личном искуству. Ипак, вредност „Три крста“ није поновно присећање на рат и обликовање проживљеног у прозном оквиру, већ се примећује „рани наговештај књижевних опсесија Милоша Црњанског, и то како у смислу кључне, велике теме сеоба, тако и у смислу основних карактеристика самог приповедања“<sup>197</sup>. Наратолошки елементи су замењени поетским, те се послератна меланхолија, депресија и разочарање могу, управо због таквог приповедања, јасније уочити.

#### *Дневник о Чарнојевићу: рат је отац свих ствари*

Треће, и до тада најзрелије, дело Црњанског у три године пратила је фама око публикације и објављивања која је необична за тадашње прилике у српској књижевности. Након што га је писао и сређивао у ратним и непосредно поратним годинама, аутор је свој *Дневник о Чарнојевићу* покушавао да пласира на неколико места, на крају га давши Тодору Манојловићу и Станиславу Винаверу који га 1921.

<sup>194</sup> Пантић, 2010, нав. дело, стр. 442.

<sup>195</sup> Раичевић, 2010а, нав. дело, стр. 29.

<sup>196</sup> Пантић, 2010, нав. дело, стр. 443.

<sup>197</sup> Пантић, 2010, исто, стр. 442.

штампају у библиотеци Албатрос београдске Свесловенске књижарнице. Међутим, проналажење издавача није окончало проблематичну пред-историју овог дела, како раније поменуте проблеме са обимом, скраћивањем, цензуром и адаптацијом текста<sup>198</sup>, тако и организацију самог рукописа, распоред поглавља и одређене аспекте на пољу жанра, наратије, композиције, фокализације, карактеризације, односа јунака, итд. На све ово, дело је дочекано махом негативно, а читалачка публика је остала збуњена. Читаоце је збуњивао уплив лирских елемената, фрагментарност, мотив двојника, ахронолошки приступ приповедању, последице и приказ ратних дешавања, као и један шири поглед на глобална збивања преломљен у идеју суматраизма. И док би било занимљиво истражити процес настајања, обликовања и публиковања романа, његову рецепцију, однос са другим делима Црњанског и позицију у канону српске књижевности XX века, потребније је дати одговоре на три питања: како је ауторово учешће у Првом светском рату обликовало писање романа; у чему лежи тајна његове жанровске, нараторске, композиционе и стилске неухватљивости; те како аутор у њему обликује ратне сцене и њихове последице на поратни свет?

Међу најбитнијим одликама овог романа је чињеница да је он настајао усред и непосредно после Првог светског рата, у специфичним животним околностима аутора, те стога не чуди што се и протагониста Петар Рајић креће „по блатним цестама, по ратиштима, гледа крв, погибије и мртве, повлачи се по болницама, тј. живи садашњи живот у бругалним ратним приликама“<sup>199</sup>. Црњански тврди да је прва верзија рукописа започета током ратних збивања, у болницама и логорима, од Галиције до Италије – „Писао сам је за време ноћне службе. Кад сам био дежурни ја сам у касарнама, па чак и у Галицији, писао тај дневник и он је био сасвим другачији од овога који је штампан.“<sup>200</sup> – а потекла је од стварног дневника који је он водио у рату и „вукао са собом, као неку купусару“, и који је током година „страшно нарастао“<sup>201</sup>. Писање у рату је честа појава код писаца ове генерације, али оно што Црњанског одликује јесте његова позиција Србина у туђинској војсци, а ова одлика обликује његово

---

<sup>198</sup> Видети: Јешић, нав. дело, стр. 219; Стојановић Пантовић, 1998, нав. дело, стр. 108-109; Огњен Прица. „Нема неангажованог писца“. Црњански, 1992, нав. дело, стр. 97-98; Никола Дреновац. „Писац говори“. Црњански, 1992, нав. дело, стр. 62; Гојко Тешић. „Дневник о Чарнојевићу и коментари (Неколико теза за другачије читање)“. Тешић, 2009, нав. дело, стр. 365.

<sup>199</sup> Вучковић, 2011, нав. дело, стр. 21.

<sup>200</sup> Буњац, нав. дело, стр. 298.

<sup>201</sup> Црњански, 2008а, нав. дело, стр. 215.



стваралаштво и усмерава његову поетику<sup>202</sup>. Са једне стране, он није могао да аутобиографски описује догађаје којима присуствује, јер би то значило откривање поверљивих војних информација и личних веза којима избегава најжешће борбе, али, са друге, ипак има потребу да бележи промене у себи, својим саборцима, непријатељима и градовима кроз које пролази. Стога је позиција приповедача двострука, откривајућа и сакривајућа, пошто је и сам рукопис био дневник аустријског војника, односно официра који је „донекле морао да пази шта пише и шта може да каже на папиру“<sup>203</sup>, и управо се овде може наћи разлог необичне конструкције у наслову о којој ће касније бити више речи: она је „дубоко симболична – јер наратор прича о себи, али и о свима онима који су делили исту судбину“<sup>204</sup>. Након повратка из рата, Црњански допуњује своје рукописе<sup>205</sup> и спрема их за штампу, а *Дневник о Чарнојевићу* је публикован тек у мају 1921<sup>206</sup>. Аутор зиму 1918/1919. проводи „као у сну, у селу“, скупљајући песме *Лирике Итаке* и рукопис дневника<sup>207</sup>, али је тада „у посебном психичком стању, после свега онога што [је] прошао“<sup>208</sup>. Он се опоравља пишући, и у том психичком стању се налази разлог неуобичајеног облика романа који садржи испретурана поглавља, недовршене мисли, незаокружене епизоде, непрецизне односе између јунака. Ово се може објаснити или ауторовим намерама да створи један испрекидан ток романа који пресликава тадашње стање света, или грешкама уредника и штампара (што и даље не оправдава Црњанскову одлуку да не промени распоред поглавља у каснијим издањима<sup>209</sup>), или пак специфичним стањем свести самог аутора. Пошто је писан у рату, а коригован непосредно након њега, несређеност романа може

---

<sup>202</sup> Горана Раичевић. „Велики рат и српска авангарда“. *Први светски рат и српска књижевност; Два века од Вукове* Мале простонародне славеносрпске пјеснарице: зборник радова са 44. научног састанка слависта у Вукове дане. Београд: Међународни славистички центар, 2015, стр. 272.

<sup>203</sup> Зоран Секулић. „Бити за слободу је бити романтик“. Црњански, 1992, нав. дело, стр. 191.

<sup>204</sup> Раичевић, 2010б, нав. дело, стр. 17.

<sup>205</sup> Средишњи део романа, који се може обележити „манифестом суматраизма у прози“, очигледно повезан са песмом „Суматра“ и потоњим „Објашњењем ‚Суматре‘“, настао је након рата, „у време када је Црњански свој ‚етеризам‘ преименовао у ‚суматраизам‘, дакле тек пошто је написана песма ‚Суматра‘.“ Раичевић, 2010а, нав. дело, стр. 135-136.

<sup>206</sup> Црњански, 2008а, нав. дело, стр. 215.

<sup>207</sup> Црњански, 2008а, исто, стр. 203. Гојко Тешић даје преглед најављених радних верзија наслова романа, као и прилика у којима је Црњански у писмима првенствено Андрићу и Бенешу помињао овај рукопис, од првог писма потоњем из фебруара 1918. године („Ја познајем регруте и пишем један роман, а зове се ‚Јесен и мати‘.“ [према Поповић, нав. дело, стр. 35]), све до прилика када им помиње наслове „Живот комедијаша Чарнојевића“ (Андрићу, јануар 1919), „Младост ученог господина Чарнојевића“ (Бенешу, септембар 1919) и „Дневник изумирања“ (Андрићу, март 1920), да би до крајњег решења за наслов стигао током 1920. Стога остаје питање да ли су ти најављивани прозни пројекти „само изгубљена сведочанства о настајању *Дневника о Чарнојевићу* или је реч о верзијама истог текста?“ Тешић, 2009, нав. дело, стр. 363.

<sup>208</sup> Буњац, нав. дело, стр. 299.

<sup>209</sup> Јешић, нав. дело, стр. 219.

се оправдати приликама у којима је настао и претпоставити да његова фрагментарност, скоковитост и ахронолошки приступ доказују утицај рата на психу његових учесника. Другим речима, без овог рата и учешћа у њему, Црњански би можда и могао да створи роман на фону историјских истраживања којима је после рата био детаљно посвећен<sup>210</sup>, али то не би био роман оваквог облика, форме, квалитета и упечатљивости.

Знајући детаље његовог ратног учешћа и паралеле између биографског и фиктивног у роману, поставља се питање аутобиографског у карактеризацији и судбини Петра Рајића, те како искуствено прераста у фикционално. Јасно је да се велик део епизода из живота протагонисте поклапа са онима из ауторовог живота – учешће у рату, опоравак у болници, одлазак од куће, повратак, поратно време, рационализација преживљеног, итд. – али и да су одређени јунаци из стварног света пресељени на странице романа. Аутор ово не крије у својим коментарима *Лирике Итаке* и каснијим интервјуима, већ даје детаље сопственог живота које је уткао у рукопис, али и начин њиховог прозног обликовања. Он не мистификује сопствена искуства, већ говори о томе шта је преживео, и обликује свој израз око ратних ситуација. Овакав став, међутим, доводи до два проблема: роман се тумачи као највише аутобиографски, а аутор не може да се ограда од свог протагонисте. У неколико наврата он помиње да, премда у његовим романима има аутобиографског, то није типична употреба аутобиографских елемената у којима се директно открива интима писца<sup>211</sup>, па стога он није нити Чарнојевић нити Рајић: „Чарнојевић нисам ја, али су Пољкиње, у њему, Пољкиње које сам волео, а војници који су умирали поред мене моји земљаци, који су обучени у униформу у Бечкерек“<sup>212</sup>. Свестан да су његови књижевни јунаци спој фикције и стварности, Црњански истиче да, „чак и када писац и пише у првом лицу, његово ‚ја‘ је комплекс познаника и људи који га окружују“<sup>213</sup>, и отуд је јасно да су не само Рајић и Чарнојевић, већ и други јунаци, спој стварних и имагинарних личности или, још прецизније, надограђени облици особа са којима је Црњански имао контакт током ратних и поратних година. Они доказују ауторово поигравање на граници историје и фикције, прозно обликовање искуства, и стварне личности које расту у парадигме

---

<sup>210</sup> Славко Леовац. „Историја у романима Милоша Црњанског“. *Савременик*, год. 28, књ. 55, св. 1/2 (јан–феб. 1982), стр. 56.

<sup>211</sup> „Са свим мојим јунацима се идентификујем. [...] Има аутобиографског, али нема аутобиографског у ономе да ја ту причам неке своје љубави и неке своје доживљаје директно.“ Секулић, нав. дело, стр. 204.

<sup>212</sup> Мило Глигоријевић. „„Ламент“ сам ја, од речи до речи“. Црњански, 1992, нав. дело, стр. 246.

<sup>213</sup> Дуња Видаковић. „Позориште је публице ради“. Црњански, 1992, исто, стр. 56.

целих група и класа народа под ратним дешавањима<sup>214</sup>, што је њега свакако највише и интересовало. Најзад, аутор и јесте почео да пише дневник у Галицији<sup>215</sup>, на ратишту, под стресом борбених дешавања, и писање је начин борбе против сурове стварности. Такође, јасан је и разлог оволике количине аутобиографских елемената који сведоче промени која је настала у самом аутору. Ратно стање је другачије од свега што је он до тада искусио, дијаметрално супротно од спокојног живота који је он познавао прво у банатској равници, а потом и у Бечу. Како је рат заправо „знак свеопште померености света, време када се обрћу његово лице и наличје“<sup>216</sup>, он покреће једну нову врсту трауме чији се први ефекти манифестују током ратних збивања, али и годинама и деценијама касније. Зато он надраста границе уметничког деловања и претвара се у опсесију која мења поглед на свет<sup>217</sup> и постаје радикална промена која доводи до потребе за аутобиографским дискурсом<sup>218</sup>. Та промена слична је оном искуству о којем говори и Бенјамин у контексту приповедачеве способности да на основу преживљеног ствара књижевност. Ипак, *Дневник о Чарнојевићу* није типичан аутобиографски роман јер се у њему преиспитује теза да „[j]унак и објективни свет који га окружује морају бити направљени од једног комада“<sup>219</sup> и зато долази до раслојавања фигура аутора, приповедача, протагонисте и његовог двојника од којих нико није у потпуном складу са светом који се распада. То је оно што Бахтин назива процесом „распадања те човекове јавне оспољености, где се почиње испољавати приватна самосвест издвојеног усамљеног човека и откривају се приватне сфере његовог живота“<sup>220</sup>, што је све последица разочарања и смрти којима писац сведочи.

Читање овог романа променило се након 1959. и публикавања *Итаке и коментара*, чиме су се наметнула два типа аутобиографског дискурса, „једног који припада Петру Рајићу (,аутор – творац, моменат дела‘) и другог чији је аутор сам Црњански (,аутор – човек‘) у фрагментима из *Коментара уз Лирику Итаке*“<sup>221</sup>. Поређењем пасажа који у роману и коментарима описују исте догађаје, може се истаћи разлика између *догађаја*

---

<sup>214</sup> Ала Татаренко. „Милош Црњански – јунак постмодерног доба? (и друга питања)“ *Место сусрета: огледи о српској прози*. Београд: Српски ПЕН центар, 2008а, стр. 16-17, 18.

<sup>215</sup> Раичевић, 2010а, нав. дело, стр. 19.

<sup>216</sup> Пантић, 1999, нав. дело, стр. 235.

<sup>217</sup> Пантић, 1999, исто, стр. 239.

<sup>218</sup> Жан Старобински. „Стил аутобиографије“. *Критички однос*, превео Иван Димић. Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1990, стр. 47.

<sup>219</sup> Михаил Бахтин. *Проблеми поетике Достојевског*, превела Милица Николић. Београд: Zepher book world, 2000, стр. 97.

<sup>220</sup> Михаил Бахтин. *О роману*, превео Александар Бадњаревић. Београд: Нолит, 1989, стр. 259.

<sup>221</sup> Предраг Петровић. „Где су гробови старих романа?“ *Летопис Матице српске*, год. 183, књ. 479, св. 4 (април 2007), стр. 580.

и *доживљаја*, а та разлика усмерена је како временом у којем настају ова два дела, тако и разликом у списатељским намерама. Обликујући рукопис непосредно након рата, Црњански у роману прави дистанцу између стварних и описаних догађаја, мења имена јунака и преобликује аутобиографски предложак тако да он одговара романескној, а не дневничкој форми. Са друге стране, враћајући се на догађаје пре, током и после рата, он коментарима реактуелизује то време, дајући потпунију слику онога што се стварно десило: „Поједини делови из *Коментара* могу се читати као верзије догађаја из *Дневника*, с тим што је асоцијативни ток приповедачевих мисли из романа замењен узрочно-последичним и хронолошким следом уз прецизно наведена места збивања“<sup>222</sup>. Та слика се представља као ближа истини од *Дневника о Чарнојевићу*, а ова два дела, премда преносе исте или сличне информације, имају другачију приповедну позицију која недвосмислено доказује романескну, а не дневничку замисао *Дневника о Чарнојевићу*. Другим речима, аутор 1959. доказује истинитост одређених догађаја које описује у роману, што и даље не доказује тврдњу да се то дело може сматрати дневничко-аутобиографским текстом у којем је Црњански променио само име протагонисте, представивши себе као Петра Рајића<sup>223</sup>. Напослетку, овакво обликовање сопствене биографије у прозни текст може се сматрати и поетичком одредницом целог опуса Црњанског, од приповедака, све до дела *Ембахаде*, *Код Хиперборејаца* и *Роман у Лондону*. Говорећи о потоњем, аутор говори да су ту присутна његова искуства, али не и његова аутобиографија<sup>224</sup>, и изнова истиче разлику између доживљеног и измаштаног, те процес претварања личног и биографског у прозно. Дакле, тај поступак, који се може именовати „фикционализацијом, односно романескном креацијом аутобиографског искуства заснованог претежно на интертекстуалном посредовању јунакових доживљаја“ један је од кључних у целом прозном опусу аутора<sup>225</sup>, а лако се препознаје и у прози других аутора његове генерације, те се о њему може говорити као о једном од најчешћих у корпусу дела која тематизују искуства Првог светског рата.

---

<sup>222</sup> Петровић, 2007, нав. дело, стр. 580.

<sup>223</sup> Раичевић, 2010а, нав. дело, стр. 11. Упркос томе, критичари и даље тврде да је у питању типична аутобиографија. Видети: М. С. Јовановић. „Милош Црњански: Дневник о Чарнојевићу“. Црњански, 1994, нав. дело, стр. 147, 149; Синиша Кордић. „М. Црњански: *Дневник о Чарнојевићу*“. Црњански, 1994, исто, стр. 157; Славко Батушић. „Два човјека“. Црњански, 1994, нав. дело, стр. 183; Станко Кораћ. „Милош Црњански: *Дневник о Чарнојевићу* (1921)“. *Српски роман између два рата: 1918–1941*. Београд: Полит, 1982, стр. 102; Драгољуб С. Игњатовић. „*Дневник о Чарнојевићу* или нихилизам као упозорење“. *Књижевно дело Милоша Црњанског: зборник радова*, ур. Предраг Палавестра и Светлана Радловић. Београд: Београдски издавачко-графички завод, 1972, стр. 80.

<sup>224</sup> Божидар Милидраговић. „Знао сам да ћу остати“. Црњански, 1992, нав. дело, стр. 179.

<sup>225</sup> Петровић, 2007, нав. дело, стр. 580; Раичевић, 2010а, нав. дело, стр. 10-11.

Највећа упечатљивост *Дневника о Чарнојевићу* је неухватљивост и немогућност јасног жанровског, наратолошког, структурног и композицијског одређења. У свету који се распада, аутор је једна растрзана особа која не може да напише ишта друго до овакав скуп фрагментарних, исповедних и интимних белешки које расту у роман. Околности из времена његовог писања и објављивања, теме о којима пише, осећај света после рата и ауторски глас који искуства обликује у прозу, једноставно не дозвољавају да овај рукопис буде на било који начин другачији. Траума умањује могућност кохерентности и зато је, ако се писац већ не одлучује на бенјаминовско ћутање и немост, могуће приповедати једино у доменима раздвојености, раслојености и растрзаности. Једини начин да писац исприча свој доживљај рата, а да то не буде у форми класичне аутобиографије или дневника, јесте стилско, приповедачко и поетичко преобликовање којем он прибегава. Он ствара роман у роману, дневник у дневнику, мета-текст који има више нивоа читања и разумевања, и који стога адекватније може да сведочи глобалној трагедији у ратно време. Овај текст се према свету односи исто онако као и његов писац – без поретка, организације, композиције и поштовања хронологије – и зато је оваква организација рукописа доказ помућене свести после Првог светског рата: „Писац, наиме, одбацује композиционе и реторичке конвенције традиционалног романа и омогућава свом јунаку да обликује доживљаје у композиције без видљивог реда у излагању – спонтано, како се креће и како у свести и сећању проживљава неке пресудне животне тренутке“<sup>226</sup>. Суочен са неразумеванем које данас делује још невероватније него у време објављивања дела – јер се тадашња читалачка публика састојала од појединаца са истим ратним искуством као и Црњански, те је зато нејасно зашто нису могли разумети његову претумбану формулацију догађаја на исправан начин – *Дневник о Чарнојевићу* је донео једну специфичну загонетку у српску прозу XX века. Као резултат већег броја питања – да ли је у питању роман, дневник, мемоари, белешке или нешто између?; ако је роман, каквог је типа?; уколико је дневник, зашто је „о Чарнојевићу“, а не „о Рајићу“?; ако јесте о Рајићу, која је онда улога Чарнојевића?; итд. – остаје усаглашен став књижевне историје, теорије и критике: *Дневник о Чарнојевићу* је немогуће жанровски недвосмислено одредити и једино је могуће истаћи неке јасно видљиве слојеве овог полижанровског дела. Оно се

---

<sup>226</sup> Вучковић, 2011, нав. дело, стр. 21.

описује као „дневник“<sup>227</sup>, „мемоари“<sup>228</sup> или „роман/дневник“<sup>229</sup> – премда је јасно да оно подрива конвенције тог жанра<sup>230</sup> – али и као „исповедни роман“<sup>231</sup>, „скуп прича/новела“<sup>232</sup>, „роман-есеј“ или „скуп микроесејистичких дневничких записа“<sup>233</sup>, „дужа приповетка, новела, скуп фрагмената, одломака, целина на трагу романа“<sup>234</sup>, „скоро песничко дело“<sup>235</sup> и, најзад, најопштије, „текст“<sup>236</sup>, док га немали број истраживача описује користећи различите формулације не би ли истакли спој више жанрова. Тако се стиже до описа као што су „лирски путописно-дневнички роман“<sup>237</sup>, „реконструкција суматраистичког сна“<sup>238</sup> или „типско дело о рату и страдању“<sup>239</sup>. Укратко, роман је скоковит, неусаглашен, растрзан и жанровски слојевит колико и доба у којем је писан, аутор који фрагменте склапа у целину и протагониста чија се искуства поверавају „тексту у којем се јунаково растрзано интимно биће стапа са приповедним обликом дневничких фрагмената“<sup>240</sup>. Јасно је да разлог нетипичности свих ових аспеката романа јесте једно опште лудило и неочекиваност рата који су условили не само снажну и једнако неочекивану реакцију свих који су били у додиру са ратним приликама, већ и конкретне промене на језичком, стилском, наративном, структурно, организационом, композиционом и идеолошком плану. Ова слојевитост и растрзаност условљена стваралачким приликама и околностима времена могу се приметити и приликом анализе специфичног приступа наратици романа. Са једне стране, тај збуњујући чин комбинује лирски и приповедни поступак, допуштајући

---

<sup>227</sup> Славко Леовац. *Романсијер Милош Црњански*. Сарајево: Свјетлост, 1981, стр. 18; Новица Петковић. *Лирске епифаније Милоша Црњанског*. Београд: Српска књижевна задруга, 1996а, стр. 97; Петровић, 2007, нав. дело, стр. 560.

<sup>228</sup> Татаренко, 2008а, нав. дело, стр. 22.

<sup>229</sup> Петровић, 2007, нав. дело, стр. 559; Живанчевић, нав. дело, стр. 155.

<sup>230</sup> Бојана Стојановић Пантовић. „Флуидност лика Егона Чарнојевића: могући узор и утицаји“. *Зборник радова са 40. научног састанка слависта у Вукове дане*. Београд: Филолошки факултет, Међународни славистички центар, 2011, стр. 468; Александар Петров. „Рани Андрић и рани Црњански“. *У простору прозе: огледи о природи прозног израза*. Београд: Нолит, 1968, стр. 133; Исидора Секулић. „Око нашег романа.“ *Из домаћих књижевности, књ. 1*, приредио Младен Лесковац. Београд: Југославијапублиц, „Вук Караџић“, 1985, стр. 123.

<sup>231</sup> Леовац, 1981, нав. дело, стр. 14, 173.

<sup>232</sup> Леовац, 1981, нав. дело, стр. 35; Ковач, нав. дело, стр. 163.

<sup>233</sup> Тешић, 2009, нав. дело, стр. 366.

<sup>234</sup> Пантић, 1999, нав. дело, стр. 270-271; Петковић, 1996а, нав. дело, стр. 164.

<sup>235</sup> Тешић, 2009, нав. дело, стр. 365; Александар Илић. „Суматраизам Милоша Црњанског“. Црњански, 1994, нав. дело, стр. 186.

<sup>236</sup> Игњатовић, нав. дело, стр. 75.

<sup>237</sup> Леовац, 1981, нав. дело, стр. 34.

<sup>238</sup> Бојана Стојановић Пантовић. „Идентитет и суматраизам: једно другачије читање *Дневника о Чарнојевићу*“. *Распони модернизма: упоредна читања српске књижевности*. Нови Сад: Академска књига, 2011, стр. 115.

<sup>239</sup> Вучковић, 2001, нав. дело, стр. 21.

<sup>240</sup> Предраг Петровић. „Први модерни (анти)ратни роман“. *Летонис Матице српске*, год. 190, књ. 493, св. 1-2 (јануар-фебруар 2014), стр. 53.

њихово преклапање и допуњавање, док, са друге, недвосмислено одбацује и игнорише већи број типичних и приповедних поступака, те читаоци добијају један некохерентан текст који од њих тражи да им прочитају смисао. Међутим, овај поступак би се сажето могао описати као брзо смењивање кратких фрагмената који, премда на први поглед делују хаотично, случајно и произвољно, ипак носе одређени систем и смисао, и граде целину која је унутрашње, интимне, психолошки мотивисане природе. Неретко се такво приповедање описивало као филмско, што од стране самог аутора који, како је раније цитирано, потенцира да „рат није роман, него филм“, што од стране критике која препознаје везу између оваквог приповедања и процеса монтаже филмске траке<sup>241</sup>. Најзад, проза Црњанског, као и послератна филмска уметност, коментарише стање света и свести појединца након Првог светског рата, а *Дневник о Чарнојевићу* је један од најбољих примера – упркос лошим критикама<sup>242</sup> – ратом измењеног погледа на стварност и трауме која настаје након ратних година и која онемогућава било какву врсту приповедачке кохерентности. Ипак, подсетивши се пишчевих коментара о томе како је Винавер сложио текст романа и да је помешао поглавља, мора се истаћи и чињеница коју истичу одређени истраживачи – прво издање романа штампано је у време када Црњански није био у Београду и када је већ било прекасно да на било који начин интервенише у слогу и прелому, али то није била ситуација приликом другог и наредних издања када су се ове грешке могле исправити<sup>243</sup>. Најзад, он додаје и избацује фрагменте романа у наредним издањима, али не сређује њихов распоред, што само потврђује чињеницу да је он такав какав је и требало да буде – скоковит, хаотичан и измешан попут сећања самог Чарнојевића на прошлост.

Пишући о *Дневнику о Чарнојевићу* 1930. године, Растко Петровић пореди оно што Црњански уноси и не уноси у свој роман, тј. начин на који се он односи према обликовању својих ратних сећања у прозну форму:

„Роман Црњансков излази одмах после рата и многе његове странице написане су свакако још у току рата. Цело духовно опредељење романа је тиме обележено. Романи који данас говоре о рату, говоре нарочито о војништву, на терену, о трагичном бивању између живота и смрти, у

<sup>241</sup> Петровић, 2014, исто, стр. 56-57.

<sup>242</sup> Владимир Бабић. „Милош Црњански: *Дневник о Чарнојевићу*“. Црњански, 1994, нав. дело, стр. 138; Јовановић, 1994, нав. дело, стр. 149.

<sup>243</sup> Јешић, нав. дело, стр. 219; Ала Татаренко. „Три зумбула у прозору: у потрази за јунаком *Дневника о Чарнојевићу*“. У *зачараном троуглу: Црњански – Киш – Пекић*. Зајечар: Матична библиотека „Светозар Марковић“, 2008б, нав. дело, стр. 14.

крви, у блату, о оном што је елементарно и неумољиво. Поређен са њима ратни роман Црњанског изгледа да има у себи и сувише мало о рату. У целом *Дневнику о Чарнојевићу* нема ни једног описа кампање и битке, нема патетичне трагике која поклапа судбину човека. Ни смрти ни несреће, ни епидемије, нису пластичне, бојене, подвлачене. Па ипак је то савршено ратни роман.<sup>244</sup>

Да би се разумео овај став, потребно је додатно истражити начине обликовања ратног искуства самог аутора. Прво, потребно је открити које ратне слике он описује – иако их нема много, оне јесу присутне и са одређеном намером суптилно уткане у текст још од прве странице. Приповедач већ на почетку открива своју професију која, с обзиром на то да његово име остаје непознато до половине романа, очигледно носи већу симболичку важност и постаје најбитнији аспект његовог идентитета. Он открива да је војник, да нико не зна шта то значи, те да живи у „бури, што је завртела мозак свету“ и пише много о стварима којих се нерадо сећа<sup>245</sup>. Овај први фрагмент, дакле, поставља основну атмосферу дела познатом уводном реченицом о јесени, и животу без смисла, дефинише војнички позив приповедача и предмет његове исповести. Он након тога описује Сарајевски атентат („Било је јуна. Весео дан, Видовдан. [...] А топла ноћ, звездана ноћ, распаљена од једног лепог убиства, орила се од граје и жагора веселе светине. [...] У возу су сви грдили убицу.“<sup>246</sup>) и Јулску кризу, али сведено и једноставно. Говорећи о искуствима хапшења, мучења и регрутовања, он варира између појединачног и општег, дајући и своју и причу оних са којима касније ратује. Износећи збивања у „једном крајње сажетом и добрим делом лирски интонираном фрагменту“<sup>247</sup>, он апострофира оно што је најважније, и усредсређује се на сопствена осећања, тако наговештавајући конструкцију остатка романа у којем циља на *утисак*, а не на *опис* ратних последица. Нешто конкретнији приказ рата присутан је приликом сећања на галицијски фронт, али, имајући у виду обим читавог романа, ових неколико страница нису ни довољне за анализу ратних сећања. Црњански описује батаљон који се „вукао целу ноћ кроз нека мокра поља и стрњике“<sup>248</sup> и који се у августу укопава у

---

<sup>244</sup> Петровић, 1974, нав. дело, стр 201-202.

<sup>245</sup> Црњански, 1996, нав. дело, стр. 125.

<sup>246</sup> Црњански, 1996, исто, стр. 125.

<sup>247</sup> Радивоје Микић. „Прича, сан и манифест: један поглед на *Дневник о Чарнојевићу*“. Ломпар, 2005, нав. дело, стр. 102.

<sup>248</sup> Црњански, 1996, нав. дело, стр. 130.



земљу око Злоте Липе где је и сам аутор био „у крви [...], сваки дан, до јесени“<sup>249</sup>. Рајић покушава да одржи привид нормалног живота, али у томе успева само док не стигну прве борбе, када упада у животну опасност: „Сав зрак око мене дрхташе као да је био пун танади. Падох у неку раж. Земља се ковитлала и прскала преда мном увис. Трчим као луд. [...] Лежим и дишем, дишем брзо; из носа ми лагано цури крв. Пи... у... фћ... застаје метак крај моје главе, у земљи. Све је тако замршено. Пуцају са десна и са лева. Стискам образ на земљу и дишем, дишем. Тресем се од тог дисања“<sup>250</sup>. Ови делови романа могу се читати паралелно са коментарима из 1959, у којима се потпуније увиђа природа Црњансковог ангажмана и позиције коју је имао у својој региони у Галицији. Такође се може приметити не само колико детаља писац изоставља у прозном обликовању дешавања, већ и на шта се он усмерава у два сведочења истих догађаја. Премда ови одломци одишу извесном динамичношћу и темпом, они ипак нису потпуна представа ратних дешавања, нити свеобухватно приказују окружење ровова у којима наратор борави. Читалац се за допуну мора обратити записима из *Итаке и коментара* који пружају додатни контекст овим деловима *Дневника о Чарнојевићу*. Јасно је да Рајић „сужава своје видно поље на детаљ“<sup>251</sup> уместо да посматра ширу слику, чиме радња варира између унутрашњег и спољашњег оквира: док око њега бесни рат, протагониста описује лични утисак говорећи колико је преплашен, тужан, нерасположен, чак и грозничав у ишчекивању сопствене смрти. Показујући на овај начин како се унутрашњи осећај рата формира у односу на спољни, Црњански покреће асоцијативни низ који је заслужан за каткад нелогично и тешко проходно склапање фрагмената и нехронолошки приступ наративу: Рајић се држи сећања и импресија из рата, скоковито се крећући између Истре, Војводине, Беча и Галиције, пратећи сопствени ток нестабилне свести. Та свест је поремећена и поражена, препуштена сећањима која стихијски навиру и обликују специфичну организацију рукописа о којој је раније било речи. Управо је ово још један од разлога ћутања којем се аутор одаје након рата: у питању је она бенјаминовска немост која се јавља у преживелима након Првог светског рата, и управо она тера Рајића да не описује Галицију детаљно и да, чак и када то чини, тим описима приступи на другачији начин. Импресије смрти се толико гомилају у њему да он прихвата крај живота као

---

<sup>249</sup> Црњански, 2008а, нав. дело, стр. 148.

<sup>250</sup> Црњански, 1996, нав. дело, стр. 131-132.

<sup>251</sup> Микић, нав. дело, стр. 103-104.

неминовност рата („Било је већ доста мртвих. Навикли смо се.“<sup>252</sup>), антиципира сопствену смрт – „Нисам легао, ишао сам лагано. Сад ће да ме убију; сигурно ће ме један од тих великих, жутих, дебелих Руса што као луди скачу преда мном, убити.“<sup>253</sup> – па је чак и прижељкује: „Мени је чисто жао што нисам умро, али то чини јесен“<sup>254</sup>. Он је, записујући своја сећања после рата, свестан кроз шта је прошао и да то доба може најједноставније да опише као „грдно море блата“ и „велику лудорију рата“<sup>255</sup>. Он признаје да се одродио од свега и да ни за шта није везан, те да једино држи свој мали живот у рукама, питајући се шта човечанству значи смрт неколико милиона људи. Ово је нешто преко чега он не може да пређе и што ће га оптерећивати не само у времену непосредно након повратка из рата – толико да ће се његово послератно време испоставити као једна од најважнијих последица ратних искустава – већ и касније. У сваком његовом искуству, било да је у питању позитиван или негативан догађај, остаје успомена на рат и разочарање у човечност света. И сам Црњански се неколико деценија касније вратио овим годинама говорећи да је након перспективног периода уследио „велики покољ“ и фантазмагорија рата у којој он није могао да се снађе на одговарајући начин<sup>256</sup>. Овакво осећање је у средишту свих аспеката *Дневника о Чарнојевићу*, од критичких осврта који истичу потрагу за смислом у ратном лудилу<sup>257</sup>, до саме радње у којој се неретко јављају сећања на преживеле тренутке. Чак и након најважнијег и симболички најнабијенијег дела романа, сна у којем се Рајићу јавља Далматинац Чарнојевић, приповедач се буди и истиче да је сањао „о шумама галицијским“ и слушао „гроктање митраљеза“<sup>258</sup>. Ипак, он није само у прошлости и снатрењу, већ, мада временско одређење романа није потпуно прецизирано<sup>259</sup>, прати и ратне актуелности, попут албанске голготе, прогона сопственог народа, промена на фронтovima и ослободилачких активности које означавају сутон рата:

„И чуо сам како иду гладни, посрћући, по арбанаским горама и заседама; како се селе, опет селе. Чуо сам како падају и издишу међу лешинама коња и чуо, како око мене читају, да су хрватске чете прве прешле

---

<sup>252</sup> Црњански, 1996, нав. дело, стр. 133.

<sup>253</sup> Црњански, 1996, исто, стр. 134.

<sup>254</sup> Црњански, 1996, исто, стр. 135.

<sup>255</sup> Црњански, 1996, исто, стр. 135, 137.

<sup>256</sup> Буњац, нав. дело, стр. 302.

<sup>257</sup> Милан Дединац. „Дневник о Чарнојевићу од Милоша Црњанског“. Црњански, 1994, нав. дело, стр. 169.

<sup>258</sup> Црњански, 1996, нав. дело, стр. 165.

<sup>259</sup> Игњатовић, нав. дело, стр. 76.

границу. [...] Он ће ми причати анегдоте, прво о Грохару, а после о војводи Мишићу, тајно и тихо. Међутим ће хиљаде дефиловати. Рачунамо на сто тисућа мртвих. И сви ћемо бити задовољни. За ручком ћемо спомињати детињство, орфеуме, школе. Сваки ће причати о рату, славити, колико то ђенералов поглед допушта, свој народ. Препираћемо се тихо о Немцима, који су разбојници, и о Французима. [...] Наши су на Томби, тамо се брже гине. Најпосле, мени никог није жао, најмање себе. *Ми треба да нестанемо, ми нисмо за живот, ми смо за смрт.* За нама ће доћи боље столеће, оно увек долази. [...] После, на грдној чађавој станици, опет сам, по стоти пут, чуо да у Москви тече крв, да су Босанци ножем продрли у талијанске јаркове, да је у Србији умрло милион људи и да ће доћи једно боље столеће. Жене су лежале по земљи, сестре што нису нашле брата и жене што нису нашле мужа, па су се љубиле и штипале са неким мушкарцима, под сенком мрачних ходника.<sup>260</sup>

Прочитан у овом контексту, завршни стих песме „Здравица“ из *Лирике Итаке* – „Ми смо за смрт!“ – добија ново значење, а идеја која стоји иза њега додатну контекстуализацију. Након рата је свако друго понашање сем агресивног невероватно, а анимозитет који се јавља у борбама не може да престане одједном, чему сведоче и раније наведени сукоби који су представљали одјек Првог светског рата и скоро потпуно испунили период до Другог. Одисејски повратак из рата је, уз осећања опоравка и заборав, обележен и агесијом, што Црњански записује у песми „Пролог“ – „На Итаки и ја бих да убијам, / ал кад се не сме, / бар да запевам / мало нове песме.“<sup>261</sup> – и *Дневнику о Чарнојевићу* – „Да ја још имам снаге да некога убијем, како бих весело закликтао.“<sup>262</sup> – доказујући тако резултат ратног искуства и ширину његових последица. Због овога је Рајић и неретко описиван као манијак, али је он истовремено парадигма и ратног и послератног живота<sup>263</sup> и један од најбољих примера комплексних и упечатљивих емоција које се у тим тренуцима јављају.

Црњански, дакле, бежи од директних приказа ратних сцена и, изневеравајући тропе ратног и историјског романа, више се усредсређује на *утисак* него на *опис*. Било да се

<sup>260</sup> Црњански, 1996, исто, стр. 167, 177, 184, курзив Д. Б.

<sup>261</sup> Црњански, 2008а, нав. дело, стр. 7.

<sup>262</sup> Црњански, 1996, нав. дело, стр. 180. У два наврата помиње да му се „убијање сад јако свиђа“ јер „убиство све излечи, оно је једина истина“. Црњански, 1996, исто, стр. 178, 183.

<sup>263</sup> Петровић, 1974, исто, стр. 203; Јовановић, 1994, нав. дело, стр. 147.

ради о сегментима који су писани током или након ратних година, извесно је да рат буди емоције у њему, те да га он види као скуп великог броја засебних импулса који рађају, како пише Леовац, метеж и кошмар, и који у сваком тренутку могу да донесу смрт: „Због тога је кратко приказивао такав метеж да би нагласио ударност и брзину ратних бесмислица. [...] Лапидарне реченице не стилизују, бар не превише, опори и једноставни живот. То су брзи снимци једне ратне стварности што је посматра и доживљава иронична свест“<sup>264</sup>. Рат за Црњанског није жива ствар као што је за неке друге писце његове генерације, него више фатализам људске судбине, те стога није потребно таксативно наводити број испалених метака и описивати све жртве<sup>265</sup>, већ је довољно пренети патњу једног преживелог са судбином која је толико специфична да може да израсте у епитом једне генерације и једног времена. Рат је сила изван опсега људског деловања, већа од појединца, али и сила која обликује његов поглед на свет и на себе самог. Због оваквог става је аутору природно да рат не стави у први план романа, већ му препушта секундарну улогу кулиса, што касније чини и у *Сеобама*, како примећује Новица Петковић, али и у остатку свог опуса<sup>266</sup>.

Бежећи од описа рата, а препуштајући се његовим последицама, Црњансков роман обилује сценама послератног хаоса, али и унутрашњим, индивидуалним и необичним променама за које је заслужно ратно искуство, а које граде психолошки портрет преживелих. Није случајно што се ове две групе ратних последица – конкретне новине у спољашњем свету, односно личне трауме – преламају управо у протагонисти романа и очитују његовим повратком у родни крај. Све што он затиче тамо, било да су у питању његови рођаци и сународници или нови аспекти простора, јесте последица Првог светског рата, а сва осећања која су се у аутору скупила током ратне епопеје кулминирала су у критичком погледу на послератни свет домовине. Сцене које у *Дневнику о Чарнојевићу* сведоче томе су мање оштре од оних у приповеткама, али јесу битне приликом анализе погледа на послератни свет који је у њему присутан. (Узгред, чак се и у приповеткама може пронаћи разлика између спољашњих и унутрашњих последица рата, оних који се јављају у протагонистима и оних које манифестује њихова околина – другим речима, последицама на *друштво* и *јединку* – те је приметна разлика између промена примећених у „Великом дану“ и „Рају“, односно „Врту благословених жена“ и „О боговима“, те, најзад, у „Адаму и Еви“ и „Мом пријатељу

<sup>264</sup> Леовац, 1981, нав. дело, стр. 20.

<sup>265</sup> Кораћ, нав. дело, стр. 101-102.

<sup>266</sup> Петковић, 1996а, нав. дело, стр. 254-255.

који је прошао“.) Утицај рата није, услед скоковите хронологије и структуре дела, јасно одвојен од догађаја који се одвијају пре и током ратног времена, те је читаоцима, уместо да последице открију у завршним деловима рукописа, омогућено да истовремено откривају *шта* се дешава у рату и *како* то делује на будућност.

Када се говори о последицама рата на послератно друштво, најочигледнији је критички приступ према завичају наратора, војвођанском пределу у којем се ништа не мења, где се народ враћа предратним обичајима и где је болно очигледно да „тридесет милиона мртвих ништа није могло да промени“<sup>267</sup> јер ће се ионако све брзо преселити у сећање, како наратор истиче на крају претпоследњег пасуса романа: „Кажу, две-три године, и све ћемо заборавити“<sup>268</sup>. Оваква запажања присутна су више пута у роману, и изгледа као да се писац најоштрије осврнуо управо према онима које је затекао приликом повратка из рата. Али, за разлику од приповедака, овде критичка пажња није усмерена на представнике војске, већ на цивилно становништво, што је приметно и у приповеткама Ернеста Хемингвеја и Душана Васиљева. Он помиње одличја гомиле и запажа истакнуте појединце у њој – попове који се смеју и говоре о сељацима, „смешне, накинђурене девојке, намазане и офарбане“, „гомиле црних, пијаних сељака“, погледе под „густим, сељачким обрвама старица“; око њега се врте „јадни сељаци, у лудим гомилама, голи и пијани“, трче „испребијане жене са сухим опалим дојкама, крезубе и смрадне од зноја“, док касније сви певају и говоре о рату<sup>269</sup> – и истиче сопствену разочараност затеченим призорима. Помињу се и промене у свету које рефлектују стање човечанства током и након рата, и представљају врло јасан контраст непромењивости која постаје главна одлика његовог родног предела. Такође, последњи сегменти романа више пута понављају став да ће доћи једно ново, боље столеће, које увек долази, и да ће све проћи. Ова скоро рефренска, али врло иронична фраза, потенцира један недвосмислен став према ратним недаћама и уздиже роман на нови ниво разумевања опште људске судбине и положаја појединца, па чак и целе генерације. Овим исказима приповедач сумира догађаје који су се десили и „резимира ток приче који за основу има реалистичку мотивацију и у себи садржи и слику Првог светског рата и све оно што као последица ратних збивања и великих друштвених промена води приповедача ка сазнању да живот нема смисла“<sup>270</sup>. Ипак, највеће промене и последице рат оставља на самог наратора – на положај у друштву и сећање

<sup>267</sup> Раичевић, 2010а, нав. дело, стр. 195.

<sup>268</sup> Црњански, 1996, нав. дело, стр. 184.

<sup>269</sup> Црњански, 1996, исто, стр. 144, 145, 148.

<sup>270</sup> Микић, нав. дело, стр. 127.

на предратни живот. Што се тиче његове позиције у завичају, евидентно је да се ствари одвијају ван његове контроле – мајка му умире, тетке траже жену за њега, она ради ствари са којима се он не слаже, околина га наводи да размишља супротно од онога како се осећа, итд. – и да он ту ништа не може да учини. Када се Рајићева исповест пореди са оном из краћих прозних текстова Црњанског, може се учитати повезаност у овом аспекту између њега и појединих повратника из рата у приповеткама „Велики дан“ (војници који остају ван главног тока приповедања), „Апотеоза“ (у лику самог приповедача који је активнији од њега, али долази из сличне ситуације), „Убице (гротеска)“ (поједини рањеници подсећају и на Рајића и на Чарнојевића), „Мој пријатељ који је прошао“ (интересантно би било истражити да ли је и колико Рајић постао фаталист у рату), те „Три крста (Из мога дневника (1919))“ (пошто је могуће да је то заправо један од одбачених делова рукописа романа). Он наилази на неодобравање и анимозитет који се очитују нескривеним одбијањем суграђана, страхом и мржњом: „Мој хладан поглед и туђински осмех, мутан и заједљив, плашили су те старе жене. [...] А у граду нико није хтео да ме позна, мрзе ме. [...] Попадије ме похађају; оне се нису промениле. Нико се није променио. Али сви ме мрзе“<sup>271</sup>. Он је отуђен и изопштен, али истовремено и слободан да се препусти сопственим осећањима и ништа га не спречава да преболи ратна сећања и израсте у епитом ратника-повратника. Са друге стране, он показује знаке депресије, меланхолије, неснађености, растројености, пренеражености стварношћу и дефинитивног шока – прво физичког, а потом и психичког – услед чега и не може да успостави контакт са околином, већ само да заузме оштар став према њој. Депресија на тренутке постаје Рајићева најприметнија одлика (исто као што су приповетке обојене цинизмом и разочарањем<sup>272</sup>), због које тражи начин да анулира све негативне последице ратовања.

Један од начина да аутор покаже овај процес јесте и одлука за специфично жанровско обликовање дела пошто је у дневничким записима могуће показати како „усамљени и разочарани јунак, повратник из велике кланице рата који је обесмислио све дотадашње етичке вредности, преиспитује своју позицију у свету, налазећи у писању једину могућност да спозна и успостави свој нови, измењени идентитет“<sup>273</sup>. Други део тог процеса је стилско обликовање текста под утицајем рата: он је фрагментаран и испресецањан, пун ироније и меланхолије које произилазе из послератне

<sup>271</sup> Црњански, 1996, исто, стр. 143, 179, 184.

<sup>272</sup> Вучковић, 2011, нав. дело, стр. 34.

<sup>273</sup> Петровић, 2007, нав. дело, стр. 562.

разочараности у светски поредак. Она је такође део осталих Црњанских дела у којима је иронијска дистанца неопходна да читаоци осете разлику у односу на оно о чему се пева и приповеда, али и увиде да аутор покушава да прекине и све могуће везе са периодом са којим нема ништа заједничко. Као један од примера ове ироније често се наводи употреба придева „смешан/смешно“ којим се описује велики број јунака, догађаја и места у роману, од предратне појаве протагонисте, преко његових ратних сусрета, све до послератног завичаја<sup>274</sup>. Честа употреба овог придева који се може сматрати за синоним придева „бесмислено“<sup>275</sup>, симптоматична је, уочљива и толико честа да он изгледа као да мења све остале придеве, намећући додатни, непрестано потенцирани иронијски став према свету и рату<sup>276</sup>. Најзад, у питању је иронија која истиче отклон од стварности тиме што приповедач и себе означава као смешног и непромењеног, а кроз визуру смешног понавља најстрашније ратне последице. Трећи начин њихове анализе јесте исписивање истовремено ратног и антиратног рукописа, тј. текста који *тематизује* рат, али не *глорификује* сопствену позицију, истовремено заузимајући јасан став о томе шта за њега представља тај догађај. *Дневник о Чарнојевићу* тако постаје једно од дела која „не говоре директно о рату, али рат је у њима препознатљив по последицама које је оставио у животу појединца“<sup>277</sup>, а те последице су неретко не само обележене ратом, већ и снажном еротичношћу која га неизбежно прати<sup>278</sup>. Четврти вид превазилажења негативних поратних осећања јесте једна посебна врста колективизације којој се аутор препушта у целом свом опусу: „Потенцирање колективног *ми* субјеката у збирци *Лирика Итаке*, али и у *Дневнику о Чарнојевићу*, без обзира на доминантно *ја* наративно лице, сведочи о сталном преклапању историјских и егзистенцијалних судбина: оне су исте, само су сећања на предратни период другачија“<sup>279</sup>. Стављајући себе у исту раван са својим саборцима и противницима, он истиче судбину целе генерације, где год се она налазила, чиме изједначава своју и туђу причу и у себе упија одлике сваког појединца ког види.

---

<sup>274</sup> „Били смо само смешни, и млади, ах тако млади. Хтели смо да спасемо свет. Сећате ли се о каквим смо све лудоријама говорили. [...] После сам видео двориште пуно попова, људи, и жена. О, како је то било смешно. Морали смо сви да забодемо нос у зид и да ћутимо. [...] Ја сам дошао на који дан у мој смешни завичај. Све је весело.“ Црњански, 1996, нав. дело, стр. 156, 126, 178.

<sup>275</sup> Леовац, 1981, нав. дело, стр. 19.

<sup>276</sup> Татаренко, 2008а, нав. дело, стр. 37.

<sup>277</sup> Вучковић, 2011, нав. дело, стр. 33.

<sup>278</sup> Вучковић, 2011, исто, стр. 40.

<sup>279</sup> Бојана Стојановић Пантовић. „Дехуманизација субјекта и колектива: српска експресионистичка књижевност и Први светски рат“. *Први светски рат и српска књижевност; Два века од Вукове* Мале простонародне славеносрпске пјеснарице: зборник радова са 44. научног састанака слависта у Вукове дане. Београд: Међународни славистички центар, 2015, стр. 245.

Говорећи тако о судбини у име целог нараштаја, истог оног који је сведочио и коњским запрегама и оружју за масовно уништење, Црњански прихвата задатак записивања заједничког искуства генерације која је преживела ровове само да би је дочекали траума, неверица и немогућност да се настави даље: „Требало је написати историју оног нараштаја који је у предвечерје Првог светског рата ступао на сцену литературе, па се затим огласио јединственим тоновима неверице и клонућа, разочарања и горчине, непристајања и скепсе – видајући и после много година ожиљке који су се могли препознати и који су били њихов јединствени знак распознавања. [...] Њихов заједнички именован, траума незалечена и кад је добро лечена, био је тај рат, „луђи и крвавији од свих“. [...] Генерацији којој је младости опрљио крила Први светски рат био је заједнички језик неверице, пометње, обезнађености, бар на путу сазревања и коначног уобличења људског и стваралачког лика“<sup>280</sup>. Пишући о таквим појединцима, он одлази у заједнички модус посматрања света, па и његово дело постаје прича многих<sup>281</sup>, и успева да рационализује, релативизује и контекстуализује проживљено, али стиже и до још једног додатног ефекта. Колективизирајући своје противнике, он их дехуманизује и преводи из сфере појединачног у оквире општег. Они тако постају скоро безлична маса која оставља другачији утисак и представља донекле мању опасност по живот наратора: „Употребом множине, ликови Руса губе индивидуалне контуре. У томе, такође, треба видети један облик метода ‚опредмећивања‘ књижевних јунака“<sup>282</sup>. Јунаци, дакле, не постоје онако како је то било уобичајено у роману XIX века, и могуће је заузети нови став према књижевности уопште, што Црњански и чини како својим прозним и песничким текстовима, тако и „Објашњењем ‚Суматре‘“, где истиче да поратни свет осећа губитак милиона живота, али и да је свестан тих мртвих, да их је видео и да је због тога у измењеном стању свести, чак и након што се вратио са ратишта. Пошто није могуће пронаћи „мисли, законе и живот какви су били“, потребан је нови поглед на свет и нови приступ књижевности – потребно је донети „немир, преврат, у речи, у осећању, у мишљењу“<sup>283</sup>, немир који је у непосредној вези са ратним страдањима<sup>284</sup>. Тај пара-књижевни немир може се повезати са оним немиром који осећају и Црњански и Рајић након сазнања да се све променило и да послератна стварност не може бити налик предратној, и да је један стари свет потпуно нестао. Ово

<sup>280</sup> Цацић, нав. дело, стр. 69-70.

<sup>281</sup> Живанчевић, нав. дело, стр. 152.

<sup>282</sup> Никола Милошевић. *Роман Милоша Црњанског: проблем универзалног исказа*. Београд: Полит, 1988, стр. 70. Сличан поступак касније примењује и Станислав Краков у мемоарима *Живот човека на Балкану*.

<sup>283</sup> Црњански, 2008а, нав. дело, стр. 225.

<sup>284</sup> Микић, нав. дело, стр. 113.



препознаје и критика, која истиче да је роман толико ефектан да савремене читаоце наведе да зажале што им више нису доступни старији романи – не због њиховог квалитета, већ једноставно зато што би тадашњи романи значили да је и даље жив тадашњи свет, тј. да се Први светски рат уопште није ни одиграо<sup>285</sup>. Ипак, јасно је да нова дела не би настала без тако снажног друштвено-историјског догађаја, те је њихова појава можда и најважнија последица рата, макар у сфери уметности.

Једина последица рата која има још већу симболичку и сваку другу вредност јесте лик самог Петра Рајића. Он је човек којег је рат створио и који би без тог искуства и даље био онај „смешни младић“ у белим рукавицама, какав је био пре Сарајевског атентата. Њега рат обликује и усмерава, он представља његов почетак и крај, и стога је то најважнији догађај у његовом животу<sup>286</sup>. Рат је за њега јасно дефинисана сила која га тера на јасно дефинисане кораке не би ли је оставио иза себе, а он га посматра из личне и колективне визуре, доживљавајући га као „личну, али и генерацијску трагедију“<sup>287</sup> која је ванвременска и неухватљива, али која поседује координате једног одређеног хронотопа као „реалност једног времена одређених географских простора и историјских чинилаца“<sup>288</sup>. Ратно стање такође снажно утиче на његово одређење према свим аспектима свог света, од унутрашњег стања, преко односа према другима, све до општег става према моралу, добру и злу – рат, наине, брише границе између ова два појма који постоје у миру и тако укида прилику за опредељење сваког појединца према једном или другом полу: „Морални свијет у коме појединац живи одређен је дистинкцијом добра и зла. Сада, у рату, тај се свијет и та дистинкција руши. Појединац није више одговоран, он је ослобођен и од добра и од зла“<sup>289</sup>. Рајићу је стога рат уништио морални компас и обесмислио појам и сврху ратовања – нарочито зато што након њега није настала велика промена која би му дала макар некакву сврху и смисао<sup>290</sup> – поставши за њега беспредметан, беспотребан и безразложан, али је његова једина „поента“ то што је и њега и његовог творца довео до књижевног израза и омогућио им да пронађу одговарајући модус приповедања о рату. Тај модус се највише поклапа са експресионистичким тенденцијама европске прозе двадесетих у којој су тематски најприметнији били управо рат – „разорна, сатанска сила која дезинтегрише

---

<sup>285</sup> Јовановић, 1994, нав. дело, стр. 148.

<sup>286</sup> Лазаревић, 1924а, нав. дело, стр. 213-215.

<sup>287</sup> Раичевић, 2010а, нав. дело, стр. 37.

<sup>288</sup> Вучковић, 2011, нав. дело, стр. 34.

<sup>289</sup> Кораћ, нав. дело, стр. 82. Видети и: Игњатовић, нав. дело, стр. 79.

<sup>290</sup> Игњатовић, нав. дело, стр. 91.

телесне, душевне моћи човека, сводећи га на ниво животињства“ – и ерос<sup>291</sup>. Као код, рецимо, Станислава Кракова, у *Дневнику о Чарнојевићу* може се уочити интеракција ове две силе које допуњујући, као узрок и последица, обликују индивидуу и формирају њену природу. Тако Рајић покушава да се пронађе у сфери ероса, али његов љубавни труд остаје узалудан, те, у покушајима да пронађе себе и помири се са последицама рата, он стиже до концепта Чарнојевића. Као његов двојник – физички, морални, духовни и симболистички – овај, како се најчешће описује, „Далматинац-суматраиста“ јесте његово идеално *ја*, она фигура којој тежи, каква би можда и био да није било рата. Чарнојевић је пројекција и идеја која се Рајићу јавља у сну и, када би се приближио овој пројекцији, био би сигуран да је преболео ратно учешће и трауме које га опседају. Најзад, приповедач се окреће овој ониричкој пројекцији у потрази за идентитетом: у послератном времену, његова личност је скрхана и растројена, и стога је потребно време и рад да се тај идентитет поново успостави. То време представља период проведен у завичају, а рад је процес писања дневника/романа када он покушава да стигне до слике себе којом би био задовољан и која би однела у заборав сва његова сећања. Након што је рат уништио све делове његовог дотадашњег *ја*, код протагонисте настаје отклон од стварности и ослобађање од конвенција, а ово „својеврсно очишћење од свега што је одређивало његов дотадашњи живот, праћено је Рајићевим прихватањем утехе и спознајом новог, суматраистичког смисла о коме говори тај ‚други‘ – Чарнојевић, који своје коначно уобличење добија у визијама и сновиђењима главног јунака у краковској болници“<sup>292</sup>. Иако Рајићу није омогућено да потпуно стигне до ове пројекције и постане једно са ликом који му се јавља те да своје материјално биће споји са његовим суматраистичким<sup>293</sup>, јасно је да је Чарнојевић „нараторова *фигура сна* у којем се романескни свет преображава у једну другу, ирационалну искуствену раван, каква у том виду не постоји на јави, већ се интензивира захваљујући Рајићевом дубинском, архетипском несвесном“<sup>294</sup>. Препуштајући се, дакле, сну и разговору са њим, приповедач свој свет претвара у неки други, а своју стварност мења за једну која је на сваки могући начин боља од оне у којој се налази. Појам и идеал Суматре, који потиче из анегдоте из живота аутора<sup>295</sup>, и у роману и у поезији, јесте оно чему Рајић тежи не би ли побегао од свог окружења, подигао се на

<sup>291</sup> Вучковић, 2011, нав. дело, стр. 33.

<sup>292</sup> Петровић, 2007, нав. дело, стр. 570-571.

<sup>293</sup> Петровић, 2007, нав. дело, стр. 569, 573.

<sup>294</sup> Стојановић Пантовић, 2011, нав. дело, стр. 99-100.

<sup>295</sup> Видети: „Објашњење ‚Суматре‘“, Црњански, 2008а, нав. дело, стр. 227-228. О пореклу овог сегмента видети и: Микић, нав. дело, стр. 115, 116; Леовац, 1981, нав. дело, стр. 28.

један виши ступањ и оставио прошлост иза себе, поставши мирнији и самосвеснији него раније. Премда сегмент о Чарнојевићу – неретко и самостално штампан под насловом „Сан“<sup>296</sup> – не заузима велики део романа, он јесте његово језгро<sup>297</sup>, и то из више разлога: то је фрагмент који је изазвао највише полемичких и негативних коментара приликом првог издања романа и онај који је био најмање разумљив; овај део и савременим тумачима представља највећу мистерију услед неразјашњених односа између Рајића и Чарнојевића; он садржи и одговоре на питања ко су два јунака, каква је стварна природа њиховог односа; овде се отварају и питања о томе ко су очеви њих двојице и да ли та два пара јунака образују неки однос; ониричка природа одломка продубљује сумњу у јасно одређење идентитета приповедача, па и дилему ко је заправо главни јунак дела<sup>298</sup>; овај део романа скрива и пројекцију онога чему Рајић тежи и како може доћи до тога; и, најзад, у њему се налази и одговор на питање да ли је то део стварности романа или фикција унутар фикције: да ли је у питању халуцинација, сан, сећање, сан о сећању, сан о сну, сећање на сан, или нешто друго?

Као бивши војник и топовско месо, Петар Рајић и његова карактеризација пре свега су одређени овим аспектом његовог лика. Он није нити једини овакав протагониста српске авангардне прозе<sup>299</sup>, нити једини Црњансков јунак који је војничког позива. Ипак, он је невољни ратник, за разлику од неких јунака Хемингвеја или Кракова, а његово одбијање рата рефлектује ставове самог аутора и чини Рајића атипичним јунаком патријархалног друштва<sup>300</sup>. Обележен искуствима рата преко којих не може да пређе, Рајић иде ка наредном степену у превазилажењу последица и траума рата, и тако стиже до Чарнојевића, сопствене пројекције и идеалног двојника са којим се

<sup>296</sup> Прво издање: „Сан (Одломак из романа: о породици Чарнојевићевој, о рату, о љубави, и о Суматри. Писма, која јунак романа пише из болнице). *Мисао*, 1920, књ. II, бр. 6, стр. 832–844.

Видети и: Милош Црњански. „Сан“. *Србија и коментари: 1990/1991*, главни уредник Живорад Стојковић. Београд: Задужбина Милоша Црњанског, 1991, стр. 403–415, Гојко Тешић. „*Дневник о Чарнојевићу* и „Сан“ Милоша Црњанског“, исто, стр. 399–402.

Најзад, овај текст је посебно штампан као додатак издању из 1994. године под првобитним насловом (Црњански, 1994, нав. дело, стр. 83–98).

<sup>297</sup> Он је „централни део *Дневника* и његових медитативно-лирских рефлексива о смислу живота, љубави, греха, жртвовања за отаџбину, националног питања и судбине, али пре свега лирску артикулацију халуцинантних суматраистичких визија код оба лика“. Стојановић Пантовић, 2011, нав. дело, стр. 101.

<sup>298</sup> Критичари се не слажу у вези са одређењем главног јунака, те једни тврде да је у питању Рајић, други Далматинац-суматраиста, а трећи Чарнојевић који нема никакве везе са њим. Видети: „Ко је главни јунак *Дневника о Чарнојевићу*?“. Јешић, нав. дело, стр. 236–242; Татаренко, 2008б, нав. дело, стр. 10; Раичевић, 2010а, нав. дело, стр. 124–125; Тешић, 2009, нав. дело, стр. 366; Ковач, нав. дело, стр. 155–162.

<sup>299</sup> Пантић тврди да је протагониста прозе Црњанског, Андрића, Петровића и Васиљева скоро увек лик младића који је „рођени меланхолик, сасвим у духу експресионистичко-модернистичке прозе [у којем] постоји један нарочит вишак осетљивости“. Пантић, 2009, нав. дело, стр. 153. Видети и: Вучковић, 2011, нав. дело, стр. 24; Петровић, 2014, нав. дело, стр. 54; Леовац, 1981, нав. дело, стр. 18–19.

<sup>300</sup> Стојановић Пантовић, 2011, нав. дело, стр. 470

поистовећује и на кога би желео још више да личи. Као двојник сличан јунацима светске књижевности од Достојевског до Поа<sup>301</sup>, Чарнојевић се мора анализирати на два комплементарна начина: као самостални јунак<sup>302</sup>, те као јунак који допуњује протагонисту. Он не само да је „један од првих суматраиста међу суматраистима“ у опусу Црњанског, већ и активна, делајућа фигура која „*може* све оно што Рајић *жели*“, али је при томе и његова песничка пројекција која живахно и весело стоји насупрот приповедачу који је уморан и без снаге за даљу борбу<sup>303</sup>. Он се појављује изненада и не задржава у роману, али његов утицај и улога од пресудне су важности за Рајића. Они допуњују један другога, и зато се посматрају као два дела исте целине, две комплементарне фигуре које не могу једна без друге, па су „делови једног бића“ и наступају истовремено, истим гласом<sup>304</sup>. Ипак, Чарнојевић се описује као непостојећа, нереална фигура која је ван стварности романа, тј. јунак који се јавља само у подвести протагонисте. Овоме доприноси и чињеница да се он јавља у сну, док је његово појављивање на јави нужно условљено искуством Рајића: без његовог сна Чарнојевић не би ни постојао. Он је поетичко средство обликовања одређене теоријске идеје на практичан начин, и као такав има јасну улогу у роману која се анализира унутар тих граница<sup>305</sup>. Као једна нова димензија стварности, Чарнојевић манифестује и одлике нечега што је веће и комплексније од стварности у којој живи протагониста и света који обликује око себе. Он је надстварност која тако трансцендира време, носећи одлике и прошлости, и садашњости, и будућности: он је фигура резервисана за оно „ново, боље столеће“ које увек долази<sup>306</sup>. Управо су ово разлози зашто је удвајање јунаковог *ја* централна тачка разумевања романа: појава Чарнојевића доказује слојеве не само Рајићеве, већ и Црњанскове ратом поремећене свести, конкретизује суматраистичке идеје, наговештава паралелно присутан прозни и поетски аспект дела, али и повећава читалачку и интерпретаторску интригу<sup>307</sup>. Рајић покушава да трауме рата остави у прошлости, па, иако то не успева, већ сама појава Чарнојевића показује позитивну промену на психолошком плану преживелог војника.

---

<sup>301</sup> Цацић, нав. дело, стр. 77.

<sup>302</sup> Леовац, 1981, нав. дело, стр. 28-29; Батушић, нав. дело, стр. 184; Дединац, нав. дело, стр. 167.

<sup>303</sup> Цацић, нав. дело, стр. 83, 53.

<sup>304</sup> Цацић, исто, стр. 85; Кораћ, нав. дело, стр. 95.

<sup>305</sup> Петковић, 1996а, стр. 100-101; Петровић, 2014, нав. дело, стр. 60; Батушић, нав. дело, стр. 183-184; Раичевић, 2010а, нав. дело, стр. 122-123.

<sup>306</sup> Стојановић Пантовић, 1998, нав. дело, стр. 111.

<sup>307</sup> Петковић, 1996а, стр. 129-130, 131.

## Завршне напомене

Црњанскова ратна проза<sup>308</sup> заснива се на његовим сопственим ратним доживљајима, али иде и даље од њих, како у случају *Дневника о Чарнојевићу*, тако и у случају приповедака. Те приповетке су садржајне, квалитетне и заузимају битно место у опусу овог аутора као записи о времену након рата. Ако се пореде са другим делима писца, види се да су поетичне као *Дневник о Чарнојевићу*, поседују интригантну аутентичност *Ембахада* и *Код Хиперборејаца* и наратолошку срж *Сеоба*, на моменте су дирљиве попут *Романа о Лондону* и бележе дух времена и промене као *Лирика Итаке*. Приповетке се мењају, изнова жанровски и формално изненађују („од песме у прози, преко лирског записа, поетско-алегоријске слике, легенде и сатиричне фантазме, до епски формулисане нарације са развијеном радњом и ликовима“<sup>309</sup>) и пресудна су карика која од Црњанског-поете води до Црњанског-прозаисте као „клица велике Црњанскове прозе“<sup>310</sup>. Најзад, без искуства рата, ове приповетке не би поседовале потребну упечатљивост, а његов каснији израз био би сиромашнији за овај аспект.

Са друге стране, *Дневник о Чарнојевићу* био је, јесте и остаће „најзначајнији лирски роман српске књижевности уопште“<sup>311</sup>, али се његови високи донети могу посматрати и ван граница лирских романа, тј. у корпусу српске књижевности XX века. Он је кулминација тзв. првог чина Црњансковог стваралаштва и једне ране стваралачке фазе обележене ратом – идеје из *Лирике Итаке* и *Прича о мушком* овде кулминирају, конкретизују се и преклапају се<sup>312</sup>. Конкретне везе се могу видети и у односима међу јунацима<sup>313</sup>: Рајић је близак протагонистима приповедака, Чарнојевић оном морнару из „Убице (гротеске)“, а Маца и Пољакиња јунакињи „Адама и Еве“, па чак и краљици Јелисавети из „Легенде“, док би се снажне компаративне везе могле обликовати између неких од њих и госпоже Дафине из *Сеоба*. Даље, овај роман је такође клица наредне прозе овог аутора, и он без њега можда не би могао да досегне теме, стил и поетику *Сеоба*, *Друге књиге сеоба* и *Романа о Лондону*<sup>314</sup>. Уз то, овај роман је практична допуна

---

<sup>308</sup> Предраг Петровић дискутује о одрживости описа „ратна проза“ у случају збирке *Приче о мушком*, говорећи да је ова проза више усмерена поратним збивањима. Петровић, 2015, нав. дело, стр. 397-398.

<sup>309</sup> Пантић, 2010, нав. дело, стр. 442.

<sup>310</sup> Живанчевић, нав. дело, стр. 121.

<sup>311</sup> Тешић, 2009, нав. дело, стр. 314.

<sup>312</sup> Роман образује везе са драмом *Маска* и путописом *Писма из Париза* (1921), „особито ако имамо у виду програмску и језичко-експерименталну фазу српског експресионизма“. Стојановић Пантовић, 2011, нав. дело, стр. 98.

<sup>313</sup> Стојановић Пантовић, 2011, исто, стр. 102.

<sup>314</sup> Петровић, 2014, нав. дело, стр. 56-57.

*Коментарима Итаке*, који су и сами допуна *Лирици Итаке*<sup>315</sup>, и на врло адекватан начин показује разлику између стварности и фикције, процес фикционализације искуства, и даје одговоре на питање како претворити катастрофу у уметност. Касније се овај процес очитује и у другим делима аутора, чиме његов први роман добија додатни значај. Најзад, ово је роман који је требао Милошу Црњанском из неколико разлога: да би преболео оно што је проживео; из себе изнео оно што је записивао; да би добио драгоцену књижевно искуство првог романескног рукописа; да би доживео неопходну ратну епифанију; и да би, на крају, могао да оголи своје сећање, преобрази се из појединца који се сломљен враћа из рата у онога који је спреман да заступа генерацију „најновијих“, говорећи у име хиљада које су прошле „крај лешина и рушевина“, али након тога наставиле живот.

---

<sup>315</sup> Тешић, 2009, нав. дело, стр. 366.

## Станислав Краков: *Кроз буру, Крила, Црвени пјеро и друге новеле*

Иако се при помену Станислава Кракова најчешће прво истиче његов цивилни живот, за анализу његовог опуса битнија је његова војна прошлост. Овај писац се разликује од својих савременика, не само услед судбине након Другог светског рата, већ и због неуобичајеног развоја прозног израза који је снажно условљен војним ратом. Од дечака у Балканским ратовима, преко војника у Првом светском рату и ослободилачке улоге у његов сутон, све до испуњења списатељских амбиција и прихватања у клуб етаблираних писаца, његов живот је био одређен историјским догађајима на које није имао утицаја. Након што је младост провео у униформи, током двадесетих је био између официрске и књижевне каријере, па се и његово дело мора анализирати у тим координатама. При анализи корпуса његове ратне прозе, пажња се посвећује не само његовим романима *Кроз буру* (1921) и *Крила* (1922), већ и запостављеним приповеткама које су писане и најављене недуго након рата, да би се у штампаном издању појавиле тек 1992. године. Битно је осветлити Краковљев ратни пут, већ и разлоге због којих се на штампање неких његових дела чекало седам деценија.

### Ратна сећања

До раних двадесетих година, Краков је добро упознао ратна страдања, сведочио смрти блиских сабораца и бежао од страдања и рањавања. Као учесник Првог и Другог балканског, те Првог светског рата, значајан део младости је провео у рововима, у бегу и ослобађању земље. Од добровољног јављања у рату против Турака док је још био гимназијалац, преко рањавања у борбама против Бугара, до учешћа у глобалном рату као питомац Војне академије, Краков је израстао у официра који је био међу првима када су се војска и народ повлачили до Солуна, али и када је офанзива кренула на север до Војводине. Касније је путовао кроз читав југословенски део Аустроугарске, те је имао удела у одбрани Ријеке од Италијана и бунама против Краљевине СХС у Загребу. Напослетку је пензионисан почетком двадесетих као поручник, а све што је проживео на фронтима му је отворило нови свет књижевности и пружио аутентичност његовој ратној прози. Слично Милошу Црњанском и осталим приповедачима о којима

Валтер Бенјамин пише у огледу „Приповедач“ (они од смрти преузимају ауторитет<sup>316</sup>), и Краков црпи грађу из личног искуства, што препознају и критичари, међу којима најпрецизније о њему говори Растко Петровић: „Станислав Краков је видео рат. Више него иједан други наш или страни писац. То је био један млади човек који је скоро одрастао у рату. [...] Он у то доба не само да је видео човека како умире крај њега већ је и сам имао да води људе тамо где је свакога часа смрт”<sup>317</sup>.

Краков своје ратне и предратне године, као и почетак бављења писањем, описује у *Животу човека на Балкану*<sup>318</sup>, полижанровском делу издатом 1997. године које јасно подсећа на *Итаку и коментаре*<sup>319</sup>, и у којем се враћа у младост након више деценија. Иако помиње свој књижевни рат, он махом пише о ратовима у којима учествује: први део почиње убиством краља Александра Обреновића и краљице Драге и окончава се опоравком након покушаја самоубиства 1920, а други део тематизује сутон Другог светског рата. Дајући предност личном искуству, проговарајући из првог лица и износећи своју интиму, Краков спаја индивидуално и опште, приватно и јавно, проживљено и преживљено, па не чуди што истовремено описује кључне догађаје историје и свог живота: у фокусу дела је човек у историји, „пролазак, кретање, пркошење историјским бурама, али и њихово превладавање“<sup>320</sup>. Аутор се сећа ратова, жали за пријатељима и истиче важност искуства, па је ово дело истовремено аутобиографија, мемоар, роман и историографски запис<sup>321</sup>. На крају, иако се – као код *Коментара Итаке* – може сумњати у поједине сегменте<sup>322</sup>, ово је најдетаљнији

---

<sup>316</sup> Валтер Бенјамин. „Приповедач“. *Искусство и сиромаштво: изабрани огледи о искуству*, превео Јовица Аћин. Београд: Службени гласник, 2016, стр. 78.

<sup>317</sup> Растко Петровић. „Светски рат у страној и нашој књижевности – Станислав Краков“. Станислав Краков. *Крила*. Београд: Филип Вишњић, 1991, стр. 133.

<sup>318</sup> Станислав Краков. *Живот човека на Балкану*. Београд: Наш дом, Lausanne: L’Age d’Homme, 1997. Књига је остала незавршена након Краковљеве смрти 1968, а у ово издање су укључени предговор ауторове ћерке Милице Арсенијевић-Краков („Сећање на оца“. Краков, 1997, исто, стр. 7–9), те поговор приређивача (Гојко Тешић. „У светлу критике: Ко је био Краков“. Краков, 1997, исто, стр. 415–418).

<sup>319</sup> Овај став се намеће због „сложеног односа између фактографског и фикционалног, заснивања романескних збивања на документарној грађи“, а оба писца „заоштравају и проблематизују однос између живота и литературе, чинећи границу између фиктивног и документарног отвореном.“ Предраг Петровић. „Кинематографско писање романа („Крила“ Станислава Кракова)“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 54, св. 3, 2006, стр. 514.

<sup>320</sup> Зорана Опачић. *Алхемичар приповедања Станислав Краков*. Београд: Учитељски факултет, 2007, стр. 177.

<sup>321</sup> Опачић, исто, стр. 180. Спој прозе и мемоара доводе до претпоставке да је ово дело изгубљени рукопис романа *Човек који је изгубио прошлост*. Гојко Тешић. „Напомена приређивача“. Станислав Краков. *За част отаџбине: сценарио за филм; Пожар на Балкану: листа натписа за историјско-документарни филм*. Београд: Народна књига, 2000, стр. 101.

<sup>322</sup> На преплитање фактографског и фикционалног утиче време писања мемоара, као и чињеница да се сећања Кракова преплићу са грађом из његових романа који утичу на аутентичност сећања. Опачић, исто, стр. 191. Упркос томе, ови мемоари бацају „ново светло на пишчеве романе показујући колико је у романима животног, а у мемоарима фикционалног.“ Јован Делић. „Студија о поезици Станислава



документ о Краковљевим ратним годинама, али му треба придодати и истраживачки рад Небојше Береца који сумира ово дело, допуњује и интерпретира битне делове<sup>323</sup>.

Краков своје ратне дневнике пише још у рову<sup>324</sup>, али их касније финализује и даје пресек турбулентних година, све промене, разарања и освајања којима присуствује. Позиција аутора је повлашћена – он је познатик краљевске породице, учесник борби, официр и битна фигура ослобођења – али је он окренут и народу, не ограничавајући се на одређену класу. Краков пружа јасну слику државе *пре* и *после* ратова: почетак нестабилности, Мајски преврат, анексиона криза, протести у Београду, тензије на југу и Сарајевски атентат, односно ослобађање територија, проблеми у Загребу и Риједи, формирање Краљевине СХС, итд. На крају, аутор детаљно описује српску војску, њену хијерархију и понашање у рату и миру. Ове прилике преломљене су кроз визуру појединца-сведока, чиме се од историјске стиже до индивидуалне приче: велики историјски догађаји су прожети личним анегдотама о школи, породици, окружењу и одрастању. Тако, са једне стране, аутор описује учешће у предратним протестима, а, са друге, писање романа и књижевни живот. *Живот човека на Балкану* садржи срж животне филозофије и поетике Кракова: његова дела могу се читати без ове позадине, али се познавањем овог дела ипак боље разумеју. Спој личног и националног чини ове мемоаре кључним делом за читање Кракова и оквиром за анализу његове прозе, нарочито ако се зна да су у њему описани доживљаји који касније, специфичним обликовањем искуства, расту у универзалну слику друштва у књижевно релевантном маниру. Ови мемоари садрже и детаље о писању и објављивању његових романа и приповедака, те додају нову димензију тим насловима, због чега су незаобилазни.

*Кроз буру*: првенац, рецепција, ратни и цивилни свет

Најављен једноставним речима о томе да је на фронту себи обезбедио простор за рад откако је почео да се озбиљније бави писањем<sup>325</sup>, Краковљев роман-првенац *Кроз буру*

---

Кракова (приказ књиге: Зорана Опачић: *Алхемичар приповедања Станислав Краков*)“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 57, св. 3, 2009, стр. 703.

<sup>323</sup> Небојша Барец. „Станислав Краков: једна биографија“. *Зборник Матице српске за друштвене науке*, год. 67, бр. 157/158 (2016), стр. 637–668.

<sup>324</sup> Станислав Краков. „Епизоде из ратова (изабрао Г. Тешић)“. *Књижевни магазин*, бр. 1, 2001, стр. 153–158. Ове дневнике је писао у војној документацији и насловио по годинама ратовања, од 1912. до 1915, а неки су публиковани у листу *Време* у јулу 1923. Петровић, нав. дело, стр. 514; Опачић, нав. дело, стр. 166. Видети и: Станислав Краков. *Ратни дневници: 1912–1916*, приредио Мирко Демић. Нови Сад: Прометеј, Београд: Радио-телевизија Србије, 2019.

<sup>325</sup> Краков, 1997, нав. дело, стр. 200.

публикован је 1921, у време *Дневника о Чарнојевићу* и експанзије поратне прозе. Стога је било неизбежно да и ово дело, писано, како његов крај истиче, „На фронту 1917–1918.“<sup>326</sup>, буде стављени у контекст савременика са којима се неизбежно компаративно пореди и на основу којих се додатно валоризује. Зато се треба накратко посветити рецепцији овог романа, онеме што он постиже, његовим позитивним и негативним одликама и укупној вредности у опусу Кракова и наше међуратне књижевности, јер су све ове одлике заправо последице ауторовог учешћа у Првом светском рату.

Након што су му неуспешна одбрана домовине, повлачење преко Албаније и живот у Грчкој дали довољно материјала за писање и контемплацију, Краков почиње да сумира своје утиске у писаној форми: „Сада, прикован за каљаву земљу, почео сам да размишљам, да се сећам и да пишем. Једноставно сам решио да пишем роман. Зашто не? Роман је увек један фиктивни или реални живот, а најчешће аутобиографија. Начинио сам пресек у моме кратком животу и за мој роман узео сам једну једину годину, ону најдраматичнију, 1915“<sup>327</sup>. Рад на том роману траје до наредне године када Краков објављује да је окончачо рукопис, насловио га и дао на читање пријатељима, пуковским лекарима, те започео *Крила*<sup>328</sup>. Међутим, три године су прошле док роман није заиста публикован, а у међувремену су и аутор и цело друштво били заокупљени ван-књижевним обавезама и историјским приликама које су се испречиле на путу бржег стицања рукописа до читалаца. Он најзад 1921. потписује уговор са Светиславом Б. Цвијановићем, а пошто је до тада одређени број његових приповедака и одломака из тог романескног рукописа објављен у часописима<sup>329</sup>, он није непознат аутор, већ име које се наметнуло читаоцима актуелне продукције и периодике.

Међутим, овај роман није дочекан са одушевљењем, а критика га је примила резервисано<sup>330</sup>, те прве реакције истичу квалитативну непропорционалност првог и

<sup>326</sup> Станислав Краков. *Кроз буру*. Београд: Филип Вишњић, 1994, стр. 255.

<sup>327</sup> Краков, 1997, нав. дело, стр. 201.

<sup>328</sup> Краков, 1997, нав. дело, стр. 221-222.

<sup>329</sup> У питању су следећи одломци (према Краков, 1994, нав. дело, стр. 274):

- „Смрт капетана Ранђића“. *Мисао*, I, књ. I/4, 16. IX 1919, стр. 269–281.
- „Слутња“. *Мисао*, II, књ. II/3, 16. II 1920, стр. 603–609.
- „Ноћ на мосту“. *Мисао*, II, књ. II/5, 16. III 1920, стр. 760–766.
- „На прелому“. *Мисао*, II, књ. III/6, 16. IX 1920, стр. 1362–1331.

Сва четири одломка су из трећег дела романа и тематизују рат, а не доминантну љубавну причу, и због тога су „најиновативнија у погледу књижевних поступака. Осамостаљена поглавља тако започињу своје постојање као новеле. Ова околност указује нам на процес декомпоновања епске целине, карактеристичан за авангардни роман“. Опачић, нав. дело, стр. 47.

<sup>330</sup> Када се узме у обзир рецепција прве прозе Црњанског и других писаца те генерације, јасно је да у питању није само неразумевање Кракова, већ једно опште игнорисање књижевности настале на темељима рата, нарочито од стране традиционалних критичара. Опачић, исто, стр. 23.

другог дела романа у односу на трећи, а сви критичари стају на страну потоњег сегмента. Постоји више разлога за ово, а као примарни се намеће искуствени фактор: прва два дела романа истражују љубавну причу протагонисте младог потпоручника Боре и Јеле, трећи се бави ратном стварношћу и приближава се Краковљевом искуству, његовим мемоарима, приповеткама и роману *Крила*. Последњи део романа тематизује догађаје које је Краков лично познавао и преживео, али је упитно колико је овај ратник, од дечаштва окружен униформама, могао да – пишући у рупи у земљи коју је прогласио собом за рад – објективно опише романсу између припадника војске и цивилства у позадини Првог светског рата. Због тога је јасно зашто је критика оштро оценила овај роман: његов већи део изведен је невешто и неуспешно, што постаје додатно очигледно приликом читања трећег дела, а касније и *Крила*. Наравно, нису све реакције биле негативне нити су све игнорисале љубавни део романа *Кроз буру* на уштрб ратног, али је постигнута извесна сагласност код већине критичара о томе шта је у њему позитивно, а шта не<sup>331</sup>. Мање успешни сегменти романа постају још упечатљивији ако се пореде са делима која су штампана у истом периоду и писцима који тих година постају најрепрезентативнији гласови наше послератне књижевности. У поређењу са њима, Краков пада у други план – посебно ако се роман *Кроз буру* посматра самостално – због чега он и јесте својеврсни *poeta minor* ове епохе, што због мањка квалитета, што због високих домета тадашње продукције<sup>332</sup>. Ондашњи критичари га често пореде са *Дневником о Чарнојевићу*, посебно на плану поетизације прозног израза која је Кракову недоступна, али је такође могуће образовати и интертекстуалне паралеле са приповеткама „Велики дан“, „Апотеоза“ и „Рај“<sup>333</sup>. Најзад, чак и када се посматра у оквирима своје генерације и успешних дела која су штампана почетком треће деценије ХХ века, првенац Кракова има своје вредности, не само као најава *Крила* и једног новог стила, већ и као битан део авангардног и модернистичког покрета у српској књижевности<sup>334</sup>. Уз то, треба истаћи његову жанровску поливалентност: премда Милан Богдановић сумња у оправданост

---

<sup>331</sup> Тодор Манојловић. „Станислав Краков: *Кроз буру*“. Краков, 1994, нав. дело, стр. 259-260; Милан В. Богдановић. „Роман г. Кракова“. Краков, 1994, нав. дело, стр. 261, 262-263, 265; Павле Стефановић. „Станислав Краков: *Кроз буру*“. Краков, 1994, нав. дело, стр. 269; Опачић, нав. дело, стр. 22.

<sup>332</sup> Василије Милновић. „Енциклопедијска парадигма и модернистички хронотоп смрти у роману „Крила“ Станислава Кракова (о немачком историјском ревизионизму ни речи)“. *Летопис Матице српске*, год. 190, књ. 493, св. 1-2 (јануар-фебруар 2014), стр. 77-78.

<sup>333</sup> Манојловић, нав. дело, стр. 259; Станислав Винавер. „Станислав Краков: *Кроз буру*“. Краков, 1994, нав. дело, стр. 267. Такође, присутна су поређења са опусом Мирослава Крлеже, нарочито новелом „Смрт Фрање Кадавера“, али овај пут у корист романа *Кроз буру*, тј. његовог трећег дела. Драган Бублић. „*Кроз буру*: роман Станислава Кракова“. Краков, 1994, нав. дело, стр. 271.

<sup>334</sup> Опачић, нав. дело, стр. 21; Милновић, нав. дело, стр. 79.

дефинисања текста као романа<sup>335</sup>, он се описује као ратни и љубавни роман<sup>336</sup> са елементима авангардног, (прото)експресионистичког<sup>337</sup>, психолошког<sup>338</sup> и романа тока свести<sup>339</sup>, па чак и песме у прози<sup>340</sup>, док је његова порука најближа концепту антиратног романа<sup>341</sup>.

Ипак, може се поставити питање конкретних недостатака романа, односно његова прва два дела. Тематски гледано, он јесте негде између љубавне и ратне приче, тј. љубавне приче инкорпориране унутар ратне – упознавање, растанак, поновни сусрет и нови растанак двоје протагониста одвијају се у позадини рата, у времену када српска војска још увек одолева нападима, а српска држава одржава привид нормалног живота. Управо те 1915. године мало ко може да предвиди оно што ће се десити већ неколико месеци касније, а идеје попут преласка Албаније, опоравка у Грчкој, пробијања Солунског фронта и ослобађања територија делују нестварно. У таквом окружењу, народ и војска још нису доспели у стање свести које је присутно у *Крилица* или *Дневнику о Чарнојевићу*, па је и традиционална љубавна прича, макар и у оквирима ратних сукоба, ипак могућа. Стога *Кроз буру* није дело које се рађа из рата, већ оно представља „више-мање конвенционалну љубавну причу [а] [р]атно окружење даје овој љубавној причи димензију (мело)драматичности“<sup>342</sup>. Баш у том концепту „ратног окружења“ налази се и тематска, поетичка и идеолошка срж романа – Краков покушава да осветли и цивилну и војну страну ратног сукоба, истовремено прикаже и фронт и позадину, те да паралелно бележи ток свести официра који ратује и воли. Како истиче Богдановић, овде је аутор премашио сопствене могућности и пожелео да уради више но што је био у стању. Због тога су његови јунаци – осим, наравно, протагонисте Боре, маске самог писца – недовољно разрађени, запостављени и дати тек у цртама. Док те црте у *Крилица* успешно појачавају утисак фрагментарности и непотпуности, овде то није случај. Градећи јунаке од скупа клишеа, Краков не успева да постигне ефекат идентификације читалаца и ликова, нити чини да се било ко од њих истакне, осим Бориног пријатеља Тиће. Тако се Јела посматра само кроз призму протагонисте, због чега и читаоци западају у недоумицу: да ли је она самостални лик или је њена

<sup>335</sup> Богдановић, 1994, исто, стр. 262.

<sup>336</sup> Радован Вучковић. *Проза српске авангарде*. Београд: Службени гласник, 2011а, стр. 49.

<sup>337</sup> Опачић, нав. дело, стр. 21-22, 47.

<sup>338</sup> Опачић, исто, стр. 39.

<sup>339</sup> Опачић, исто, стр. 41.

<sup>340</sup> Опачић, исто, стр. 41.

<sup>341</sup> Берез, нав. дело, стр. 666.

<sup>342</sup> Бојана Стојановић Пантовић. *Српски експресионизам*. Нови Сад: Матица српска, 1998, стр. 112.

функција у роману ограничена на допуну живота главног јунака? Она се никада не појављује сама, док писац никада не приказује њена унутрашња размишљања ван онога што се дешава у вези са Бором, те читаоцима није доступно ништа ван онога што она говори, ради и замишља када је са њим. Он је центар свог света, њеног света и света романа, чиме прва два дела додатно слабе у односу на трећи<sup>343</sup>. Једном речју, све што читаоци знају о Јели, сазнају од Боре. Као једини лик који се „осветљава изнутра, док се остали ликови приказују и процењују споља, често из тачке гледишта Боре који их посматра“, протагониста уједно заузима и место рефлектора, унутрашњег фокализатора романа<sup>344</sup>, док остали јунаци играју типичне улоге ратног романа: девојка, најбољи пријатељ, хор сабораца, ауторитативни надређени, породица девојке и остали цивили чије присуство у роману не утиче на живот протагонисте.

Након овакве рецепције, поставља се питање да ли се у прве две трећине романа *Кроз буру* може пронаћи нешто вредно анализе у контексту тематизације Првог светског рата и на који начин то кореспондира са остатком опуса аутора. Оно што је најбитније осветлити је приказ ратне позадине и утицаја ратног окружења на цивилни свет, да би се касније могла разумети ратна стварност која је наметнута јунацима прве две целине. Водећи радњу између Ћуприје, Шапца, Пирота и фронта, Краков даје слику ратом погођене земље која није освојена, али јесте под сталним нападима који остављају последице на народ и инфраструктуру:

„Около свуда рушевине. Рушевине вароши коју је непријатељ узимао и напуштао, нападао и бранио, и најзад, када више није била његова, у гневу рушио топовима. [...] Све оно што је људска рука са знојем десетинама годинама зидала и радила, сада су само рушевине.“<sup>345</sup>

Оваквим описима се у прва два дела романа стиче утисак озбиљности прилика у којима се љубав Боре и Јеле развија, али аутор ипак свесно ставља акценат на ту везу уместо на приказ ратних догађаја и потенцира сентименталне сегменте нижег квалитета. Ипак, чак и у тим тренуцима, рат није потпуно нестао из наратива: док су Бора и његови пријатељи у борделу – као јунаци Црњансковог „Раја“ – приповедач коментарише ратна дешавања ван граница тог омеђеног простора и подрива њихову важност:

<sup>343</sup> Богдановић, 1994, нав. дело, стр. 264.

<sup>344</sup> Опачић, нав. дело, стр. 33.

<sup>345</sup> Краков, 1994, нав. дело, стр. 38-39.

„Напољу влада тишина коју ремети покоји пуцањ пушке на Сави, или тешки кораци патроле која крстари кроз улице. То се уосталом унутра и не чује“<sup>346</sup>. Рат, дакле, јесте *ту* – можда не у близини протагониста, али ипак негде у њиховој свести и простору. Они размишљају о рату и разговарају о њему, но, ипак се труде да то не буду тешки и оптерећујући разговори, већ весели и једноставни<sup>347</sup>. Рат је неумитност хронотопа протагониста, али и даље недовољно јак да преузме симболички примат од љубавне приче коју, стога, тек допуњује – „рат је само далека и невидљива неман која није толико опасна да млади официри не би могли да мисле на љубав и несташне забаве“<sup>348</sup>. Наравно, и ово има своју важност и позицију у роману, а аутор га прво приказује из позадине, да би му се тек касније препустио: „Очигледно је да је представљањем ‚нежне љубавне идиле‘ Краков желео да дочара интензитет трагичне судбине појединца у рату. Главни интерес аутора усмерен је на рат, а љубавна прича представља стратегију да се рат прикаже са становишта унутрашњег, личног плана“<sup>349</sup>. Варирање између ратне и љубавне приче тако доводи до аутентичнијег приказа Првог светског рата и потпунијег преношења његовог доживљаја читаоцима. Најзад, сам роман почиње у возу, једном од типичних простора тог периода који превози војнике и опрему ка фронту, те стога не чуди што је воз демонизован и описан као „заstraшујуће биће ноћи, чудовиште које сеје смрт“<sup>350</sup>. Управо у том простору успоставља се контакт између протагониста, али се описују и разлике између војника и цивила: док први ускачу у воз док је он још у покрету, потоњи су отмени, сталожени и стрпљиви, доказујући свој симболички примат над ратним аспектом дела. Тек када, при крају другог дела романа, Бора добија прекоманду и оде на фронт, ратне теме потискују љубавне, најављујући наредна поглавља и, још битније, роман *Крила*: „Ишчезоше све визије и успомене, ишчезе љубавник, да уступи место војнику“<sup>351</sup>.

Говорећи о последњим покушајима да спречи неизбежно и спаси земљу, српска војска је приморана на борбу прса у прса и сусрет у којем се осећања интензивирају, импулси конкретизују, а слике остају заувек урезане у сећању. Преместивши радњу из позадине на фронт, Краков чини велики рез у приповедању и напokon даје оно што

---

<sup>346</sup> Краков, 1994, исто, стр. 56.

<sup>347</sup> Бора, на пример, забавља Јелу и њене сестре у возу „причајући разне шаливе, но невинне доживљаје ратне, натерујући их тиме на смех“, док са пријатељима разговара „као и обично, о рату и женама. Нарочито о женама.“ Краков, 1994, исто, стр. 27, 44.

<sup>348</sup> Станко Кораћ. „Станислав Краков: *Кроз буру* (1921)“. *Српски роман између два рата: 1918–1941*. Београд: Нолит, 1982, стр. 399.

<sup>349</sup> Опачић, нав. дело, стр. 25.

<sup>350</sup> Опачић, исто, стр. 29.

<sup>351</sup> Краков, 1994, нав. дело, стр. 181.

читаоци и критичари траже – фикционализоване записе сопствених ратних авантура. Због тога ови ратни фрагменти наилазе на знатно бољи пријем, а критика истиче његову успешност на пољу карактеризације, тематског одабира и стила којим је пренесен тај аутобиографски садржај<sup>352</sup>. Овде се аутор посвећује не само акцији која непрекидно тече, већ и емоцијама и мислима војника који јуришају и повлаче се, убијају и бивају рањавани, умиру и преживљавају. Они су сада део ратних збивања и њиховим животом управља једино рат који их усмерава по својој вољи, те они осећају „да њима сада нека јача воља влада“<sup>353</sup>. Услед жеље за победом, војници упадају у стање луде опијености и манифестују скоро животињски нагон за уништењем противника, што даје додатну снагу, али и помаже да се осећају живим. Пошто за њих пораз није опција, а препуштање страху и очајању довело би до супротног ефекта, Бора и војници бирају опијеност и еуфорију као одбрамбени механизам<sup>354</sup>. Ипак, није свима предвиђено да преживе, те је Бора рањен, а капетан Ранђић и Тића гину, док радња иде између фронта и ратне болнице, чиме овај роман стаје у ранг са делима Црњанског, Васића, Крлеже и Хемингвеја. Уз то, пет завршних поглавља образују засебну целину у роману не само фокусирањем на војну уместо цивилну стварност, променом перспективе, новим наративним приступом и ноћном атмосфером<sup>355</sup>, већ и односом појединца и гомиле. За разлику од већег дела романа где се веза Боре и Јеле одиграва у ратној атмосфери и свесно је уметнута усред ратних неприлика, однос индивидуе и колектива је овде конкретнији и сврсисходнији, највише зато што Краков пореди трагедију појединца и трагедију читавог народа „који је издисао, који је умирао“<sup>356</sup>. Ове две трагедије су нераскидиво повезане и представљају две стране истог догађаја, односно две последице исте историјске околности. Но, и ту је могуће успоставити хијерархију – „Агонији народа претходила је агонија града, агонији града претходила је агонија појединца.“<sup>357</sup> – а у средишту свих агонија је појединац, протагониста, и његове личне трауме и сећања: „У таквој агонији, не тела, јер иако искидано гвожђем, оно беше ипак јако, већ агонији душе коју су болови страшнији од челика раскидали, у агонији љубави коју су оне исте руке које су кидале месо, које су ломиле кости, које су уништавале, хтеле да раскину, да униште, у таквој агонији лежао је Бора“<sup>358</sup>.

---

<sup>352</sup> Богдановић, 1994, нав. дело, стр. 266; Стефановић, нав. дело, стр. 268; Бублић, нав. дело, стр. 271.

<sup>353</sup> Краков, 1994, нав. дело, стр. 202.

<sup>354</sup> Опачић, нав. дело, стр. 48, 49.

<sup>355</sup> Опачић, исто, стр. 32-33.

<sup>356</sup> Краков, 1994, нав. дело, стр. 234.

<sup>357</sup> Краков, 1994, исто, стр. 235.

<sup>358</sup> Краков, 1994, исто, стр. 235.

Након таквог посвећивања унутрашњим мислима и осећањима појединца, Краков враћа причу у оквире ратних активности и поглавље „Ноћ на мосту“, које је скоро пресликано из *Живота човека на Балкану*, открива диверзантске активности српске војске у тренуцима када је бег једина опција. Серијом многобројних кратких пасуса, он убрзава радњу и постиже динамичност употребом глагола који означавају кретање и акцију, да би се приповедање примирило у завршном поглављу романа, „Requiem“, које обилује сетом, очајањем и тмурним предсказањем будућности. Сцене умирања и рањавања остају у Борином сећању, а њих мења ново окружење којим доминирају крваве мрље на снегу које сведоче страдањима<sup>359</sup>. Наговештава се пут на југ, али се истиче све што је понесено, све што је морало да остане у домовини и што остаје иза гомиле која се креће, „заглибљени, задављени лешеви људи и коња, топова и кола, цела прошлост, цела сахрањена садашњост народа“<sup>360</sup>. Међутим, Краков се на завршним страницама враћа љубавној причи само да би истакао колико је она за протагонисту важнија од ратне – чак и када је свестан пропасти сопственог народа, он више жали за изгубљеном љубављу него домовином, а у средишту те „гигантске и страхотне трагедије народа, трагедије земље огрезле у огњу и крви“, остаје једна интимна трагедија и прича о изгубљеној љубави, „мирна трагедија двају бића, двеју душа које је оркан чудовишта рата завитлао, раскинуо“<sup>361</sup>. Роман окончава Бориним криком, али не за сопственим изгубљеним животом или домовином, већ криком заљубљене душе која није остварила свој пуни потенцијал. Тај крик такође најављује и Краковљев наредни роман о ратним авантурама, *Крила*.

*Крила*: конкретизација искуства, успостављање позиције и ратна сећања

Недуго након окончања писања рукописа романа *Кроз буру*, Краков се усредредио на наредни роман којем је од почетка знао наслов и тематски опсег, а који је штампан 1922<sup>362</sup>, док су неки сегменти објављени у периодици раније<sup>363</sup>. За разлику од

---

<sup>359</sup> Краков, 1994, исто, стр. 250-251.

<sup>360</sup> Краков, 1994, исто, стр. 253.

<sup>361</sup> Краков, 1994, исто, стр. 254, 255.

<sup>362</sup> Након првог издања, упркос позитивној рецепцији, почиње период од више од пола века током ког је Краков маргинализован у српској књижевности, да би се у њу вратио тек деведесетих. Овај поступак је политичке и идеолошке природе, а узрок изопштености је позиција аутора током и након Другог светског рата због које је његов опус избрисан из канона, што је шкодило не само аутору, већ и целом међуратном и послератном периоду у нашој књижевности. Александар Јовановић. „Умирање у веселом бунилу (Станислав Краков, *Крила*, 1922)“. *Српски роман и рат*, ур. Миодраг Матицки. Деспотовац: Народна библиотека „Ресавска школа“, 1999, стр. 113.



паралелне цивилне и ратне приче у првенцу, он овде осветљава потоњи аспект свог живота и стога је роман *Крила* знатно конкретнији, јаснији и квалитетнији од претходног. Ипак, аутор не наставља тамо где је стао на крају описивања авантура потпоручника Боре Павловића, већ се, уместо на албанску голготу, фокусира на последице тог догађаја и живот пре повратка у домовину: „То је била историја мојих солунских авантура и смрти мојих другова. Живот је престајао да буде за мене стварност да би постао фикција романа“<sup>364</sup>. Прелазак преко Албаније је детаљно описан у *Животу човека на Балкану*, док је повратнички део ратне епопеје у сржи појединих приповедака, па стога *Крила* додатно потцртавају један од најбитнијих тренутака Краковљевог живота и историје српског народа у рату. Овај роман је и наставак његовог опоравка од ратних траума<sup>365</sup> и најјаснија конкретизација аутентичног искуства: „*Крила* су израз једног снажног и особеног доживљаја рата, дата сасвим у духу времена и модерних књижевних токова у прве две деценије двадесетог века. То што је аутор био млад човек, добровољац и непосредни учесник у рату, и то што је роман писао у рову, показало се као драгоцен услов да *Крила* буду таква“<sup>366</sup>. Стога се он посматра из угла историјских околности, преплитања фикције и стварности, ероса и танатоса, те као пример специфичне нарације која одржава релевантност и квалитет до данас. Уз то, још једном је у питању ратни роман о којем се, ипак, може говорити као о полижанровском делу: Милан Богдановић је опет, као и у случају романа *Кроз буру*, скептичан да ли је уопште у питању роман<sup>367</sup>, док се Димитрије Живаљевић и Тодор Манојловић слажу са њим јер дело нема јасно дефинисаног главног јунака<sup>368</sup>. Говорећи о жанру *Крила*, поједини критичари потенцирају фрагментарност која потенцира засебне краће целине<sup>369</sup>, утиче на

<sup>363</sup> Одломци из романа *Крила* су следећи (према Краков, 1991, нав. дело, стр. 161-162):

- „На јуришу“. *Српски књижевни гласник*, нова серија, књ. III, 1. V 1921, бр. 1, стр. 1–10.
- „Пред смрћу“. *Српски књижевни гласник*, нова серија, књ. III, 16. VIII 1921, бр. 8, стр. 561–578.
- „Препад“. *Време*, II/20, 6–8. I 1922, стр. 8.
- „У логору“. *Српски књижевни гласник*, нова серија, књ. V, 16. I 1922, бр. 2, стр. 81–86.
- „Одлазак“. *Будућност*, I/1, 1922, стр. 38–44.
- „У лудим шумама“. *Мисао*, IV/49–56, књ. VIII, св. 4, 16. II 1922, стр. 257–259.
- „Растанак“. *Будућност*, књ. II/1922, бр. 3–4, стр. 735–738.
- „Студент са плавом брадом“. *Време*, II/117, 15–17. IV 1922, стр. 9.

<sup>364</sup> Краков, 1997, нав. дело, стр. 222.

<sup>365</sup> Берез, нав. дело, стр. 649.

<sup>366</sup> Јовановић, нав. дело, стр. 131.

<sup>367</sup> Милан В. Богдановић. „Станислав Краков, *Крила*“. Краков, 1991, нав. дело, стр. 140.

<sup>368</sup> Димитрије Живаљевић. „Станислав Краков, *Крила*“. Краков, 1991, исто, стр. 145; Тодор Манојловић. „*Крила*, Станислав Краков“. Краков, 1991, исто, стр. 142.

<sup>369</sup> Михајло Пантић. „Станислав Краков и Григорије Божовић: два писца утуљене баштине“. *Неизгубљено време*. Београд: Службени гласник, 2009, стр. 167.

рецепцију<sup>370</sup> и рукопис приближава форми филма<sup>371</sup>, толико да се оно може читати и као филмски сценарио<sup>372</sup>. Ипак, о њему би се најпре могло говорити као о још једном примеру тада популарног романа-новеле<sup>373</sup>, па чак и лирског романа<sup>374</sup>. Најзад, *Крила* се могу дефинисати и као роман масе<sup>375</sup>, односно иновативан ратни роман<sup>376</sup>.

Јасно је да је овај роман директан производ ратног деловања Кракова, као и његових личних размишљања о природи и дометима рата уопште. Као војно активан појединац са богатим искуством, он је у свом природном окружењу, и стога не чуди констатација Растка Петровића да је Краков „видео рат“ и да је „хтео да напише шта је видео. Искуство које је имао у себи хтео је да претвори у реч“<sup>377</sup>. Он је ратник у најконкретнијем смислу те речи и скоро да не познаје цивилни живот и ментални склоп људи ван ратних збивања<sup>378</sup>. Ипак, он се, не случајно, обрео у свету уметности и изнедрио неколико књига и филмских остварења, те је његов опус неопходно посматрати као комплементарни спој ова два типа уметничког израза<sup>379</sup>. Текст романа *Крила* најбољи је пример филмичности његове прозе, и отуд се може приметити присуство филмских техника унутар његове наративне структуре. У питању су промена перспективе, кадрирање, монтажа, рез, као и, најочигледније, динамичност која се објашњава не само наративним приступима који су били популарни у тадашњој прозној продукцији, већ и тематским опсегом који роман истражује, као и условима у којима је настао<sup>380</sup>. Као и *Дневник о Чарнојевићу*, роман *Крила* је започет и осмишљен на фронту, у простору који није намењен за остваривање стваралачких аспирација и у којем је све хаотично, убрзано, пролазно и нестално. На фронту је неопходна ургентност приликом преношења информација и зато нема сувишних речи, а претерана употреба речи значи разлику између живота и смрти. Овакав начин размишљања и говора рефлектује се и у ратним романима – посебно онима који су писани на фронту – и у њима је често присутна само суштина, без непотребних додатака. Баш су ти непотребни слојеви оно што су критика и читалаштво замерали Кракову поводом

---

<sup>370</sup> Аница Шаулић. „Романи Г. Станислава Кракова“. Краков, 1991, исто, стр. 152.

<sup>371</sup> Стојановић Пантовић, нав. дело, стр. 112; Миодраг Михајловић Световски. „Станислав Краков, *Крила*“. Краков, 1991, нав. дело, стр. 150.

<sup>372</sup> Петровић, 2006, нав. дело, стр. 514.

<sup>373</sup> Опачић, нав. дело, стр. 53

<sup>374</sup> Јовановић, нав. дело, стр. 113-114.

<sup>375</sup> Вучковић, 2011а, нав. дело, стр. 50.

<sup>376</sup> Опачић, нав. дело, стр. 92.

<sup>377</sup> Петровић, 1991, нав. дело, стр. 134.

<sup>378</sup> Петровић, 1991, исто, стр. 135-136.

<sup>379</sup> Петровић, 2006, нав. дело, стр. 514.

<sup>380</sup> Јовановић, нав. дело, стр. 114; Петровић, 2006, нав. дело, стр. 514.

романа *Кроз буру*, а он је то изменио, оголивши рукопис највише могуће. Зато се сада убрзани и телеграфски говор фронта претвара у сведену нарацију без украса и вишкова<sup>381</sup>, а такав приступ приповедању је најважнија одлика овог романа и његов највећи квалитет. Нестална, нестабилна и испрекидана структура, као и ахронолошки приступ приповедању чине га модернијим од већине прозних дела са почетка двадесетих<sup>382</sup> и дају му кредибилитет који први роман аутора није имао. И док су поједини читаоци и даље критиковали Кракова, остали су схватили иновативност и модерност новог наслова, због чега му се опрашта мањак пажње на тематском обликовању појединих целина: јасно је да је „аутору очигледно било више стало до формалне организације материјала него до промишљања извесних садржинских аспеката које ова тема нужно са собом носи“<sup>383</sup>. Зато је битан као пример новог приповедања и новог приступа познатим темама које су, након окончања рата, доминирале нашим књижевним пољем.

Услед своје квалитативне надмоћи, овај роман је дочекан са успехом, а његова рецепција је још од почетка изузетно позитивна, док критика истиче напредак који аутор бележи у кратком року<sup>384</sup>. Они хвале пре свега његов стил који тежи експресионизму<sup>385</sup>, наративни приступ, поступак монтаже, усредсређивање на ратна збивања, документарни аспект, искреност и истинитост, као и бег од традиционалних оквира који су ограничавали разиграност романа *Кроз буру*. Но, роман није једногласно прихваћен, па је присутан и одређен број негативних критика које истичу неубедљивост, претерано улажење у дубину рата и мањак упечатљивости<sup>386</sup>. Ипак, све ове недостатке је Краков могао да исправи да је наставио да ствара, али су *Крила* његов последњи искорак у романескној форму и дело којим окончава своју књижевну намеру. Стога је и утицај овог романа утолико већи што је он последњи вапај преживелог ратника који нема намеру да описује пакао борби, већ говори изнутра, из перспективе самог рата, гласом оних који су га преживели. Краков усложњава ратни хаос и различитим осећајима рата даје место у систему који формира, истичући догађаје који недостају у прози Црњанског, Петровића, Васића и других аутора своје генерације који

---

<sup>381</sup> Михајловић Световски, нав. дело, стр. 149, 150.

<sup>382</sup> Пантић, 2009, нав. дело, стр. 165.

<sup>383</sup> Стојановић Пантовић, нав. дело, стр. 113.

<sup>384</sup> Аноним. „*Крила*, роман Станислава Кракова“. Краков, 1991, нав. дело, стр. 137; Евгениј Захаров. „Станислав Краков: *Крила*“. Краков, 1991, исто, стр. 139; Манојловић, нав. дело, стр. 144; Живаљевић, нав. дело, стр. 145; Шаулић, нав. дело, стр. 154-155; Станко Кораћ. „Станислав Краков: *Крила* (1922)“. Кораћ, нав. дело, стр. 404.

<sup>385</sup> Стојановић Пантовић, нав. дело, стр. 112.

<sup>386</sup> Петровић, 1991, нав. дело, стр. 136; Богдановић, нав. дело, стр. 140, 141.

ове догађаје занемарују. Краков примећује и осећа ширину рата, и отуда вредност *Крила* није само демитологизација историјског тренутка и спуштање на ниво људског, већ и корпус различитих, каткад и супротстављених, емоција које рат буди у својим учесницима<sup>387</sup>. Кракова би заправо било лакше поредити не према успешности приказа аутентичности рата, већ према једном ширем осећању изневеравања устаљених читалачких очекивања. Уместо традиционалног приступа теми Првог светског рата, писци попут Петровића и Црњанског окрећу се потрази за новим изразом и идејама<sup>388</sup>, што чини и Краков, постижући свој највећи успех<sup>389</sup>.

Роман *Крила* тематизује време након опоравка српске војске на Крфу, те се тако може посматрати и као наставак трећег дела романа *Кроз буру*, који је и сам „најава најзначајнијег Краковљевог романа“<sup>390</sup>. Ова веза најочигледнија је на стилском плану, пошто се последњих пет поглавља првог романа толико разликују од остатка рукописа да су ближи *Крилицама* него сегментима који им претходе. Штавише, да је Краков одлучио да ових пет целина, од којих су четири објављене у периодици, публикује као засебно дело, оно би представљало савшену спону између његова два већа романескна наратива. Одлике *Крила* на стилском, језичком, тематском и плану перспективе – фрагментарност радње, улазак у свест протагонисте, резони у приповедању графички представљени испрекиданим линијама, те близина рата – присутне су и антиципирани у тих пет поглавља. Најзад, роман *Кроз буру* се и завршава у једном потпуно новом кључу, што доказује да је трансформација Кракова као аутора већ тада била окончана: он постепено прелази из традиционалне у експресионистичко-авангардну позицију<sup>391</sup>, и због тога одмах након окончања тог дела прелази на стварање новог. Поред ове стилске сличности, евидентна је веза на тематском плану и приступу ратној грађи: *Крила* улазе директно у прве борбене линије и описују живот на фронту и позадини, и припреме за битке и опоравак од њих. И овај роман је, као и претходни, ратни, али посматра однос мирнодопског и ратног живота на супротан начин, највише се посвећујући ратној стварности, због чега је изврнута слика романа *Кроз буру* на тематско-мотивском плану<sup>392</sup>. Иако је познавао фронт и током писања

---

<sup>387</sup> Јовановић, нав. дело, стр. 119.

<sup>388</sup> Милан С. Потребих. „Нови приказ рата у роману *Крила* Станислава Кракова“. *Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима Филолошког факултета у Београду*, год. 9 (2013/2014), стр. 378-379.

<sup>389</sup> Милновић, нав. дело, стр. 79; Пантић, 2009, нав. дело, стр. 167-168.

<sup>390</sup> Стојановић Пантовић, нав. дело, стр. 112.

<sup>391</sup> Опачић, нав. дело, стр. 46-47, 52.

<sup>392</sup> Шаулић, нав. дело, стр. 151.

првог дела, Краков се сада окреће другачијем типу сећања на рат, те је битно расветлити перцепцију историјских прилика и тренутака који су довели до управо оваквог формирања слике рата у роману. Након више година непрестаног војевања, Краков, његова војска и народ, поражени су и натерани у бег и повлачење, па рат сада за њега више није грандиозно дешавање пуно узвишених тренутака, већ је његова симболичка вредност унижена, а он, и као појединац и као део колектива, није у стању да ратну активност посматра на начин како је то чинио током Балканских ратова или почетком Првог светског рата. Његово понашање је више несвесно него свесно, те и он и његови јунаци падају у неку врсту трансa и заноса којим се, ментално и физички повређени, удаљавају од стварности да би могли да рационализују своју тренутну позицију, наставе да ратују и преживе. Но, баш у таквом стању они једино и могу да врше своју ратничку дужност и постану део механизма ратне формације, али и да престану да рационално и свесно размишљају о томе колико ће још рат трајати и када ће се окончати<sup>393</sup>. Пошто је Краков свестан шта се око њега збива – толико да га Копривица означава као „мислећег ратника“<sup>394</sup> – он може да прикаже рат онаквим какав заиста јесте. А рат је, у том тренутку, у Солуну, дијаметрално супротан од онога што је био тек две године раније, приликом одигравања романа *Кроз буру*, али онога што аутор представља у приповеткама. Солунски период је парадоксални спој озбиљности ратне ситуације и развратног живота којим се игнорише близина смрти. Не желећи да занемари ниједан од та два аспекта, Краков даје панорамски преглед рата, па је смрт уједно и узвишено искуство и приземни хаос<sup>395</sup>. Ова панорамска перспектива присутна је у више наврата док аутор каталошки набраја учеснике у том хаосу, од војника на ратном броду до авијатичара, и од пијаних Шкота до уплашених Грка.<sup>396</sup>

Аутор не иде директно у ров, већ даје ширу слику и контекстуализује опсег свог приповедања – уместо да одмах почне са описом фронта, он се одлучује за приказ града у којем се одвија средишњи део романа, и различитих позиција у којима ће касније осветљавати своје протагонисте: бродови, болнице, кафане, улице, а најзад и крила авиона и прва линија фронта. Управо зато што свесно одбија да приповедање усредсреди на једног главног јунака, он пружа ширу слику и богатији дијапазон јунака – не заустављајући се само на припадницима српске војске, већ говорећи и о другим

---

<sup>393</sup> Часлав Д. Копривица. „Станислав Краков: феноменологија унутрашње свијести борбе“. *Филозофија и друштво: зборник радова*, бр. 3, 2014, стр. 325, 335.

<sup>394</sup> Копривица, исто, стр. 326.

<sup>395</sup> Копривица, исто, стр. 334-335; Јовановић, нав. дело, стр. 118, 119.

<sup>396</sup> Краков, 1991, нав. дело, стр. 15-16.

савезничким снагама – на које ће се касније враћати, мада не увек једнако детаљно. Он неретко прави паралелу између позиција земље и ваздуха, стајући на страну потоње<sup>397</sup>, посматрајући авионе са тла и град из пилотских кабина, чиме додатно доприноси дихотомији горе-доле антиципираној у наслову романа. Из тог разлога је наративна структура дела додатно усложњена, као и позиција приповедача, угао приповедања и фокализација која се непрекидно мења и истражује нове могућности између Женетовог „хетеродијегетичког приповедања са спољашњом фокализацијом“ и Штанцловог „сценског приказивања стварности“<sup>398</sup>. Тај поступак доводи до најприметније одлике романа, *фрагментарности*, која није ограничена само на епизоде које се могу читати засебно, ван целине – што доказује и њихово публиковање у часописима – већ одликује и разорену свест јунака погођених ратом, те фрагментарну слику рата уопште, чиме Краков коментарише природу рата и постиже двоструку монтажу приказивања ратних догађаја на истовремено иновативан и традиционалан начин<sup>399</sup>.

Говорећи о јунацима, битно је истаћи зашто роман *Крила* не одликује присуство протагонисте који ће бити у рангу Петра Рајића, Боре Павловића или других младића послератне прозе иза чијих маски се крију њихови аутори и фикционализовани аутобиографски ратни доживљаји које носе са собом. Објашњење за овај необичан поступак може се пронаћи у жељи аутора за потпунијом представом рата која неће бити преломљена само кроз визуру једног доминантног јунака и његове свести, већ ће донети једну прегледнију и јаснију представу различитих активности. Желећи да оде корак даље од свог првог романа, Краков се одлучује за панорамско, каталогско сликање већег броја јунака који остварују упечатљивост. Они играју двоструку улогу, те њихова карактеризација има циљ да представи мозаичност и комплексност рата: „Да би се добило оно што се хтело (мозаична слика рата), нужно је било да се изгуби оно што се морало (усредсређеност на појединачне људске судбине)“<sup>400</sup>. Уз то, карактеризација је битна и на нивоу организације и фрагментарности текста пошто та форма онемогућава како уобичајено упознавање са јунацима, тако и њихову потпуну анализу. Тако се, на пример, откривање њихових физичких карактеристика протеже на неколико одвојених фрагмената, па чак и поглавља, и потребан је висок ниво пажње да

---

<sup>397</sup> Слободан Владушић. „Метафора крила у роману *Крила* Станислава Кракова“. *Први светски рат и српска књижевност; Два века од Вукове Мале прстонародне славеносрпске пјеснарице: зборник радова са 44. научног састанака слависта у Вукове дане*. Београд: Међународни славистички центар, 2015, стр. 280

<sup>398</sup> Петровић, 2006, нав. дело, стр. 517.

<sup>399</sup> Милновић, нав. дело, стр. 86.

<sup>400</sup> Јовановић, нав. дело, стр. 116.

би се разумеле намере аутора. Читаоци морају да уложе додатни напор ради накнадне реконструкције јунака, памте раније ишчитане детаље њихових лица или њихове поступке који се настављају из поглавља у поглавље<sup>401</sup>. Таква разорена слика о ликовима доводи до тога да одсуство истакнутог протагонисте постаје још очигледно, а сви јунаци романа, ма колико их било, заједно представљају трагику рата. Илузорно би било претпоставити да је ратни период имао само један тип утицаја на преживеле и да су сви они имали исте судбине у ратном вихору, те је одређен тип романа којим фигурира такав појединац априорно ограничен на представу једне од могућих интерпретација ратних година уместо на универзалну причу. Међутим, код Кракова је ситуација обрнута: баш зато што је свестан многострукости реакција на рат, он жели да понуди што више може, па су сви његови ликови засебни представници различитих врста понашања у рату. Тек када се посматрају заједно, као скуп појединачних, неретко чак и дводимензионалних судбина<sup>402</sup>, добија се сведочење о једној већој трагедији рата и утиску који он оставља на учеснике.

Управо је то разлог зашто у роману „нема „главног јунака“; сваки је „јунак“ и „најважнији“ за време док песник о њему говори – и има у том уметничком уједначењу оних које је у стварности једна заједничка огромна коб уједначила нечег лепог и дирљивог“<sup>403</sup>. Осим овога, аутор је од целе плејаде догађаја и учесника сукоба могао истаћи једнога и ставити га на пиједестал, тврдећи да је управо он представник опште људске судбине у рату, али то не чини јер сматра да рат одбацује истицање једног јунака, догађаја и тренутка као најважнијег. Резултат тога је недостатак главног јунака, али и коментар да су у рату најважнији живот и смрт, те покушај да се преживи још један дан, било у авиону, позадини, болници или на фронту. Уколико се као протагониста *Крила* схвати сам рат, што тврди одређен део критике, онда је јасно да је он за Кракова истовремено и узвишен и херојски, али у оваквој поставци ниједна алтернатива не добија предност. Међутим, ако се као протагониста истакне колективни јунак, једноставније је увидети неке „његове“ опште карактеристике, тј. оне особине ратника које је аутор примећивао и које је покушао да склопи у неколицину ликова. Јунак Кракова насељава и походи велики број ратом захваћених предела у Солуну, идући између фронта и позадине, неба и земље, па се у тексту романа проналази на

---

<sup>401</sup> Опачић, нав. дело, стр. 80.

<sup>402</sup> Пантић, 2009, нав. дело, стр. 166.

<sup>403</sup> Манојловић, нав. дело, стр. 142-143.

сваком месту где су наши ратници заиста и били у стварности<sup>404</sup>. Да се определио за једног истакнутог јунака, Краков не би могао да понуди каталошки преглед рата, нити да „вивисецира феномен рата, наизменично приказујући фронт и позадину, бесмислену оргију убијања на фронту и припадајућу оргију плоти и похоте иза фронта“<sup>405</sup>.

Но, није ли овај изостанак свеprisутне фигуре младића-јунака више од поетичког чина? Да ли се може сматрати да је у питању ауторски коментар о судбинама оних који су захваћени ратом? Ако се посматра шанса за преживљавање оних који су преживели рат у домовини и масакр преко Албаније, јасно је да претпоставке говоре против њих. Самим тим што су отишли у рат, они као да су потписали сопствену судбину и пристали на смртну казну, не имавши могућности да се боре против таквог исхода, а стигавши у Солун, мада наизглед безбедни, они су и даље у сенци смрти. Многи од њих су нарушеног психичког или физичког здравља, свесни да су им шансе за спасење минималне, посебно зато што се налазе далеко од дома и пред великим напором да би се тамо вратили. Стога су они свесни близине смрти и иронично јој пркосе, али и схватају да је њихова будућност несигурна. Штавише, њима је јасно да је и садашњост, која је резултат случајности, нешто на шта не могу да рачунају, и да је њихова прошлост избрисана већ на почетку романа. Сегмент који отвара *Крила*, „Документ који је коза појела“, збуњивао је ондашњу критику, али и данас привлачи пажњу савремених истраживача Краковљевог дела. У њему су представљене кроки-црте, колективне психолошке карактеристике јунака који се касније јављају у роману (потпоручник Душан Каповић, мајор Љубомир Недељковић, поручник Лука Росић, резервни капетан II класе Будимир Краиновић, резервни потпоручник Мија Јеличић и резервни капетан II класе Јован Дановић), али то што се њихова имена налазе на овом званичном документу их не привилегује онолико колико би читаоци очекивали. Овај списак и подаци о јунацима (место рођења, искуство, карактерне црте, интелигенција, (не)поузданост, итд.) су, штавише, најава њихове смрти пошто су они, након што су нестали у утроби козе, обележени да буду, „унапред *укинута*, предодређени да нестану у утроби рата. Њихово постојање и ратовање унапред је обесмишљено и релативизовано“<sup>406</sup>. Они, дакле, као да нису ни присутни у делу, а само зато што су истакнути на почетку, не значи да ће дочекати крај романа, па се такав приступ може сматрати и коментаром на неприкосновени ауторитет јунака ранијих романа који

---

<sup>404</sup> Петровић, 1991, нав. дело, стр. 135.

<sup>405</sup> Милновић, нав. дело, стр. 81.

<sup>406</sup> Опачић, нав. дело, стр. 74.



преживљавају све недаће које им судбина намеће. Овим поступком аутор критикује традиционални приступ карактеризацији и јасније од већине представника своје генерације подрива епски тоталитет и карактер наше поратне стварности<sup>407</sup>. Ипак, баш јунаци са овог списка се касније јављају у роману као најистакнутији у галерији неистакнутих јунака, па би се међу њима могао тражити потенцијал за централну фигуру која би доминирала делом, за шта се Краков ипак не одлучује<sup>408</sup>. Највише шанси за то имају потпоручник Душан Каповић који је први на списку који је појела коза, а чијом смрћу роман окончава, потпоручник Мија Јеличић, те авијатичарски дует, Сергије и Бора, који дели име и презиме са протагонистом романа *Кроз буру*, чиме се отвара могућност за интертекстуално-аутоцитатну везу два дела. Ова прилика се, међутим, не остварује, а не само да аутор не открива порекло његовог имена нити се реферише на свој претходни роман<sup>409</sup>, већ Борино име остаје мистерија у одређеним тренуцима романа и игра улогу епитома безимености ради очувања универзалности<sup>410</sup>. На крају, очигледно је да је Краков, не користећи потенцијал ових јунака за раст у класичног протагонисту, стао на страну опште представе Првог светског рата уместо давања прилике појединцу да истакне сопствену историју – иако су појединци, чак и када добију прилику да се истакну, „само део целе једне масе целог народа који је стварао себи епос“<sup>411</sup>. Пратећи тај поступак, он повезује кинематографско приповедање и недостатак карактеризације<sup>412</sup>, дајући панораму рата уместо крупног плана.

Додатни утисак који доноси оваква форма романа без главног јунака јесте паралела између општег и конкретног, односно колективног и индивидуалног – како се војник сналази у маси и како се понаша као појединац, а како као део војне формације? Пре свега, иако Краков јесте „мислећи ратник“, то нису сви јунаци овог романа, пошто већи део њих живи и функционише инстинктивно и стихијски, сходно условима у којима се налазе. Како они „не размишљају много, већ делају“ у оквирима сурове ратне садашњице<sup>413</sup>, препуштени су инстинктима за преживљавање и дехуманизовани, сведени на неколицину базичних реакција. Овим се стиже до трећег ступња разарања уобичајене карактеризације јунака, након фрагментарног приповедања и укидања протагонисте, и тако Краков истовремено стиже и до индивидуалних људских судбина

---

<sup>407</sup> Милновић, нав. дело, стр. 83-84.

<sup>408</sup> Манојловић, нав. дело, стр. 143.

<sup>409</sup> Опачић, нав. дело, стр. 80.

<sup>410</sup> Владушић, нав. дело, стр. 279.

<sup>411</sup> Станислав Краков. „Стварање нашег филма“. Краков, 2000, нав. дело, стр. 80.

<sup>412</sup> Петровић, 2006, нав. дело, стр. 523-524.

<sup>413</sup> Опачић, нав. дело, стр. 197, 60.

и до колектива, а ове две категорије паралелно приказује у покушају што свестраније и аутентичније слике рата који заправо и јесте једина сила која покреће разлику између *колективног* и *индивидуалног*<sup>414</sup>. Његови јунаци су свесно дехуманизовани, а себе потом траже у маси истомишљеника, одричући се свог „ја“ у корист колектива<sup>415</sup>, навикавајући се на живот у групи и прихватајући смрт. Она није само њихова, већ свачија, пошто аутор врши додатну депатетизацију текста и дехуманизацију јунака тако што њихове погибије представља као део колективне смрти која нема краја, одузимајући читаоцу прилику да се идентификује и жали за јунаком који губи живот<sup>416</sup>. Везу опште и колективне смрти постиже и заједничким закопавањем посмртних остатака оних који нису преживели ровове, а овај поступак тек на тренутке истиче појединачне јунаке и њихове судбине унутар колектива: „Увече су их све покупили у шаторе и џакове, и покопали у заједничкој раци. Чак се ни број није знао, јер су удови били помешани“<sup>417</sup>. Јукстапозиција колективно-индивидуално једна је од многих у роману (уз односе горе-доле, земља-ваздух, споља-унутра, живо-мртво, домаће-страно, мушко-женско, ноћ-дан и пријатељ-непријатељ), али свакако најбитнија. Она објашњава докле аутор долази поступцима разбијања текста на мање целине које се касније повезују и добијају унутрашњи ред, као и одбијањем давања додатне важности појединим јунацима, чиме мења парадигму целог корпуса поратног романа и изневерава читалачка очекивања.

За разлику од већине ратних дела ове епохе, питање аутентичности се овде не поставља. Јасно је, посебно након читања *Живота човека на Балкану*, да је дело засновано на искуству аутора. Најзад, овде се може говорити о тексту који је, слично *Дневнику о Чарнојевићу*, дериват проживљеног, тј. фикционализована проза прожета личним искуствима. Супротно од писаца који су рат преживели у позадини, Краков је био у рововима, командујући, борећи се и убијајући, и рат је за њега другачији догађај због његове активне војне службе. Он је био „баш тамо где је олово кидало месо“ и зато се аутентичност његове прозе не доводи у питање, те, како тврди Растко Петровић, „његово сведочење о рату имало би да буде и од највеће човечанске и документарне важности“<sup>418</sup>. Иако не проговара из првог лица, Краков говори из својих јунака и представља рат надамак њих самих, што доприноси јаснијем виђењу догађаја

---

<sup>414</sup> Бојан Јовић. *Лирски роман српског експресионизма*. Београд: Институт за језик и књижевност, 1994, стр. 104ф137.

<sup>415</sup> Опачић, нав. дело, стр. 78-79.

<sup>416</sup> Јовановић, нав. дело, стр. 117.

<sup>417</sup> Краков, 1991, нав. дело, стр. 73.

<sup>418</sup> Петровић, 1991, нав. дело, стр. 133.

од стране читалаца који примећују разлику овог и других ратних дела – „Краков нам слика, приказује рат из перспективе, из искуства и из осећања *борца*, дакле онакав какав је стварно и какав је само врло ретко био описан.“<sup>419</sup> – али и утиче на рецепцију романа која је потпунија, богатија и ближа ономе што је писац желео да постигне<sup>420</sup>. Управо зато што је рукопис започет у ратним околностима, на војној документацији и у близини смрти, ратне околности су адекватније описане и у њима се чита непосредно искуство аутора који није чекао завршетак рата да би записао своја сећања<sup>421</sup>. Да је тако поступио, роман *Крила* сигурно би био мање аутентичан и мање искрен, ближи мемоаристици и документаристици него фикционалној прози, а можда би чак и доживео сумње и цензуру са којима се суочавао *Дневник о Чарнојевићу*. Можда је ово и разлог зашто се Краков одлучује да избегне прво лице приповедања, исповедни тон и протагонисту који се присећа својих доживљаја – идући у срце битке, он доноси хаотичност рата, лудило смрти и деформације људске психе, експресионистички сурово, директно, брутално и искрено<sup>422</sup>. Стога је овај роман „пример тзв. ‚новог романа‘ који артикулише измењено егзистенцијално искуство човека који је, попут самог писца, прошао ужас ратне апокалипсе“<sup>423</sup> – аутор ништа не прећуткује, ништа не препушта случају и ништа не маскира, не би ли одржао аутентичност и дочарао оно што је видео без улепшавања и додавања. Ово важи и за фронт и за позадину којима посвећује једнаку пажњу, истим интензитетом пишући о ратницима који гину и онима који пију у солунским кафанама. Двострукост коју тако постиже чини да се ова два аспекта романа међусобно допуњују и стварају потпунију слику човековог моралног, емотивног, менталног и физичког распада<sup>424</sup>, што је последица рата као „неконтролисане ирационалне силе која поништава све социјалне и моралне законе свдећи човека на ниво анималног“<sup>425</sup> толико да пожели да убија, што и Црњански изјављује у песми „Пролог“. Једина реакција на бесмисао рата и најезду непријатеља је буђење жеље за убијањем: „Треска бомби је одговарала. Свако је осећао потребу да

---

<sup>419</sup> Манојловић, нав. дело, стр. 143.

<sup>420</sup> Лука Перковић. „*Крила* Станислава Кракова“. Краков, 1991, нав. дело, стр. 157; Милновић, нав. дело, стр. 82.

<sup>421</sup> Јелена Младеновић. „Карневалска слобода и рат у роману *Крила* Станислава Кракова“. *Зборник радова са научног скупа Наука и слобода (Пале, 6 - 8. јуни 2014.)*, уредник Милош Ковачевић. Пале: Филозофски факултет Универзитета у Источном Сарајеву, 2015, стр. 565.

<sup>422</sup> Петровић, 2006, нав. дело, стр. 516.

<sup>423</sup> Стојановић Пантовић, нав. дело, стр. 112.

<sup>424</sup> Вучковић, 2011а, нав. дело, стр. 50.

<sup>425</sup> Петровић, 2006, нав. дело, стр. 524.

убија. Страх је био толико јак, да су сви постали јунаци<sup>426</sup>. Ова потреба је најјаснија реакција на ратна дејства, док се обични војници претварају у машине за убијање. Њихови немилосрдни бајонети се заривају у „вазда меко месо, а понеки би грубо шкрипнуо заронивши се међу кости“<sup>427</sup> док жеља за убијањем улази у њих и надвладава њихова тела. Због ње се војници мењају и адаптирају на простор у ком се налазе – тај простор неретко пресликава њихову унутрашњу свест и стање, одговарајући дивљином и неприступачношћу свог пејзажа хаосу који они осећају у себи, што такође утиче на читалачку рецепцију<sup>428</sup> – толико да прихватају своје окружење и користе га да би елиминисали што више непријатеља<sup>429</sup>. Најзад, војници од интензитета догађаја око себе постају ментално нестабилни, попут плавог ађутанта у поглављу „На јуришу“ који је „писао на маломе блоку неке заповести, што му мајор казиваше, потом кад то заврши он стаде нервозним рукама резати име на бранику свога свега изгруваног шлема“<sup>430</sup>, тако манифестујући нестабилност и махнитост коју рат буди. Све ово кулминира на крају поглавља „Растанак“ коментаром потпоручника Душана који закључује: „Ипак је лепо убијати“<sup>431</sup>. Тако је транзиција мирних људи у своје анималне двојнике окончана, што је један од најстрашнијих исхода рата. Но, ово није једини начин на који се рат може читати у роману, те се јавља и мишљење да је он близак Црњансковљевом тексту „Оклеветани рат“ и осталим поратним делима која рат виде као слободу доживљаја стварности, прилику за стицање нових искустава и „афирмација рата као тоталитета људских стања“<sup>432</sup>.

Но, како се ове идеје виде у самом роману и у којим његовим сегментима су најочигледније? Најпре, битно је истаћи напредак унутрашњег доживљаја рата код јунака – они су дуго у ратном стању и, преживевши прелаз преко Албаније и опоравак на Крфу, спремни да се врате у домовину и одбране је. Због тога је код њих присутан специфичан однос према смрти: они се не боје умирања, пошто су до тада већ преживели додир са смрћу, те су истовремено и узбуђени и уплашени, жељни борбе и у страху од ње: „Ипак је све било као и пре. Људи су носили страх у себи, па се ипак

---

<sup>426</sup> Краков, 1991, нав. дело, стр. 56.

<sup>427</sup> Краков, 1991, исто, стр. 57.

<sup>428</sup> Јовић, нав. дело, стр. 52, 53.

<sup>429</sup> „У мраку се убија лакше јер се не види лице убијаног. Пуца се пушком прислоњеном на туђе тело, забадају се ножеви у нешто меко. Јауци кратки, уплашени, очајни, дивљи. Трупови су по земљи све чешћи. Рика је све јача, бешња.“ Краков, 1991, исто, стр. 46.

<sup>430</sup> Краков, 1991, исто, стр. 84.

<sup>431</sup> Краков, 1991, исто, стр. 118.

<sup>432</sup> Владушић, нав. дело, стр. 281, 282.

нечем радовали. Радост је била на површини, и до ње се увек долазило<sup>433</sup>. Ова радост није очигледна на први поглед, али се налази у сваком војнику, што делује необично припадницима других војски који се чуде што су српски војници, осуђени на смрт, и даље весели и радосни, толико да носе радост „као кожную болест у себи“<sup>434</sup>. Њихове реакције условљене су искуством, и једино они који су преживели губитак домовине, збег и опоравак могу да размишљају на тај начин, у оквирима супротности и необичних спојева различитих емоција. Ипак, Краков не крије њихов страх и не продубљује владајућу парадигму поратног времена о српском војнику као бићу без мане. Тај страх се рађа као продукт протеклих година и искустава које прате војнике, као и близине смрти која је и сада пред њима. Стога опис тог страха, као на почетку поглавља „Пред смрћу“, обично почиње описом околине у којој су се војници нашли. Број елемената који изазивају страх је велик – ноћ, непознати предео, близина непријатеља, невидљива опасност из ваздуха, умор, сећање на оно што су оставили иза себе, несигурна будућност, итд. – а аутор гомила те елементе идући ка крајњем резултату и конкретизацији страха. Одлажући завршни утисак, он наводи читаоце на пажљивије праћење радње и доказује познавање више нивоа емоција код ратника. Аутор одговара на ова пуста стања једнако пустим описивањем ратних ужаса у маниру који заводи читаоце да помисле да је у питању непристрасно и отуђено приповедање. Краковљева нарација пак носи у себи дубоку емоцију и емпатију према жртвама, али бира да њихове приче пренесе објективношћу која подсећа на мањак саосећања. Његови описи напада на цивиле, смрти недужних и физичког малтретирања нејаких су одбојни због своје садржине, али су стилски прецизно изведени, а оно што може да изгледа као мањак емпатије према жртвама не значи да аутор не осећа и не разуме њихову трагедију, већ само то да је он њу видео, документовао и преобликовао у књижевно релевантном маниру ратне прозе. Он такође пореди гомилу и појединца, дајући прегледну, каталожку слику реакција више засебних јунака који сведоче истом догађају, али одговарају на њега на другачији начин, зависно од тога да ли припадају војном или цивилном свету.

Ипак, овај роман није само скуп реакција на догађаје у непосредној близини смрти, већ и брз одговор на њих, а у овим деловима, када аутор описује покрет, нарација добија на динамици, реченице постају краће, пасуси сажетији, а дијалози упечатљивији, те роман поприма одлике филма. Овакве описе Краков не поентира

---

<sup>433</sup> Краков, 1991, нав. дело, стр. 20.

<sup>434</sup> Краков, 1991, исто, стр. 21.

нарочито ефективно, али оставља дозу неизвесности и напетости која продубљује читалачки утисак. Ти описи се обично налазе на крајевима поглавља, и графички су одвојени од наредних испрекиданим цртама, те траже допуну у сопственој интерпретацији читалаца и у наредним сегментима са којима формирају асоцијативне везе. Краков понекад и одлази даље од описа менталног или емотивног стања својих јунака и усредсређује се на њихове физичке повреде, нарочито у поглављима „Бела барака“, „Спокојство“ и „Крај мртваца“ која измештају радњу ван уобичајеног простора фронта у специфичну атмосферу болнице. Ова поглавља доводе роман *Крила* у везу са корпусом прозних дела која тематизују ратну болницу и преносе радњу у примарно женски простор, различит од маскулинованог фронта, где сви рањеници бивају дехијерархизовани и сведени на исте особине, независно од свог чина<sup>435</sup>. Краков слика и тренутак смрти на ратишту и у болници, као и борбу за живот након повреде, чиме асоцира на своје мемоаре и каснију приповетку „Како сам се убио“. Ратна болница је пуна јунака са трагичним судбинама, али су најупечатљивије смрти оних ликова са којима су читаоци већ успоставили извешан однос и чија смрт их погађа најдубље. Слично погибији капетана Ранђића описаној у емотивном врхунцу романа *Кроз буру*, поглавље „Пред смрћу“ тематизује погибију мајора Милорада, једног од, условно речено, протагониста *Крила*. Његова смрт се најављује током целог поглавља, те је и он сам антиципира више пута понављајући „Погинућу, погинућу...“, што се касније и остварује, али, уместо да се фокусира само на једног јунака, Краков описује ефекат његове смрти на његове војнике, па чак и описује природу око њега, дајући тако потпунију и целовитију слику једне смрти која поседује емотивни набој и симболички потенцијал да постане епитом страдања целе војске:

„Проломи се ваздух за Душком. Одскочи, окрете се. Са гумастиг дрвета падале су одсечене гранчице и лишће, а доле у плавом диму лежао је неко. Стао је као укочен, и гледао уплашених очију у дим и тело. [...] Црна крв се лила по маљама и беломе месу. Лице се грчило од болова. [...] Очи се мајора немоћно раширише, па кад угледа више себе израњављене гранчице, које као да је некад у страшном сну видео, лицем му пређе грчевити дрхтај. [...] Из округле ране сред груди, са које завој беше спао, шибну увис млаз крви. Робац пређе преко уста, која се

---

<sup>435</sup> Младеновић, нав. дело, стр. 570.

развукоше, и жућкасти се зуби указаше. Очи су биле укочене. [...] А у високо подигнутој руци, која је грчевито стискала поверене ствари, вила се као застава крвава марамица мртвог мајора.“<sup>436</sup>

Најзад, након свих ових представа смрти, Кракову остаје једино да се резимирајући окрене прошлости и сведе рачуне. Свестан да је број губитака превелик да би се сви могли документовати, он се одлучује за перспективу коју сматра адекватном за свој роман, не идући ван својих могућности и држећи се оквира који је зацртао. Он приступа феномену смрти у рату без илузија да може да дочара све мртве, па ни не покушава да истакне једног протагонисту дела. Његов јунак је колективног карактера и представља сваког страдалог војника, а приповедач све смрти сумира на једноставан начин у маниру преживелог који је свестан да није битна само смрт, већ и борба која се наставља. Преживевши борбе у домовини и ван ње, напустивши је и вративши јој се, Кракову је јасно да је то једини начин посматрања ствари, и стога његов приповедач резимира све смрти – „Не виде се мртви, и јури се напред“; „Људи су непрестано умирали. Сваког јутра и вечера су закопали неког“; „Сада није било више никог. И увек су људи некуд одлазили. И умирали“; „Многих још није било: они су остали по камењарима, чукама, голим косама, свуда где се мали дрвени крстови сада изгубили под снегом. Други су лежали по безбројним болницама“<sup>437</sup> – покушавајући да истакне њихов ефекат и трагику, али и чињеницу да су оне неизбежан део ратовања. Повратком на место страдања, он исцрпљује креативне могућности које захтева романескна форма, те се у каснијој списатељској каријери посвећује приповедним облицима.

*Црвени пјеро и друге новеле: судбина кратких форми и ратници после рата*

Најављена 1921, али објављена тек 1992. године, збирка *Црвени пјеро и друге новеле* сабира кратке прозне текстове<sup>438</sup> које је Краков објавио од 1920. до 1931, пре но што се

---

<sup>436</sup> Краков, 1991, исто, стр. 58-60.

<sup>437</sup> Краков, 1991, исто, стр. 86, 110, 116, 130.

<sup>438</sup> Прво треба кратко појаснити терминологију Краковљеве кратке прозе пошто у одређењу кратке форме послератне епохе настаје разилажење у терминима „новела“, „приповетка“, „прича“ и „кратка прича“. Краков махом користи термин „новела“, али ће се овде употребљавати одредница „приповетка“ ради усаглашавања са опусима осталих аутора који се истражују. Кристина Стевановић исписује детаљну жанровску анализу ове прозе, истичући да је „веома незахвално повлачити оштре границе у жанровском смислу“ јер новеле и кратке приче у збирци „конституишу се у веома активном и променљивом пољу жанровско-родовских конвенција прозе, лирике и драме.“ Кристина Стевановић. *Освајање модерног: кратка проза Растка Петровића и жанровско раслојавање српске авангарде*. Нови

потпуно одмакао од уметничке прозе. За разлику од кратке прозе његових исписника, ови текстови настају у убрзаном темпу, паралелно са његовим романима, те се не могу сматрати „припремним“ периодом за каснија обимнија дела, као код Црњанског. Међутим, објавивши двадесет и две приповетке до 1924, његов замах стаје, он исцрпљује све што има да каже у фикцији и окреће се другим формама. Касније објављује још две целине на граници фикције и искуства, путописе<sup>439</sup>, репортаже, историографске текстове и мемоаре. Знаци засићења фикцијом виде се већ 1923. у приповеци „Револуционар“<sup>440</sup>, мада је она за Тешића пример „модернизације прозног израза“<sup>441</sup>. Након 1924. године, Краков престаје да ствара уметничку прозу, те приповетке нису његов примарни израз, већ само једна од фаза опуса<sup>442</sup>.

Разлози због којих приповетке нису објављене током двадесетих нису потпуно јасни, али је јасно зашто нису касније: рад у листу *Време* и окупационим гласилима током Другог светског рата, сарадња са квислиншким покретом и родна веза са Миланом Недићем, доводе до емиграције, стављања Кракова на идеолошки условљену листу неподобних, а његовог дела у „index librorum prohibitorum“<sup>443</sup> скоро до краја века. Реинституционализацију је од 1989. до 1992. извршио Гојко Тешић након што је седамдесетих открио приповетку „Алхимичар“<sup>444</sup>, да би касније публиковао Краковљеве приповетке у периодици, антологијским изборима и самосталној збирци 1992. године<sup>445</sup>. Збирка је најављена прво у загребачком часопису *Критика* (бр. 11-12,

---

Сад: Академска књига, 2011, стр. 86. Ипак, она их условно дели у *фрагментарне новеле* („Легенда о жени“, „Прича о мумији“ и „Алхимичар“ која је на граници *кратке приче*), *кратке приче* („Доживљај сујеверног човека или госпођа у купатилу“ и „Кестење“) и *новеле* („Освета“, „Тајна“, „Онај који остаје“, „Победник“, „Чудо св. Гаврила“, „Прича о младоме Господину Хилендарском“ и „Страсни вез Јефимије госпође“). Међутим, све оне „остављају простора да се о њима размишља и у оквиру поезике кратке приче, показујући колико је тешко јасно одредити границе кратких прозних врста, посебно у периоду који се тако равнодушно односи према постојећем жанровском систему.“ Стевановић, исто, стр. 87-88.

<sup>439</sup> Видети: Слађана Јаћимовић. *Путописи српске авангарде: Милош Црњански, Растко Петровић, Станислав Краков, Станислав Винавер*. Београд: Српска књижевна задруга, 2005; Вучковић. 2011а, нав. дело, стр. 112; Гојко Тешић. *Утуљена баштина*. Београд: Књижевно-издавачка задруга Доситеј, 1990, стр. 96; Владимир Гвозден. *Српска путописна култура 1914–1940: студија о хронотопичности сусрета*. Београд: Службени гласник, 2011; Станислав Краков. *Путописи*, приредио Мирко Демић. Београд: Дерета, 2017; Станислав Краков. *Путописи II: Кроз земљу наших царева и краљева*, приредио Мирко Демић. Београд: Дерета, 2018.

<sup>440</sup> Вучковић, 2011а, нав. дело, стр. 101.

<sup>441</sup> Гојко Тешић. *Српска књижевна авангарда: (1902–1934): књижевноисторијски контекст*. Београд: Службени гласник, 2009, стр. 324.

<sup>442</sup> Опачић, нав. дело, стр. 102.

<sup>443</sup> Пантић, 2009, нав. дело, стр. 164.

<sup>444</sup> Момчило Ђорговић. „Рат воле некрофили: Станислав Краков“. *Трагедија једног народа*. Београд: Службени гласник, 2016, стр. 65; Гојко Тешић. „Напомене приређивача“. Станислав Краков. *Црвени пјеро и друге новеле*. Београд: Филип Вишњић, 1992, стр. 248.

<sup>445</sup> Видети: Станислав Краков. „Револуционар“, „Доживљај сујеверног човека или госпођа у купатилу“, „Алхимичар“. *Књижевна реч*, бр. 341/XVIII, 10. април 1989, стр. 4–5; Станислав Краков. „Кестење“, „Алхимичар“ и „Револуционар“. Гојко Тешић. *Антологија српске авангардне приповетке (1920–1930)*.



1921, стр. 452) где је, уз представљање књижевне заједнице Алфа из Београда, дата и најавна нових издања библиотеке Албатрос за зиму 1921/22<sup>446</sup>, а касније на последњој страници романа *Крила* са романом *Човек који је изгубио прошлост*. Такође, постојали су преговори са Светиславом Б. Цвијановићем који је штампао Краковљев први роман и планирао да штампа други, а у јулу 1921. прихвата рукопис приповедака<sup>447</sup>. Као што се може претпоставити, збирка *Црвени пјеро* требало је да се појави у исто време када и роман *Крила*, или непосредно након њега – међутим, роман уместо Цвијановића штампа *Време*, а збирка је и даље „у штампи“ док је Гојко Тешић није реконструисао 1992. и приповетке поређао по хронологији из периодике<sup>448</sup>. Ово, наравно, не може бити исто издање које је писац имао на уму – након јула 1921. објављен је већи број

---

Нови Сад: Братство-Јединство, 1989, стр. 295–312; Станислав Краков. „Кестење“, „Сапутник“, „Алхимичар“, „Доживљај сујеверног човека или госпођа у купатилу“, „Медицијевска Венера“, „Прича о младоме Господину Хилендарском“. Тешић, 1990, нав. дело, стр. 99–132; Станислав Краков. „Црвени пјеро“. Маринко Арсић Ивков. *Српска анатемисана приповетка*. Београд: Алтера, 1989, стр. 29–33.

Издање приповедака из 1992. је представљало део плана изабраних дела Кракова, уз *Крила* (1991), *Кроз буру* (1994) и најављен путопис *Кроз земљу наших царева и краљева, Наше последње победе*.

<sup>446</sup> О групи Алфа видети: Радован Вучковић. *Поетика српске авангарде: експресионизам*. Београд: Службени гласник, 2011б, стр. 205–209, а за списак дела групе видети Тешић, 1992, нав. дело, стр. 247.

<sup>447</sup> Видети: Рукописи Народне библиотеке Србије, Р/707/4; Драган Бабић. „Путујућа трагедија: Први светски рат и новеле Станислава Кракова“, *Станислав Краков: авангарда, маргина, наслеђе – зборник радова о стваралаштву Станислава Кракова (1895-1968)*, ур. Мирко Демич. Крагујевац: Народна библиотека „Вук Караџић“, 2015, стр. 58-59.

<sup>448</sup> Садржај збирке и извори приповедака (према Краков, 1992, нав. дело, стр. 249-252):

- „Апсога, апсога... (мирна трагедија у сутону)“, *Београдски дневник*, II/5, 6-9. I 1920, стр. 2–3;
- „Освета“, *Прогрес*, I/10, 20. V 1920, стр. 2; бр. 11, 21. V, стр. 2; бр. 12, 22. V, стр. 2; бр. 13, 23. V, стр. 2. и бр. 14, 24. V, стр. 2;
- „Црвени пјеро“, *Мисао*, II, књ. IV/5, 1. XII 1920, стр. 1730–1735;
- „Тајна“, *Трибуна*, XII/99, IV 1921. Додатак ускршњем броју, стр. 1;
- „Онај који остаје...“, *Мисао*, III, књ. VI/34, св. 2, 16. V 1921, стр. 101–107;
- „Легенда о жени“, *Зенит*, I/4, V 1921, стр. 7–9;
- „Прича о мумији“, *Зенит*, I/7, VIII 1921, стр. 7–9;
- „Жена из изгубљене улице“, *Мисао*, III, књ. VII/41, св. 1, 1. IX 1921, стр. 30–36;
- „Победник“, *Радикал*, I/38, 27. XI 1921, стр. 2–3;
- „Кестење“, *Критика*, Загреб, II/11-12, 1921, стр. 416–419 (посвећено Растку Петровићу);
- „Човек са острва“, *Време*, I/3, 20. XII 1921, стр. 2–3;
- „Сапутник“, *Путеви*, I/1, I 1922, стр. 24–28 (посвећено Иванки Иванић);
- „Шаховски турнири“, *Време*, II/144, 14. V 1922, стр. 6 (потписано иницијалима);
- „Лов на коцкаре или Кога се треба чувати“, *Време*, II/182, VI 1921, стр. 6;
- „Алхимичар“, *Мисао*, IV, књ. X/66, св. 2, 16. IX 1922, стр. 1337–1342;
- „Революционар“, *Препород*, II/6, 6–8. I 1923, књижевни додатак, стр. 2–3;
- „Медицијевска Венера“, *Време*, III/378, 6–8. I 1923, стр. 20 (посвећено Пери Палавичинију, вајару);
- „Чудо св. Гаврила“, *Време*, III/467, 7–9. IV 1923, стр. 12;
- „Доживљај сујеверног човека или госпођа у купатилу“, *Мисао*, V, књ. /89, св. 1, 1. IX 1923, стр. 1244–1246;
- „Три Христа војводе Стефана“, *Време*, IV/737, 6–8. I 1924, стр. 21–22;
- „Прича о младоме Господину Хилендарском“, *Календар Просвјета*, 1924, стр. 64–78;
- „Страсни вез Јефимије госпође“, *Време*, IV/847, 26–28. IV 1924, стр. 21;
- „Како сам се убио“, *Време*, VI/1456, 6–8. I 1926, стр. 25;
- „Лет маште и гвоздених крила“, *Време*, XI/3243, 6–8. I 1931, стр. 6.

приповедака, а не може се знати да ли је нека од њих била подвргнута променама (иако је Краков, за разлику од Црњанског, „брзо писао и није уобичавао да детаљније мења своје текстове“<sup>449</sup>) и да ли је постојала намера да планирана збирка укључи и нека поглавља његових романа. Оба романа су епизодна и фрагментарна, а њихова поглавља имају двоструку жанровску видљивост, и засебно и у оквиру рукописа, те појединачно делују као заокружени самостални приповедни текстови, док се у роману претварају у „венац осамостаљених, ефектно поентираних кратких прича, узајамно повезаних сталним контрапунктирањем и дубинским аналогијама“<sup>450</sup>. Како се седам поглавља романа појавило пре рока за предају рукописа, постојале су шансе да се нека објаве и као приповетке, заједно са осталим текстовима који су примери авангарде, експеримента, истраживања поремећене људске свести и нераскидиве везе две најдоминантније теме наше књижевности тог времена – Ероса и рата – које Краков спаја радикалније од својих савременика<sup>451</sup>.

Имајући на уму интензитет ратних слика у романима, мемоарским текстовима и путописима овог аутора, читалац се може зачудити ситуацијом у краткој прози. Оне не садрже експлицитне сцене борби, повлачења преко планина, живота у позадини, тријумфалног повратка у домовину – или бар не на очекиван начин. Говорећи о изостављању прецизних и опширних детаља битака у *Дневнику о Чарнојевићу*, Црњански истиче стидљивост бивших ратника кад причају о рату и чињеницу „да ветерани из прошлог рата оне из претпрошлог, неће ни да чују“<sup>452</sup>. И док је ситуација за Кракова само донекле слична, контекст је другачији. Разлог изостављања је јасан: он је романима рекао све што је имао да каже о рату и једноставно је исцрпео инспирацију, па је писао о томе мемоарски, док у фикцији тражи друге теме. Он заокружује „тематски лук митске параболе о ратнику учеснику у грозоморним ратним турбуленцијама и повратнику у мир“, и тражи свој израз ван експресионизма и авангардног експеримента<sup>453</sup>. Оно што се највише анализира у овој збирци – жанр<sup>454</sup>, форма, необичност тема, временско-просторна удаљеност од садашњице, нестварни

---

<sup>449</sup> Опачић, нав. дело, стр. 101.

<sup>450</sup> Пантић, 2009, нав. дело, стр. 167. Романи разарају класичну структуру жанра и поглавља су уобличена у структуру приповетке које у форми романа имају ново значење. Тешић, 1990, нав. дело, стр. 96.

<sup>451</sup> Вучковић, 2011а, нав. дело, стр. 49.

<sup>452</sup> Милош Црњански. *Лирика Итаке и коментари*, приредио Мило Ломпар. Београд: Штампар Макарије, Подгорица: Октоих, 2008, стр. 148.

<sup>453</sup> Вучковић, 2011а, нав. дело, стр. 49, 52.

<sup>454</sup> Стојановић Пантовић, нав. дело, стр. 98.

елементи, ониризам, психоанализа, метемпсихоза, итд.<sup>455</sup> – произилази из засићености ратном тематиком и питањима на које је писац већ пружио одговор романима. Пронаћи одјеке рата у приповеткама ипак није немогуће јер су оне сачињене „од истог материјала“ као и *Крила*<sup>456</sup> и неким од њих фигурирају слични јунаци. Но, постоје разлике између протагониста романа и приповедака, посебно у односу према свеprisутној смрти: у првом роману, они су на почетку рата, екстатични, занесени и храбри, а у другом су у рату, опрезни, цинични, презиру смрт и ругају јој се<sup>457</sup>. Након овога, за јунаке приповедака, у времену *после* рата, не остаје ништа, и они не могу бити ни усхићени нити резигнирани. У приповеткама смештеним у ауторово време, они се посвећују уживањима, а у онима са дистанцом о рату говоре алузивно.

Ипак, лична искуства аутора могу се препознати у неким протагонистима, највише на основу њихових имена („Освета“), позиције ослободиоца („Победник“), суицида („Човек са острва“, „Сапутник“, „Алхимичар“, „Како сам се убио“) и љубавних проблема („Апсога, апсога... (мирна трагедија у сутону)“, „Тајна“)<sup>458</sup>. Тренуци у којима у њима најјасније проговара ратно искуство писца су у „сликању психологије појединца привикнутог на језиви дах смрти и промена које се у свести дешавају услед сталне егзистенцијалне угрожености“<sup>459</sup>. У средишту неколико приповедака су послератни херој и његове емоције, а свест повратника пуна је кошмара, психолошких проблема и тема као што су „поремећај опажања сопственог тела, аутоскопске халуцинације, сумануте идеје“<sup>460</sup>. Слично краткој прози Црњанског, свет Краковљеве прозе преузима специфичност из стварног света који се после Првог светског рата разликује од предратног: „Рат је разрушио један модел уметности, а на темељу разореног најновији су иницирали форме изненађења и стваралачког шока“<sup>461</sup>. Јасно је, дакле, да тематизација рата у његовој приповедној прози није ништа друго до манифестација ратних траума на основу опседнутости смрћу у свести самог аутора. Сећања на рат га прогоне у већем броју приповедака – „Прича о мумији“, „Кестење“, „Човек са острва“, „Сапутник“, „Алхимичар“, „Доживљај сујеверног човека или госпођа у купатилу“ – као дериват ратног искуства, а уместо да обимно описује

---

<sup>455</sup> Стојановић Пантовић, исто, стр. 99.

<sup>456</sup> Михајло Пантић. *Модернистичко приповедање: српска и хрватска приповетка/новела 1918–1930*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1999, стр. 288.

<sup>457</sup> Опачић, нав. дело, стр. 196.

<sup>458</sup> Опачић, исто, стр. 182-190; Јовановић, нав. дело, стр. 113–132.

<sup>459</sup> Опачић, нав. дело, стр. 196.

<sup>460</sup> Бранислава Васић Ракочевић. *Сторија о лудилу у доба авангарде: психопатолошке структуре у приповеци српског модернизма и авангарде (1913–1932)*. Београд: Службени гласник, 2011, стр. 64.

<sup>461</sup> Тешић, 1989, нав. дело, стр. XII.

проживљено искуство и борбе, он се окреће појединцима у поратном окружењу. То је, најзад, једна од предности кратких форми: док се у романима фокусира на једног, односно колективног јунака, у приповеткама се враћа појединцу, осветљујући одјеке Првог светског рата без великих наратива, али са алузијама на лично искуство.

Тему Ероса и рата доноси насловна приповетка, недуго пошто је писац схватио свеprisутност та два мотива<sup>462</sup>: „Моје досадашње искуство показало ми је да постоји хронично рат и увек љубав. Ништа друго није важно. Уосталом, ништа друго више и не знам“<sup>463</sup>. Приповетка „Црвени пјеро“ спаја ова два дела поратног периода, а већ се у уводу препознаје непосредно поратно искуство писца током побуне против Краљевине СХС у Загребу: „[У] вароши под нама – кључа. Једна подмукла атмосфера револуције угнездила се у овом граду трговаца, адвоката и сањалица још од слома Аустроугарске монархије. Обарање и стварање држава постало је овде, у Загребу, игра ђавољих работа“<sup>464</sup>. Иако је град у приповеци неименован, на основу топонима (Марков трг, Банска палата, Горњи град) и локалном говору, јасно је да је у питању управо град у који је Краков стигао две недеље након угушеног протеста 5. децембра 1918<sup>465</sup>. Он затиче улице пуне „мржње, фијука челика, лешева и крви. Револуција је заустављена, мртваци су однети, улице су опране, али је дух мржње и револта остао“<sup>466</sup>. Сличан покушај се десио у фебруару наредне године, и у њему је Краков одиграо битну улогу преносећи информације између бана и војске, те је даље крвопролиће избегнуто. Он у мемоарима описује масу од двадесетак хиљада људи, њихове повике („Доле Петар опанчар!“, „Живела Хрватска република!“, „Доле србијанска војска!“) и кретање кроз град, и сумира: „Али ипак скоро цео сат слушамо урлање тих узрујаних људи који носе са собом своју шимеру и своју неразумљиву мржњу према нама који то не можемо да схватимо. Један тешки неспоразум лежи између нас“<sup>467</sup>. Оваква поставка поларитета се среће и у приповеци: на једној страни су немир и револуција народа који тражи своја права, а на другој бал под маскама у палати. Контраст споља–унутра кулминира сукобом, пре но што крај приповетке објашњава да се ради о кошмару. Краков пише под утицајем приче „Маска црвене смрти“ Едгара Алана Поа, и „све што се дешава на

---

<sup>462</sup> Приповеткама фигурирају различите љубави, од идеалне и духовне, преко сексуалне, промискуитетне и романтичне, све до љубави која је у вези са топосом лудила, халуцинације, хистерије и гротеске, па чак и стилистике ружног, која се јавља и у *Крилицама*. Стојановић Пантовић, нав. дело, стр. 99, 113.

<sup>463</sup> Краков, 1997, нав. дело, стр. 287.

<sup>464</sup> Краков, 1997, исто, стр. 293-294.

<sup>465</sup> Овај протест помиње и Црњански у „Коментару уз „Мизеру““. Видети: Црњански, нав. дело, стр. 194.

<sup>466</sup> Краков, 1997, нав. дело, стр. 294.

<sup>467</sup> Краков, 1997, исто, стр. 298.

декадентној забави окруженој револуцијом на улици, постаје део испрекиданог сна у коме је тешко пронаћи ‚шавове‘ који спајају збиљу и сан<sup>468</sup>. Јунаци *унутра* су у назнакама, али они *напољу* су јаснији: „Целога су дана мрачне, гладне гомиле пролазиле градом. Као црне бујице, носећи собом уништење и ужас, ваљале се уским а дугим улицама потпрестонога града“<sup>469</sup>. Слика мрачних и гладних гомила попут рефрена се понавља, као и назнака „фантазије нечега црвеног“ што тутњи над градом. Као и Црњански у приповеткама „Врт благословених жена“ и „О боговима“, Краков представља сцене растућег интензитета и помиње плотуне, пушке, војнике и лешеве, а све кулминира поворком двоколица „низ које су висили неки крвави удови као сломљени крвави стегови побуна“<sup>470</sup>. Оваква ратничка атмосфера експоненцијално расте све до упада у палату: „[К]ао црни таласи смрти ваљале се мрачне, гладне гомиле, над којим се светлуцаху оштрице и цеви оружја, а на зашиљеним моткама страхотно се рогушиле косом и крвљу олепљене главе, чије је усне и очи смрт у ужасу раширила“<sup>471</sup>. Иако је у питању сан, представе убијања, разарања и страдања, инспирисане загребачким побунама, пример су мешавине искуства и фикције, односно ратних ужаса и еротских сеанси.

Приповетком „Победник“ доминира фигура повратника из рата, али не оног којем је овај чин, као Црњанском, најтужнији доживљај човека, већ сасвим супротно. Краков је са својом војском ослободио већи део српске територије и почетком новембра 1918. му је наређено да уђе у Руму као први српски официр: „Као тежак алкохол удара ми у главу ова наша последња и највећа авантура: са десетак људи полазим да освајам једно царство“<sup>472</sup>. У том граду поново среће народ жељан слободe, обожавање жена и пажњу, а недуго касније пролази кроз „читав југословенски део Аустроугарске“, желећи да пре Италијана стигне до Ријеке и Истре, „за одржавање реда у Приморју“<sup>473</sup>. Док је у Загребу тихо – „Ни једне једине заставе. Ниједног човека. [...] Ово је завера празног простора.“<sup>474</sup> – у Риједи среће одушевљење. И управо ту, на завршетку свог ратног похода, смешта неколико приповедних текстова, укључујући приповетку „Победник“ која проблематизује искуство аутора и осећања приликом уласка у нови град. Елемент

---

<sup>468</sup> Марија Шаровић. „Фантастични мотиви у приповеткама Станислава Кракова“. *Књижевна историја*, год. 38, бр. 128/129, 2006, стр. 251-252.

<sup>469</sup> Краков, 1992, нав. дело, стр. 31.

<sup>470</sup> Краков, 1992, исто, стр. 32.

<sup>471</sup> Краков, 1992, исто, стр. 38.

<sup>472</sup> Краков, 1997, нав. дело, стр. 263.

<sup>473</sup> Краков, 1997, исто, стр. 274.

<sup>474</sup> Краков, 1997, исто, стр. 275.

масе у граду је опет присутан, али сада са позитивном конотацијом: „Око казана се делило јело, и био је жагор, но у касарнама нико није певао. Ипак су они данас ушли као победници. Пролазили су под цвећем, заставама, и говорима. [...] На тргу су гомиле весело певале“<sup>475</sup>. Но, није све безазлено јер са туђинских бродова прете стране војске: сукоби у Ријечи трајали су кратко, али су имали значајну улогу у поретку снага у новоослобођеном граду на који су права полагале италијанска, француска, америчка и енглеска војска. Највећи део приповетке посвећен је, ипак, вези љубави и рата када у наратив случајно улази жена и, „са венцем црвених ружа у коси“<sup>476</sup>, среће насловног јунака, капетана који уводи војску у Ријеку. Он држи говор и сећа се догађаја са фронта („Сећао се само бодљикавих жица на месечини и рупа од граната по којима се крио под куршумима.“<sup>477</sup>) пре но што аутор укрсти мотиве рата и љубави:

„Пружио је руке, које су доскора риле земљу под вриском челика, и осетио како трепери њено тело под додиром. [...] Ишчезла су прегажена блата, шљиваци под кишом, на чијим се ивицама копали каљави ровови, црне храстове шуме пуне дима и грмљавине, надувени лешеви и прљави вагони у којима се лежало на слами. Све је ишчезло сем наог тела жене, која га је привукла, која му се дала, да би примила нешто велико и опојно у себе.“<sup>478</sup>

Љубав „као сунђер“ брише сећање на „рат, блато и борбе“, али у зору ратна прошлост опет напада: „Пушке су поново запраштале, коњи се пропињали, а људи падали по земљи. Неколико граната је префијукало са бродова према граду. [...] Из других отвора на челичним корњачама сипали су млазеви куршума“<sup>479</sup>. Епилог је сличан ономе из мемоара – „Ријека је наш последњи тријумф и први пораз.“<sup>480</sup> – те и капетан и његови војници, након једне од „варљивих војничких победа“<sup>481</sup>, остају поражени и деградирани: „И јучерашњи победници, који се уморни и мокри провлачили између камених зидова и малених кућа горе у планине, као да су корачали раскаљаним путем у

<sup>475</sup> Краков, 1992, нав. дело, стр. 87, 88.

<sup>476</sup> Краков, 1992, исто, стр. 89.

<sup>477</sup> Краков, 1992, исто, стр. 89.

<sup>478</sup> Краков, 1992, исто, стр. 90.

<sup>479</sup> Краков, 1992, исто, стр. 91.

<sup>480</sup> Краков, 1997, нав. дело, стр. 282.

<sup>481</sup> Слађана Стојановић. „Еротска уздрхталост као наслућивање смрти (приказ књиге: Станислав Краков: *Црвени пјеро*)“. *Књижевна реч*, бр. 410-411, 1993, стр. 14.

блатњава прошлост“<sup>482</sup>. Над Ријеком се вију нове заставе, чују се нове химне, дошли су нови победници и приповетка завршава сликом жене која жали „не за победником, него за љубавником који је отишао“<sup>483</sup>.

Приповетка „Како сам се убио“ из 1926. крије најснажније алузије на емотивно стање Кракова након Првог светског рата и завршетка свих ратних активности, а након свега што је преживео, он није особа која је био на ратиштима. Војска почиње да га „гуши својим тврдим и уским оквирима“ и он живи у свету који није његов<sup>484</sup>. У то време излази *Кроз буру*, трају преговори за *Крила*, кратки прозни текстови се штампају у часописима, он се дружи са београдским кругом писаца, али није срећан – присећа се ратова, посебно блиских сукоба („Заклани Бугарин са Горничевског виса поново постаје мој ноћни сапутник. Буди ме у оно мало часова што ми остане за спавање.“<sup>485</sup>), осећа да живи јалов живот и не успева да преброди егзистенцијалну кризу и прилагоди се на мир, те прави инциденте на послу, због који је прво прекомандован у Ђаковицу, а касније осећа суицидне мисли. Управо ова два догађаја граде приповетку „Како сам се убио“ коју наратор приповеда из *post mortem* перспективе. Након што је покушао самоубиство 18. јуна 1920<sup>486</sup>, Краков напушта војску и посвећује се новинарству. Након пуцња, борећи се за живот, открива да ипак не жели да умре и приповетка бележи промене у мислима од „Најбоље је умрети“ и „Само што пре све уништити“ до „Хтео сам сада да живим, одређени час је прошао, а ово је било тако страшно, тако тешко“<sup>487</sup>. Мотив удвојености и лудила је такође присутан, као и у мемоару, а ова приповетка спаја фикцију и стварност као транспозиција „сопственог животног искуства у књижевност“<sup>488</sup> и описује разочарање у цивилни свет. Она је још један пример наслеђа рата: психолошки профил који гради показује утицај рата на појединца, слично приповеткама „Адам и Ева“ и „Мој пријатељ који је прошао“.

Што се тиче других приповедака Кракова, одједи Првог светског рата се могу наћи у „Апсога, апсога... (мирна трагедија у сутону)“ и „Тајна“, те „Кестење“ и „Алхимичар“, и, на крају, „Лет маште и гвоздених крила“. Прве две су из ријечког периода и снажно се настављају на људе које Краков описује у мемоарима, а

---

<sup>482</sup> Краков, 1992, нав. дело, стр. 91.

<sup>483</sup> Краков, 1992, исто, стр. 92.

<sup>484</sup> Краков, 1997, нав. дело, стр. 339.

<sup>485</sup> Краков, 1997, исто, стр. 340.

<sup>486</sup> О подударностима између стварног покушаја самоубиства и фикционализоване верзије присутне у приповеци, упоредити Краков, 1997, нав. дело, стр. 339–350. и Опачић, нав. дело, стр. 122–124 и 184–187.

<sup>487</sup> Краков, 1992, нав. дело, стр. 232–233, 236.

<sup>488</sup> Делић, нав. дело, стр. 702.

протагонисти у њима маскирају његова сећања на љубавне авантуре. Друге две приповетке се често истражују као примери поремећених свести, вишеструких личности и распада у дисторзичној слици новог света, што се може схватити као последица ратног искуства и времена које војници проводе у додиру са смрћу<sup>489</sup>. Последња наведена приповетка и затвара збирку мешајући путопис, есеј, авијатичарску репортажу и прозно-поетски текст, и у познатом мотиву лета преплиће сећање на сопствено искуство летења преко Ламанша и сећања на рат, као и интертекстуални дијалог са поезијом Волта Витмана, нарочито песмама „Из океана што се ваља, из масе“ и „Док гледам на запад са обала Калифорније“ из збирке *Влати траве*.

### Завршне напомене

Иако је неколико деценија био неправедно изопштен из српске књижевности, Краков је један од аутора без којих би истраживање тематизације Првог светског рата било непотпуно. Његови романи доносе упечатљиве наративе о времену пре, током и након најжешћих траума које је српски народ проживео у рату, и они су битан показатељ како неколико различитих жанрова и тематско-мотивских равни могу да функционишу у једном кохерентном тексту. Иако је роман *Кроз буру* квалитетом испод његових осталих наслова, као и дела која су штампана двадесетих, у питању је један од ретких романа који на једнако упечатљив начин тематизују тему рата и љубави као две примарне теме наше послератне стварности. Замах који је остварио посветивши се ратном искуству у завршној трећини тог дела, Краков је наставио у роману *Крила* који се истиче као један од неколицине најуспелијих наслова не само наше ратне прозе, него целе српске књижевности XX века. Тематски опсег, карактеризација јунака и ауторова позиција према рату су подређени структури романа која, мада изгледа превише разуђено да би била успешна, у свести читалаца остварује своју унутрашњу логику и адекватно преноси ауторове намере. Најзад, његове приповетке представљају „сам врх приповедне уметности треће деценије“<sup>490</sup> и обликују интертекстуалне везе не само са српским, већ и светским писцима<sup>491</sup>. Краков је близак њима на основу поетичких, тематско-мотивских, идеолошких, жанровских или формалних веза које

---

<sup>489</sup> Стојановић Пантовић, нав. дело, стр. 100.

<sup>490</sup> Тешић, 1997, нав. дело, стр. 417.

<sup>491</sup> Ради се о ауторима као што су По, Хемингвеј, Иго, Кафка, Велс и др. Вучковић, 2011а, нав. дело, стр. 50; Шаровић, нав. дело, стр. 252, 254, 257, 263; Пантић, 2009, нав. дело, стр. 165; Опачић, нав. дело, стр. 136.



манифестују његов космополитизам<sup>492</sup>, или пак услед чињенице да је преживео Први светски рат и о њему писао. Најзад, он је провео формативне године у ратовима, у њима је одрастао и оне обликују његов поглед на свет: „Кракова је створио рат. И као писца и као човека. [...] Један је од првих писаца који је у свом делу почео да руши или круни тек створену ‚видовданску етику‘, ослањајући се искључиво на лично искуство, како у рату тако и послератном третману ратника у друштву“<sup>493</sup>. Управо је то један од закључака анализе прозе Станислава Кракова у кључу тематизације Првог светског рата: овај догађај није увек примаран елемент његових текстова, али његов утицај на психу и сећања аутора свакако јесте пресудан, што доказује не само интензитет пасажа у којима се описује ратна стварност, већ и у чињеници да се он враћа ратним догађајима и више деценија након што су се они окончали, односно скоро до краја свог живота.

---

<sup>492</sup> Опачић, нав. дело, стр. 114-115.

<sup>493</sup> Мирко Демић. „Игре са смрћу Станислава Кракова“. *На ничијој земљи: есеји, маргиналије и један путопис*. Нови Сад: Соларис, 2016, стр. 78.

## Душан Васиљев: *Испред прага*

Након огромних губитака у Првом светском рату, култура сећања на мртве добила је нови смисао и оквир. Већина послератних друштава поштује своје погинуле, одаје им заслужене почести и сећа их се. Мртвима палим на тлу домовине дижу се надгробни споменици и спомен обележја<sup>494</sup>, али шта је, међутим, са *нашим* ратницима који нису погинули на *нашем* тлу? Познато је да је у Првом светском рату српски народ ратовао на обе стране, и бранећи своју земљу и нападајући је: први део народа носио је српску униформу, а потоњи униформу туђина. Један од аутора који су се борили на страни Аустроугарске је и Душан Васиљев, песник, приповедач и драматург који се, након борби, вратио у Темишвар у којем је тада боравила српска војска. О повратку након тако специфичног војевања писао је у својој поезији, али, да би се мотив повратка потпуније анализирао, неопходно је ишчитати и његове приповетке. Његова проза даје додатни контекст за разумевање његовог живота у поратном добу, док се његова поезија чита као дубље исказивање осећања и проблема тог периода.

Учешће у рату: одлазак и повратак

Стваралаштво Васиљева и њему генерацијски блиских писаца сличних судбина не би било исто да није било учешћа у рату који ће „екстремизовати у глобалном смислу опште неповерење уметника тог доба у моћи просветљености, модерне историје, људске судбине и смисла“<sup>495</sup> и довести до потпуно новог стања света и свести. Ово се примећује и код Милоша Црњанског који би сигурно „своју песничку судбину испунио чак и да су европски народи 1914. године успели да избегну захуктавање катастрофе која се развила до првог великог сукоба планетарних димензија“<sup>496</sup>, али поставља се питање каква би та песничка судбина била? Очигледно је да би живот и рад оба писца били драстично другачији: њихово песничко искуство убрзано је и интензивирано ратом, „обележено трагичном спознајом ратне катастрофе и пропашћу свих

---

<sup>494</sup> „Није случајност што су после рата уложени велики напори да се јавно укаже почаст погинулима, не би ли се, симболично, одужило њиховим ближњима. [...] После 1918. је сећање на погинуле у рату постало јавно наслеђе.“ Оливер Јанц. *14: Велики рат*, превели Милош Казимировић, Ира Проданов Крајишник и Љиљана Бугарски. Нови Сад: Прометеј, Београд: Радио-телевизија Србије, 2014, стр. 454. Видети и „Жаловање и сећање“, Јанц, исто, стр. 451–460.

<sup>495</sup> Јован Зивлак. „Душан Васиљев: екстаза пораза“. Душан Васиљев. *Песме*, приредио Јован Зивлак. Сремски Карловци: Каирос, 2000, стр. 135.

<sup>496</sup> Горана Раичевић. „Први светски рат и стваралаштво Милоша Црњанског“. *Други свет. Есеји о књижевности: историја, теорија, критика*. Београд: Службени гласник, 2010, стр. 7.

вредности<sup>497</sup>. Стога је неопходно осветлити неколико битних догађаја који су довели до тога да је мотив повратка у униформи туђина уопште присутан у опусу Васиљева<sup>498</sup>.

Да би се боље схватила проблематика његовог приступања рату, требало би поменути судбине неколицине других писаца његове генерације. Тако, рецимо, Станислав Краков одлази као ветеран Балканских ратова и питомац Војне академије, знајући да је „војништво [његов] предиспонирани животни позив“<sup>499</sup> и радостан што ће се борити за свој народ на првим борбеним линијама. Донекле слично њему, Ернест Хемингвеј жуди да приступи војсци, добровољно се пријављује у службу и, након неколико одбијања, стиже на италијански фронт у пролеће 1918. као возач амбулантних кола при Црвеном крсту<sup>500</sup>, а слично се понаша и Вилијам Фокнер који толико жели да учествује у рату да лажира своју биографију и приступа обуци за пилоте при британској војсци, али не одлази у рат јер светске силе потписују примирје док његова обука још увек траје. За разлику од њих, Милош Црњански, на пример, невољно ступа у војничке чизме након што је ухапшен у Сегедину и распоређен у батаљон који је требало да учествује у офанзиви на Србију<sup>501</sup>, а сличну невољност манифестује и Растко Петровић који је приморан да пређе преко Албаније супротно својој вољи. Док прва тројица аутора, дакле, желе да се боре за своју земљу, а потоња двојица се налазе у обрнутом положају, судбина Васиљева је негде између њихових.

Највише се о животу песника сазнаје из есеја његовог брата, критичара Спасоја Васиљева<sup>502</sup>, те студије *Песник пораза* Живана Милисавца. Оба аутора наводе исту хронологију догађаја пре одласка у рат и истичу да Васиљев прво жели да добровољно приступи борби, не само да би избегао сукоб у домаћинству након очевог повратка из

<sup>497</sup> Бојана Стојановић Пантовић. *Српски експресионизам*. Нови Сад: Матица српска, 1998, стр. 72.

<sup>498</sup> Тај опус чини „близу три стотине песама, двадесетак новела, четири драме, две-три сценске слике и две-три слике једног замишљеног и започетог, али далеко недовршеног романа.“ Живан Милисавца. *Песник пораза: студија о Душану Васиљеву*. Нови Сад: Матица српска, 1952, стр. 11.

Поред засебних издања, објављена су и сабрана дела у две књиге: Душан Васиљев. *Песме*. Кикинда: Партизанска књига, 2017, и Душан Васиљев. *Проза и драме*. Кикинда: Партизанска књига, 2018.

<sup>499</sup> Станислав Краков. *Живот човека на Балкану*. Београд: Наш дом, Lausanne: L'Age d'Homme, 1997, стр. 34.

<sup>500</sup> Уз то што жели да докаже своју вредност, мужевност и издржљивост у ратним условима, Хемингвеј такође верује да је искуство рата корисно за писца, јер шта год се деси писцу „треба да му буде од неке користи. Ако се повреди, не треба да се жали на то, већ нађе неки начин како да бол укључи у рад“. Carlos Baker. *Hemingway: The Writer as Artist*. Princeton: Princeton University Press, 1956, стр. 163-164.

<sup>501</sup> Црњански избегава ову офанзиву, а наредне године рата проводи између фронта и позадине.

<sup>502</sup> У питању су четири есеја који описују живот и опус песника као два комплементарна дела исте целине:

- „Душан Васиљев“. *Књижевни гласник*, 1929, сепарат, стр. 1–14.
- „Душан Васиљев“. *Мусао*, 1931, књ. XXXVI, св. 5–8, стр. 396–409.
- „Душан Васиљев у прози“. *Мусао*, 1933, књ. XLI, св. 3–6, стр. 277–286.
- „Сећање на брата Душана“. *Гласник Историјског друштва у Новом Саду*, 1939, књ. XII, св. 3–4, стр. 462–471.

рата, већ и да би се приказао у бољем светлу људима око себе, постао привлачнији околини и за кратко време добио диплому. У марту 1917. одлучује да се „нарукује, да одмах после тога оде на фронт и да – неизоставно тамо погине. Он је лудо срљао тамо одакле су се људи ломећи руке и ноге и трујући се, спасавали“<sup>503</sup>. Као превише млад, одбијен је у Темишвару и Сегедину, али се и његов став убрзо мења: одлучује да не форсира одлазак у рат, већ мења свој живот и окреће се уметности. Но, у марту 1918, након полагања матуре, позван је на тронедељну војну обуку, и одмах након ње, у априлу, одлази на италијански фронт, у Пијаву. Он сада више није онај младић који се годину дана раније ставио на располагање туђинској држави; пре мобилизације се заправо „грозио рата, и на сваки начин хтео да га избегне. Пушио је много, пио црну кафу, није спавао, све то у намери да што више ослаби, да би се некако извукао на лекарском прегледу. Успело му је да ослаби, али не и да избегне фронт“<sup>504</sup>. Другим речима, Васиљев се сада труди да не оде у борбу једнако снажно колико је раније покушавао да у њу буде позван. Он такође примећује и колико се аустроугарско друштво променило, не само у том периоду, већ и, нарочито, од почетка рата. Промене које су настале између „златног“ лета и „ужасног“ децембра“ 1914. године, како је то описао Пол Фасел<sup>505</sup>, и стање хаоса у који је свет запао за шест месеци, нису биле видљиве Васиљеву док није обратио пажњу на друштвене и историјске аспекте рата након одбијања захтева за мобилизацију. Он као да антиципира пропаст монархије чији је грађанин<sup>506</sup> и, разумевајући бесмисао ратовања, жели да му утекне. Заменио је херојски кодекс жељом да преживи и негује новооткривену страст ка уметности.

Васиљев на Пијави остаје до октобра 1918. године и, премда на фронту на којем се тада не воде најжешће борбе, снажно је погођен ратом, види страхоте и константно присуствује крвопролићу: „Тај живот у рововима, иако без великих војних подухвата, доносио је свакодневно чарке и сукобе. Земља је тутњала од артиљеријске и пушчане ватре, камиони одлазили и долазили, људи падали и унакажени остајали на бојишту – вена на народном организму била је отворена, и она је стално отицала“<sup>507</sup>. У тим околностима настаје материјал за многе његове песме, што је користио у стваралачком

---

<sup>503</sup> Васиљев, 1929, нав. дело, стр. 2.

<sup>504</sup> Милисавец, нав. дело, стр. 60.

<sup>505</sup> Paul Fussell. *The Great War and the Modern Memory*. Oxford: Oxford University Press, 1989, стр. 5.

<sup>506</sup> „У [Васиљева] се увукла нека сета, некаква туга и резигнација, који се јављају код људи без одређене оријентације. Он је заиста изгубио оријентацију у животу. У рат? Не, нипошто! За кога и зашто? За ту трулу Аустрију која се распада.“ Милисавец, нав. дело, стр. 52-54.

<sup>507</sup> Милисавец, исто, стр. 61-62.

периоду након рата. Његов видик на Пијави је „сив од жица“<sup>508</sup>, прве ствари коју војници виде вирећи из рова, док се њихова душа „болно од рова до рова вере. / И витлају за њом крвава чудовишта“<sup>509</sup>. Пред зиму 1918, већ озбиљно болестан, Васиљев се преко Пеште враћа у Темишвар, град који је већ заузела ослободилачка војска, као Србин који је ратовао за аустроугарску војску. У оваквој атмосфери тражи нови положај спрема својих могућности, аспирација и планова, и жели да се истакне у раду са омладином, на пољу националне културе и буђења националне свести<sup>510</sup>. У Темишвару се мало шта мења – град није препорођен и обновљен, већ се све врти око картања, кафане, јавне куће, прославе, пијанке, блуда и кала – што најбоље описује приповетка „Помрчина“, слична приповеткама „Апотеоза“, „Велики дан“ и „Рај“ Црњанског.

Вративши се изнурен и слаб, „једне ноћи под пушком и са свом ратном опремом“<sup>511</sup>, Васиљев се, опет слично Црњанском или Хемингвеју, опоравља и привикава на мирнодопски живот. Углавном је сам, и ретко помиње ишта од „оног страхотног што је морао преживети за трајање низа ужасних талијанских офанзива и аустроугарских контраофанзива“<sup>512</sup>. Позната је и врло симптоматична епизода у којој присуствује банкету организованом у част српске војске: одлази у сређеној аустријској униформи са војним дистинкцијама које су наредног јутра „ножом биле сасечене и силом покидане“<sup>513</sup>. Схвата да се све променило, поражен је и осрамоћен, а импликације повратка у ту специфичну средину су се тек тада конкретизовале у његовој свести. Он брзо стиже до посебне врсте апатије која је, иако позната свим ратним ветеранима и повратницима из рова, у случају Васиљева аутентична. Он је обележен и проказан, у сукобу са околином и самим собом, а његово велико разочарање потиче из спознаје да је рат заправо настао из личне користи неколицине појединаца, а не као покушај да се поправи негативан поредак савременог света<sup>514</sup>. О овоме говори Милисавац, наводећи да Васиљев, након што дође у додир са ратним

---

<sup>508</sup> Васиљев, 2000, нав. дело, стр. 80.

<sup>509</sup> Васиљев, 2000, исто, стр. 86.

<sup>510</sup> Недељко Јешић. *Млади Црњански*. Београд: Народна књига, 2004.

<sup>511</sup> Васиљев, 1939, нав. дело, стр. 465.

<sup>512</sup> Васиљев, 1939, нав. дело, стр. 465-466.11

<sup>513</sup> Васиљев, 1939, исто, стр. 466; Милисавац, нав. дело, стр. 65. Ова епизода укључена је у приповетку „Помрчина“: „моји другови секли су са својих огрлица аустријске дистинкције.“ Душан Васиљев. *Испред прага: приповетке и драме*, приредио Александар Пејовић. Београд: Рад, 1976, стр. 59.

<sup>514</sup> Он схвата да се рат „без обзира на страхоте којима су људи изложени док траје грмљавина топова, не води у интересу човечанства, него једнога малог његовог слоја, експлоататорског, и да милионима људи он доноси само беду и пропаст“. Милисавац, нав. дело, стр. 59.

профитерима<sup>515</sup>, упада у ново стање ума које заправо доводи до најснажнијих стихова из наредних година. Он осећа повратак из рата изразито емотивно, и ствара понесен падом човека којем свакодневно сведочи. Ипак, ни у приповедној, ни у песничкој, ни у драмској продукцији Васиљева нема отворених коментара рата, док о његовом животу не постоји свеобухватна биографија<sup>516</sup>, те је његово осећање света препуштено анализи истраживача искључиво на основу ограниченог броја дела која тематизују ратне сукобе. Након рата следи катарза, али она није умирујућа и утешна и „не доноси мир, не ослобађа туге и греха, већ постаје избор нове патње и резигнираног осећања заувек изгубљене моралне и духовне чистоте“<sup>517</sup>. Искуство рата ствара раскорак између ратника и околине, цивили и војска ретко осећају послератну тугу на исти начин, што се види у, између осталог, приповедној прози Црњанског и Кракова. Архетипски мотив повратка присутан је од *Одисеје* до данас, али Васиљев, за разлику од многих, по повратку не тражи освету, имање, територије, благо, већ да задовољи основне потребе, како у *песмама* („Човек пева после рата“: „И ја у овом мутном мору блуда и кала / не тражим плена: / Ох, ја сам жељан зрака! И млека! / И беле јутарње росе!“<sup>518</sup>), тако и у *прози* („Испред прага“: „Хоћемо ли сутра имати хлеба? [...] Уморан сам. Цело слеподне чекао сам у реду пред пекарницом, да добијем хлеба. Стојање умори човека.“<sup>519</sup>). Ствари за којима жуди су елементарне, али симболички снажно набијене, што доказује да након повратка и трагичне судбине нема великих наратива који ће сведочити патњама, већ остаје „само немоћ, умор и покушај заборављања у неупрљаним просторима душе и невиним траговима детињства, симболично означеним ‚зраком‘, ‚млеком‘ и ‚белом јутарњом росом“<sup>520</sup>. Разочарање Васиљева је, иако се намеће као слично оном разочарању осталих писаца његове генерације, ипак другачије и посебно.

Ово разочарање се најјасније осећа не током боравка у Темишвару, већ касније, када 1919. стиже у Београд. Тај град је прихватао многобројне преживеле цивили и војнике, и ту су се створили услови за преиспитивања, незадовољство и друштвено

---

<sup>515</sup> Милисавац, исто, стр. 78. Овај став се, по Милисавцу, најбоље види у песми „Нараштаји“: „Зашто да голе наше уде / дамо за туђе добро сећи, / кад ће за нас и тако рећи / да смо луде? // Зашто да нас боли / туђа пропаст заслужена, / о, ми Голи?“ Васиљев, 2000, нав. дело, стр. 71-72.

<sup>516</sup> Поводом идеје о биографији, и њеном могућем кратком обиму, погледати: Живан Милисавац, „Извори за изучавање Душана Васиљева“. *Научни зборник Матице српске*, св. 1, 1950, стр. 9–17.

<sup>517</sup> Драгана Вујаковић. *Од крика до тишине: песничтво Душана Васиљева између активистичког и апстрактног експресионизма*. Нови Сад: Академска књига, 2009, стр. 166.

<sup>518</sup> Васиљев, 2000, нав. дело, стр. 54.

<sup>519</sup> Васиљев, 1976, нав. дело, стр. 25, 32.

<sup>520</sup> Вујаковић, нав. дело, стр. 166.

раслојавање које настаје после рата<sup>521</sup>. Међутим, Васиљев схвата да није једини кога опседају такве мисли и да послератна апатија и неснађеност обузимају многе. Из сусрета са себи сличнима и из личне тескобе се рађају питања – „шта је рат и коме је он потребан? јесу ли се остварила велика очекивања и животворне наде за којима су људи проливали крв и гинули, и јесу ли те наде биле оправдане“<sup>522</sup> – која недвосмислено доводе до његових најозбиљнијих песама и приповедака. Ту блејковску мешавину невиности и искуства препознаје и Милан Богдановић, записујући да Васиљев истовремено у себи носи и побуну и разочарање: „Револуционарни полет који је био захватио младе духове и манифестовао се видно и у поезији и у другим омладинским прекупацијама, брзо је замењен једном горчином и општом разбољеношћу“<sup>523</sup>. Наравно, корен оваквих осећања није само у укупном ратном учешћу, већ је за сазнање довољан и само један његов фрагмент, што се види и у случају Хемингвеја, који је у рату провео тек неколико дана, или Фокнера, који уопште није стигао до ранга активног војника. Ратне године промениле су тадашњег човека, учиниле га скептичним, горким и пораженим – упркос томе што је преживео ровове – али, види се на примеру Васиљева, нису све четири године потребне за то. Само једна битка је довољна, а промена која настаје у овом аутору говори о томе како овај догађај – не само као историјски, већ и вредносни догађај – мења његов свет и опседа га.

У његовој поезији може се пратити развој промена након рата: он је прво опседнут конкретним сликама и визијама, да би оне касније прерасле прво у једну већу идеју друштвене неправде<sup>524</sup>, а касније у осетнију егзистенцијалистичку мисао: „Као да је нешто пукло у песнику, растворило се и разбило; нестало је нешто што се чинило велико и лепо, а место њега је остало само осећање горчине и неспокојства; поремећена је хармонија живота – грађена у машти – и искидан ритам једне складно замишљене будућности. И, уместо да буде песник *ведрог и идиличног културног преображаја*, Васиљев ће постати песник *епохе нашкропљене крвљу и закужене брдима лешина*“<sup>525</sup>. Из ових разлога је његово писање „одговор [...] на Сазнање, проистекло из трауматичног искуства Великог рата, да је живот, на изглед заувек, оштећен“<sup>526</sup> и оно је „у духу разговора поратне дешперације“<sup>527</sup>. Ова осећања заувек су

<sup>521</sup> Милицавац, нав. дело, стр. 78.

<sup>522</sup> Милицавац, исто, стр. 72.

<sup>523</sup> Милан Богдановић. „Душан Васиљев“. *Критике*. Нови Сад: Матица српска, Београд: Српска књижевна задруга, 1962, стр. 113-114.

<sup>524</sup> Милицавац, нав. дело, стр. 75-76.

<sup>525</sup> Милицавац, исто, стр. 73, курзив Д. Б.

<sup>526</sup> Срдан Богосављевић. „Душан Васиљев: „Бура у зору““. Васиљев, 2000, нав. дело, стр. 184.

обележила Васиљевљев живот и поетику, а настала су као последица ратних дана и послератног разочарања у новонастало друштво, структуру и организацију.

*Испред прага*: конкретизација искуства и допуна биографског предлошка

Кратка проза Васиљева је, заједно са драмским опусом, део оног мање приметног и ређе анализираног дела његовог рада, не само зато што је ова прозна форма осуђена на мању популарност – најзад, ово је један од разлога зашто су збирке *Приче о мушком* и *Црвени пјеро* мање популарне од романа *Дневник о Чарнојевићу* или *Крила* који су настали на основу истог искуства и део су истог материјала – већ и зато што је њен квалитет нижи од квалитета његове поезије. Овај аутор се није довољно добро снашао у приповедном оквиру, није га до краја развио и обликовао, али се све мањкавости могу објаснити пишчевом младосћу, неискуством и немогућношћу да проникне у психологију јунака. Ово су вероватно разлози зашто приповетке Васиљева нису укључене у све пресеке српске кратке прозе XX века<sup>528</sup>, но оне ипак јесу битан део његовог опуса који обрађује ратне теме, и пример претакања искуства у књижевност и аутобиографско-дневничко писање које о повратку говоре другачије од поезије.

Препознајући значај аутобиографског у њима, Милисавац истиче да је „Васиљев врло рано почео писати и приповетке, отприлике у исто време када је почео слагати и стихове. То су биле његове дечачке исповести, у првом реду о његовим љубавним авантурама. У тих шеснаест приповедака<sup>529</sup>, колико их је свега написао, испричана је скоро цела песникова биографија“<sup>530</sup>. Пејовић помиње још две приповетке, „Пред вратима“ и „Помрчина“<sup>531</sup>, а Исидора Секулић истиче „неколико фрагмената и кратких новела које су штампане после преране смрти песникове, и једна дужа новела у

<sup>527</sup> Михајло Пантић. *Неизгубљено време: огледи*: Београд: Службени гласник, 2009, стр. 157.

<sup>528</sup> Васиљев није присутан у изборима Гојка Тешића (*Утуљена баштина*. Београд: Књижевно-издавачка задруга Доситеј, 1990; *Антологија српске авангардне приповетке (1920–1930)*. Нови Сад: Братство-Јединство, 1989), Маринка Арсића Ивкова (*Српска анатемисана приповетка*. Београд: Алтера, 1989), Мирослава Јосића Вишњића (*Антологија српских приповедача XIX и XX века*. Београд: Филип Вишњић, 1999) и Младена Весковића (*Епитафија рата: антологија српске ратне приче*. Београд: Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“, 2014), али јесте у пресецима Александра Јеркова (Душан Васиљев. „Умирање“. Александар Јерков. *Антологија београдске приче II*. Београд: Време књиге, 1994, стр. 337–353) и Радета Константиновића (Душан Васиљев. „Испред прага“. Раде Константиновић. *Ратни другови*. Нови Сад: Матица српска, Београд: Српска књижевна задруга, 1965, стр. 345–353).

<sup>529</sup> У питању су приповетке: „Кајање“, „Пораз“, „После кише“, „Свитање“, „Испред прага“, „Измирење“, „Ивана“, „Сугонске вести“, „Борба“, „Болест“, „Умирање“, „Разбијене вазе“, „Јесења шетња“, „Равница“, „Чаробњак“ и „Исповести“. Милисавац, нав. дело, стр. 124-125.

<sup>530</sup> Милисавац, исто, стр. 124.

<sup>531</sup> Александар Пејовић. „Преписка Душана Васиљева“. *Народна библиотека Србије: Годишњак*, 1978, сепарат, стр. 142.



рукопису<sup>532</sup>. Васиљев је неуспешно планирао да објави збирку од десет приповедака у Библиотеци Албатрос коју су уређивали Тодор Манојловић и Станислав Винавер, али је ова библиотека престала са издавачким радом пре но што је то могло да се деси<sup>533</sup>. Збирку је касније Спасоје Васиљев без успеха нудио Геци Кону<sup>534</sup>, а неке од приповедака је Александар Пејовић сабрао 1976. године у избору *Испред прага* у којем је тек седам прозних целина („Испред прага“, „Сутонске вести“, „Помрчина“, „Пред вратима“, „Ивана“, „Болест“ и „Умирање“), док приређивач остале описује као „незанимљиве и почетнички наивне, са сувљом инспирацијом или са поновљеним мотивима, стилски недорађене, па делују као прозна грађа“<sup>535</sup>. Најзад, избор из 2018. се ослања на Пејовићев, додајући три приповетке из периодике: „Разбијене вазе“, „Исповести“ и „После кише“.

Иако су само две његове приповетке штампане за живота у релевантним часописима – „Сутонске вести“ и „Умирање“ у часопису *Мисао* 1921. године – уз неколико у *Венцу* и *Нашем листу*, Васиљев је имао велику жељу да, уз песничку, штампа и прозну збирку, толико да је био спреман да то уради и без хонорара<sup>536</sup>. Постоје наводи да је, уз овај, постојао још један рукопис приповедака, али је вероватније да би он садржао приповетке ван поменутих десет које је аутор послао Манојловићу<sup>537</sup>. Уз то, приповетка „Испред прага“ била је намењена као основа за

---

<sup>532</sup> Исидора Секулић. „Реч за једну неодржану комеморацију“. *Домаћа књижевност II*. Нови Сад: Stylos, 2002, стр. 287.

<sup>533</sup> Тодор Манојловић 24. септембра 1921. пише Васиљеву: „Што се тиче ваших најновијих предлога, то вас молим да ми вашу књигу новела што пре пошаљете. Разуме се да је, у начелу, већ унапред примамо и Винавер и ја, и да ћемо је сигурно моћи ускоро да публикујемо. Дакле, храбрости и поуздања!“ На то му Васиљев одговара 28. октобра, и шаље седам приповедака – уз молбу да још три преузме од уредника *Критике*, *Друштва српске књижевности* и *Мисли* – као и садржај („Разбијене вазе“, „Пред вратима“, „Борба“, „Измирење“, „Сутонске вести“, „Ивана“, „Умирање“, „После кише“, „Пораз“ и „Исповести“) и наслов *Сутонске вести*. Најзад, 12. априла 1922. добија одговор од Манојловића: „Молим вас да се још стрпите због ваше књиге; у „Албатросу“ имали смо један подужи застој, због разних техничких и других унутрашњих тешкоћа које још и сада нису сасвим пребројене. Ја потпуно разумем колико је то за вас незгодно и несносно, пошто се налазим у истом случају; моје две одавна готове књиге још увек нису изашле.“ Пејовић, 1978, нав. дело, стр. 150-152, 157, 167.

<sup>534</sup> Међутим, од њега је добио тек „обећање и наде. Половина од ових прича објављене су. Остале, као и читава збирка, чекају боља времена.“ Васиљев, 1933, нав. дело, стр. 285-286.

<sup>535</sup> Александар Пејовић. „Предговор“. Васиљев, 1976, нав. дело, стр. 14.

<sup>536</sup> Васиљев, 1939, нав. дело, стр. 468.

<sup>537</sup> Лука Хајдуковић наводи да у заоставштини песника постоји бележница на чијем је почетку „списак неких песникових завршених радова и неколико наслова дела која је планирао да напише. Списак је занимљив из два разлога: што потврђује неке претпоставке о делу Васиљева или понешто доводи под сумњу, и што показује велику пишчеву жељу за књижевним стварањем и за постизањем успеха“. На овом списку од четрнаест наслова су, уз *Сутонске вести*, и ставка *Приче*, превучена оловком, те *Јесен*, са поднасловом „приче“. Лука Хајдуковић. „Непознато о Душану Васиљеву“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књига 18, свеска 2 (1970), стр. 417.

планирани роман *Сужањ* за који песник „није имао даха“<sup>538</sup>. Поставља се питање да ли је аутор свесно хтео да буде и песник и приповедач и романописац, или је желео да његова проза буде тек додатак поезији. Вероватно свестан да приповетке нису на нивоу песама, Васиљев је морао знати да се њихова вредност крије пре у немаскираном приказивању сећања на дане проведене на Пијави и у Темишвару, него у прилици да се наметну међу савременом приповедном продукцијом. И на овај начин би те приповетке и требало читати: не као заокружене прозне целине, већ исечке из сећања и сведочења на (по)ратне дане. Када се пореде са његовом поезијом, оне имају много више слабих места, па, чак и упркос томе што каткад природније, лакше и ефективније описују осећања приликом повратка, не чуди негативна рецепција која их прати.

Ове приповетке пре свега одликује недовршеност коју тумачи повезују са друштвено-политичким околностима и детаљима ауторове биографије. Тако једни разумеју ту недовршеност као последицу послератне резигнације и меланхолије<sup>539</sup>, а други истичу скоро намерно истицање једноставног и почетничког стила који крије већи потенцијал<sup>540</sup>. Ипак, јасно је да је мањкавост приповедања проузрокована младошћу и недостатком искуства Васиљева – добар приповедач мора да поседује читалачко знање и свест о томе како да обликује приповедне ситуације, а за то су потребни искуство и време које Васиљев није имао. Све његове започете пројекте прекидали су периоди лечења, физичка слабост, немогућност писања и, на крају, прерана смрт. Упркос томе, „проза Васиљева доказује да је у њему било од свега за једну онакву предиспозицију и развој, али је све остало, било прекинуто, недиференцирано“<sup>541</sup>. Фрагментарност и недовршеност могу се разумети и као последица фрагментарности његове душе и стваралачке свести након искуства рата. Током те четири године, свет је, према есеју „Предратна и поратна причања“ Бранка Лазаревића, „као на касапници, видео живо људско месо и мозгове који се пуше по планинама, долинама и рекама. [...] Ништа није поштеђено. Све је било под ударцем свеопштег рушења“<sup>542</sup>. Ово рушење довело је и до рушења традиционалних прозних форми и стварања новог израза, а Васиљевљеве приповетке и јесу недовршене јер

---

<sup>538</sup> Милисавац, нав. дело, стр. 125. О овом роману пише Миле Север. „Необјављени роман‘ Душана Васиљева“. *Летопис Матице српске*, год. 131, књ. 376, св. 6 (децембар 1955), стр. 623.

<sup>539</sup> Васиљев, 1933, нав. дело, стр. 279.

<sup>540</sup> Секулић, нав. дело, стр. 290.

<sup>541</sup> Секулић, исто, стр. 288.

<sup>542</sup> Бранко Лазаревић. *Импресије из књижевности*. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 1924, стр. 182-183.

описују новог човека и послератну неснађеност<sup>543</sup>. Оне тешко парирају приповеткама других послератних приповедача, али намера аутора није да им парира, већ да сведочи тренутку: „Васиљев је добро дао атмосферу војних покрета у позадини и погибије у рововима, атмосферу крај болесничке и самртничке постеље, која га је од Пијаве стално пратила, и атмосферу послератне безоријентисаности и хаоса у београдској и војвођанској средини, у чијем је средишту боравио и књижевно стварао. Можда баш у дочаравању те атмосфере, и у приповеткама и у драмама, треба тражити књижевни успех Васиљева, можда чак и већи него у опсервирању и моделирању ликова“<sup>544</sup>. Као што се види, он није стварао разрађене приповедне ситуације, већ сцене у којима је искуство претакао у прозу, и због тога су његове прозне белешке „далеко од тога да буду оквир романа, – оне су писане у облику дневника, – представљају литерарни документ оних дана“<sup>545</sup>. Како је, међутим, Васиљев осећао то послератно искуство?

Дајући пример приповедака „Умирање“ и „Болест“, Спасоје Васиљев истиче да су оне у „најужој вези са животом писца [и] адекватна конкретизација реалног пишевог живота“<sup>546</sup>, но јасно је да је овај став применљив на цео Васиљевљев приповедни рад. Он открива све фазе живота аутора – нешто слично примећује се у коментарима *Лирике Итаке* – од дечаштва и сазревања, преко ратног учешћа и повратка, све до послератне апатије. Када се ове приповетке прочитају одједном, као хронолошка целина, оне формирају преглед ауторовог живота који „остаје у читаоцу као један исцели монолог“<sup>547</sup> и заправо представља прозно маскирање сопствене биографије у маниру замагљеног аутопортрета. У првим прозним делима се тешко може препознати оно што је Васиљев касније постао и књижевни глас којим је владао<sup>548</sup>, али се у „Разбијеним вазама“, „Испред прага“, „Сутонским вестима“ и „Помрчини“ препознају дух времена и друштва. Њима фигурира један типичан јунак, осетљиви младић – „тип једног меланхолика новог кова, уморног идеалисте и фанатика нове вере, новог доба и нових вредности“<sup>549</sup> – повратник из рата, који „није ништа друго до фикционализовани еквивалент аутобиографског искуства“<sup>550</sup>. Све своје патње Васиљев је претакао у протагонисте, посветивши им максимум пажње и толико им подреживши наратив да су

---

<sup>543</sup> Лазаревић, исто, стр. 182.

<sup>544</sup> Пејовић, 1976, нав. дело, стр. 19.

<sup>545</sup> Милисавац, нав. дело, стр. 52.

<sup>546</sup> Васиљев, 1933, нав. дело, стр. 282.

<sup>547</sup> Секулић, нав. дело, стр. 290.

<sup>548</sup> Из тих „почетничких и наивних“ предратних приповетки ипак се „могу сагледати извесни елементи из психологије младога песника.“ Милисавац, нав. дело, стр. 41.

<sup>549</sup> Васиљев, 1933, нав. дело, стр. 277

<sup>550</sup> Пантић, нав. дело, стр. 153.

други јунаци ретко вредни дубље анализе – штавише, велики број њих само су статисти око протагонисте/наратора – а разлог за такав приповедни поступак је у мањку приповедачке вештине, те немогућности да се побегне од проживљеног<sup>551</sup>. Трауме и сећања се тако реконтекстуализују, и из њих се извлачи позитиван резултат, тј. предлог за прозу. Поменуте четири приповетке су примарни корпус Васиљева и манифест његовог искуства у оквиру ове дисертације.

Специфично разумевање непријатеља присутно је у приповеци, „Испред прага“, прозном еху пишчевих ратних песама. Васиљев схвата да он није једини који је погођен ратом, и своју емпатију шири на два нивоа: према целој генерацији која је лично искусила рат и ровове<sup>552</sup>, али и према непријатељу

„Десила се несрећа. Ко ме? И мени. Из велике висине сурвао се балон. Био је пун људи. Сви су измрцварени лежали после испод металног костура. О, боли ме нешто. Немци, наши непријатељи. Па ипак, боли. Кажу људи, то је рат. Али ја то не могу да схватим. Живели су људи као и ја. Можда су још више смисла налазили животу него ја, па су му се и више радовали. И мртви су. Зар то не боли? Ћуте затворених очију, и преко покроба наређане су медаље и одликовања. Ко се то шали са њима?“<sup>553</sup>

Васиљеву је јасно да нису само конкретни људи које он види са друге стране рововске жице непријатељи који желе да га убију из личних порива, већ су и они само пиони невидљивих војсковођа („Наши непријатељи нису ови људи, који иду око нас и другим језиком говоре.“<sup>554</sup>) и због овог сазнања је додатно узнемирен: „А сви су људи браћа. Ја сам пошао кући узнемирен, са грижом савести, као да сам ја пуцао на човека“<sup>555</sup>. Потресају га и ирационалне невидљиве силе које остају са њим као последица виђеног

---

<sup>551</sup> Услед егоизма аутора и заокупљености самим собом, у његовој прози јасни су „само портрети који су замрачена или осветљена пројекција Душана Васиљева, а све друго је и у сенци, и по страни, јер друго он није стизао ни да схвати, још мање да протумачи или заволи.“ Младен Лесковац. „Душан Васиљев“. *Гласник Историјског друштва у Новом Саду*. књ. XIII, св. 1–2, стр. 193.

<sup>552</sup> „Пишући о себи, он је, у ствари, писао о хиљадама младих људи који су гурнути у ратна клања, а да ни сами нису знали зашто. Око њих се затворио круг трагичне судбине: било је свеједно да ли су налазили смрт као победници или поражени.“ Пејовић, 1976, нав. дело, стр. 11.

<sup>553</sup> Васиљев, 1976, нав. дело, стр. 26.

<sup>554</sup> Васиљев, 1976, исто, стр. 29.

<sup>555</sup> Васиљев, 1976, исто, стр. 27.

у рату<sup>556</sup>, али и конкретне слике људи које је рат опустошио и које у поратном бунили траже парче земље и хлеба. Он описује гомилу коју глад мори на побуну: „Данас је узрујана, гладна светина лупала радње, пљачкала, урлала: Хлеба! Хлеба! И ко је тај који ће их осудити, ту голу децу, те изгладнеле, жуте, трудне жене? Пред њима пада у прах право и сопственост и својина и на престо пада Глад. [...] Не могу да смислим страшнију ствар од живота којим ови бедници живе. Гладују и псују и паре се.“<sup>557</sup> Ови људи постају све гладнији и извесно је да ће то довести до нових друштвених немира и сукоба јер глад доводи човека на ниво звери. И сам приповедач се поистовећује са овом гомилом, осећа њихову глад, али и описује друге жртве: „У жутој кући преко пута нас, убио се један старац. Написао је писмо полицији, које је овако почињало: „Пет дана нисам окусио хлеба.“ *О, старче, разумем те!*“<sup>558</sup> Ипак, Васиљев не доноси рат директно: нема битака, призора умирања, доласка и одласка, већ се приповетка „Испред прага“ односи према идеји рата посредно – „Сигурно опет то стоголаво чудовиште, рат. Рат. [...] Говори се о великом поразу аустријске војске на талијанском фронту. Људи се радују. Мој отац је цео дан певао. Неки плачу. А зашто? [...] А рат ниже жртве на своје кржаве прсте“<sup>559</sup>. Приповедач, дакле, не евоцира, већ конкретизује затечено, и покушава да на сведен, али конкретан и упечатљив начин пренесе своја ратна и поратна искуства. Најбитнији делови приповетке су његове унутрашње мисли, преиспитивања и самоспознаје о томе шта је он *сада*, после рата, колику је штету сукоб оставио на његову психу и да ли може уопште да настави. Рат представља крајњи степен бесмисла – „Сунце весело обасјава свет, а по њему се крв у рекама лије. Зашто, браћо, зашто? И боли ме душа, боли.“<sup>560</sup> – и после њега остају глад, махнитост, блато и киша. Међутим, једино што може да се мења јесте број нових гробова:

„Али да ли ће моја душа бити мирна после тога? Да ли ће наћи себи идеала, нових? Или ће све остати по старом, и само ће гробље бити веће са стотинама хиљада гробова? Да ли су они несрећници, који су пали као жртва те победе и тог пораза, знали зашто су се жртвовали? Да ли су им

---

<sup>556</sup> „Поје петли. Често сам их слушао, сваке ноћи. Често ми се чини да је то знак неких невидљивих сила, које су ту, у мени и око мене. Осетим језу. О, осећам да је то глупост. Страшно. [...] Ноћ ће да се увуче у ствари, у мој одрти кревет и у сто испред њега и дражиће ме тишином и тајанственошћу.“ Васиљев, 1976, исто, стр. 25.

<sup>557</sup> Васиљев, 1976, исто, стр. 28.

<sup>558</sup> Васиљев, 1976, исто, стр. 30, курзив Д. Б.

<sup>559</sup> Васиљев, 1976, исто, стр. 27, 29, 30.

<sup>560</sup> Васиљев, 1976, исто, стр. 27.

душе биле мирне, задовољне у тренутку када су стигли на крај свога пута? Или су желеле као ја, чезнуле као ја, патиле као ја...“<sup>561</sup>

Све остаје исто и у „Помрчини“, приповеци састављеној од кафана, пијанства и покушаја да се рат заборави и живот настави. Њоме доминира атмосфера бурлеске и карневала, јунаци дефилију са једног краја на други, са прославе на прославу<sup>562</sup>, слично приповеткама о послератној Војводини Црњанског. Ова приповетка је најјаснији приказ споја туге и славља који је снажно карактерисао време непосредно након успостављања мира, тј. крајем 1918. и током 1919. Српска војска је преузела Темишвар, врло брзо се посветивши прославама и утапању туге у алкохолу и проводу. Преживевши катастрофу, војници су осетили катарзу која се испољавала жељом да што више времена проведу на начин који им је претходне четири године био недоступан: „Рат је завршен, али његови рефлекси надносе се и даље над судбине људи. [...] Људи узалуд покушавају да затворе пукотине које је створио рат на грађевинама њихових животних судбина“<sup>563</sup>. Стога и не чуди што је радња ове приповетке – премда љубавна прича наратора у њој врло брзо преузима примат – усмерена на кафану: „Говорили су многи. Наздрављало се војсци, присутним официрима. [...] Ларма је била велика. Даме су биле испод столова, сасвим угажене. Пара је била скоро непробојна. На балкону је музика свирала, немилостиво и тврдо, као да од тога све зависи“<sup>564</sup>. Безимени приповедач издвојен је из друштва<sup>565</sup>, и у главни ток радње ступа тек при кидању аустријских дистинкција када и ступа у везу са супругом провинцијског глумца Тошића. Њихова веза је не само пандан проживљеним „црвеним годинама Клања“, већ и најконкретнија веза ероса и танатоса у прозном опусу Васиљева (сличан мотив се, узгред, на различите начине јавља и у „Победнику“ Кракова, „Адаму и Еви“ и „Мом пријатељ који је прошао“ Црњанског, те „У гостима“ Драгише Васића). Да би побегли од рата, јунаци се посвећују путеним уживањима и на тај начин мењају горке успомене новим проблемима. Међутим, протагониста увиђа узалудност овог поступка који, као и константно опијање, не доноси излечење од траума. Са друге стране, његова љубавница је ратне године провела у цивилству,

---

<sup>561</sup> Васиљев, 1976, исто, стр. 29.

<sup>562</sup> Пантић, нав. дело, стр. 156.

<sup>563</sup> Пејовић, 1976, нав. дело, стр. 12.

<sup>564</sup> Васиљев, 1976, нав. дело, стр. 58.

<sup>565</sup> „Приповедач, уједно и главни јунак је с дубљим разлогом безимен: та безименост јасно га одваја, боље рећи, сасвим контрастира у пометености и помешаности свих других имена.“ Пантић, нав. дело, стр. 156.

одвојена од супруга, и током његовог одсуства живела са другим мушкарцима, што крије и једну од најпрецизнијих поенти које Васиљев приказује својим приповеткама: ратна одвојеност наставља се и у миру. Понашање на које су се јунаци навикли није могуће прекинути напречац<sup>566</sup>, што доказује да је рат присутнији у интимном доживљају стварности него у објективној спољашњости. Потписивање мира не доноси унутрашњи мир и, иако су последице рата још увек физички присутне („Мени се чини да је десет година прошло како је рат отпочео. Трагови су му бар тежи него трагови целе деценије пре њега.“<sup>567</sup>), оне се јасније осете на менталном плану, а опијање и тражење физичког задовољства само су неки од начина како се оне манифестују.

Приповетка која би тематски могла да се чита пре ове је „Разбијене вазе“: она је штампана 1939. године<sup>568</sup>, и док она јесте у избору из 2018, Пејовић је није уврстио у избор *Испред прага*, говорећи да су она, „Борба“ и „Пораз“ остале у рукопису и да о њима постоје подаци у ауторовим писмима, али да су изгубљене<sup>569</sup>. Анализирајући мотив повратка у време пре доласка српске војске у Војводину, ова приповетка представља отклон од ауторовог фокусирања искључиво на сопствено искуство<sup>570</sup>, мада се њена радња може довести у везу са повратком из рата самог Васиљева. Она је, премда се описује као слабија од осталих, битан део његовог прозног опуса услед три важне тематско-мотивске равни: Срба који су Аустроугарску монархију *подривали* изнутра (што се може довести у везу са приповеткама збирке *Из прошлости* Исидоре Секулић), *преласка* преко Албаније и повратка на територију Србије, те *ослобођења* ових територија. Као једно од ретких прозних дела у којима се Васиљев посвећује женским ликовима (мајци Олги и ћерки Дари), завршетак рата посматра се из њихове визуре пошто је њихов супруг/отац одсутан из радње. Он је, као национално освештан Србин, ухапшен, осуђен на робију, одведен пред регрутну комисију и натеран да се закуне на верност непријатељском краљу и држави, што он није у стању да уради: „Позваше нас, да положимо заклетву на верност краљу. Њему, кога из дна душе мрзим више, него што сам живот свој волео. Њему, против кога сам се целог живота борио

---

<sup>566</sup> Васиљев, 1976, нав. дело, стр. 67. О сличним идејама говори и касније штампана приповетка „После кише“. *Улазница*, год. 24, бр. 121-122 (1990), стр. 5–10. Ову приповетку је приредио Александар Пејовић и уз њу уврстио краatak текст „Још једна приповетка Душана Васиљева“. *Улазница*, исто, стр. 3–5.

<sup>567</sup> Васиљев, 1976, нав. дело, стр. 78.

<sup>568</sup> Душан Васиљев. „Разбијене вазе“. *Годишњак Матице српске (календар)*. 1939, стр. 187–214.

Видети и: Васиљев, 2018, стр. 111–138; Душан Васиљев. „Разбијене вазе“. *Златна греда*, год. 15, бр. 169/170 (новембар-децембар 2015), стр. 38–48; Душан Васиљев. „Разбијене вазе“. *Душан Васиљев, песник рата*, приредио Јован Зивлак. Нови Сад: Друштво књижевника Војводине, 2015, стр. 165–192; Драган Бабић. „Белешка о приповеци“. Зивлак, 2015, исто, стр. 192–195.

<sup>569</sup> Пејовић, 1976, нав. дело, стр. 14.

<sup>570</sup> Милицавац, нав. дело, стр. 125.

[...] колико сам ноћи пробдио, стварајући планове, којима би се заљуљао његов престо. Да положим заклетву највећем непријатељу свога народа?<sup>571</sup> Враћен међу осуђенике, он оболева од грудобоље, жали због своје принципијелности, али умире срећан што није издао српство. Овде се види, најбоље у свим Васиљевљевим приповеткама, како су пречански Срби који нису хтели да се одрекну свога народа проживљавали рат<sup>572</sup>. Ослобођење се и овде жељно чека, али је присутан извештај критички интониран анти-климакс: педесетак младића дочекују „само дванаест војника, са једним потпоручником, на двоје кола“<sup>573</sup> који доносе слободу. Свуда су тробојке и певање химне – „мало погрешне, али са заносом и одушевљењем“ – али улазак ослободилаца далеко је од свечаног. Уместо да се посвети томе, што је већ учинио у приповеци „Помрчина“, Васиљев се усредсређује на љубавну причу вође ослободилаца са раније поменутом Даром, спајајући тако доживљај рата двоје људи из две различите средине. Док ћерка умрлог пречанског Србина проводи године у патњи и страху који расту у лудило и апатију, а официр евоцира успомене:

„И ми смо гинули. Ја сам хиљаду пута гледао смрти у очи. Око мене су сви другови моји падали. Ја сам, случајно, остао. Прешао сам гладан и го Албанију, да на другом месту примим опет љуту борбу са непријатељем нашим. Није ни то било лакше. У блатњавим рововима, у води до колена, стајати и ништа, ништа не видети, само сиво небо изнад нас и смрт око нас. И после сто очајања, сто страшних унутрашњих борби, као сто очајних снова дошла је победа. И дођосмо у своју земљу. А тамо? Куће су нам попаљене и порушене. Мајке, жене и сестре обешчашћене, оцеви поубијани. У прах је претворено све што нам је било драго. Али ни сузе нисмо пустили. Оставили смо згаришта огњишта

---

<sup>571</sup> Васиљев, 1939, нав. дело, стр. 202.

<sup>572</sup> Ова приповетка, иако „формално и изражајно“ слабија, евоцира „преживљене патње и понижења, кад су пречански Срби чамели интернирани по тамницама коморанским, арадским и сегендинским. Уплетено у један романтичан љубавни однос, описује се ту доба рушења једног царства и бунило одушевљења уз ослободилачку војску; дани, када је ваљало као са неким големим сунђером избрисати све што је било, и почети нови живот.“ Васиљев, 1933, нав. дело, стр. 285.

<sup>573</sup> Васиљев, 1939, нав. дело, стр. 205. Сличну слику описује и Краков када улази у Руму као први српски официр: „са десетак људи полазим да освајам једно царство“. Краков, нав. дело, 263.



својих и дошли смо овамо, носећи вам слободу. И сузе нико није видео у нашим очима... нико... нико...<sup>574</sup>

Упркос евидентним разликама, обоје осећају исто, и доживљај света идентичан је код свих који су преживели рат, било да се ради о цивилима или војсци. Мада је евидентно да повратник Васиљев није стигао назад у домовину са првим ослободиоцима, он осећа расположење свих слојева друштва, и оних који нису видели фронт, и оних са искуством ровова.

На крају, љубавна веза понавља се и у „Сутонским вестима“, у новом сусрету војника-повратника и девојке из цивилства. Он, долазећи у њену кућу у униформи туђина, прво изазива страх и неповерење, али се одмах обраћа на заједничком језику, откривајући да им је „брат“ и да није непријатељ иако носи његову одору<sup>575</sup>. Разговор се преноси и на остале грађане<sup>576</sup> којима приповедач говори да долази из Војводине, описујући тај крај мешавином љубави и сете, и у овим описима Васиљев провлачи одређене песничке слике које се јављају у његовој поезији<sup>577</sup>. Лако се увиђа колико емоција повратник гаји према домовини коју воли и којој чека да се врати, пошто је он ратни грешник – „Сетих се грехова својих, гадних и многих, и осмех ми се заледио на уснама.“<sup>578</sup> – који се потуца сам и усамљен. Повратник из рата не поседује материјалне ствари и враћа се празних шака, летаргичан и сиромашан, „огранак једног порекла, чији се корен осушио“<sup>579</sup>. Ипак, при сусрету са девојком – као и у „Разбијеним вазама“ – не рађа се љубав, већ исповедање заједничке муке: они су, иако жељни живота, „од живота побегли; страхујући од снова, они су се вратили ,новима који човека чине несрећним“<sup>580</sup>. На крају говоре као брат и сестра, доказујући да су припадници истог народа, чак и упркос чињеници да је приповедач ратовао на супротној страни. Он се више пута јасно и недвосмислено изражава као Србин, истиче своје порекло и шта му

<sup>574</sup> Васиљев, 1939, нав. дело, стр. 208. Читалац се овде може подсетити слике „два Беча“ код Црњанског, тј. народа који иде, односно не иде у рат. Милош Црњански. „Коментар уз ову „Оду““. *Лирика Итаке и коментари*. Београд: Штампар Макарије, Подгорица: Октоих, 2008, стр. 165.

<sup>575</sup> „Ја сам одједном, изненада, осетио потребу да јој кажем ко сам и шта сам. И почео сам јој причати о нама, о њеној браћи. Причао сам јој заносно и дуго.“ Васиљев, 1976, нав. дело, стр. 39.

<sup>576</sup> „А то су мени била браћа. Њихов језик био је мој језик. Њихова слобода била је моја слобода. Њихова срећа била је моја срећа.“ Васиљев, 1976, исто, стр. 38.

<sup>577</sup> „Ја сам из краја где тече мед и млеко. [Војводина] је мој завичај. Тамо сунце ведрије и веселије сја него овде. Тамо заносно мирише багрем и два пута се роје пчеле.“ Васиљев, 1976, исто, стр. 40. Овај пасаж се може упоредити са стиховима песме „Домовина“: „Љубав за класје што богато буја, / за руже што су на гробљима свеле, / за тресак летњих, бесних олуја, / за тугу тица које се селе.“ Васиљев, 2000, нав. дело, стр. 20.

<sup>578</sup> Васиљев, 1976, нав. дело, стр. 43.

<sup>579</sup> Васиљев, 1976, исто, стр. 51.

<sup>580</sup> Пејовић, 1976, нав. дело, стр. 12.

оно значи. При путу ка Војводини, уморан је и меланхоличан, а његова осећања мењају се тек када се приближи домовини<sup>581</sup>. Када је у српском селу, сметају му речи Немца који о том крају говори са ниподаштавањем, земљу назива проклетом и грди је, те он стаје у њену одбрану, мада прећутно, знајући под чијом заставом ратује. Овде се увиђа да је Васиљеву најтеже то што га земљаци гледају непријатељски, а они са којима је приморан да дели униформу вређају његово порекло: „Песниково срце крвари што носи непријатељску униформу. Осећајући је својом, увређен је и узнемирен до бола када немачки официр грди и псује ‚проклету земљу‘ по којој ратују. Ужаснути војник открива како рат трује унутрашње животе и помера савести. То је став песников“<sup>582</sup>.

### Завршне напомене

Васиљев је у своје приповетке уградио велики део личне и колективне историје, остављајући их као коментар поратног времена, у маниру како га је и сам искусио. Иако их критика прима махом негативно, ауторов доживљај поратног света без њих не би био потпун. Срећом, он је поред приповедних и драмских текстова, те писама есејистичко-дневничког карактера<sup>583</sup>, оставио и богат песнички опус, а веза између његових прозних и песничких дела се лако препознаје, толико да се може рећи да сва његова дела потичу из истог, или сличног извора и од истог материјала. Његовим опусом доминира послератно разочарање, а тај осећај света претаче се из прозе у поезију јер је Васиљев пре свега лиричар, што доказују количина и интензитет песничких елемената у његовим приповеткама, чиме се његова проза и поезија допуњују<sup>584</sup>. Иако изгледа као да је овај песник улогу приповедача заузео случајно, Васиљев осећа да само један начин писања није довољан – „У ствари он је у једном пренапрегнутом тону, који је сав нерв, дао реалитет свог доба и своје генерације у

---

<sup>581</sup> „Ми, синови непрегледних, тромих, сањивих равница, нисмо волели ове брегове. [...] И одједном осетисмо да се ваздух пуни озоном и учинило нам се да чујемо дах живота, који се у крилу ноћи будио. Успели смо се на врх и угледали смо жељену равницу“ Васиљев, 1976, нав. дело, стр. 36.

Слика „синова равнице“ је и у песми „Из мога краја“: „Ја сам син равнице и јулијских страсти / где се не зна туга, не познаје беда, / где се много љуби и са много страсти / слуша млада жена кад се исповеда...“ Душан Васиљев. *Песме*, приредио Живан Милисавец. Нови Сад: Матица српска, 1950, стр. 261.

<sup>582</sup> Пејовић, 1976, нав. дело, стр. 12.

<sup>583</sup> Васиљев је писао приповетке као дневник, у наставцима, док су његова писма у тесној вези са прозним текстовима, песмама и драмама. Васиљев, 1933, нав. дело, стр. 282, 284; Лесковац, нав. дело, стр. 192.

<sup>584</sup> „Зато је он своју прозу третирао једва друкчије но своју поезију, писао прозом тамо где је прекинуо стих, и баш зато је његова новела лична исповест онолико колико и поезија, а онолико исто колико и његова поезија, он је монолошко псалмодијање лирско и сентиментално. Васиљев је био лирска природа по превасходству“ Лесковац, нав. дело, стр. 193.

поезији, а слику безизлазне и беспомоћне стварности по којој лута послератни, из родног тла искорењени, човек, у *причи*<sup>585</sup> – и зато ствара и прозу и поезију и драму.

Он је након рата писао некада и више песама дневно, у екстази и ишчекивању смрти. Одмах након што је преживео једну, на ратишту, њега је почела опседати наредна, од болести<sup>586</sup>, и након што је сведочио *првој*, он је наставио да чека *другу*. (Узгред, ова разлика између животних околности може се довести у везу и са књижевним изразом и опусом, тј. са његовом песничком и приповедачком страном и доминантним темама које аутор истражује.) Због свести о мањку времена, пише грозничаво, остављајући недовршене и не до краја обликоване песме, али и значајан број одличних песама, те неколико антологијских. Осим тога што је недвосмислено најпознатија и најупечатљивија, песма „Човек пева после рата“ крије срж одређених делова његове поетике и приступа животу. Она је истовремено манифест, парадигма и епитом песничког опуса овог аутора<sup>587</sup> и у њој „долази до израза онај карактеристични менталитет бола, горчине, ужаса и очаја који је после рата притиснуо младу генерацију, и који, као једна унутрашња, психолошка побуна, може да се прати у многим правцима омладинског зрачења“<sup>588</sup>. Ова песма чита се као химна повратка из рата у којој се, поред поменуте слике потраге за зраком, млеком и јутарњом росом, појављују и још две, битне у контексту истраживања овог рада: *брата* који се назива „душманом клетим“, те *непријатеља*, „губавог бакалина“. Управо су те две слике оно што лирски субјекат затиче када се враћа из рата – због униформе туђина је у сукобу са рођеним братом<sup>589</sup>, а оно што Црњански описује као „други Беч“ у позадини рата, Васиљев описује стиховима: „А данас мирно гледам како ми жељену жену / губави бакалин грли, / и како ми с главе, разноси кров; — / и немам воље — ил’ немам снаге — да му се светим.“<sup>590</sup> А само тако се, и никако другачије, може описати повратак из рата,

<sup>585</sup> Васиљев, 1933, нав. дело, стр. 278, курзив Д. Б.

<sup>586</sup> Васиљев је добар део живота након рата провео у болесничкој постели, а свест о болести и сећање на болничке дане јављају се у приповеткама „Болест“, „Умирање“ и донекле у „Исповести“, те песмама „Пучина“, „Болнице“ и „Грозница“. Видети: Душан Васиљев. „Исповести“, уводни текст Александар Пејовић. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књига 40, свеска 1 (1992), стр. 157–176. Вујаковић, нав. дело, стр. 170-171, 239; Милорад Најдановић. *Жута гошћа у српској књижевности: књижевноисторијски портрети писаца-грудоболника*. Београд: Нолит, 1973, стр. 334–349.

<sup>587</sup> Ова песма тумачи се „као песма/манифест, као песма/документ о оној поетској генерацији која је прошла кроз ратну апокалипсу: кроз крв, клања, кроз пакао у коме су све људске вредности поништене, понижене, проказане, кроз разочарања, дакле, кроз нихилизам/ништавило.“ Гојко Тешић. *Српска књижевна авангарда (1902-1934): књижевноисторијски контекст*. Београд: Институт за књижевност и уметност, Службени гласник, 2009, стр. 299.

<sup>588</sup> Богдановић, нав. дело, стр. 113.

<sup>589</sup> Ово је само једна од многих интерпретација ове песме и, конкретно, овог стиха.

<sup>590</sup> Васиљев, 2000, нав. дело, стр. 54.

било којег преживелог војника било које војске – а посебно оног у униформи непријатеља.

Пратећи развој одређених делова Васиљевљевог поетског опуса, може се, као и у приповеткама, испратити његов животни пут у крајњим стадијумима рата и након њега. Он се враћа „болан, искрвављен“ док му колена дрхте („Колена“<sup>591</sup>), свестан шта је преживео и чему је сведочио („Пут нам је свима у болу исти, / ма се ми како звали; / бели генерали / или црвени екстремисти. / Видик нам је сив од жица, / и небо је сиво, / и душа је сива, / у валу смрти, тифуса, падавица.“ [„Жице“])<sup>592</sup>, као и шта је све био приморан да ради („Јест, клао сам. Ал’ то је била врлина, / и сви су људи клали: / брат брата, ћерка матер, и отац сина“ [„Дан кајања“])<sup>593</sup>. У ратну кланицу је насилно одведен („Одродили смо од родних груди, / и наши су проклети дани; / тмурно тонемо у поноре блуда, / о, ми Прогнани, Прогнани!“ („Нараштаји“)<sup>594</sup>, а са њим остаје врло живо сећање на рат и јасна намера да уради нешто конструктивно, епохално, потребно и позитивно („Долазимо млади / да ослободимо робове, / и још миришемо на мајчино млеко / и већ нам копају гробове, / а ми долазимо / да ослободимо робове!“ [„Синови сутрашњег дана“])<sup>595</sup>. Та демонстрација моћи и полета није стална, те он истиче колика је и послератна бол: „ја сам плакао за сваку кап крви / што их човек Човеку проли. / У мом је срцу било туге више свега. // Ја сам кроз ноћи небројене, дуге, / плакао кајање, пре нег’ се лелек зачу. / Сад само зато плачем, јер сам и јуче плак’о. // Или се кајем, крвљу шкропећи туге, / данас, на дан кајања у плачу?...“ („Дан кајања“)<sup>596</sup>.

Послератни бол лајтмотивски се јавља у многим песмама које се могу анализирати као различите манифестације светског бола. Уз ово се јавља и мотив заборава и његове немогућности услед превише живог сећања, као у песмама „Немоћ“ („Побеђени смо! // Истину свету и праву / сахранили смо и по стоти пут / и предали смо Забораву / оно што је било“<sup>597</sup>), „Визија из рата“ („И пред очима не могах мрак заборава стрти, / јер један тмуран акорд, из јама, / јецаше, и од срама / запловио сам таласом смрти.“<sup>598</sup>) и

---

<sup>591</sup> Васиљев, 1950, нав. дело, стр. 36.

<sup>592</sup> Васиљев, 2000, нав. дело, стр. 80.

<sup>593</sup> Васиљев, 2000, исто, стр. 56. Ова песма је једна од оних у којима се јавља „опсесија грехом и осећање моралне кривице и одговорности човека, који и после рата остаје у рату са самим собом, у вечитом самораздирању и моралној патњи.“ Вујаковић, нав. дело, стр. 174. Мотив братоубиства јавља се и у трећем делу песме „Нараштаји“ где се помиње „Каин, који се каје“. Васиљев, 2000, нав. дело, стр. 70.

<sup>594</sup> Васиљев, 2000, исто, стр. 72.

<sup>595</sup> Васиљев, 2000, исто, стр. 108.

<sup>596</sup> Васиљев, 2000, исто, стр. 56-57.

<sup>597</sup> Васиљев, 2000, исто, стр. 65.

<sup>598</sup> Васиљев, 2000, исто, стр. 82. Ова песма је „узалудан покушај заборава и отклона од ужасавајуће ратне стварности, односно сећања на њу.“ Вујаковић, нав. дело, стр. 180.

„Траг буре“ из „Пет простих песама“ („Горко сећање на Покољ у снове ми се уплете / и носим га са собом кроз светове у ноћи, / и нигде му нема границе; / а смрт је свирепа код Соче и Грачанице / као и под Јокохамом. / Време се титрало с нама ко оркан са жутом сламом, / и били смо свугде пајаци, марионете.“<sup>599</sup>). Уз силна сећања на проживљено („Из мрака се нижу костури, и крпе, и крпе / што се са фијуком ветра вију, / кад сине муња блеском белог емаља.“ [„Вече на Сави“])<sup>600</sup>, код Васиљева се мења и свест о смрти. Он се подсећа визија рата и сцена које не може да заборави, те су читаоци свесни последица ратних дешавања у његовој поезији не само директним описима осећања, већ и сликама које приближавају послератну свест. Након личног доживљаја рата, песникова перцепција људског живота се мења, и стога се примећује како, одведен у рат из цивилне свакодневице, он прихвата то, за разлику од, на пример, Кракова који је већ имао искуство рата и био питомац Војне академије. О овоме пише Едгар Морен, истичући како на ратну свакодневицу реагују они који су већ ратовали, за разлику од оних који су у рат дошли из цивилства: „Ратно стање изазива општу промену у свести о смрти. Та промена [...] утолико је већа онда када се либералне мирнодопске структуре преобразе у ратне структуре“<sup>601</sup>. Промењене свести и измењене перцепције, Васиљев се враћа у средину у којој те промене нису увек највидљивије. Из ове зачуђености настају раније поменуте приповетке, па и песме „Смрт поколења“ и „Дођите, другови моји!...“. Прва од њих прави јасну разлику између (пов)ратника и оних који их дочекују, спремни да славе, што повратницима не прија: „Ми срећни нисмо били. / [...] / И из гробља дошли смо чисти; / кроз облаке дима / назирао се светлости нове луч, — // и ви нас дочекасте / плетеним, троструким бичевима. / И ваше руке, ко железни обруч / који гуши, гуши... гуши..., / обвише се око наших груди.“<sup>602</sup> Посебан критички напад на послератне прославе, које су често из потпуно позитивног контекста расле у нешто сасвим супротно, остварује се „сликом мрачне послератне стварности и апсурдног прослављања победе у рату“<sup>603</sup> која је евидентна у финалису ове песме: „Ноћ свугде, као и пре. И тама... / Ми изгубосмо под црним заставама, / а ви славите помпезан пир... // Ноћ свугде. // И тама. // И мир...“<sup>604</sup> Прослава мира се тако изједначава са прославом рата, а то није оно што повратницима треба. Слично се

<sup>599</sup> Васиљев, 2000, нав. дело, стр. 89.

<sup>600</sup> Васиљев, 2000, исто, стр. 119

<sup>601</sup> Едгар Морен. *Човек и смрт*, превео Бранко Јелић. Београд: Београдско издавачко-графички завод, 1981, стр. 45.

<sup>602</sup> Васиљев, 2000, нав. дело, стр. 67.

<sup>603</sup> Вујаковић, нав. дело, стр. 176.

<sup>604</sup> Васиљев, 2000, нав. дело, стр. 68.

примећује у песми „Дођите, другови моји!...“ у којој песник позива ратне другове и константно варира на граници између „ја“ и „ми“<sup>605</sup>. Овде се такође призива и слика оних другова који су остали *ван* граница своје домовине, не вративши се након рата – њихов гроб се не зна и они су остављени у туђој земљи, као један од најтрагичнијих делова статистике ратних губитака. Песник позива на прекид славља и мирно исказивање поштовања: „Дођите, други моји, / и заповедите људима / да веселе и песма престане; / и закључајте све вајате, / да нико данас не буде срећан.“<sup>606</sup>

Након послератних славља преостају *самоћа, тескоба, апатија* и *туга* – попут оних у песми „Децембарско небо“ („кроз беле пољане дуге / тешким топом у гроб ме прате / моје болесне туге“) <sup>607</sup> – односно *горчина* у песми „Враћено срце“: „Јер ја сам свугде био: / крв ми је прскала по песку барикада / и ја сам носио стег; / и у шуми под тешким крстом / главу ми је трипут завејао снег. / Ја сам слушао снежне успаванке / младих, пупећих груди; / и купао сам се у крви хиљада људи, // и све је то без трага / пало у вечни Понор моје душе, — / сем горчине у устима.“<sup>608</sup> Ипак, поезија овог песника тек у неколицини примера има родољубиви карактер, односно његову искривљену, пародијску црту<sup>609</sup>. Тако се у „Домовини“ помињу и људи и интимне жеље и снови и природа, али се исказује и љубав за „руже што су на гробовима свеле“<sup>610</sup>, док се у „Одбеглој души“ завичај ставља на пиједестал уместо концепта душе<sup>611</sup>. Премда Темишвар у који се вратио после Пијаве није онај који је очекивао, он и даље цени свој крај и у песми „Свитање“ ишчекује да му се после борби врати<sup>612</sup>.

У корпусу од око три стотине песама, није тешко препознати песникове различите, понекад и опречне емоције и ставове о повратку са фронта, те се у њима, између осталог, препознају и тон болећиве резигнације, помирење са судбином и сумња<sup>613</sup>, и ратна<sup>614</sup> и антиратна димензија, исповедни карактер, „пут песничког откровења и трагичне спознаје историјског и цивилизацијског искуства уопште“<sup>615</sup>, те се она

---

<sup>605</sup> Ово се такође често јавља у поезији, као типични експресионистички елемент. Радован Вучковић. „Душан Васиљев“. Васиљев, 2000, нав. дело, стр. 174. Као примере за такав говор, Вучковић наводи песме „У колибама смрти“, „Болнице“, „Жице“, „У мраку“, „Смрт поколења“ и „Нараштаји“.

<sup>606</sup> Васиљев, 2000, нав. дело, стр. 30.

<sup>607</sup> Васиљев, 1950, нав. дело, стр. 102.

<sup>608</sup> Васиљев, 1950, исто, стр. 216.

<sup>609</sup> Миодраг Матицки. „Душан Васиљев – песник без збирке“. Васиљев, 2000, нав. дело, стр. 169-170.

<sup>610</sup> Васиљев, 2000, исто, стр. 20.

<sup>611</sup> Васиљев, 1950, нав. дело, стр. 76.

<sup>612</sup> Васиљев, 1950, исто, стр. 270.

<sup>613</sup> Богдановић, нав. дело, стр. 114.

<sup>614</sup> Вучковић, нав. дело, стр. 171.

<sup>615</sup> Вујаковић, нав. дело, стр. 164-165.

описује као истовремено апелативна и субверзивна<sup>616</sup>, а он као експресиониста који је најаутентичнији и најснажније се буни против старих вредности<sup>617</sup>. Поврх свега, јасно је да „можда ниједан песник у српској поезији није тако снажно и доследно изразио такав антиутопистички и страсни крик пред празнином људске авантуре у трагању за смислом“<sup>618</sup>, те се у том смислу Васиљев издваја од своје генерације – он је њен песнички предводник, иако је у прози тек просечан. Његове ратне песме – сем до сада наведених, треба поменути и „Хоћу“, „Другу“, „Гроб на Северу“, „Сутон“, „Дијалог“, „Смрт негде на улици“, „Облаци“ и друге – покривају широк спектар повратничких импресија. Иманентно песник, Васиљев поезијом чини оно што му базична, дневничко-документарна проза не дозвољава – да искаже све фазе својих унутрашњих стања и образује неке од својих најбитнијих тема: нихилистичко искуство послератног човека, апокалипсу модерног света, апсурд цивилизације, згражавање над ратом, сазнање да у рату постоје и профитери и губитници, као и један општи умор, апатију и разочарање.

На крају, треба поново истаћи разлику у стварању поезије и прозе Васиљева, што утиче на рецепцију потоње. Док приповетке доносе маскирану слику личног искуства из које се може ишчитати аутобиографија самог аутора, песме имају шири карактер, већег су замаха и, консеквентно, вишег квалитета. Када се ова разлика примени на конкретан мотив повратка из рата у униформи туђина, лако је приметити да се у прозним делима на много транспарентнији начин сликају сусрети са припадницима свог народа и дочарава послератна криза друштва и апатија појединца, а у песничким провејава једно свеобухватније разумевање светске патње. Премда му није лако да се наметне као водећи прозни глас међу другим квалитетним именима поменутим у овом раду, Васиљев ипак јесте адекватан представник своје генерације и његова проза заслужује додатно читање и присутност. Са друге стране, занимљиво је да је он припадао „омладини из војвођанских малограђанских кругова, која је уочи балканских ратова била захваћена и ‚притиснута‘ национализмом и која се у време првог светског рата нашла у апсурдној улози туђег војника, да би се после рата разочарала и у нову друштвену стварност“<sup>619</sup> и након повратка у Темишвар био је активан у борби за националну свест. Као део народа који као да је стално удаљен линијом фронта од

---

<sup>616</sup> Стојановић Пантовић, нав. дело, стр. 72.

<sup>617</sup> Тешић, нав. дело, стр. 222.

<sup>618</sup> Зивлак, 2000, нав. дело, стр. 145.

<sup>619</sup> Пејовић, 1976, нав. дело, стр. 18.

своје браће<sup>620</sup>, овај аутор није имао прилику да искуси славни повратак у домовину као победник, већ су његова искуства опречна и комплексна. Ипак, у њима се проналазе неки од најпрецизнијих описа поратног времена и осећања свих слојева друштва, без обзира на то колико су далеко од ровова били током ратних година.

---

<sup>620</sup> „Идеали, срце, и сва осећања била су нам на оној страни, којој смо силом прилика, са пушком прилазили. И борбе које су наши очеви и браћа са својим осећањима и са свом својом душом водили, биле су страшне. Душан Васиљев је све то доживео, кроз све фазе тога живота прошао је. И та су времена (већ прошла срећом!) оставила траг не само на његовој души, но и на поезији“. Васиљев, 1929, нав. дело, стр. 9.



## Драгиша Васић: *Утуљена кандила*, *Црвене магле*, и друге приповетке

Слично Станиславу Кракову, и Драгиша Васић је дочекао Први светски рат са претходним ратним искуством и учешћем у оружаним сукобима од 1912. године. Такође, почетак његове списатељске каријере може се позиционирати у време између краја Другог балканског и почетка Првог светског рата, те он није само аутор прозе која настаје на основу искуства између 1914. и 1918, већ и времена пре тога. Велики део Васићевог рада нераскидиво је везан за рат, а када се том ставу придода и природа краја његовог живота и мистериозна смрт током Другог светског рата, евидентно је да је сваки аспект Васићевог живота, и приватног и професионалног, везан за ратна дешавања. Читајући корпус његовог прозног рада, увиђа се тематска окосница ратне стварности која њоме доминира. У питању су, најпре, збирка приповедака *Утуљена кандила* (1922) и роман *Црвене магле* (1922), два дела која су на два различита начина условљена обимом, опсегом и формално-жанровским намерама писца, представила исечак из ратног искуства аутора. Њима се придодаје неколико приповедака из збирки *Витло и друге приче* (1924) и *Пад са грађевине* (1932), али и оне разбацане по периодици, првобитно штампане између 1914. и 1926. и тек 1990. године сакупљене у збирку *Бакућ Улија и друге приче* коју приређује Гојко Тешић<sup>621</sup>. Како приповетке из прве збирке највише кореспондирају са ратним искуством Васића и његовим јединим романом, ова анализа усредсредиће се највише на та два наслова из 1922. Ипак, битно је прво истаћи основне координате његовог биографског пута кроз ратну стварност и на који начин је стизао до искустава који су чинили основу његовог прозног рада.

Одлазак у рат као одлазак у сватове

Рођен деценију пре Црњанског, Кракова и Васиљева, Васић је до 1912. стасао за војну службу и прихватио рат као позив да се активно укључи у одбрану. Уз то, он је кренуо

---

<sup>621</sup> Четири књиге изабраних дела чине примарни извор истраживања Васићевог дела од 1990. до данас, а Тешић се опет показао као пресудан истраживач и приређивач писаца „утуљене баштине“, након што га је публиковао у *Књижевној речи* и уврстио у *Антологију српске авангардне приповетке* и *Утуљену баштину*, названу по његовој првој збирци. Ове четири књиге садрже роман *Црвене магле* (том I, заједно са критичким текстовима о опусу аутора), сабране приповетке (том II), текстове есејистичког, новинарског, путописног, полемичког и другог типа *Карактер и менталитет једног поколења* и *Деветсто трећа* (првобитно објављено 1919, односно 1925, том III), те *Два месеца у југословенском Сибиру* и *Утисци из Русије* (првобитно објављено 1921, односно 1928, том IV)

ка биткама „надахнут националним идеалима“, као „одушевљени националист“<sup>622</sup>, један од оних који су чекали прилику за слободу и исказивали висок ниво патриотизма и вере у одлучност и потенцијал свог народа. Цела та генерација је са великом дозом нестрпљења ишчекивала прилику која ће доћи и био им је потребан окидач у виду спољашњих догађаја „у којима ће њихов сувишак националне енергије наћи одушке – и када је 1912. дошло до рата с Турском, они су прешли границу раздрагани и весели као да иду у сватове“<sup>623</sup>. Мада су каснији догађаји катастрофално деловали на ову генерацију, она је покренула унутрашње промене и спремно бранила домовину.

Васићев ратни пут све до добровољног изласка из војске 1919. био је садржајан, комплексан и опасан, а свака етапа тог пута обликовала је један део његовог рада и погледа на свет. Он иза себе није оставио дневничко, биографско или мемоарско штиво које би сведочило искуствима рата, нити је своја дела обликовао у маниру фикционализоване прозе<sup>624</sup>, али је његов ратни пут ипак документован<sup>625</sup>. Како је од 1908. имао чин резервног официра<sup>626</sup>, Васић је мобилисан као водник 2. батаљона X пешадијског пука I позива пре но што је, због свог основног позива, адвокатуре, упућен у службу судског референта Моравске дивизије II позива. Касније је учествовао у биткама у јужној Србији и на Косову, прешао до Тиране, да би се преко Солуна и Скопља вратио у домовину где је одликован Медаљом за војничке заслуге након што је у октобру 1912. унапређен у чин резервног поручника<sup>627</sup>. Предах између два Балканска рата трајао је краће но што се Васић надао, те тако већ у лето 1913. учествује у борбама на Дренку – ово је један од ретких догађаја које је касније дословно пренео у своју прозу приповетком „Пуковска застава“<sup>628</sup> – и бици на Брегалници. После тога је упућен на Власину, а већи део године провео је „у својој јединици, учествујући у многим значајним борбама на простору Косова, Метохије, Албаније, Македоније и југоисточне

---

<sup>622</sup> Милош Тимоотијевић. *Драгиша Васић (1885-1945) и српска национална идеја*. Београд: Службени гласник, 2016, стр. 149; Слободан Јовановић. „Драгиша Васић, Предговор *Утуљеним кандилима*“. Драгиша Васић. *Црвене магле. Критичари о Драгиши Васићу*, приредио Гојко Тешић. Београд: Просвета, 1990г, стр. 127.

<sup>623</sup> Јовановић, 1990, исто, стр. 127.

<sup>624</sup> Мило Ломпар. „Профил Драгише Васића“. Драгиша Васић. *Изабрана дела*, избор и предговор Мило Ломпар. Београд: Народна књига – Алфа, 2004, стр. 5.

<sup>625</sup> Радивоје Бојовић. „Књижевник Драгиша Васић сабљом и пером“. *Живот и дело Драгише Васића: зборник радова са научног скупа одржаног у Горњем Милановцу 26. и 27. септембра 2005. године поводом 120. годишњице рођења и 60. годишњице смрти Драгише Васића (1885-1945-2005)*, приредио Борисав Челиковић. Горњи Милановац: Музеј рудничко-таковског краја, 2008, стр. 59–78. Занимљиво, пишући о Васићу, Радован Поповић прелази преко ратних година и фокусира се на послератно доба. Радован Поповић. „Фрагменти за биографију Драгише Васића“. Челиковић, исто, стр. 331–344

<sup>626</sup> Бојовић, исто, стр. 60.

<sup>627</sup> Бојовић, исто, стр. 61.

<sup>628</sup> Драгиша Васић. *Сабране приповетке*, приредио Гојко Тешић. Београд: Просвета, 1990в, стр. 338–343.

Србије. Заправо, од почетка Првог балканског рата, октобра 1912, стално је био у покрету<sup>629</sup>. Након Другог балканског рата, унапређен је у чин резервног капетана и одликован Златном медаљом за храброст<sup>630</sup>, али престанак ратних дејстава и лични успех не потискују трагедију која се таложи у Васићу и која је основа за његове прве књижевне радове и темељ на који се надограђивало искуство Првог светског рата. За разлику од оних који су у њега ступили невини, неискусни и несвесни онога што их чега, он је био упознат са потенцијалним донетима рата, а сведочанства балканских ратова остала су у њему, и „[у]печатљивост масовног људског страдања у Другом балканском рату није избледела ни после 1918. и свих страхаота Великог рата“<sup>631</sup>.

У овај глобални сукоб, Васић је ушао са ставом о рату као конкретизацији идеала и прилици да се учини нешто позитивно<sup>632</sup>, али и са новим чином, као водник 4. чете, 2. батаљона X Таковског пешадијског пука I позива, да би преко Чачка и Лазаревца стигао до Церске битке и напада на Шабац почетком августа 1914<sup>633</sup>. Након битке на Дрини и Колубарске битке, улази у Београд где остаје током 1915, као део Комбинованог одреда, док маја те године добија Златну медаљу за храброст и унапређење у капетана I класе<sup>634</sup>. Након одступања из Београда у јесен 1915, Васић се повлачи ка Албанији и опет прелази преко овог непрегледног и неприступачног терена. То повлачење је било додатно отежано лошим климатским условима, али и свакодневним сукобима са локалним становништвом, па је Васићев одред одсечен од своје дивизије<sup>635</sup>. Касније његов Комбиновани одред први стиже у Драч почетком јануара 1916. и одмах иде на Крф, док Васић помаже француским војницима у искрцавању српских трупа и сведочи сценама које памти деценијама касније<sup>636</sup>. Након опоравка на Крфу, војска се у марту и априлу 1916. године пребацује северно од Солуна, али Васић, услед рањавања и лоше реакције на временске услове, остаје у служби у штабу VII пешадијског пука, док до пробоја Солунског фронта постаје референт судства у Војном суду Дунавске дивизије<sup>637</sup>. Током 1919. године ради у

---

<sup>629</sup> Тимотијевић, нав. дело, стр. 168.

<sup>630</sup> Бојовић, нав. дело, стр. 64.

<sup>631</sup> Тимотијевић, нав. дело, стр. 164.

<sup>632</sup> Ђуза Радовић. „Драгиша Васић“. Васић, 1990г, стр. 163.

<sup>633</sup> Бојовић, нав. дело, стр. 65.

<sup>634</sup> Бојовић, исто, стр. 65-66.

<sup>635</sup> Драгиша Васић. *Два месеца у југословенском Сибиру. Утисци из Русије: путописи, есеји, критике, чланци*, приредио Гојко Тешић. Београд: Просвета, 1990а, стр. 56.

<sup>636</sup> Марко Недић. „Књижевно дело Драгише Васића у оквирима новије српске књижевности“. *Драгиша Васић*, приредио Марко Недић. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2012, стр. 11-12.

<sup>637</sup> Бојовић, нав. дело, стр. 67.

команди места у Новом Саду и Суботици, али на јесен одлази из војске<sup>638</sup>. Резигниран је односом послератног друштва према војницима, и не чека виши чин, већ одлази из војске са Златном медаљом за ревносну службу за све што је учинио за домовину<sup>639</sup>. Тада се посвећује књижевном, професионалном и друштвеном ангажману, а када пише о рату, фокусира се на психолошки утисак уместо на опис догађаја<sup>640</sup>. Зато је његово искуство непотпуно и фрагментарно, па се може само донекле реконструисати из романа *Црвене магле*, приповедака и других текстова.

Битно је, дакле, истражити како то искуство утиче на Васића и мења га од националисте до револуционара<sup>641</sup>. Његово стваралаштво много дугује рату, тематски, организационо, стилски и поетички, управо зато што је „стекао непосредно искуство ратника, искуство оног учесника који је рат преживљавао и оцењивао изнутра, примећујући у њему различите садржаје, мотиве и последице“<sup>642</sup>. Критичарима је одмах било јасно да рат и Васићева проза иду заједно, као једна нераздвојива узрочно-последична веза која природно настаје једна из друге, иако је тај рат у његовом сећању и прози у једној новој, ванстварносној димензији: он је авет која из корена мења свет људи, а његове „злокобно испружене канце“ наводе читаоце да се присећају сенке рата и његовог утицаја на сваког појединца<sup>643</sup>. Рат је пресудно утицао и на цело друштво, и стога његов прозни доживљај не може имати позитиван карактер услед свих страдања и злочина ратних година<sup>644</sup>. Ратно искуство Васића обележава и специфично убрзање времена које и Бенјамин помиње у есеју „Приповедач“ и које показује да је предратни живот неодржив у послератном времену, јер мора постојати нови начин дочаравања свих катастрофа којима су ратници сведочили<sup>645</sup>. Још једна последица ратног дејства је и посматрање поратног света из нове перспективе и закључак да народ који је изашао из рата не може бити позитивно оцењен од стране појединца који је претходних шест година носио униформу и непрестано био у животној опасности. Васић успева да се врати свом адвокатском послу, али га промене у народу подсећају на ратно време, и он их дијагностикује. Тако већ у својој првој књизи, полемичко-памфлетском тексту *Карактер и менталитет једног покољења* – писаној као одговор на негативне тезе

---

<sup>638</sup> Бојовић, нав. дело, стр. 68.

<sup>639</sup> Бојовић, нав. дело, стр. 67-68.

<sup>640</sup> Растко Петровић. „Драгиша Васић“. Васић, 1990г, стр. 137-138.

<sup>641</sup> Јовановић, 1990, нав. дело, стр. 128.

<sup>642</sup> Недић, 2012, нав. дело, стр. 14.

<sup>643</sup> Радовић, стр. 183; Бошко Новаковић. „Драгиша Васић“. Васић, 1990г, стр. 140-141.

<sup>644</sup> Недић, 2012, нав. дело, стр. 15.

<sup>645</sup> Тимотијевић, нав. дело, стр. 173.

Гистава ле Бона из дела *Психологија гомиле* – описује рат као одвајање: од куће, породице и домовине, али и одвајање војника од цивила, критикујући потоње и њихову жељу да избегну рат и спасу се<sup>646</sup>. Васић примећује разлике у друштву и затиче народ „као три располућена света. Први су били солунци, други они који су отишли у заробљеничке логоре, а трећи особе које су рат провеле под окупацијом. Иако су били припадници истог народа и говорили истим језиком, они су имали другачије понашање и систем вредности, на чије је стварање рат имао одлучујући утицај“<sup>647</sup>. Дајући јасну предност првој групи, он стаје на страну војника који су спасили земљу, не либећи се да искаже револт према онима који су били у позадини или сарађивали са окупатором. Они су за њега најгори део народа и он тражи јавну осуду свих који су се плашили повратка војника са Солунског фронта, што се види у његовим нефикционалним делима и роману *Црвене магле*.

На крају, треба истаћи и промену која настаје у преживелима након рата, па Васићеви јунаци манифестују промену у односу на оно што су били пре рата, а та појава може се видети и у размишљањима самог аутора. Та промена једна је од последица ратних искустава, и она се неретко може прецизно пронаћи у приповеткама збирке *Утуљена кандила*<sup>648</sup>, коју отвара „У гостима“, једна од његових најпознатијих приповедака. Њен приповедач/протагониста изненада увиђа да у њему настаје промена која води порекло из ратних дана, а њен интензитет доказује да епифанијски тренуци могу да настану након искуства рата. Користећи приповедачеву спознају као представу општег искуства, Васић доказује последице рата на појединца и гомилу, идући између појединачног и колективног, па читаоци могу да сведоче потресу „општег, антрополошког и онтолошког домена“<sup>649</sup>. Сећања на рат жива су и деценијама касније, што Васић, између осталог, доказује и 1934. у разговору са Црњанским, откривајући да га и даље походе успомене из рата, али да о њима више не пише<sup>650</sup>.

---

<sup>646</sup> Драгиша Васић. *Карактер и менталитет једног покољења. Деветсто трећа*, приредио Гојко Тешић. Београд: Просвета, 1990б, стр. 76-77.

<sup>647</sup> Тимотијевић, исто, стр. 212-213.

<sup>648</sup> Јовановић, 1990, нав. дело, стр. 131.

<sup>649</sup> Часлав Николић. „Рат и муцање у приповеци ‘У гостима’ Драгише Васића“. *Летопис Матице српске*, год. 190, књ. 493, св. 1-2 (јануар-фебруар 2014), стр. 92-93.

<sup>650</sup> „Ја сам желео да прикажем рат, онакав какав је, са циљем да оно искуство које смо ми у њему добили послужи будућим генерацијама да би заводеле мир. Био сам у заблуди. Ви видите довољно примера у свету да се нико не може поучити туђим искуством. [...] Одмах после рата, када смо почели да пишемо, критика је убрзо гракнула ‘доста са ратом’. Морам да Вам признам да сам и ја био један од оних који је хтео још да пише о рату. Стали смо на пола пута. И ја сам био пресечен у том раду.“ Милош Црњански. „Господин Драгиша Васић, књижевник, говори о свом књижевном раду (читаоцима ‘Идеја’). Васић, 1990а, стр. 352-353.

## Почетак и крај рада

Како су се списатељска и војна каријера Васића развијале паралелно, неопходно је ова два тока његовог живота посматрати у заједничком, прожимајућем односу. Његови први објављени текстови настају неколико година пре романа *Црвене магле*, збирке *Утуљена кандила* и дела *Карактер и менталитет једног поколења*, а везани су за лист *Политика* и искуства Балканских ратова. Васић је, дакле, имао два почетка: први, у овим прозним текстовима насталим на основу искустава стечених током 1912. и 1913. године, и други, након Првог светског рата. Из тих првих текстова публикованих у првој половини 1914. рађа се интересовање за Васића као писца и формирају се клице његовог каснијег прозног рада, погледа на свет и става према ратним дешавањима.

Од марта до јула 1914, Васић је у *Политици* објавио приче „Пацко“ (ова прича је и награђена на конкурс за приповетку о рату<sup>651</sup>), „Част“, „Сан каплара Белића“, „Заступник“, „Први дани“, „Пад Феризовића“, „Мајор Таса“ и „Пуковска застава“<sup>652</sup> који се могу означити као мање или више заокружени „наративни текстови“<sup>653</sup> или пак „новинске приче“<sup>654</sup> и који су евидентно засновани на личном искуству и проживљеним догађајима из тек окончаних ратова. Седам прича – све сем „Заступника“<sup>655</sup> – тематизују ратна разарања, препричавају виђено и „за основу, као свој садржински предлојак, имају оне ситуације и призоре из рата који симболичношћу и општим смислом свога значења указују на своју типичност и могућну поновљивост у ратном времену“<sup>656</sup>. Ове приче реконструишу ауторово ратовање и доносе читаоцима непосредна сведочанства, али не из перспективе војсковођа, већ из угла обичног војника. Оне нису грандиозне, садржајне, обимне и квалитетне као неке касније приповетке – ни у тематском, ни у стилском, нити,

<sup>651</sup> Црњански, нав. дело, стр. 353-354.

<sup>652</sup> Извори прича (према Васић, 1990в, нав. дело, стр. 432:

- „Пацко“. *Политика*, X/3644, 5. III 1914, стр. 1-2.
- „Част“. *Политика*, XI/3675, 6-7. IV 1914, стр. 1-3.
- „Сан каплара Белића (Истинита прича)“. *Политика*, XI/3704, 6. V 1914, стр. 1-2.
- „Заступник“. *Политика*, XI/3722, 24-26. V 1914, стр. 1-3.
- „Први дани (Белешке из рата)“. *Политика*, XI/3732, 5. VI 1914, стр. 1-2.
- „Пад Феризовића (Белешке из рата)“. *Политика*, XI/3734, 7. VI 1914, стр. 1-3.
- „Мајор Таса“. *Политика*, XI/3738, 11. VI 1914, стр. 1-2.
- „Пуковска застава (На Дренку, 18. јуна)“. *Политика*, XI/3744, 17. VI 1914, стр. 1-2.

<sup>653</sup> Марко Недић. „Ране приповетке Драгише Васића“. Челиковић, нав. дело, стр. 255

<sup>654</sup> Михајло Пантић. „Приповетке Драгише Васића: човек прича после рата“. *Модернистичко приповедање: српска и хрватска приповетка/новела 1918–1930*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1999, стр. 227.

<sup>655</sup> Недић, 2008, нав. дело, стр. 256.

<sup>656</sup> Недић, 2008, исто, стр. 255.

напоследку, наративном смислу<sup>657</sup> – али јесу битан показатељ Васићевог моралног и етичког кодекса<sup>658</sup>, као и осећања која се у њему јављају током Балканских ратова, а која расту у парадигму општег става народа, понајвише услед ауторове специфичне приповедне позиције. Наиме, његова фигура не доминира текстом нити га злоупотребљава у сопствене сврхе, већ омогућава да се и други јунаци развију из његовог сведочења, те су у првом плану доживљаји више различитих јунака које наратор преноси<sup>659</sup>. Иако су пуне општих места, ове приче имају своју вредност у антиципацији онога што следи након Првог светског рата, током којег су се Васићева антиратна осећања конкретизовала и надоградила<sup>660</sup>. Као сведочанства и Првог и Другог балканског рата<sup>661</sup>, ове предратне приче почетак су Васићеве каријере и због тога их је битно поменути приликом истраживања тематизације рата у његовој прози, мада је и сам аутор свестан њихових мањкавости, због чега оне нису део збирки објављених за живота, већ тек издања из 1990. године<sup>662</sup>.

Други почетак Васићевог стваралаштва везан је за рад на текстовима насталим на основу Првог светског рата, али се овај почетак није десио одмах после примирја. Он није писао у рову – барем не прозу, али јесте *Карактер и менталитет једног поколења*, дело за које тврди да му је најдраже<sup>663</sup> – нити се непосредно по повратку са ратишта усредредио на претакање искуства у фикцију. Он почиње да пише неколико година касније – мада је и овај тренутак, како касније признаје, можда дошао прерано пошто је за квалитетније писање требало сачекати да прође још времена<sup>664</sup> – након новог пресудног искуства: принудног слања на војну вежбу у Албанију услед анти-режимских текстова у свом часопису *Прогрес*. Тако се поново вратио у овај неприступачни предео из којег је носио тмурне успомене, и септембар и октобар 1920. провео у Призрену, што је касније и документовао у делу *Два месеца у југословенском Сибиру*. Уз то, овај прогон из Београда послужио је као окидач Васићевим креативним импулсима и навео га да све што је протеклих година проживео сада напokon стави у прозну форму и посвети се томе на адекватан начин. Био је резигниран и повређен, нарочито јер није очекивао такав третман као бивши официр и ослободилац. Ипак, и

---

<sup>657</sup> Недић, 2012, нав. дело, стр. 14; Пантић, нав. дело, стр. 227-228.

<sup>658</sup> Тимотијевић, нав. дело, стр. 169.

<sup>659</sup> Недић, 2008, нав. дело, стр. 255-256.

<sup>660</sup> Недић, 2008, исто, стр. 255; Недић, 2012, нав. дело, стр. 14-15; Пантић, нав. дело, стр. 227.

<sup>661</sup> Тимотијевић, исто, стр. 160, 162-163.

<sup>662</sup> Недић, 2008, нав. дело, стр. 256.

<sup>663</sup> То дело је писао „крвљу, за време рата, на фронту“. Црњански, нав. дело, стр. 354.

<sup>664</sup> Црњански, исто, стр. 355; Радовић, нав. дело, стр. 182.

овај период имао је своју улогу у његовом животу: почео је да себе и свој народ посматра из новог угла, потпуно разбијајући дотадашње концепте индивидуе и мноштва. Ова епифанија га је усмерила ка новој поетичкој одредници, и описујући два месеца у егзилу, он заузима критички став према режиму, па овај рукопис крије промену из документарно-публицистичко-новинско-памфлетско-дневничког текста у нешто што има призвук једне нове врсте аутономног прозног приповедања, управо „под дејством пишчеве наглашене критичности“<sup>665</sup>. У томе се крије вредност принудног двомесечног изгнанства: уместо плана да о томе напише књигу која ће бити његова „освета и одмазда“, он бележи своје утиске у текст који све више личи на фикцију, те одлази у Албанију као „политички писац“, а враћа се „као приповедач“<sup>666</sup>. Након што му је рат „отворио уста“<sup>667</sup>, овај период му је отворио очи према новој књижевности<sup>668</sup>, и он је пронашао себе, „преживео свој морални препород и дао излива својој немирној и напаћеној души у дело које представља увод у његов приповедачки рад“<sup>669</sup>. Брзо потом уследили су *Црвене магле* и *Утуљена кандила* и Васић ступа на сцену силовито и успешно<sup>670</sup>.

Његов рад, ипак, није нарочито дуготрајан, нити нарочито обиман. Он почиње да пише јер је замрзео рат<sup>671</sup>, а престаје да би се посветио јавном ангажману, па након *Пада са грађевине* „сасвим престаје да се бави писањем фикционалне прозе“<sup>672</sup>. Може се полемисати и да је разлог његовог престанка рада исцрпљеност тема које је могао обрадити у прозном оквиру – што се десило Кракову и Васиљеву – и да због тога након 1932. године престаје да се јавља у књижевности на овај начин, управо у време када је „сећање на рат почело да бледи“<sup>673</sup>. Но, са једним романом, пет приповедних збирки – рачунајући приповетке из *Политике* и касније из периодике – и више нефикционалних дела, Васић остаје репрезентативна фигура међуратне књижевности: као директни учесник ратова, он из сопственог искуства рекреира виђено и проживљено, и то

<sup>665</sup> Ломпар, 20004, нав. дело, стр. 15-16.

<sup>666</sup> Јовановић, 1990, нав. дело, стр. 129.

<sup>667</sup> Радовић, нав. дело, стр. 164.

<sup>668</sup> Ранко Младеновић. „Приповетке Драгише Васића“. Васић, 1990г, стр. 310.

<sup>669</sup> Миодраг М. Пешић. „Драгиша Васић“. Васић, 1990г, стр. 209.

<sup>670</sup> Пешић, нав. дело, стр. 209.

<sup>671</sup> „Ја сам у једној прилици већ саопштио зашто пишем. Омрзео сам рат. Тако сам га омрзео, да сам још у току рата почео да пишем против рата. Наравно, нисам био наиван да верујем да је заувек са ратом свршено после овог рата.“ Драгиша Васић. „Наш најбољи писац рата Драгиша Васић говори“. *Необјављени чланци*, приредио Живота-Жика Лазич. Београд: Просвета, Алтера, 2009, стр. 119. [*Правда*, 31. маја и 1. и 2. јуна 1936. – одговор на анкету *Правде* „Зашто пишем и за кога пишем“, с поднасловом „Наши старији и млађи књижевници одговарају“]

<sup>672</sup> Пантић, нав. дело, стр. 41.

<sup>673</sup> Александар Јовановић. „Лични очај као знак колективне несреће: *Црвене магле* Драгише Васића“. *Драгиша Васић*, приредио Марко Недић. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2012, стр. 367.



предочава не у једноставном маниру, већ уз велику дозу експресионистичких и модернистичких елемената који ће касније бити истакнути, дајући читаоцима срж ратних траума, упечатљиво и ефектно.

### Поетичке промене и оквири

Васићева поетика највише дугује шестогодишњем периоду ратних дејстава – уосталом, он и јесте писац зато што „увек креативно реактивира властито искуство [и] узима оно што, у виду доминанте, одређује и његову приповедну, фикцијску прозу – сопствену ужаснутост ратом“<sup>674</sup> – али у којој мери га је рат *заиста* обликовао? Које су теме доминантне у његовој прози и да ли су његови протагонисти адекватне представе ратне стварности? Најзад, како се то што је проживео претаче у оно што након рата пише?

Као прво, битно је изнова истаћи његову усмереност на ратна дешавања и искуства: без тог шестогодишњег периода, његова свест о свету била би другачија, његов модус посматрања стварности различит, а однос према другим људима вероватно у складу са предратним друштвеним аршинима. Другим речима, да није искусио рат, Васић би вероватно наставио да се развија у домену адвокатуре и права, уместо што се усмерио на књижевност, новинарство и публицистику. Међутим, како је рат постао неодвојиви део сваког аспекта његове личности, није могуће посматрати га ван тог домена, и стога је битно одредити не да ли рат формира његов опус, већ и у коликој мери то чини. Иако је његово стваралаштво директна последица ратова, због чега изражава „његове унутрашње духовне и интелектуалне немире, животно искуство, традицију којој је припадао, али и утицај модерног времена“<sup>675</sup>, његова проза има доминантан антиратни карактер. Ова поетичка црта наслеђена је из предратних прича из *Политике* којима је Васић изражавао протест против ратних активности у којима учествује, али и против свега што га након ратова чека у домовини, а ту критичку црту наставља и у роману *Црвене магле*<sup>676</sup>, противећи се рату на један свеобухватнији начин. Он ово критичко обрушавање на режим наставља и након рата<sup>677</sup>, изражавајући разочарање у све конституенте свог света: од лошег односа официрског кадра према обичним војницима, преко бахатог опортунизма ратних профитера, све до непоштовања оних који су најзаслужнији за одбрану земље. Укратко, био је разочаран чињеницом да је

<sup>674</sup> Пантић, исто, стр. 210.

<sup>675</sup> Тимотијевић, нав. дело, стр. 267.

<sup>676</sup> Радовић, нав. дело, стр. 177-178.

<sup>677</sup> Тимотијевић, нав. дело, стр. 171.

пресудни тренутак рата – када су „велики (државе, генерали, политичари) били мали а мали (ратници, цивили, жене) били велики“<sup>678</sup> – заправо запостављен. Стога се он пре опредељује за слику рата из позадине, слично Кракову, уместо да, као Хемингвеј, оде директно у ров и представи оно што се тамо одвија. Његова проза посматра рат са дистанце са које се лакше и прецизније увиђају проблеми ратне свакодневице, а ова тенденција приметна је како у првим приповеткама, тако и у каснијим збиркама које тематизују *последнице* рата, а не његове *слике*. Њихови јунаци су парадигме ратних траума и фигуре које је рат уништио<sup>679</sup>, а конкретни прикази ратних дејстава слабе и нестају како Васић иде ка крају каријере<sup>680</sup>. Он, дакле, заузима критички став према рату и свему што долази са њим, и обрушава се на оне који га покрећу, подржавају, пролонгирају и хвале, а ова антиратна порука је кључни део његовог рада.

Ипак, средишња тачка те поетике је управо у поменутом споју модерног и традиционалног: Васић није једини писац који се подједнако служи наслеђем старије књижевности у коју покушава да унесе нове елементе, али јесте један од ретких који у томе успева на доминантан и ефективан начин. Он креће од реализма, обликује јунаке и приповедне ситуације скоро у маниру прозе XIX века – укорењеност у стварности, познате ситуације, верно приказивање догађаја, објективан поглед на свет, дескриптивност пејзажа, једноставна лексика, разумљив стил, упечатљивост јунака, итд. – настављајући поетику реалиста, али не стаје на томе. Васић стога није писац који епоху реализма доноси у своје доба и примењује на своје искуство, већ у своју прозу уводи нове правце, пре свега модернизам и експресионизам. Промена која се десила у свету и људима након 1918. године није заобишла ни његову уметност, а поетичке промене које су одликовале послератну књижевност су више но евидентне. Без новог поимања света, стварности, сопства и уметности, писци који су преживели рат почињу да стварају нова књижевна дела у новим оквирима, служећи се новим стилем и језиком, опредељујући се за нове форме и пишући о новим темама, што све заједно бележи недвосмислену промену у односу на књижевно стваралаштво пре рата. У случају Васића, постоји вероватноћа да би он почео да ствара у границама реализма у класичном смислу или реализма са благим примесима модернизма да није дошло до тих промена, па се стога његов израз посматра „управо у том осцилирању поетичког

---

<sup>678</sup> Ломпар, 2004, нав. дело, стр. 17.

<sup>679</sup> Радовић, нав. дело, стр. 168.

<sup>680</sup> Добривоје Младеновић. „Васићеви Јуришићи у миру“. Челиковић, нав. дело, стр. 315-316.

клатна од реализма ка модернизму, и натраг ка реализму<sup>681</sup> пошто би се у супротном игнорисала цела једна половина његовог израза. Мешавина реализма и модернизма, тај специфични „традиционални модернизам“, огледа се у приповедању, стилу, језику, реализацији приче, карактеризацији јунака, темама, посвећивању пажње детаљу и поступцима као што су фрагментарност и субјективност<sup>682</sup>, што на крају доводи до потпунијег читалачког ужитка и релевантности те прозе до данас. Васићев рад носи и одлике европске духовне мисли XIX века<sup>683</sup>, са једне стране, и онога што је специфично за српску књижевност прве половине XX века, са друге, чиме он мири више утицаја који чине његов опус квалитетнијим и упечатљивијим од аутора који су се у послератном периоду задржали само у једном књижевном току. Уз то, његова поетика уноси живост у нашу поратну прозу, али и доприноси оснажњавању модернистичких тенденција двадесетих година, пре свега услед нивоа интертекстуалности, аутореферентности и посвећивања пажње детаљима<sup>684</sup>, што се увиђа и у Васићевим текстовима некњижевне природе – *Карактеру и менталитету једног поколења*, *Деветсто трећој* и *Два месеца у југословенском Сибиру* – које одликује патинизована реченица и истовремено објективан и субјективан однос према предмету посматрања<sup>685</sup>. Његове прве две приповедне збирке су и „карактеристичан пример како су у оквирима традиционалне, релативно стабилне миметичке наративне структуре могућа извесна идејна, мотивска и стилска преобликовања у складу са експресионистичком поетиком“<sup>686</sup>. Овај аутор је истовремено реалиста и модерниста, али и експресиониста, посебно у роману *Црвене магле* који се скоро цео може читати у том кључу<sup>687</sup> и збирци *Утуљена кандила*<sup>688</sup>, али се у каснијем раду види пад квалитета, поетичка промена и бег од експресионизма. Тад се усмерава на реалистичко-социјалну прозу, мада не у потпуности, те инсистира на психолошком аспекту приповедања које, иако на прво читање делује изузетно назадно<sup>689</sup>, има свој смисао и сврху.

---

<sup>681</sup> Тимотијевић, нав. дело, стр. 273.

<sup>682</sup> Тимотијевић, исто, стр. 268; Пантић, нав. дело, стр. 218; Стојан Ђорђевић. „Експресионистички елементи у роману *Црвене магле* Драгише Васића.“ *Први светски рат и српска књижевност; Два века од Вукове* Мале престојародне славеносрпске пјеснарице: зборник радова са 44. научног састанака славиства у Вукове дане. Београд: Међународни славистички центар, 2015, стр. 286.

<sup>683</sup> Пантић, нав. дело, стр. 216.

<sup>684</sup> Пантић, исто, стр. 219.

<sup>685</sup> Пантић, исто, стр. 210.

<sup>686</sup> Бојана Стојановић Пантовић. *Српски експресионизам*. Нови Сад: Матица српска, 1998, стр. 104.

<sup>687</sup> Видети текст Стојана Ђорђевића и запажања Бојане Стојановић Пантовић, исто, стр. 104–106.

<sup>688</sup> Неђић, 2012, нав. дело, стр. 18.

<sup>689</sup> Пантић, нав. дело, стр. 223-224, 226.

Првобитно публикован 1922, роман *Црвене магле* је дочекан врло позитивно, иако је током периода Васићевог прогона из књижевног живота – од краја Другог светског рата до краја осамдесетих – игнорисан колико и друга његова дела. Тек су издањем сабраних дела из 1990. године и аутор и роман поново добили видљивост и потврдили своју вредност. Како је настајао истовремено са збирком *Утуљена кандила*, овај роман са приповеткама те збирке дели одређен поглед на послератни свет, као и паралеле на стилском и поетичком плану, те је битно размотрити не само његову композицију, организацију и став према рату, већ и однос са другим Васићевим делима.

Слично романима *Дневник о Чарнојевићу*, *Кроз буру* и *Крила*, и ово дело спада у категорију „кратких романа“ српске авангарде којима доминира фигура младића, ратника или повратника из рата, који пролази кроз процес осамостаљивања, проживљавања ратних траума, рационализације осећања и ставова према поратном свету. Ипак, Васић уводи једну новину, па тако уместо једног примарног протагонисте, његовим романом фигурирају два младића, истовремено слична и различита: Алексије Јуришић и Ђорђе Христић, обојица учесници рата. Они јесу одређена врста антипода и двојника, али на другачији начин од Рајића и Чарнојевића<sup>690</sup> – како су оба лика физички присутна у свету романа, они су конкретнији, опипљивији и ближи читаоцима, али веза која се формира између њих није толико снажна и комплексна као у другом пару двојника. Стога се њиховим упоредним читањем увиђа да они допуњују и надограђују један другог, творећи заједно једну целовитију и вишеслојну фигуру која се може посматрати као парадигма учешћа српске омладине у рату. Иако је Јуришић тај који треба да израсте у доминантну фигуру у роману и, слично Рајићу, „синтетизује читаво једно доба“, он није у стању да то учини, те пред читаоцима лебди „само као један магловити фантом“<sup>691</sup>, ништа конкретнији од Јуришића. Јунаци крећу из исте тачке и на почетку рата су слични свом аутору (млади, снажни, патриотски настројени и храбри), али њихов однос према рату, пут у сукобу и реакција на проживљено искуство се разликују, због чега Васић ствара два јунака уместо једног. Он пажљиво анализира њихова психичка стања – што је још једна експресионистичка

<sup>690</sup> „И Петар Рајић Црњанског и Васићев Алексије Јуришић суочени су са својим антиподима у ликовима измишљених или стварних пријатеља Егона Чарнојевића и Ђорђа Христића. Различита је њихова функција у оба дела, а исто тако у непосредној вези с Васићевим јунацима контрастирани су женски ликови (Јелена и Наталија).“ Радован Вучковић. *Проза српске авангарде*. Београд: Службени гласник, 2011, стр. 41.

<sup>691</sup> Милан Богдановић. „Драгиша Васић: *Црвене магле*“. Васић, 1990г, нав. дело, стр. 222.

раван романа<sup>692</sup> – а њиховим судбинама представља два типа реакција на рат и „посматра рат под два разна угла, толико слична, а ипак различна по везаностима својих бића“: док је Јуришић, премда верен, слободан на сваки могући начин, Христић је ограничен, али и егоистичан, што га води у самоубиство<sup>693</sup>. Њихови ставови према рату разликују се још пре избијања сукоба, а касније се додатно разграничавају, те Јуришић дочекује крај рата физички и психички пропао, са мржњом и огорчењем, зато што му је доста рата и зато што је рат уништио његове планове за будућност:

„Та кобна и судбоносна вест која је ово после подне као гром, са узбуњене улице, упала кроз његов отворен прозор, најпре га је поразила, па је као неко што је очевидац док се на његове очи руши кућа сазидана до самога крова, наједном обамро у некој страшној, укоченој и малаксалој узетости, док се постепено није повратио да осети једну једину страст: једну мутну и крваву мржњу на све и против свега око себе. Јер овај Алексије Јуришић, који је пуних двадесет и шест година живео без икаквог плана, имао га је јасно овога лета и први пут у свом животу. Тај план био је прост и изводљив: свршити с испитима и оженити се. [...] Само ја осећам једно: да до новог рата мора доћи. Јест, мора, мора доћи, до новог рата.“<sup>694</sup>

Христић, са друге стране, неколико недеља пре Јулског ултиматума ступа у брак и не жели да се упусти у борбу – он се крије иза Јелениних речи и њеног непристајања на његову нову регрутацију: „Али мој муж неће ићи, ја му не дам. [...] Мој муж се доста одужио; нека иде ко се није одужио, то би било право“<sup>695</sup>. Штавише, Христић као да се од почетка романа спрема за дезертерство и бег са фронта, што напослетку и чини, али са погубним ефектом: након што рањава самог себе, отпуштен је из службе и упућен кући где планира да „лечи“ ране и проводи време са супругом, али се испоставља да је она неверна, што додатно уништава његов дух и води га у смрт. Овај процес заузима дуг временски период, од његове идеје да се рани, преко преиспитивања последица таквог чина и негативног става који заузима према себи, све до увиђања грешке и примећивања промене у ставу других јунака према њему. Он копни духом и телом, на

<sup>692</sup> Стојановић Пантовић, нав. дело, стр. 114.

<sup>693</sup> Новаковић, нав. дело, стр. 142.

<sup>694</sup> Васић, 1990г, нав. дело, стр. 12, 15.

<sup>695</sup> Васић, 1990г, исто, стр. 13.

крају схвативши да је смрт једини излаз из бремена које је себи наметнуо, што најзад схватају и његови пријатељи који резонују „да се Христић могао опрати једино на онај начин који је сам изабрао“<sup>696</sup>. На Јуришића пак рат има сложенији ефекат, те он не пропада под утицајем љубавне трагедије, већ поратне нервозе и трауме коју носи са ратишта. Међутим, нико не може да се изолује од рата, „а они најинтелигентнији и најсавјеснији трпе душевне муке због свег тога хаоса, због растакања утврђеног система вриједности“<sup>697</sup>. Ипак, обе трагичне судбине имају свој смисао и обе су део поетичког погледа Васића на ратну и поратну стварност као представе његове намере да „наративно представи драматичне последице дугогодишњег ратовања у Србији средствима која ће бити у извесном сагласју и са доминантним поетичким обележјима времена и са пројектованом психологијом, емотивношћу и моралом књижевних ликова“<sup>698</sup>. Протагонисти су, дакле, пре слика одређеног типа јунака него фикционализоване представе стварних личности, и стога јесу епитоми који расту ван граница романа у предмете „на којима писац проучава и анализира психолошко стање читавог једнога поколења“<sup>699</sup>. Индикативно је и то што су они војници, а не старешине: Васић је, као и Црњански, имао негативан став према носиоцима виших чинова и био скептичан према њиховој улози током пробијања Солунског фронта и ослобађања<sup>700</sup>, тим пре што је и био присутан приликом тих догађаја. Он више цени обичне војнике и зато су у средишту његове прозе управо такви јунаци, чиме овај роман расте у ред дела која посвећују пажњу онима који су заслужни за повратак домовине и победу у рату.

Вредност романа огледа се и у његовој стилској, композиционој, организационој, формалној, жанровској и тематској равни. Он се анализира као авангардни, експресионистички, симболистички или чак лирски роман<sup>701</sup>, али његово жанровско одређење није лако дефинисати: у питању је, условно говорећи, ратни роман којим доминира антиратна порука као преовлађујућа одлика Васићеве прозе. Ипак, иако Први светски рат јесте у средишту романа, он се не може дефинисати као „роман о Првом светском рату, то јест, као обимна романескна дескрипција и слика тог великог

---

<sup>696</sup> Васић, 1990г, исто, стр. 79.

<sup>697</sup> Станко Кораћ. „Драгиша Васић: Црвене магле (1922)“. *Српски роман између два рата: 1918–1941*. Београд: Нолит, 1982, стр. 108.

<sup>698</sup> Недић, 2012, нав. дело, стр. 21.

<sup>699</sup> Богдановић, 1990а, нав. дело, стр. 218.

<sup>700</sup> Јовановић, 1990, нав. дело, стр. 127-128.

<sup>701</sup> Стојановић Пантовић, нав. дело, стр. 113-114; Кораћ, нав. дело, стр. 109; Јовановић, 2012, нав. дело, стр. 368; Бојан Јовић. *Лирски роман српског експресионизма*. Београд: Институт за језик и књижевност, 1994; Гојко Тешић. *Српска књижевна авангарда: (1902–1934): књижевноисторијски контекст*. Београд: Службени гласник, 2009, стр. 10.

историјског догађаја, већ једна сасвим парцијална и истовремено веома субјективна, то јест, доживљајно димензионирана пројекција човекове судбине у том рату [и] феномен егзистенције који потискује и прекрива сваку другу животну тему, заправо, постаје најинванзивнији чинилац егзистенције који продире у сваку пору живота, изненада и стихијски, преокрећући и тумбајући живот у опасан хаос<sup>702</sup>. Рат пресудно одређује како све остале формалне чиниоце романа, тако и животе јунака, али Васић не циља на целовиту слику рата коју је постигао Краков у *Крилама*, већ посвећује пажњу неколицини ликова, и стога је слика рата у роману фрагментарна и „веома редукована на тек неколико појединачних ратних судбина, без њиховог контекстуалног повезивања са било којом значајном битком, нити са важним историјским личностима, војсковођама, политичарима [...] већ на модеран начин, дакле, доживљајно, и из перспективе појединачне егзистенције, усредсређивањем на патње и страдања појединца у ратном хаосу, што епско виђење преусмерава више ка трагичном виђењу“<sup>703</sup>. Постоје најмање два разлога за овакву композицију – први је личне природе и крије се у већ поменутој мржњи коју је Васић осећао према рату, а други се тиче формалног одређења дела и чињенице да је оно започето као краћа приповедна целина која је прерасла оквир приповетке и израсла у романескно дело<sup>704</sup>. То је разлог зашто га критичари описују као текст који није роман у класичном смислу речи – већ пре као скуп краћих целина којима фигурирају исти јунаци, или као обимна новела – али и услед чињенице да је то ратни роман којем евидентно фали присуство ратних догађаја<sup>705</sup>. Напокон, чак је и за самог аутора овај текст „брзо испричана приповетка о мукама и судбини Алексија Јуришића“<sup>706</sup>, што додатно доказује двоструку жанровску природу дела. Још једна од његових специфичности је и прстенаста структура која доводи до тога да роман почиње и завршава у сличном окружењу, атмосфери и локалитету, премда је стање свести протагониста на завршетку дијаметрално супротно од онога са почетка. Уз то, роман прати једну конкретну епоху од почетка до краја и због тога „подражава принцип круга“<sup>707</sup>: отвара га сцена комешања Београђана на дан упућивања Јулског ултиматума („А у четвртак јула двадесет трећег ултиматум лудачки

---

<sup>702</sup> Ђорђевић, нав. дело, стр. 288.

<sup>703</sup> Ђорђевић, исто, стр. 288.

<sup>704</sup> Ђорђевић, исто, стр. 288-289.

<sup>705</sup> Радовић, нав. дело, стр. 179.

<sup>706</sup> Драгиша Васић. „Црвене магле. Епилог“. Васић, 1990г, нав. дело, стр. 113.

<sup>707</sup> Адријана Крајновић. „Дисторзија ратних сећања: Црвене магле Драгише Васића и Крила Станислава Кракова.“ *Први светски рат и српска књижевност; Два века од Вукове* Мале простонародне славеносрпске пјеснарице: зборник радова са 44. научног састанака слависта у Вукове дане. Београд: Међународни славистички центар, 2015, стр. 296.

груну у престоницу, те сав онај живот у њој узрујан, нередован и напет од атентата, задоби изненада неки необично мучни и злокобни изглед.<sup>708</sup>), а затвара га детаљ „у соби Јуришићевог стана на Дунаву“<sup>709</sup> након окончања ратних дејстава и повратка са фронта. Између ове две сцене, по много чему сличне, исписује се историја не само двојице протагониста, већ и целог народа који преживљава окупацију, прогонство и повратак у домовину. Услед конфузије која одликује послератно време, и роман који их документује мора бити мозаичан, конфузан, растрзан, фрагментаран и нелинеаран. Свестан да форма мора пратити тематски опсег дела и дочарати дух времена, Васић се одлучује да роман условно подели у два дела која рефлектују две дистинктивне епохе учешћа Србије у рату – до краја 1915, земља је у релативно успешној фази одбране територије у којој успева да задржи статус *quo*, а након тога следи повлачење на југ и прелазак преко Албаније. Између ова два периода постоје огромне разлике које се манифестују у перцепцији рата, како код војно активних јунака, тако и код цивила који нису део ратних активности. Напослетку, промене које доводе до повлачења условиле су и други концепт ратовања, из чега настаје потпуно нов поглед на свет који се увиђа код јунака *Црвених магли*. Из тих разлога Васић прави разлику између прве две и друге две године рата, што производи другачију композицију рукописа, која тако постаје „мозаична и растресита, приповедање убрзано и дисконтинуирано, доживљај наглашен и хетероген, поруке и значења динамични и дивергентни, што ствара утисак брзине, фрагментарности, хаотичности“<sup>710</sup>. Такву оцену производи неуравнотеженост између два сегмента романа – како истиче Ломпар, први сегмент од пет глава обухвата две трећине рукописа и период од годину и по дана (од јула 1914. до краја 1915), а у њему је приповедање линеарно и хармонично, док други сегмент, који се простире на преосталу трећину текста, прати остале три године рата и окончава се након његовог краја. Другим речима, то значи да овај други део романа одликује „радикално убрзање времена у приповедању као радикално убрзавање приповедања, које растаче почетну линеарност и смењује је изразитом фрагментарношћу: линију, дакле, замењују тачке. Продор тачкасте нарације обележава *прелом* који се одвија у самом тексту *Црвених магли*, јер се на свим нивоима структуре препознаје неуравнотеженост приповедачких поступака и суштинског својства *брзине* која припада модерном времену, па убрзано време збивања које је донео рат предодређује унутрашње растакање приповедачког

---

<sup>708</sup> Васић, 1990г, нав. дело, стр. 7; Богдановић, 1990а, нав. дело, стр. 218.

<sup>709</sup> Васић, 1990г, исто, стр. 107.

<sup>710</sup> Ђорђевић, нав. дело, стр. 289.



начела“<sup>711</sup>. Уз то, овакво приповедање рефлектује и одређене жанровско-формалне одреднице романа и разлику између његовог традиционализма и модернизма: први део огледа миметичност, линеарност и хронолошки приступ приповедању, чиме аутор „обнавља пост-реалистички регистар“, док је други сегмент пун експресионистичких топоса и сличнији је модерном типу романа у којем су унутрашње стање и реакције јунака у првом плану<sup>712</sup>. Тако Васић показује промене које је Први светски рат донео на њега као аутора, његов опус, приповедање и јунаке, и то је узрок модерности романа који се мора читати и у оквирима модернизма, упркос очигледном одскакању од типичног српског модернистичког романа из двадесетих година<sup>713</sup>.

Образован као скуп скоро потпуно засебних текстуалних целина од којих неке могу функционисати аутономно, роман *Црвене магле* временски не покрива цео рат, нити цео живот својих протагониста, што утиче и на приповедање. Приповедање је скоковито, фрагментарно, дифузно и нехронолошко, те је читалачка пажња неопходна не би ли се спојиле тачке у радњи које Васић намерно прећуткује или представља у сажетом облику. Те празнине се односе највише на време самих ратних сукоба и најжешћих дешавања у којима учествују јунаци<sup>714</sup>, што је само по себи индикативно и додатно потцртава ауторову идеју да су битнији протагонисти и њихов унутрашњи развој од спољашњих фактора. Ипак, позиција наратора није фиксна, нити се према предмету приповедања односи увек на исти начин, већ се „тачка приповедања непрестано помера, клизи, од свезнајућег приповедача ка ликовима, и натраг, вршећи, сасвим логично, одређена померања изражајних средстава“, чиме аутор још једном сугерише „збрканост и грозничавост стања јунака *Црвених магли* и страст која их мрви, једном речи, њихову повећану осећајност“<sup>715</sup>. Управо тај утисак оставља и темпо приповедања који је брз, прецизан и конкретан – Васић тачно зна *шта* жели да каже, *како* да произведе жељени ефекат и *зашто* је његов стил такав какав јесте. Његове реченице – без обзира на то да ли се ради о опису, монологу, унутрашњем монологу или дијалогу – су брзе и оне се „вратоломно обарају једна на другу, и следеју се у

---

<sup>711</sup> Ломпар, 2004, нав. дело, стр. 17-18. Овај аутор такође прецизира да „шеста глава подразумева, али не описује скоро *три године*, седма – *три месеца* на међи 1918. и 1919. године, осма – *јесен* 1919. године, девета – *Бадњи дан и праскозорје Божића* 1920. године, а десето поглавље подразумева *сутрадан* 1920. године“, што све заједно „симболизује драматичност јунаковог хода у катастрофу, али и наглашава битно различит положај друге половине у роману, која као да *остварује* оно што је првом половином предодређено“. Мило Ломпар. *Модерна времена у прози Драгише Васића*. Београд: Филип Вишњић, 1996, стр. 198.

<sup>712</sup> Крајновић, нав. дело, стр. 296.

<sup>713</sup> Пантић, нав. дело, стр. 214.

<sup>714</sup> Вучковић, нав. дело, стр. 42.

<sup>715</sup> Јовановић, 2012, нав. дело, стр. 371.

најпунујем галопу“, а такав темпо пресликава онај усијани дух ратне и послератне атмосфере која је и најбитнија у роману<sup>716</sup>. Тај темпо одвија се у наставцима и продужава живот тексту и након објављивања: наиме, Васић је у *Црвеним маглама* учинио један посве јединствени наративни поступак дописавши дводелни додатак у форми приповетке коју је насловио „Црвене магле. Епилог“ и објавио годину дана након самог романа, прво у периодици, а касније, у незнатно измењеном облику, и у збирци *Витло и друге приче*<sup>717</sup>. Од тада се овај текст обично штампа заједно са романом – у издању сабраних дела из 1990, припојен је роману (стр. 113–121), а не приповеткама – и представља драгоцену грађу приликом његовог читања и истраживања. Сакривен иза гласа приповедача, аутор истиче како је стигао у посед два писма која додатно појашњавају и контекстуализују причу о Јуришићу, посебно о његовим последњим данима и лудилу. О тематском оквиру овог додатка ће касније бити више речи, али је битно истаћи његову вредност у укупној наративној структури дела које он усложњава, чинећи га интригантнијим и јединственијим. Васић тим поступком потврђује фрагментарност своје и прозе својих савременика и истиче доминантност ове одлике у послератној књижевности. Епилог роману може се описати као „писање у наставцима“, „накнадно дописивање текста после његовог окончавања“, „писање без чврсте структуре, то јест, без њиховог континуираног и кумулативног грађења током нарације“<sup>718</sup>, чиме овај додатак добија на важности и у организационом смислу грађења текста.

Када се говори о тематском средишту романа, мора се истаћи свеобухватно портетисање последица рата на појединца и друштво, највише у мотивима страха, лудила и смрти. Протагонисти су већ на почетку романа пуни ратног искуства, и стога још један нови рат не би требало да изазове толике потресе у искусним ратницима. Но, роман не отварају слике хаоса гомиле која сазнаје вести о почетку рата, већ народ скупљен на београдским улицама који одликује једна посебна врста резигнираности и скоро апатије, па тако гомилице „без особитог запрепашћења и без неке напрегнуте одлучности као и без правог страха, чудно су подсећале на лица каквог узбуђеног становништва што су после снажног али некатастрофалног земљотреса излетела на улицу да се тамо у чуду и пренеражено питају: у чему то може бити ствар што се

---

<sup>716</sup> Богдановић, 1990а, нав. дело, стр. 218.

<sup>717</sup> Драгиша Васић. „Црвене магле. Епилог“. *Српски књижевни гласник*, књ. IX, бр. 1, 1923, стр. 1–9, и *Витло и друге приче*. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 1924, стр. 31–41.

<sup>718</sup> Ђорђић, нав. дело, стр. 289.

десила и да очекују шта ће се, Боже мој, даље догодити<sup>719</sup>. За разлику од типичних ратних романа, ситуација овде није хаотична и напета, већ мирна, а роман отвара призор „апсолутне разложености свакидашњице“ пошто народ дочекује рат без запрепашћења, али и без одлучности и страха, потпуно навикнут на овакве догађаје<sup>720</sup>. Међутим, Први светски рат није био налик ниједном ранијем рату, а ефекат који оставља је дуготрајан, свеобухватан и дубок. Зато је однос Јуришића и Христића према рату неочекиван, те су они – „можда због сопственог замора, угушеног одушевљења, огорчења што остављају нови, тек започети живот, итд.“<sup>721</sup> – незаинтересовани за њега и све оно што он доноси. Формирано на првој страници романа, осећање апатије траје до његовог краја, а протагонисти остају без чврстог метафизичког упоришта и губе сопствени идентитет који неуспешно покушавају да изграде у ратним условима, где то није могуће<sup>722</sup>. Они не могу да остваре своје примарне улоге у животу и посвете се својим судбинама, па је разилажење од идеалне пројекције будућности још једна од последица рата на појединца. Након ранијих ратних искустава и вишегодишњег живота у униформи настају „[д]езинтегрисаност човекове личности, несигурност у властити идентитет и личност, неспокојство, етичко растројство и друга психичка стања“<sup>723</sup> као последице на психу преживелих. Поред тога, осећа се губитак вере у домовину, хероизам, слободу и друге људе<sup>724</sup> и на место предратног оптимизма о којем говоре Бенјамин и Фасел долазе незнађе и очај.

Рат, као „садржај свести јунака“<sup>725</sup>, већ је присутан код Васићевих протагониста и почиње да живи у току рата, а утицај пост-трауматског осећања расте након повратка са ратишта, док јунаци примећују да је рат растворио и разорио све делове њиховог бића, до крајњих граница затегао њихов дух и уништио не само могућност остваривања личне среће, већ и потребу да остану живи, па они окончавају рат натрули са свих страна, „са искуством разбијенога срца, покиданих нерава, усахнуле вјере“<sup>726</sup>. Такво осећање, међутим, није особено само за протагонисте овог романа, већ за целу генерацију која је прошла кроз рат и из њега изашла измењена у сваком могућем погледу. Два сегмента романа могу се у овом контексту посматрати као два засебна

---

<sup>719</sup> Васић, 1990г, нав. дело, стр. 7.

<sup>720</sup> Ломпар, 1996, нав. дело, стр. 14.

<sup>721</sup> Јовановић, 2012, нав. дело, стр. 374.

<sup>722</sup> Јовановић, 2012, исто, стр. 374.

<sup>723</sup> Недић, 2012, нав. дело, стр. 19.

<sup>724</sup> Антун Барац. „*Црвене магле Драгише Васића*“. Васић, 1990г, нав. дело, стр. 226-227.

<sup>725</sup> Крајновић, нав. дело, стр. 297.

<sup>726</sup> Радовић, нав. дело, стр. 172-173.

фокуса на два јунака, односно на целу генерацију која је између ратова „у размаку од непуне године дана, [...] претрпела једну идеолошку метаморфозу“<sup>727</sup> због које не иду у рат као у сватове, већ опрезније – мада два дана након ултиматума Београд и даље не схвата да је рат почео пошто на улицама влада „незапамћена живост“<sup>728</sup> – и због које осећају последице рата на једном дубљем нивоу. Ту генерацију представљају Јуришић и Христић, као и њихова борба са њима самима која се окончава ступањем у просторе лудила и смрти<sup>729</sup>: Потом пред читаоце ступа „ратна генерација са својим душевним кризама и својим разочарањима“, а роман постаје хроника не појединачних судбина, већ представа „читавог реда људи, уоквирених својом изванредном судбином“<sup>730</sup>. Васићу је генерацијска прича битнија од засебних прича протагониста који су, иако задржавају висок ниво индивидуалности, само представе одређеног типа особа и представници целог нараштаја. Јер, као што Јуришић страхује од рата, или као што Христић сматра саботажу за једини излаз из њега, тако њихови саборци, па и јунаци поратне прозе Црњанског, Кракова и других, губе веру у себе и свет „младићску вјеру у себе, у свијет, у живот, у идеале своје и своје генерације“<sup>731</sup>. Ипак, иако су решења Васићевих јунака нелогична и неефикасна, не може се порећи да аутор разуме своју генерацију и осећа „њену немоћ да се откине из уза прошлости“<sup>732</sup>, што и његово дело чини једним од успешнијих представа поратног очајања које се рађа још пре објаве рата, расте у рововима, и кулминира повратком у домовину.

Најзад, како је рат представљен у роману? Васић, као и Црњански, не приказује рат отворено, али то не значи да нема ратних сцена – аутор, на пример, приказује борбе у Мачви, као и „[д]ејства артиљерије, борбе у равници, кукурузима, судари пешадије“ који стварају „слику општег ратног метежа и људског лудила“<sup>733</sup>. Ипак, он не посвећује довољно пажње војсци као целини – „Гомила, маса није уопште предмет сликања Васићева, нарочито не у оној динамичкој снази.“<sup>734</sup> – и није довољно прецизан приликом описа појединих сцена. Све ратне прилике почињу *in medias res*, без описа времена и простора, што тражи ангажованост читаоца и доприноси општости тих

---

<sup>727</sup> Богдановић, 1990а, нав. дело, стр. 219.

<sup>728</sup> Васић, 1990г, нав. дело, стр. 18.

<sup>729</sup> Јовановић, 2012, нав. дело, стр. 374. Тим развојем аутор кажњава јунаке, „првога добротом лудила, а другога погибијом у рату.“ Никша Стипчевић. „Црвене магле Драгише Васића“. *Драгиша Васић*, приредио Марко Недић. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2012, стр. 361.

<sup>730</sup> Радовић, нав. дело, стр. 177.

<sup>731</sup> Радовић, нав. дело, стр. 173.

<sup>732</sup> Богдановић, 1990а, нав. дело, стр. 220.

<sup>733</sup> Тимотијевић, нав. дело, стр. 177.

<sup>734</sup> Радовић, нав. дело, стр. 178.

сцена. Тако, на пример, трећа глава почиње описом епилога битке „на самој ивици села Б.“ у којој учествује Христић, али аутор не прецизира о којем простору се ради, нити у ком тренутку се сцена одиграва. Оно што предочава јесте скраћени преглед догађаја који су се одвили током битке, односно у времену након краја претходне главе, у простору романа који није попуњен текстом, већ је остављен на додатно читавање читалаца, али не без аутореферентног и иронијског погледа на сопствени рад: „Битка која је отпочела ноћу једним случајним, несмишљеним сударом из кога се изродио и развио најстрашнији хаос над хаосима, наред у коме ће војнички писци после рата пронаћи најпрецизнији ред ствари, извођен до ситница и на секунде по марљиво спремленим диспозицијама Главних Станова и високих команданата, наставила се преко целог дана са жестином која ни једног тренутка није била малаксала“<sup>735</sup>. Ратни догађаји су, дакле, остављени на одговорност тумачима који би у тај хаос требали да унесу ред и систем. Међутим, Васић не бележи ратни хаос, а када то чини, непосредно након претходне сцене, он не користи обимне описе и садржајне представе фронта, већ се фокусира на ситнице допуњене таксативно набројаним, скоро каталошким списком свега осталог на фронту<sup>736</sup>. Све ово може се сумирати у тек неколико речи, о томе како се рат одвија монотono, без нових узбуђења, али једнако поразно и трагично као и првог дана – управо овакву резимирајући констатацију нуди Јуришић у разговору са Јеленом: „Па тако, гађају нас и гађамо; убијају нас и убијамо. Увек исто, ужасно исто“<sup>737</sup>. На фронту, дакле, нема ничег новог, све до капитулације и бега према Албанији, када су јунаци стављени у ситуацију која подсећа на романе *Кроз буру* и *Дан шести* – да заједно са људством преко Албаније транспортују и оружје и стоку, или да их униште иза себе. Они долазе у стање физичке, психичке и емотивне напетости, али Васић у ретким случајевима детаљно описује њихове недаће.

Једина трагична ситуација на којој се дуже задржава је сцена откривања Христићевог тела, симптоматична за цео роман. Аутор не прецизира ко су актери и шта раде, већ се крије иза личних заменица и неодређених описа, стварајући напетост и интересовање читалаца. Тако се они прво срећу са описом мртвог тела („Кад је прва пешачка патрола, с оне стране виси, прешла борову шуму па избила у једну долину коју је вијугаво просецао брз, пун иловаче и црвеног шљунка, поток, она на том

<sup>735</sup> Васић, 1990г, нав. дело, стр. 29.

<sup>736</sup> „И грозан лом и онај шкргут, па онда својствени тупи шумови бајонета у месу и костима, шикљање крви, кундак, рвање, јауци, избезумљене, кржаве очи, најзад она луда животињска забуна и комешање и иста умукла оруђа наставише да бљују картеч у леђа малочашњем нападачу за којим се она устремљена ала крвнички сручи.“ Васић, 1990г, исто, стр. 30.

<sup>737</sup> Васић, 1990г, исто, стр. 58.

потоку, замућеном крвљу, угледа једно бело, до појаса потпуно голо, тело сасвим размрскане главе. [...] На размрсканој глави са лицем окренутим земљи, белио се широк снажан врат испод крвљу улепљене, црне и кудраве косе.<sup>738</sup>), након чега следи разговор о његовом идентитету, те се потом открива да се ради о дезертеру Христићу. Команде за полазак даље не прекидају се чак и када се дефинитивно утврди ко је у питању, па патрола наставља свој пут, команданти и командири потврђују да је Христић био одличан „и као човек и друг и као војник“, али се нико не зауставља нити постоји могућност да се леш сахрани како доликује. Као једини сведок тог призора остаје Јуришић, али и он брзо продужи. Ипак, за разлику од сабораца, окреће се, посматра мртво тело и тако га хуманизује и напослетку му даје идентитет у ратном хаосу: „У иловачи, на црвеном шљунку, видела се непомична, бледа силуета његовог Христића“<sup>739</sup>. Исечци из ратне стварности и сведочења протагониста престају већ након половине романа – првог сегмента, по Ломпару – и пажња приповедача усмерава се на последице рата на Јуришића, његово растуће лудило и прелазак из ратног у мирнодопско стање. То лудило доминира завршним главама романа и његовим епилогом, те се уједно намеће и као најприметнија последица ратног искуства на појединца<sup>740</sup>. Евидентно је да је лудило резултат вишегодишњег ратовања, а Јуришићев унутрашњи мир се постепено разара током целе друге половине романа која је последица ранијих догађаја. Тако одмах по проналаску Христићевог тела, у шестом поглављу, он покушава да побегне ка Солуну „у неком пуштахијском наступу“, након што су га почеле опседати колоне мрава које види у својој земуници и он примећује промене у својој свести. Касније читалац сазнаје о његовом покушају самоубиства због Наташине наступајуће смрти, а након што наступи мир, он у агонији, грозници и лудилу, док му „црни страх“ пара срце, размишља о мртој вереници и „оним старим друговима што су нестали као цели људи“<sup>741</sup>. Најзад, у претпоследњој глави романа, он излази из свог стана, тумара Београдом, среће Јелену Христић са другим човеком и доживљава потпуни слом, те „једним муњевитим, лудачким покретом он шчепа жену за груди. Па кад се избезумљени од страха жена и човек истргоше, бегајући међу онај зачуђени свет, он се зацерека оним ужасним, урлајућим смехом који је ледио“<sup>742</sup>. Последње поглавље представља дефинитивни знак лудила, али у много практичнијем и

<sup>738</sup> Васић, 1990г, исто, стр. 72.

<sup>739</sup> Васић, 1990г, исто, стр. 73.

<sup>740</sup> Александар Јерков. „Поетичка контраверза између ума и лудила у прози Драгише Васића“. Челиковић, нав. дело, стр. 242.

<sup>741</sup> Васић, 1990г, нав. дело, стр. 93.

<sup>742</sup> Васић, 1990г, исто, стр. 102.

оипљивијем смислу: писмо које Јуришић пише пуно је мрачних слика, недоумица и питања, страхова и сумњи, али он успева да своје мисли сложи на сталожен и смислен начин, што доказује извесну дозу луцидности која га и даље одликује<sup>743</sup>. Овај крај је коначна потврда лудила у роману и климакс свих ранијих суптилних назнака лудила, што се додатно потенцира у епилогу који Јуришићево лудило тематизује „изнутра“ – прво његовим сопственим гласом, а потом из перспективе сестре његовог пријатеља<sup>744</sup>. Овај епилог је доказ утицаја рата на протагонисту и сведочење о његовом анималном крику – истовремено сличном и различитом од крика Боре Павловића са краја романа *Кроз буру* – и као такав представља снажну и сажету реакцију на ратно искуство.

*Утуљена кандила, Пад са грађевине* и друге приповетке: крах и последице

Упркос великој вредности *Црвених магли*, Васић се и даље препознаје првенствено као писац краће прозе, а не романа. Приповетке јесу први формат у којем се јавио и жанр који ствара целог живота, и у њима се препознају специфичности његовог израза и промене које настају у његовом раду између збирки *Утуљена кандила* и *Пад са грађевине*. У краћој форми, његов израз је набијенији, конкретнији и садржајнији, а недостаци романа су овде приметни или отклоњени. Када се говори о тематизацији Првог светског рата у Васићевој приповедној прози, мора се истаћи чињеница да овај мотив није подједнако присутан у свакој збирци: најјачи је у приповеткама „У гостима“, „Реконвалесценти“ и „Ресимић добошар“ које се и истичу као његове најуспелије, док присуство овог мотива у каснијем раду бледи, и чешће се јавља као сећање на рат него као конкретна појава.

При анализи ових приповедака, битно је прво објаснити зашто је кратка проза адекватнија за књижевне намере овог аутора од дуже и како се та адекватност манифестује. Као што је већ истакнуто, Васић се прво јавио у форми приповетке, и то врло успешно, те је логично да своја ратна сећања и импресије представи баш у том облику. Касније, када је у току исте године штампао и роман и збирку прича, он се одлучио да настави у краткој форми и никада се није вратио роману, и то из више разлога: први је чињеница да је утиске из рата, који су га „сувише тресли и мучили“,

---

<sup>743</sup> Мило Ломпар. „Гамна сенка двоумице. Јуришић – Христић: противуречје двоумице“. Васић, 1990г, нав. дело, стр. 279.

<sup>744</sup> Ђорђевић, нав. дело, стр. 290-291.

почео записивати „без одређеног обрасца, више или мање на срећу“<sup>745</sup>; други је уплив лирског у његову прозу, посебно у приповетке<sup>746</sup>; трећи описује околности у којима се прича реализује и идеју да је њена форма најбоља за опис онога чему се Васић тематски окреће – модерним временима – јер краћа прозна форма може да „најбрже и најубедљивије супстанцијализује неко искуство“<sup>747</sup>; док је четврти разлог принцип фрагментарности који одликује његова дела и који се ефикасније примењује у приповеткама. Та фрагментарност доводи до потпунијег читалачког утиска јер помоћу ње Васић меша искуство које протагонисти носе са собом са оним што им се тренутно дешава<sup>748</sup>, што се највише види у приповеци „У гостима“, али и у другим краћим прозним текстовима овог аутора пошто је обрада основне замисли сваке приповетке искидана и фрагментарна<sup>749</sup>. Но, најјаснија одлика фрагментарности приповедака може се видети у њиховој повезаности, иако су оне заправо „низ тренутних снимака, између којих неки пут има, а неки пут нема везе“<sup>750</sup>. Васићеви протагонисти су „извађени из своје органске целине“, и због тога се његове приповетке могу читати као „одломци једног великог дела“<sup>751</sup>, баш зато што су у питању „само разноврсни видови једног истог, ширег доживљаја [и] фрагменти истог душевног покрета, којима је недостајало времена да се повежу, поставе у димензијама и хронологији, релативишу, да поставе дистанце, да се прошире, нарасту, разгранају и слију у једну цјелину, у један роман“<sup>752</sup>. Тај роман је требало да буде Васићев *tagnum opus*, дело које би квалитетом и квантитетом стало уз најбоље наслове који тематизују искуство рата, али и расту у документ једног времена, једне генерације и једног стања.

Ипак, и поред *Црвених магли*, Васић је најпре приповедач – по вокацији, како то истиче Пантић, „па потом све друго“ – и у краткој форми је оставио свој траг у српској књижевности XX века. Његове приповетке су карика која недостаје у традицијском ланцу и која повезује „неколико наизглед опречних поетичких струја које доминирају у српској и околним словенским књижевностима током 20-их година“<sup>753</sup>. Иако се наставља на реализам, Васић се не може укалупити у само једну традицију јер повезује више утицаја на које додаје иновације које дефинишу његове приповетке и чине их

<sup>745</sup> Јовановић, 1990, нав. дело, стр. 132.

<sup>746</sup> Новаковић, нав. дело, стр. 153, и Радовић, нав. дело, стр. 161.

<sup>747</sup> Пантић, нав. дело, стр. 215.

<sup>748</sup> Стојановић Пантовић, нав. дело, стр. 105.

<sup>749</sup> Јовановић, 1990, нав. дело, стр. 132.

<sup>750</sup> Јовановић, 1990, исто, стр. 132.

<sup>751</sup> Новаковић, нав. дело, стр. 146.

<sup>752</sup> Радовић, нав. дело, стр. 160.

<sup>753</sup> Пантић, нав. дело, стр. 211.



препознатљивим и упечатљивим: „Гротеска и бурлеска, рат као најпоразније искуство, снага и дубина људских нагона, склоност управном говору и социјално типичној речи, наглашена необичност, чак измештеност главних јунака, њихова преосетљивост и базична несналажљивост (депресија, нервоза, безнадност, гађење, страх, презир), хумор који је некада одбрана од трагичности и бесмислености света а некада тек сатирични ефекат, модернистичка прерада, парафраза или цитирање књижевне традиције, и тако даље – дају довољну препознатљивост и уметничку упечатљивост приповедању Драгише Васића“<sup>754</sup>. Сви ови конституенти његовог стила чине га другачијим и од традиционалних и од иновативних аутора, а његове приповетке одликује слободнији стил на граници нервозе која излази из оквира тематског регистра и расте у поетичку одлику Васићеве књижевности. Али, мада та одлика доминира његовим писањем, не може се рећи да он поседује само један дистинктиван стил који обележава све приповетке, или макар већину њих. Његов стил је обликован наведеним елементима који каткад делују неспојиво и превише различито да би се могли пронаћи унутар истог књижевног дела – опседнутост ратом и измештеност из свих поратних причања, на пример – али су код овог аутора ти спојеви могући и природни. Стога се једино може рећи да се његов стил мења не само од збирке до збирке, већ и унутар њих, од једне приповетке до наредне, прилагођавајући се предмету приповедања, тематско-мотивском опсегу и карактеризацији, те се стиже до хармоничне целине у којој се сваки део слаже са осталима и сви воде до крајњег утиска. Наравно, нису све приповетке Васића истог регистра и форме, те се међу њима може истаћи неколико облика и наративних структура<sup>755</sup>, па чак и направити детаљна анализа приповедака на основу обима, жанра, врсте иновација, приповедања, тема, ауторског става и сл.<sup>756</sup>, али се о прецизној класификацији не може говорити пошто је већина његових приповедака флуидног карактера и садржи више утицаја, стилова и тематских оквира. Ипак, у текстовима који тематизују Први светски рат, најбитније је обликовање света око протагониста и последице рата, чиме се образује веза са романом *Црвене магле*.

Како приповетке збирке *Утуљена кандила* настају паралелно са Васићевим романом, ова два дела вежу исто расположење и утицаји, а разликује само чињеница да

---

<sup>754</sup> Пантић, исто, стр. 229-230.

<sup>755</sup> Тешић истиче три типа наративних структура: антиратна проза (приче из *Политике*, *Утуљена кандила* и *Црвене магле*), приповетке са мотивима психоанализе (*Витло* и *друге приче*), те проза којом доминира друштвена тематика и анализа психе јунака (*Пад са грађевине* и *Бакућ Улија*). Гојко Тешић. „Драгиша Васић, трагична биографија мајстора модерне прозе“. Васић, 1990а, нав. дело, стр. 449.

<sup>756</sup> Детаљну, мада арбитрарну класификацију видети у: Драгомир Костић. *Још његова душа лута: књижевно дело Драгише Васића*. Приштина: Панорама, 2007, стр. 379–381.

су у питању два различита жанра. Наравно, ове приповетке највише зависе од ауторовог искуства рата и времена које је у њему провео, а које дефинише и њега и његов израз толико да се истраживачи још од првог издања *Утуљених кандила* до данас слажу у томе да су ратне импресије оставиле трајни утисак на Васића и да он не може да побегне од тог ужаса који га је и нагнао на писање, те се може поставити питање да ли би он „уопште и био приповедач да није било рата, који је у њему изазвао неодољиву потребу да свој суд о злочину каже у виду језивих слика“<sup>757</sup>. То ратно време утиче и на његова сећања и на перцепцију света, те га мења као особу, и он постаје „тужан, озлојеђен и до крајности очајан“<sup>758</sup>, што се рефлектује и у његовим приповеткама – како у јунацима, тако и у атмосфери. Она покушава да пренесе унутрашње стање протагониста и представи распад света – уз немогућност да дефинише свој изгубљени идентитет у стварима око себе, повратник из рата је препуштен самом себи и мора да потражи сопствено место у свету који иде у погрешном правцу<sup>759</sup>. Поратни свет је под утицајем рата, скоро као његова жртва<sup>760</sup>, и сви поступци јунака условљени су сећањима и искуствима рата. Та искуства се разликују од једне приповетке до наредне, а унутар неких постоје различите представе рата – „У гостима“ или „Реконвалесценти“, на пример – а описана искуства укључују осећања збуњености, неснађености, траума, несанице, губитка вере, као и једну општу трагедију нараштаја младих људи који су „рођени за тих и миран живот на селу или паланци“<sup>761</sup> и који су отишли у рат весели и полетни, а вратили се безвољни и несрећни. Ипак, тај генерацијски осећај није експлицитно наведен као у другим међуратним делима која се баве истом тематиком, па чак ни као у причама објављеним у *Политици* 1914. године, већ се Васић у њима окренуо индивидуалној трагедији појединца и конкретном утицају рата на јединку. Тај осећај протеже се од наслова збирке *Утуљена кандила*, који наговештава „разорени породични дом“<sup>762</sup>, све до прича из других збирки, написаних на истом фону. За њих рат више није „колективни позив и чин и херојски подвиг који треба да испуне својом жртвом већ [...] извор најтрагичнијих последица на личном, на индивидуалном, али и на колективном плану“ и стога колектив више није у средишту рата и света, већ су јунаци „превазишли колективну мотивацију и прешли искључиво на појединачну, субјективну и

<sup>757</sup> Богдановић, 1990а, нав. дело, стр. 217.

<sup>758</sup> Пешић, нав. дело, стр. 210.

<sup>759</sup> Пантић, нав. дело, стр. 220, 221.

<sup>760</sup> Перо Слијепчевић. „Драгиша Васић: *Утуљена кандила*“. Васић, 1990г, нав. дело, стр. 299.

<sup>761</sup> Пешић, нав. дело, стр. 210.

<sup>762</sup> Недић, 2012, нав. дело, стр. 17.

егзистенцијалну<sup>763</sup>. Одлуком да се посвети ликовима из нове перспективе, Васић отвара прилику да испита више засебних, каткад супротних ратних утисака у приповеткама, што му форма романа за коју се одлучио не дозвољава.

Уз то, шири спектар приповедних ситуација који може да истражује у приповеткама доводи до потпунијег читалачког утиска и ствара потпунију слику онога што је аутор преживео у рату. Стога је, како истиче Недић, тематски регистар већ његове прве збирке разнолик и говори о изгубљеним илузијама о поратном миру („У гостима), гротескном портрету ратника („Ресимић добошар“), исечку стварности ратне болнице („Реконвалесценти“), дехуманизацији појединца („Авети у лову“) и односу поратног друштва према ратним ветеранима („У празном олтару“)<sup>764</sup>. Како се може наслутити, приступ аутора се разликује у свим овим приповеткама и он успешно проговара о већем броју засебних ратних искустава, али се посвећује и времену *после* рата, анализирајући га заједно са догађајима који су се одиграли *током* њега, долазећи тако до једне заокружене целине која прецизније описује јунаке. Васићев приповедни поступак и у приповеткама тражи већу ангажованост читалаца тако што се нехронолошки креће између ситуација које описује, враћа се уназад, коментарише прошлост и антиципира будућност, и често се одлучује за ретроспективно описивање ратног учешћа протагониста након што прво представи њихов живот у поратном времену. Он заинтересује читаоце неуобичајеним поступцима јунака, да би тек касније објаснио њихов живот искуством које носе у себи и које их је обележило. Иако овај приповедни поступак не наилази увек на одобравање критичара<sup>765</sup>, њиме аутор успева да истовремено представи и садашњост и прошлост јунака, односно њихов ратни и послератни живот, дајући им другачији контекст и богатије значење. Стога се не могу све његове приповетке у којима се проналази одјек Првог светског рата означити као „ратне“ нити имају карактер типичних ратних текстова, али оне ипак „казују о ‚нашем рату‘ више и верније но све укупно што је у нашој књижевности о рату написано“<sup>766</sup> и стога представљају вредну грађу у његовој тематизацији. Оне на јединствен начин повезују ратно време са оним које му следи – о времену пре рата је писао у предратним приповеткама, те га сада ретко тематизује – и у њима је могуће пронаћи трагове нетипичних ратних ситуација иза прве линије фронта које су исприповедане у

<sup>763</sup> Недић, 2008, нав. дело, стр. 259-260.

<sup>764</sup> Недић, 2012, нав. дело, стр. 17-18.

<sup>765</sup> Пешић, нав. дело, стр. 210.

<sup>766</sup> Милан Богдановић. „Приповетке Драгише Васића“. Васић, 1990г, нав. дело, стр. 307. Узгред, Тешић доноси два текста Милана Богдановића о Васићевим приповеткама под истим насловом – први (стр. 302–309) говори о збирци *Утуљена кандила*, а други (стр. 324–328) и о каснијим приповеткама.

типичном експресионистичком маниру. Осетно је измештање радње даље од фронта, а Васић је сличан поступак применио и у *Црвеним маглама*, па се читаоци махом упознају са ситуацијама које се одвијају „у позадини, за време затишја, у болници, на маршу, на одсуству, а не на ратишту и у биткама“<sup>767</sup>, и постаје јасно да ове ситуације аутор само *додирује*, уместо да им се потпуно *посвети*<sup>768</sup>. Но, он је већину њих сам проживео и о њима може да пише са ауторитетом некога ко је из рата изнео оно најбоље: живот и вољу да своје патње уобличи у књижевно релевантан текст који је упечатљив, ма како се посвећивао тематизацији рата<sup>769</sup>.

Када се говори о интертекстуалног односа романа *Црвене магле* и приповедака – највише оних из збирке *Утуљена кандила* – намеће се веза на плану карактеризације, стила, атмосфере, поетичких одлика и формално-жанровских обележја. Узрок тих веза може се пронаћи у чињеници да је Васић писао поменуте приповетке и роман у исто време, и због тога сви ови наслови манифестују још једну заједничку одлику: усредсређеност на ратна искуства. Импресије које је донео са ратишта окупирале су Васића толико да само један рукопис није био довољан да о свима њима проговори, па се ратно искуство прелива и на приповетке. Ипак, у складу са одликама романа и приповедне прозе, третман ратних тема другачији је у *Црвеним маглама* у односу на краћа дела, па се подударња и преплитања примећују на неколико нивоа: *општем*, који описује атмосферу и обележје поратног времена; *конкретнијем*, у којем се открива карактеризација јунака и њихове сличности; и *микронивоу*, где се могу посматрати исечци из разговора, мање приметни детаљи, ситуације и мотиви. На првом, најширем плану, наговештава се атмосфера рата од романа, преко приповедака „У гостима“, „Ресимић добошар“, „Реконвалесценти“ и „Авети у лову“, у којима је она најочигледнија, све до приповетке „У празном олтару“, где се аутор посвећује одјецима и последицама рата на појединца. Поменуте четири приповетке нису формално комплементарне, али деле ратно време које покреће њихово стварање, па чак и исти контекст и стање света из којег потичу, те су стога у одређеном смислу допуњујуће. Иако се од њихових рукописа не би могао створити роман, оне читаоцима, када се читају као целина, дају шири смисао поратног света од оног који је у фокусу *Црвених магли*. Даље, упоредним читањем романа и приповедака, види се и веза њихових протагониста, посебно из приповедака „У гостима“ и „Реконвалесценти“. У случају

---

<sup>767</sup> Недић, 2012, исто, стр. 17.

<sup>768</sup> Богдановић. „Приповетке Драгише Васића“. Васић, 1990г, нав. дело, стр. 328.

<sup>769</sup> Богдановић, 1990б, нав. дело, стр. 305, 308-309.

прве од њих и романа, ради се о пару ратних другова, антипода чија се свест о свету и сопству мења након година на фронту, и сва четворица протагониста пролазе кроз „физичке и психичке тешкоће и поразе које им је донео рат, и из њега су изашли рањиви и нестабилни, а свакодневна стварност послератног живота довршила је њихову рањивост и до крајњих граница их изместила из природног животног тока“<sup>770</sup>. Ова рањивост доводи их до катастрофалних резултата – смрти, лудила, неморала и аутодеструкције – у којима проналазе више смисла него у адаптирању на живот у свету који настаје после 1918. Мада се прикази тих деструкција разликују – у приповеци су суптилнији и постепенији, а у роману бруталнији и конкретнији<sup>771</sup> – они имају свој унутрашњи систем који доказује да оне нису случајне или насумичне. Штавише, оне су кључни део карактеризације јунака и тематска окосница дела, доказујући начине на које је Васић покушавао да представи домете ратних последица и да их конкретизује у текстовима различитих обима, приступа и жанра. Најзад, ове самодеструкције су у складу са целокупним опусом аутора, доминантним поетичким обележјима ратне књижевности и са реакцијама протагониста који само на тај начин могу да заврше своју егзистенцију<sup>772</sup>. Трећи ниво преплитања романа и приповедака чита се на микро-плану и препознаје у процесу дубинске анализе текста у дијалогу појединаца, појединим мање приметним мотивима и темама које Васић понавља у различитим фазама свог рада – разговор студената и генерацијски јаз у „У гостима“, преиспитивање суштине домовине и односа према њој у „Реконвалесцентима“, леш који плови реком у „Аветима у лову“, те поратна судбина изгубљеног појединца, агресија и црвена боја у „У празном олтару“. Ове везе настављају се и касније, у приповеткама „Понор“ и „Жена“ из *Витла и других прича*, где тематизација мушко-женских односа подсећа на оне између Јуришића и Наталије, односно Христића и Јелене<sup>773</sup>. Та збирка садржи и текст „Црвене магле. Епилог“ који повезује ту збирку са романом штампаним две године раније, али се та веза протеже и ван тог текста јер су ове приповетке не само наративно сличније *Црвеним маглама* него ранијим приповеткама, већ се настављају и на карактеризацију романа и „третман унутрашње стварности књижевних ликова“<sup>774</sup>. Управо су то разлози зашто је Васићев једини роман вредан део наше књижевности и, уз приповетку „У гостима“, централна тачка његовог

<sup>770</sup> Недић, 2012, нав. дело, стр. 19.

<sup>771</sup> Недић, 2012, исто, стр. 21.

<sup>772</sup> Недић, 2012, нав. дело, стр. 21.

<sup>773</sup> Јовановић, 2012, нав. дело, стр. 367. Неверство супружника у рату јавља се у роману *Црвене магле*, и приповеткама „Ресимић добошар“, „Реконвалесценти“ и „У гостима“. Тимотијевић, нав. дело, стр. 198.

<sup>774</sup> Недић, 2012, нав. дело, стр. 23.

опуса и нека врста жиже у којој су садржане „многе битне, формалне и тематске карактеристике Васићевог стваралаштва уопште“<sup>775</sup>.

На крају, постоји још једна интертекстуална везе романа и приповедака овог аутора: мотив лудила који почиње примером Алексија Јуришића и наставља се код јунака приповедне прозе. Лудило се преплиће са нервозом и менталном нестабилношћу као последица ратног учешћа и централни део карактеризације протагониста приповедака. При повратку у домовину, ратници затичу нови поредак и промене на које се навикавају не могу да се помире са оним унутрашњим осећањем света који носе у себи. Сlike којима су сведочили обележиле су их и исцрпеле њихове могућности рационализације стварности, и стога је бег у нервозу и лудило неизбежан. Ове последице нису карактеристичне само за Васића – нервоза је одлика свих повратника који постају свесни разлаза од смисла<sup>776</sup> – већ су битан део свих међуратних истраживања психолошких последица рата на појединца. Васић у приповеткама и роману жели да нервозу и пут ка лудилу опише посебним језиком, те се одлучује за распад синтаксе, хармоније и других наративних елемената који приказују ново стање духа протагониста<sup>777</sup>. Ипак, у његовој прози се не сме увек говорити о лудилу *per se* услед више фаза између стања нормалности и лудила, те се мора направити разлика између Јуришићевог понашања на крају *Црвених магли* и, на пример, понашања јунака у приповеци „У гостима“. Стога се код Васића не може говорити само о лудилу, већ пре о неуротичким симптомима, као и о танкој граници између различитих неуроza и психоза код његових јунака<sup>778</sup>. Лудило се истиче већ уводним реченицама приповетке, а овај мотив се тако смешта у њен симболички центар. Узрок тога је рат који је погодио протагонисту Николу Глишића, ментално га пореметио, „покидао његове нерве и пробудио, силним мукама, његову свијест“<sup>779</sup>, а лудило је једини начин да се разреши сукоб који траје у њему још од ратних дана<sup>780</sup>. Друга решења за овај сукоб између духа и тела су смрт и срозавање у баналност свакодневице, што је такође мотивски присутно у другим приповеткама, те овај сукоб расте у „најзначајнији аспект Васићеве приповедачке уметности који га приближава

---

<sup>775</sup> Јовановић, 2012, нав. дело, стр. 367.

<sup>776</sup> Пантић, нав. дело, стр. 217-218, 224.

<sup>777</sup> Мило Ломпар. „Традиционални модернизам Драгише Васића“. Челиковић, нав. дело, стр. 242.

<sup>778</sup> Јерков, 2008, нав. дело, стр. 243.

<sup>779</sup> Радовић, нав. дело, стр. 167.

<sup>780</sup> „Ти знаш [...] сви смо данас нервозни. Не можеш мирно да говориш, не можеш да владаш собом, не можеш да читаш, не можеш уопште да се скрасиш; тражиш само с ким ћеш да се посвађаш, кога ћеш да изазовеш. Такви смо сви, па такав сам и ја.“ Васић, 1990в, нав. дело, стр. 29.

експресионизму<sup>781</sup>, а мотиви нервозе и лудила присутни су и у „Реконвалесцентима“, „Аветима у лову“ и „У празном олтару“, али и у приповеткама „Витло“, „Освета“, „Понор“ и „Сумњива прича“ из збирке *Витло и друге приче*<sup>782</sup>.

Као што је истакнуто, већ прва реченица прве приповетке прве Васићеве збирке потенцирала мотив нервозе који се на почетку његовог опуса истиче као битан мотив који касније јача. Ипак, вредност приповетке „У гостима“ није само у тој првој реченици и мотиву лудила, а она се често наводи као једно од најквалитетнијих дела овог аутора, а њени домети и аспирације испуњени су до крајњих граница, толико да је Растко Петровић ово најобимније Васићево приповедно део описао као „читав роман по својој замашности теме“<sup>783</sup>. И оно је фрагментарног карактера, састављено из пет целина које доносе причу о пару протагониста, ратних и поратних другова који на различите начине проживљавају поратно време, промене које настају и бол који носе са собом. У њој се Васић одлучио за технику сказа – Пантић је поетички дефинише као „књижевну крчму“ – те мешавину монолога и дијалога, приповедања и грањања епизода које „прати приповедачев опис свих носилаца причања“<sup>784</sup>. На тај начин он спаја три времена приповедања (садашње и два прошла, *током* и *након* рата<sup>785</sup>), творећи комплексну композицију која је „специфичан модернистички документ о ратном и поратном времену“<sup>786</sup>. Тај документ није представљен директно из визуре јунака који у њему има примарну улогу, већ приповедача који се обраћа из првог лица и из сопствене перспективе приповеда о моралном паду ратног пријатеља. Овај угао приказивања жртве је специфичан и у себи садржи наративне елементе попут промене тона, двоструке перспективе, цинизма, ауто-ироније, мешања времена приповедања и евоцирања прошлости<sup>787</sup>. Радња приповетке је врло једноставна: неименовани наратор одлази у посету код свог пријатеља из рата, очекујући да га затекне унутар идиличног дома и хармоничног брака, али је ситуација далеко од такве. Већи део приповетке је серија флеш-бекова на предратне и ратне дане јунака, те на последице тих активности које обележавају њихово понашање у поратном периоду. Ова сећања одвијају се у машти приповедача док путује возом – ово превозно средство се, као и у романима *Кроз буру* и *Дневник о Чарнојевићу* намеће као парадигматско за ратни период и

<sup>781</sup> Стојановић Пантовић, нав. дело, стр. 105.

<sup>782</sup> Јерков, 2008, нав. дело, стр. 237-238.

<sup>783</sup> Петровић, нав. дело, стр. 135.

<sup>784</sup> Пантић, нав. дело, стр. 220-221.

<sup>785</sup> Јерков, 1996, нав. дело, стр. 102-103.

<sup>786</sup> Тешић, 2009, нав. дело, стр. 322.

<sup>787</sup> Ломпар, 2004, нав. дело, стр. 19-20.

простор у којем се одигравају пресудни догађаји – и сусреће се са путницима, међу којима су ратни профитери, ветерани, анархични и мирољубиви студенти, и други. Тај пут прожет је подсећањем на рат – трукцање воза и капање кише по крову вагона подсећају наратора на „шатор и на рат, или на муке које су прошле“<sup>788</sup> – и разговором о рату. Сучељавају се идеје о решењу поратног проблема, и док једни ламентирају над тренутном ситуацијом, други предлажу агресивнији приступ. Ове разговоре разбијају ратне епизоде из живота наратора и његовог пријатеља Глишића, од сусрета у болници у Крушевцу пре повлачења, где је потоњи био рањен у груди, до пресудног тренутка на фронту када говоре о бесмислу ратовања и сведоче променама у себи које је рат донео. Њихов каснији поратни однос према стварности потиче управо одатле, и Васић јасно доноси преврат који настаје у њима, али га, слично поступку у *Црвеним маглама*, интерполира сликама фронта и разликама између живота у позадини и на првој линији:

„[Ј]а сам посматрао кривудавау, у камену усечену, линију рова са његовим траверзама и надстрешницама од земље и малих, цементом испуњених цакова, преко којих је, да маскира линију, набацано већ осушено пожутело грање. Из тих ровова, као из распукнутих гробова, извлачили су се, погурено и један по један, војници мрачна, паћеничка изгледа, у спреми, под строгом приправношћу, и са чутурицама у руци мрзовољно одлазили да се умивају. Владао је онај нарочити, привремени мир фронта кад ваздух још подрхтава од експлозије, када се жури да се одахне, проживи неколико сигурних тренутака, кад се црне слутње умире и кад се претња смрти одмара да се, мало после, опет устреми.“<sup>789</sup>

Слике са фронта ретке су у овој приповеци пошто се аутор усредсређује на морални пад и последице рата. Протагониста, након што је принудно бачен у рат, „нагризен је од догађаја као од црвоточина, наплеснуо као од влага земуница и ровова. До краја, до свега онога што наступа у свету после рата, што више не треба издржавати, он ипак издржи, а онда се распада у прашину“<sup>790</sup>. Другим речима, Никола Глишић постаје симбол пропасти српског војника након рата – уједно и маска самог аутора – што се очитује и сценама ступања у ослобођени Нови Сад, чиме ова приповетка стаје у ред са

<sup>788</sup> Васић, 1990в, нав. дело, стр. 9.

<sup>789</sup> Васић, 1990в, исто, стр. 26-27.

<sup>790</sup> Петровић, нав. дело, стр. 135.



„Великим даном“ Црњанског, „Победником“ Кракова и „Помрчином“ Васиљева<sup>791</sup>. Васић је у оба јунака уткао део својих ратних година и зато приповетком фигурирају два, а не само један протагониста. Оба јунака, најзад, пропадају убрзо након рата и не успевају да успоре свој морални пад после рата: Глишић се, фокусиран на неверство супруге, препушта алкохолу, а наратор се, након његове смрти, препушта љубавној вези са њом. Овакав неочекиван обрт изазвао је највише пажње критике која такав крај описује као непотребан, неочекиван и бесмислен<sup>792</sup>, али он има свој значај у приповеци и део је ауторових намера: силазак у најгоре делове сопствене личности и препуштање задовољавању физичких потреба у скоро инцестуозној вези, само је још један доказ пропасти повратника из рата и нова граница докле последице ратних деловања могу да иду. Приповедач је од почетка дела означен као моралнији и супериорнији од свог пријатеља, и он подсећа на типичног бенјаминовског приповедача, али његово приповедање је пуно цинизма, а поступак на крају је нови доказ моралне пропасти, иако јесте „у потпуном складу са измењеним моралним профилем епохе, разбија и последњу читалачку илузију у могућну моралну чистоту и верност у пријатељству“<sup>793</sup>.

Приповетка „Ресимић добошар“ обилује ратним сценама и непосредним описима ратног живота, опет из угла појединца, насловног јунака. Добошар Секула Ресимић један је од оних трагичара који су на пола пута између катастрофалног губитника и ратног профитера у покушају да се адаптира на живот у рату. Он је донекле *everyman* Васићеве прозе и парадигматска фигура ратног појединца. Његове авантуре носе радњу приповетке, а ауторски умешно изведена представа његових особина – он је „један тип жилав, потпун, занимљив, саграђен и од зла и од добра елемента, као и сви ми, и чија је судбина и трагична и комична подједнако“<sup>794</sup> – налази се на међи критике и хвале, и једна је од ствари које приповетку чине цењеном код критике. Да би изградио интересовање читалаца, Васић не посвећује пуну пажњу јунаку на почетку приповетке, већ након сцене рапорта војног команданта која има улогу генеричког увода у радњу. Последњи на рапорту је и насловни јунак чији већ први опис даје детаље о његовом гротескном физичком изгледу који ће, заједно са његовим неморалним понашањем на потпуно новом нивоу од наратора претходне приповетке – он „постоји с оне стране

---

<sup>791</sup> Веза са Црњанским се види у сценама упознавања војвођанских Срба са ослободиоцима, док везу са Васиљевим образује поднаслов приповетке „Човек прича после рата“ и алузијом на песму „Човек пева после рата“ у самом тексту приповетке. Недић, 2012, нав. дело, стр. 21; Тешић, 2009, нав. дело, стр. 322.

<sup>792</sup> Петровић, нав. дело, стр. 138; Пантић, нав. дело, стр. 220.

<sup>793</sup> Јерков, 1996, нав. дело, стр. 103; Недић, 2012, нав. дело, стр. 21.

<sup>794</sup> Слијепчевић, нав. дело, стр. 299.

добра и зла, што је у складу са наказношћу његових физичких црта<sup>795</sup> – бити једна од његових карактеристичних црта. Тај први опис доноси детаље о његовој личности: он изгледа одбојно, има проблема са говором, муцањем и грчевима, и због тога је предмет подсмеха својих сабораца. Ипак, он не изазива самилост, већ покушава да извуче највише што може, те се окреће животу у илегални, крађи и преварама: „На рапорту је због безбројних грешака, као: пљачкао после борбе, провалио добош и у њему држао покрадену пилеж из непријатељских кућа, тукао каплара, задоцнио на маршу, коцкао се, изгубио маљицу и шаторско крило. Његов командир не зна шта ће с њим, пошто је исцрпио све казне своје надлежности<sup>796</sup>. Он није ратни губитник и маргиналац попут војника у „Великом дану“, већ пример двострукости рата: он је трагични губитник, али није потпуно позитивна фигура на чију страну читалац инстинктивно стаје. Чак и када Васић приказује лоше ситуације у које је бачен, не пропушта прилику да прикаже и његове реакције које говоре у прилог његовог антагонизма<sup>797</sup>. Ресимић се адаптира на ситуацију и жели да за себе обезбеди мир у једном ужасном времену. Некада је био бозација, али, како је његов главни задатак у миру био да продаје тај напиток у склопу војног гарнизона, по избијању рата он се, након што је у деветнаестој години постао општински добошар, прикључио онима са којима се саживео: „Војник, за кога се могло и смело рећи да се у војсци родио и одрастао, он је, боље него ико, познавао смисао и циљ ове важне институције, као и оправданост оних драконских мера уобичајених да се употребљују за темељно израђивање војничког духа и дисциплине“<sup>798</sup>. И тада су се, неплански, у њему десиле две промене: постао је задужен за све ситне послове у чети и добио прилику да искористи свој таленат за илегалне радње<sup>799</sup>. Такав статус траје годинама, и он је принудни гробар, болничар и извиђач, што му даје прилику да рат искуси на практичнији и конкретнији начин од других Васићевих јунака. Он је преживео рат на маргини, увек подједнако близу и далеко од пресудних догађаја, тј. увек довољно близу да види леш и осети крв, али и довољно далеко да та крв не буде његова. Касније, он дезертира, али не наневши себи повреду као Христић, већ

---

<sup>795</sup> Ломпар, 2004, нав. дело, стр. 22-23. Ресимић се приближава јунаку трагедије у брехтовском смислу, као вагабунд и карикатура која сажима сав трагизам жртве српског народа у рату. Вучковић, нав. дело, стр. 43.

<sup>796</sup> Васић, 1990в, нав. дело, стр. 60.

<sup>797</sup> „Па се командант појављује на прозору и наређује да се будала пусти, и прети да ће га лично убити у првој борби, а Ресимић се смешка докле га одвезују, намигује на војнике и сав црвен победнички одлази под свој шатор, узима преда се добош са оном страном што није пробушена, вади излизане карте из масног копорана, пљује прсте, чешља карте и дозива војнике што радознано извирују из својих шатора.“ Васић, 1990в, исто, стр. 61.

<sup>798</sup> Васић, 1990в, исто, стр. 66.

<sup>799</sup> Новаковић, нав. дело, стр. 141.

побегавши и сакривши се међу градским просјацима, све док не буде откривен након што убија човека. Тада је враћен у чету са којом прелази Албанију, и напослетку је стрељан због пљачке, чиме окончава „круг својих страсти и способности – и, пошто је показао своје морално биће и с лица и с наличја, он завршује своју ‚комедију живота‘ у Албанији, са куршумом у грудима“<sup>800</sup>. И та последња епизода његовог живота доказује Ресимићеву необичну природу: он одбија да му вежу очи, не желећи да се сакрије од смрти, и да се исповеди пред попом. На крају остаје сам и напуштен од сабораца, па чак и – опет слично Христићу – без гроба, „незакопан, срозан низ дрво ољуштено од куршума, раширених руку, чупаве косурине, замућених очију и раскопчаних чакшира“<sup>801</sup>, иако је покопао цео свој пук.

Тако се он на крају истиче као антипод првом Васићевом јунаку, протагонисти приче „Пацко“ из 1914: ова два лика имају дијаметрално супротно схватање рата, морала и дужности, а Ресимић је пример претеране потребе за индивидуализацијом у току рата, чиме се историјска улога овог пресудног догађаја до крајњих граница релативизује и своди „на борбу за потврђивање појединачне представе и појединачних интереса у њему“<sup>802</sup>. Овај добошар је сав обележен ратом, од младости до смрти, па чак и када проживљава најсрећнији период живота, рат га наводи да се активно укључи у војну службу, те уместо повратка на посао бозације, посматра како „насташе мучни, страшни, јаој бескрајни ратови“<sup>803</sup>. Ресимић је непрестано у рату, и његова егзистенција је одређена ратним условима – чак и његова најочигледнија карактерна особина, тенденција ка лагању и варању, нешто је што је научио у војсци<sup>804</sup> – што такође значи да је он јунак помоћу ког се могу пратити развој и промене које настају током ратних година, те њихов утицај на друштво и на појединца. Тако се, између осталог, баш у тренуцима када се протагониста враћа у свој пук, тематизује ситуација у домовини пре потпуног слома, у тренутку „без великих борби, дуготрајног затишја, слабих назнака обнове мирнодопског живота, туге због масовног страдања и стрепње због неизвесне будућности“<sup>805</sup>. Прво се говори о суживоту војске и цивила у Ваљеву, чиме Васић, након *Црвених магли* и „У гостима“, опет говори о неверству жена у ратном добу. Но, овде је тај мотив поједностављен и војници умирују сопствену савест

---

<sup>800</sup> Јовановић, 1990г, нав. дело, стр. 130.

<sup>801</sup> Васић, 1990в, нав. дело, стр. 80.

<sup>802</sup> Недич, 2008, нав. дело, стр. 257-258.

<sup>803</sup> Васић, 1990в, нав. дело, стр. 70.

<sup>804</sup> „– Где се научи да лажеш, милијарду ти Богова..

– Ја... у... у војсци, господине мајоре.“ Васић, 1990в, исто, стр. 78.

<sup>805</sup> Тимотијевић, нав. дело, стр. 180.

због упуштања у везе са локалним женама констатацијом да неко други то чини и са њиховима: „И војници умирују савест: „Не праштају, веле, ни они код наших кућа“<sup>806</sup>. Ово је довољно да се читалац подсети да војници који у рату размишљају о неверству својих супруга могу сносити велике менталне последице, или, са друге стране, могу игнорисати сумње и усмерити се на преживљавање и посвећивање другим женама. О том кругу без решења се, дакле, не говори у овој приповеци, али се аутор критички опходи ка таквом понашању, напосред се усмеравајући на Ресимића. Бежећи у Београд, он бележи изглед престонице пред слом државе и проговара о култу поштовања мртвих и начину на који се домовина истовремено сећа својих ратника и припрема за наредне сукобе<sup>807</sup>. Васић тако води читаоце у наредну етапу у историји државе, и када је протагониста ухваћен и враћен у пук, тада „топови на фронту не огласише почетак новог крвављења [а] потпун слом војске беше несумњив“<sup>808</sup>. Ресимић се враћа у рат физички осакаћен – након операције која га оставља без ребара – али не добија отпуст, иако је неспособан за службу. Он ступа међу непознате људе и са њима се повлачи преко Албаније, а Васић наводи више примера „повлашћеног положаја официра, њихове строгости, стрељања војника и регрута који су покушавали пљачком да дођу до хране у албанским селима“<sup>809</sup>, чиме ова приповетка као да антиципира оно што ће Краков деценијама касније забележити у мемоарима *Живот човека на Балкану*. Аутор се у истом маху окреће и официрима и војницима, доказујући да и једни и други само сnose последице ратних околности и ситуација које су ван њихове моћи<sup>810</sup>. Тако се командант присећа мириса куће, а војска, полумртва и сва у ритамима, изгледа као „колони скелета“ која се „напразно, пентрала, стењала, цркавала и претварала у стрвине“<sup>811</sup>. У таквом окружењу умире протагониста приповетке, а реалистичне, гротескне и трагикомичне слике земље непосредно пред и након слома, разлог су зашто критичари истичу овај текст као један од најбољих у Васићевом опусу<sup>812</sup>. Фокусом на једног јунака, за разлику од осталих приповедака, аутор истовремено сагледава живот пре, током и након пресудних догађаја историје, и добија прилику да фрагментарним приповедањем адекватно представи живот једног изузетног појединца.

---

<sup>806</sup> Васић, 1990в, исто, стр. 71.

<sup>807</sup> „[У марту 1915. године], иако опијен славним победама, Београд се побожно сећао мртвих, засипао их силним цвећем, захвалношћу и сузама, више и усрдније, можда, него икад дотле.“ Васић, 1990в, исто, стр. 72.

<sup>808</sup> Васић, 1990в, исто, стр. 76.

<sup>809</sup> Тимотијевић, нав. дело, стр. 186.

<sup>810</sup> Слијепчевић, нав. дело, стр. 301.

<sup>811</sup> Васић, 1990в, нав. дело, стр. 78.

<sup>812</sup> Петровић, нав. дело, стр. 135; Пантић, нав. дело, стр. 221.

Приповетка „Реконвалесценти“ наставља директну представу ратног живота фокусирајући се на позадину и тематизујући посебан слој учесника рата – рањенике. Слично Црњанском, Кракову и Васиљеву који су ове јунаке описивали у романима *Дневник о Чарнојевићу* и *Крила*, те приповеткама „Убице (гротеска), „Болест“, „Умирање“ и „Исповести“, и Васић се одлучује за опис опоравка наративном техником која потенцира дијалог и не ставља никакве препреке између јунака и читалаца. Разлог зашто аутор посвећује висок ниво пажње разговору ликова и ради на томе да он буде што природнији, непосреднији, аутентичнији и стварнији је чињеница да протагонисти не могу да напусте простор у којем се налазе, и стога је њихов говор једино шта може да их дефинише и одреди у ратној стварности. Рањеним војницима није допуштено да напуштају простор ратне болнице и цео њихов живот који посматра ова приповетка посматра се кроз визуру болнице и елемената који са њом долазе: усредсређивање на говор, вербализовање уместо деловања, смрт која свакодневно вреба и, најзад, искуства која се анегдотски преносе међу болесницима. Све ово чини текст, а посебно његов дијалогски део, „транспарентним и, због тога, непатворенијим, уверљивијим“, те се разлике између света и текста који га описује смањују до најмањих граница и напослетку нестају<sup>813</sup>, а оно што остаје је аутентично сведочанство једног тренутка и простора. Стога је приповетка „Реконвалесценти“ блиска форми драме и има више одлика овог облика: од јунака, „профилисаних донекле и према професионалним ознакама (потпоручник, потпуковник, пуковник, учитељ, професор)“, преко разговора који се „одвија сукцесивно и траје читав дан“, све до потезања важних питања попут „патриотизма, интернационализма, породичних односа, сексуалних жеља, фрустрација и слично“<sup>814</sup>. Мада је дијалог тај који доминира, занимљиво је анализирати и позицију приповедног гласа и начин на који он наступа. Приповетка, наиме, почиње пасусом који подсећа на почетак Хемингвејеве приповетке „У другој земљи“ и истовремено уводи читаоца у причу и повезује временске прилике – киша, магла, блато – са осећањима протагониста. Тај пасус, изнесен гласом свезнајућег приповедача, као да рекапитулира шта се све десило пре одвијања радње и антиципира неке од кључних мотива приповетке: павиљони, крв, удаљеност од цивилизације, итд. Прекид овог привидног мира, односно почетак саме приповетке, доноси сестра Стивенсон која саопштава вести са ратишта и покреће разговор између болесника који су „увијени у

---

<sup>813</sup> Милета Аћимовић Ивков. „Стварност и прича“. Челиковић, нав. дело, стр. 249-251.

<sup>814</sup> Вучковић, нав. дело, стр. 37; Радовић, нав. дело, стр. 170.

ћебад и шињеле и захвални Богу што нису у рову<sup>815</sup>. Када она напусти павиљон, креће скоро непрекидан разговор у који се приповедачки глас убацује као да помера око камере са једног дијалога на наредни, усмеравајући радњу и водећи је даље, али се и он неретко повлачи и оставља читаоца да аутентичним гласовима протагониста прати свакодневицу ратне болнице. Сви ти јунаци се међусобно разликују својим пореклом, искуством и ратним судбинама, а спаја их само то што се налазе у истом простору и времену<sup>816</sup>, те својом индивидуалношћу чине ову приповетку не низом насумичних фрагмената, како се на прво читање чини, већ једном компактном целином која има свој унутрашњи ритам и смисао<sup>817</sup>. Све ратне анегдоте прожете су есејистичко-филозофским пасажима о стању човечанства у рату и појму домовине и патриотизма, те коментарима, упадицама, наговарањима да се приповедање настави – још један мотив који повезује ову приповетку и са Црњансковом – и једним опуштеним тоном који открива прошлост јунака, њихов ратни пут и однос са околином, који иде од пожртвованости до очаја и сумње (опет се, између осталих, јавља мотив неверства<sup>818</sup>).

Мноштво анегдота и споредних токова приче каткад одвлаче пажњу од шире слике, али је и ово меандрирање нарације стављено у сврху коментарисања ратне стварности и што аутентичнијег преношења утиска: анегдотске ситуације на модернички начин реинтерпретирају традиционално наслеђе које аутор укључује у свој рад, док су хуморни и есејистички пасажии начин да се приповедање усредреди на трагичан крај који неумитно чека протагонисте<sup>819</sup>. У овом мноштву – гласова, јунака, ситуација, анегдота, историја, ставова, и сл. – ипак се издваја неколико специфичних ликова који нису сви представљени једнако детаљно, али се аутор усмерава на њихов дијалог пошто је њихова сврха да прикажу најшире дomete живота у ратној болници и најшири могући спектар емоција које захватају све оне који ратне дане проводе на том месту. Први пар таквих јунака су неименовани *пуковник* „мршав, висок, са необично дубоким и тамним очним дупљама, густим и дугим веђама, оштрим браздама по лицу и пребаченим једним праменом косе преко ћелаве главе као тикве“ и *потпуковник* „атлетска фигура и велики четкасти бркови, класни друг пуковников, а „на здраво“ га

---

<sup>815</sup> Васић, 1990в, нав. дело, стр. 84.

<sup>816</sup> Јовановић, 1990, нав. дело, стр. 132.

<sup>817</sup> Узгред, ова фрагментарност, полифоничност и акценат на дијалогу довели су до опречних реакција критике. Тешић, 2009, нав. дело, стр. 322; Радовић, нав. дело, стр. 184; Петровић, нав. дело, стр. 138.

<sup>818</sup> „Па јест, и каквог, ђавола, доказа човек може имати – мисли пуковник – ми овамо, они тамо, ради кошта хоће, нико о другом не зна.“ Васић, 1990в, нав. дело, стр. 90. Овај мотив конкретизује се и у приповеци „Чистач“ збирке *Пад са грађевине* где повратник из рата убија супругу и њеног љубавника

<sup>819</sup> Пантић, нав. дело, стр. 238.

заболео табан, па га читаву годину дана гадно спречава да се, поред најбоље воље, врати на „Добро поље“<sup>820</sup>. Њихова динамика заснива се на томе да потоњи непрестано поставља бесмислена питања („Је ли, је ли, има ли жаба реп?... А зашто жаба нема реп?“) којима погоршава већ лоше ментално стање првога и тера га на нападе беса и немоћи, те две парадигматске реакције ратних реконвалесцената. Свестан да не може да промени прилике у којима се налази – „Па, лепо, ево кажи сам: шта ми вреди да се ждерем као ти? Шта ми помаже, ајд’ кажи, молим те.“<sup>821</sup> – потпуковник тражи начин да проведе болничке дане<sup>822</sup> и не исказује жал што није укључен у ратна збивања, чиме подсећа на Христића који такође сам себи наноси повреду да би избегао смрт, али и расте у антипода поменутом пуковнику. Наредни јунаци су капетан са надимком Фикус и потпоручник Стеван: први је задужен да доноси нове информације и анегдоте из спољног света, а други препричава како је било на почетку рата кад се српска војска борила против непријатеља и успела да порази Поћореккову војску. Он реконвалесценте враћа у тренутак када нису били рањени, већ су били успешнији од својих противника, и стога се они успињу у креветима, слушају га и потпирују његову машту и приповедање, наводећи га, као код Црњанског, да настави причу: „На ствар, Стеване, ако Бога знаш!“, „Е сад, Стеване!“ и „Јуначки, Стеване, не бој се!“ Ипак, када се прича окончава, војници губе енергију, враћају се у лежећи положај и очекују наредну епизоду. Они неретко упадају у очај и присећају се домовине и живота пре рата, што се дешава и са болничаром Милосавом који се расплаче на призор чарапа на лешу којем сведочи. У његову одбрану стаје наредни истакнути лик приповетке, професор Љубишић, објашњавајући да је болничар већ четири године у рату, далеко од домовине и породице, и све оно чему је сведочио након одласка од куће ново је и необично:

„Расплакале су га шумадијске чарапе. Дабогме. А зашто? Зато, брате, што од своје границе и од неколико година па досад, све што је видео за њега беше ново, различно од његовог, непознато: и природа и клима, вароши и села, и храна и обичаји и ношња, све нови облици и боје ствари. Шкрофулозне и чворновате маслине, под којима је уздисао на Крфу, нису једно исто што и онај његов храст под којим је, чувајући

<sup>820</sup> Васић, 1990в, нав. дело, стр. 85.

<sup>821</sup> Васић, 1990в, исто, стр. 86.

<sup>822</sup> „Обично је заузет било каквим послом: претреса ствари у сандуку, вади их пажљиво једну по једну, савија, чибука корбачем и ређа; или понешто крпи, ушива и причвршћује дугмад, па му у томе прође цело преподне, а после подне игра ‚дарде‘ са марвеним лекаром што болује од песка у жучи, псује на коњички начин, а има рђав нос и једну трепавицу белу.“ Васић, 1990в, исто, стр. 90-91.

стадо, певао у својој отаџбини. Арбанија са својом дивљином, па онда усијани Халкидик, па врући Алжир и Тунис, са свима својим егзотичностима, море и Маћедонија, са својим карпама и камењацима, све то било је за њега ново, туђе, друкчије, дотле невиђено. Шумадијске чарапе, дабогме. Јер то је његово, оригинално, искључиво његово, а он то годинама није видео. Ето зато је плакао.“<sup>823</sup>

Болничар је и покретач једне од најозбиљнијих тема које Васић начиње у приповеци, а која се преплиће са одређеним размишљањима из *Црвених магли*: патриотизам у време рата. Он се некад сматрао као нешто инстинктивно и априорно – већ 1912. се ишло у рат весело као у сватове! – али је питање да ли је тако и пред крај рата, када већина учесника има искуство вишегодишњих патњи иза себе. Професор заступа страну разума и зато се пита да ли га је домовина заиста *толико* задужила да све своје, па и живот, даје њој, за њену слободу и будућност, и истиче да више није патриота, и да за отаџбину нема суза. У том тренутку, за те рањенике, домовина више није нешто опипљиво и разумљиво, већ један физички и ментално далеки ентитет, нешто идеализовано, што они више не познају јер су толико дуго ван ње. Речима професора, отаџбина је у том тренутку „празна реч, апстракција“, а патриотизам „вештачко осећање“<sup>824</sup> које он анализира и појашњава осталим рањеницима користећи појмове попут античког схватања многобоштва, хришћанске догме, макијавелистичког приступа политици, итд. Његово схватање отаџбине, службе, рата и правде заснива се на новим темељима слободе и праведности, те он рефлектује мотив из *Црвених магли* о онима који не иду у рат – „Је ли правда да ја, избушених груди, јектичав, пропао, труо, понова идем на фронт, а други, здравији од мене, никад га није ни видео?“<sup>825</sup> – али и пацифистичку и помирљиву хуманистичку идеју која се у Краковљевим *Крилицама* јавља у више наврата: „Али ја морам да кажем како ми је онај што га ја називам душманином, у рову према мени, који пати као и ја и кога сам послан да убијем, Милији, ближи и дражи увек био од онога позади мене, вајнога брата мога, што је здравији од мене, а богати се и благује на мој рачун и док ја испаштам туђе погрешке и злочине“<sup>826</sup>. Професор раскида везе са отаџбином која је од њега тражила жртву, а заузврат му није дала ништа, док се насупрот њему намеће стари телеграфиста који се

<sup>823</sup> Васић, 1990в, исто, стр. 97.

<sup>824</sup> Васић, 1990в, исто, стр. 99.

<sup>825</sup> Васић, 1990в, исто, стр. 103.

<sup>826</sup> Васић, 1990в, исто, стр. 103.



љути на рањенике јер они „са снагом која им још стоји на расположењу, нису на фронту, и прети страшном казном Божјом тој закржљалој деци својих другова (сретних што су склопили очи) која штеде своје бедне животе, имају још осмеха на уснама, поред свих несрећа, и не увиђају сав страхотни замашај грозне катастрофе“<sup>827</sup>. Ова два јунака су, дакле, антиподски приказ вере у виши циљ одбрамбеног рата који се мора наставити, односно огорчености оних који су прошли кроз рат и завршили осакаћени. Међу њима су и адвокат-поручник који есејистички говори о Немцима, Енглезима, Французима и Грцима, и њиховој улози у Првом светском рату, али и капетан Ђорић, чија прича затвара ову приповетку и чија је прича једна од најиндикативнијих у њој. Он, наиме, слично протагонисти приповетке „Сви смо ми Колета од Розена“ збирке *Пад са грађевине*, сазнаје за смрт супруге у домовини и након првобитног шока се враћа у живот, попут рањеника Црњанског, уз умирујући дим цигарете и мисао да је он сам и даље жив. Брзо се мења из очајног у одлучног човека код којег инстинкт да преживи побеђује тугу и усмерава му мисли на веселије теме: друге жене, живот након рата и останак ван отаџбине. Док је пре тог сазнања прижељкивао да се рат што пре оконча не би ли се он могао вратити брачном животу, сада осећа „потајну неку жељу да се рат настави“ и прелази „преко пропасти и патњи милиона“ јер жели да настави да живи<sup>828</sup>, свестан да је то супротно од тежњи свих који га окружују. Капетан је доказ промене која настаје након великих потреса, али и флуидности људског карактера у ратној ситуацији<sup>829</sup>. Његова реакција није необична у ратним приликама и не доказује изопаченост његове животне филозофије и егоизма, већ је доказ постојања и оваквог става код ратних заробљеника који су непрестано окружени тешким мислима.

Тематизација Првог светског рата у осталим Васићевим приповеткама – како у преостале две из збирке *Утуљена кандила*, тако и у неколицини из каснијих збирки – није толико очигледна и директна као у ове три приповетке, и чита се више као одјек рата пре него његов опис. Највише ратних елемената има приповетка „Авети у лову (доживљај)“ чији наслов и поднаслов говоре о томе шта се у њој налази и како се њена тема преноси читаоцима. Ово је просторно и временски ограничена приповетка, запис „једне упамћене, језовите слике из повлачења српске војске кроз Албанију“, и у том својству је у вези са романима *Дан шести* Ратска Петровића, антиципирајући га, те

---

<sup>827</sup> Васић, 1990в, исто, стр. 104.

<sup>828</sup> Васић, 1990в, исто, стр. 115.

<sup>829</sup> Јовановић, 1990, нав. дело, стр. 131; Радовић, нав. дело, стр. 172.

*Деветстопетнаеста* Бранислава Нушића, тематизујући сличне догађаје<sup>830</sup>. Насловни јунаци су српски војници у повлачењу који разговарају у шатору, слично рањеницима претходне приповетке, а један од њих препричава недавни догађај: албанска војска отвара ватру на гомилу у којој су родитељи који сахрањују сина, односно „укопаваху разлог свога живота у мали гробић поред пута“<sup>831</sup>, само да би га напустили у бегу за сопствени живот. Ова приповетка отвара расправу о алтруизму и питање да ли родитељи треба да мисле на себе или своје мртво дете када су у животној опасности, али и служи као форшпан у централни догађај приповетке. Наратор лута улицама Љеша у покушају да напосредом сведочи једном ведром и радосном јутру након суморног периода, све док пред зору не набаса на групу војника који се устремљују на мртваце, краду им одећу и „животињски избежумљено отимају око њихових кошуља“<sup>832</sup>, не презајући ни од тога да им поломе руке не би ли лакше стигли до одеће. Након приче о алтруизму, ова сцена најконкретније доказује докле иде човек у покушају да преживи: агресивно, насилно, неразумно и нерационално понашање потпуно је заменило све трагове људског у војницима, а све што им остаје је анимални нагон да себи обезбеде било какав привид ранијег живота, макар то била и одећа стргнута са леша. Овај кратак запис представља допуну дешавањима из ранијих приповетки и романа где се овакви екстреми чешће прећуткују и подразумевају но што се експлицитно представљају.

Сви ти инциденти остављају последице на преживеле, што се може видети у завршној приповеци Васићеве прве збирке, „У празном олтару“, којом доминира материјална грешка полиције која хапси протагонисту, фабричког радника Петронија Свицара, и оптужује га за злочин који није починио. Он је подвргнут физичкој и менталној тортури, толико да му се поново јављају ратне трауме које је оставио иза себе, али које се буде под притисцима полиције, и он осећа „како га гуши један мучан осећај страха у сну, исто онако као у рату, у црним кишним ноћима пред наговештену борбу, кад је извесност да се погине увек већа од могућности да се преживи, неиздржљив и нелагодан један притисак до очаја“<sup>833</sup>. Насиље које трпи лоше утиче на његов опоравак, и он се присећа рањавања, покушаја да преживи, опоравка и сакривања од непријатеља. Полиција игнорише и откриће да је он ратни херој, учесник свих ратова које је домовина водила, те да је рањен четири пута на укупно седам места. Његови иследници не резонују молбе за милост и не примећују његове ране, и он је

<sup>830</sup> Пантић, нав. дело, стр. 221; Богдановић, 1990б, нав. дело, стр. 305-306.

<sup>831</sup> Васић, 1990в, нав. дело, стр. 117.

<sup>832</sup> Богдановић, 1990б, нав. дело, стр. 306.

<sup>833</sup> Васић, 1990в, нав. дело, стр. 124.

пуштен на слободу након дуготрајног мучења, али не као исти човек. Овај процес је из њега исцрпео и последње атоме човечности и уништио све што ратови нису могли, и он је сломљен, промењене свести и односа према стварности. Уместо тихе егзистенције у миру, „у његовим појмовима настаје преврат“ и у њему се буди револуционарни дух и он жели да мења стварности, те ова серија инцидената има исто дејство промене које је рат имао на раније Васићеве протагонисте<sup>834</sup>. Тематски, приповетка „У празном олтару“ не доноси ништа ново, али је она прекретница у раду аутора на идејном и симболичком плану и најава каснијих текстова окренутих проблемима друштва и, посебно ратних ветерана. Она је заснована на стварним догађајима из послератних година<sup>835</sup> и стога представља критику режима<sup>836</sup>, али и читаоца води у једну другу стварност у којој се не тематизују ратни *догађаји* већ *последнице*. Након што је пуштен из затвора, Свилар посматра своје тело и ране на грудима и рукама, присећајући се рањавања, а пасажи у којима Васић сумира његово ратно учешће и искуство могу се читати као кратка прича сама за себе, упечатљива и сликовита. Када протагониста на крају приповетке, „завитлан и растрзан хиљадама црних болова [...] са грозном одвратношћу плуну на велики ожиљак гранатине ране на грудима“<sup>837</sup>, читаоци разумеју његову мотивацију, сумњају у систем који га је до тога довео, и нагађају до чега може довести ново осећање у њему: представљено црвеним сутоном из завршне реченице, оно је блиско црвеним маглама из истоименог романа и више говори о третману преживелих после рата него други Васићеве текстови, због чега је „У празном олтару“ једна од његових најбољих приповедака која брише мане ранијих приповедака, али и романа *Црвене магле*<sup>838</sup>.

Промена рата из доживљаја у догађај у свести Петронија Свилара у каснијим приповеткама аутора расте у једну очигледнију поетичку и тематску промену о којој је било раније речи, а једна од најевидентнијих манифестација те промене је другачији третман рата. Његови јунаци више не учествују у њему у тренуцима одигравања приповедака, али осећају последице ратног искуства и новог стања света након 1918. године, не успевајући да се адаптирају на нови поредак. Због тога пате, неспособни да се снађу у новом времену, и пролазе кроз живот као кроз маглу, нигде не проналазећи потребно утемељење. Они су „преосетљиви, неснађени људи који, на овај или онај

---

<sup>834</sup> Јовановић, 1990, нав. дело, стр. 131.

<sup>835</sup> Богдановић, 1990б, нав. дело, стр. 303.

<sup>836</sup> Радовић, нав. дело, стр. 181-182.

<sup>837</sup> Васић, 1990в, нав. дело, стр. 138.

<sup>838</sup> Пешић, нав. дело, стр. 212, Богдановић, 1990б, нав. дело, стр. 304, те Радовић, нав. дело, стр. 182.

начин, пате због места које заузимају у свету<sup>839</sup>, а своју преосетљивост покушавају да реше различито, од конфронтације са ближњима до психичких проблема и повлачења у себе. Тако, на пример, јунак приповетке „Исповест једног сметењака“ из збирке *Витло и друге приче* пати од несанице, бежи у самоћу и размишља о суициду, али се ипак одлучује да своје недоумице и питања реши на неуобичајен начин који асоцира на епилог *Црвених магли*: писањем писама<sup>840</sup>. Овај јунак индикативне безимености води обичан живот, али се живо сећа својих ратних дана који су „развили“ његову личност: провео је три године на фронту, гледајући „само у камен, у дим и у небо“<sup>841</sup>, али и улазећи у љубавне везе, бежећи од стварности, болујући и спасавајући сопствени живот. Он је у рату одрастао и стасао, али га, слично судбини Христића и Јуришића, од мирнодопског живота одвлачи вереница која се обећава другоме, што њега наводи на самоубиство. То решење није неуобичајено у поратном времену<sup>842</sup>, те се може сматрати једном од парадигматских реакција официра који након рата не умеју да се снађу у свету. Међутим, протагониста није способан да то учини – у последњи час га прекида визија лептира, донекле слична визији мрава из *Црвених магли* – и након што се опрости од свог пријатеља у писму, сугеришући му да се ожени, он не успева да реализује свој план, и уместо тога завршава у болници где га примарни приповедач приповетке посећује. Његова исповест заправо постаје рукопис приповетке, што и аутор на крају експлицитно објашњава<sup>843</sup>, а његова сметеност расте у одлику времена пошто „сметена времена, без трансценденталног ослоња, рађају аутентичне сметењаке“<sup>844</sup>, па и сви који након рата не могу да се снађу постају такви сметењаци.

Један од њих је и наратор „Сумњиве приче“, ратни ветеран који жели да се признањем ослободи терета сећања и ратних година које га и даље опседају. Надајући

---

<sup>839</sup> Пантић, нав. дело, стр. 225.

<sup>840</sup> Приповетка је написана „у епистоларној форми, као опорука самоубице, после које следи коментар базичног приповедача, примаоца писца, и наративно врло ефектно изведена поента у којој се стапају те две инстанце а цела приповедна структура реверзибилно бива осветљена снажним зраком ауторефлексије.“ Пантић, исто, стр. 224. Узгред, сличан наративни поступак присутан је и у „Причи о Лазару Пардону, човеку који није господин“ из збирке *Пад са грађевине* у којој протагониста, ратни ветеран, због ниподаштавања које трпи после рата, планира да се убије.

<sup>841</sup> Васић, 1990в, нав. дело, стр. 187.

<sup>842</sup> Након приповедака „Адам и Ева“, „Мој пријатељ који је прошао“ и „Како сам се убио“ Црњанског и Кракова, и Васић помиње суицид: „Те ноћи узалуд сам покушавао да заспим: убити се, било је једино и све чиме сам сав био испуњен. [...] Да то извршим што пре храбрио ме је и давао нарочиту одлучност један недавни случај самоубиства некога младога официра, потпоручника, кога са крвавом рупицом на срцу нађоше у једној од скривених алеја парка у Кошутњаку.“ Васић, 1990в, исто, стр. 200-201.

<sup>843</sup> „Он мало поћута, замисли се, па процеди: „Онда ми бар донеси књига. Молим те, пробери и донеси или пошљи, морам нешто радити.“ [...] Донећу их пуно и један часопис у коме ти скрећем пажњу на причу с насловом: *Исповест једног послератног сметењака*. Неуређена је, раздробљена, смушена и банална али врло искрена. Занимаће те, знам.“ Васић, 1990в, исто, стр. 205.

<sup>844</sup> Пантић, нав. дело, стр. 224.

се да ће га признање довести до душевног мира, он читаоце заводи антиципацијом преломног ратног тренутка када је осетио близину смрти, али, премда се ради о догађајима током преласка Албаније, у питању није догађај таквог карактера. Ради се о сусрету у току привременог примирја – када је вече „фино и слатко и топло, а небо мирно, мирно и мило, као увек о примирју кад се ни са које стране не чују пуцњи, ни мрска, потмула и језива тутњава топовска“<sup>845</sup> – једног српског војника и девојке за коју се касније испоставља да је ментално неуравнотежена. Међутим, Васић се не окреће ни ратним приликама, ни бици за Једрене, нити ономе што су војници преживели у том неприступачном делу – тим темама посвећује своја друга прозна дела – и фокусира се на необичан сусрет и чињеницу да се све одиграва „у магновењу, али сасвим у магновењу“<sup>846</sup>, што, уз ретроспективну природу признања, појачава сумњу у аутентичност догађаја<sup>847</sup>. Нови сметењаци срећу се у каснијим приповеткама, а њихове реакције на ратна сећања и утиске су различите: у другој Васићевој збирци неки од њих о рату приповедају у атмосфери прославе („Напаст“<sup>848</sup>), док се већ у наредној збирци сећају рата са ужасом („Ослобођење“<sup>849</sup>), или пак жалом, пошто је ратно време било организованије и сређеније од поратног. На пример, у приповеци „Сви смо ми Колета од Розена“, аутор коментарише сахрањивање у цивилна гробља у поратном времену и истиче сопствену ужаснутост таквом манифестацијом чина смрти, пошто не воли да гледа камење које се распада и истиче да је у рату било боље – „хумка и дрвени крст, а под свежом земљом, крваво, још свеже и топло тело“<sup>850</sup>. Сличну сету истичу и сељаци у приповеци „Ослобођење“ због сукоба са послератним режимом, те говоре да је боље борити се у рату него бринути о свакодневној егзистенцији<sup>851</sup>.

Најзад, посебне врсте поратних сметењака су насловни јунаци приповедака „Погибија Јаћима Меденице“ и „Бакућ Улија“, два примера Васићевог покушаја да осветли пресудне догађаје у животима својих јунака. У случају првог, рат је присутан

---

<sup>845</sup> Васић, 1990в, нав. дело, стр. 207.

<sup>846</sup> Васић, 1990в, исто, стр. 207.

<sup>847</sup> Кристина Стевановић. *Освајање модерног: кратка проза Растка Петровића и жанровско раслојавање српске авангарде*. Нови Сад: Академска књига, 2011, стр. 100.

<sup>848</sup> „Седели смо, пијуцкали смо, причали смо, сами знате, доживљаји су неисцрпни.“ Васић, 1990в, нав. дело, стр. 214.

<sup>849</sup> „Ја сам, вели, и рат ратовао и главу сам држави на располагање давао, али сам онда више главом управљао, и сад ми је рата жао. Рат, то ти је час овде, час онде, час ово, час оно, свашта у Бога“ Васић, 1990в, исто, стр. 263.

<sup>850</sup> Васић, 1990в, исто, стр. 292.

<sup>851</sup> „Сви су се они помало ратнога стањца ужелели. [...] Боље је, веле, и једна борба, макар и опасна, него две менице. Боље главу да изгубиш, него секирације ове на себе да натовариш. У рату смо, каже, сви к’о браћа рођена живели и једни с другима парче пексимита делили, а сад се к’о жути мрави међу собом сатиремо.“ Васић, 1990в, исто, стр. 263.

само као сећање, прича и последица ранијих догађаја, а ова приповетка развија друштвено-филозофску причу *Црвених магли* и „Реконвалесцената“ о домовини, ратном учешћу и вредности тог периода, али сада из перспективе повратника који није носилац ратних заслуга. Протагониста је пример ратног симуланта, „наводног ратног ветерана и хероја у новонасталој држави“ који током свесловенског соколског слета манифестује погрешну перцепцију себе, новог државног уређења и своје улоге у њему<sup>852</sup>. Васић његовим ликом проговара о томе шта је остало од рата неколико година касније и како ратне трауме и даље живе у онима који нису имали конкретног утицаја на исход сукоба, што чини на врло једноставан, али ефектан начин: његов Јаћим је видео рат тек успутно и зато не жели да посети ратни слет све док га његова супруга не испровоцира причом о патриотизму и ратном учешћу. Тада протагониста почиње да евоцира ратне године и истиче свој непостојећи значај у њима – „Зар ја ништа за ову домовину нисам доказао, кад сам три године коњоводац био под гранатама и остало у мрском ропству по нужди одлежао? Зар ти, вели, да ми то у очи кажеш, уместо да ми као ратнику човеку и супругу законскоме признаш, и опанке, ако тражим, да ми вадаш; као што су наши славни дедови Турцима вадали и господарима својим ласкали.“<sup>853</sup> – и пристаје да посети слет. Контекст тог догађаја је специфичан и он представља супституцију рата, свођење на весели догађај, на исти начин као што Јаћим представља супституцију ратног хероја<sup>854</sup>. На тај начин се Васићево приповедање и однос према рату мењају у каснијој прози: он више не евоцира јунакове ратне дане, били они позитивни или не, нити му дозвољава да он сам приповеда о томе, већ их игнорише и само се иронично реферише на њих<sup>855</sup>, правећи комплексну паралелу са једним поратним догађајем који једино показује како се идеја о рату променила у мирнодопском добу. Најзад, од рата остаје само парада, од ратних хероја тек изокренута перцепција величине – иако Јаћим расте у парадигму тих илузија, он није изолован јунак те врсте, већ показатељ још једног типа ратних траума које рађају погрешне ставове о сопству<sup>856</sup> – а од свечане прилике гротеска.

На крају, приповетка „Бакућ Улија“, објављена у *Српском књижевном гласнику* 1924. и касније уврштена у избор *Приповетке* из 1929, представља засебно приповедно дело Васића и још један од његових обимнијих текстова којим покушава да представи

---

<sup>852</sup> Пантић, нав. дело, стр. 229.

<sup>853</sup> Васић, 1990в, нав. дело, стр. 241.

<sup>854</sup> Ломпар, 1996, нав. дело, стр. 138-139.

<sup>855</sup> Ломпар, 1996, исто, стр. 139.

<sup>856</sup> Ломпар, 1996, исто, стр. 137.

целокупан живот протагонисте, што и сугерише поднасловом „Живот и прикљученија“ и хронолошким приказом његових животних епизода у девет глава. За тематизацију Првог светског рата битна је осма глава у којој протагониста, Илија Васић, касније погрешно именован Бакућ Улија, одлази у рат. Приповедач то прво најављује („Идући овако брзо и скакавачки за животом и доживљајима Улије нашега Бакуће, ми мало-помало догурасмо и до ратова.“<sup>857</sup>), а касније се ограђује, говорећи да жели да читаоце поштеди онога што већ свакако знају: „зато и не гњавимо наше читаоце ратовима, које смо овде само узгред споменули“ – пошто су сви ратови исти, са тим „гњаважама једанпут насвагда треба умукнути“ и уместо говора о „крви, топовима и митраљезима“ прећи на конкретније теме<sup>858</sup>. Васић је у рату рањен, али је стигао на Крф – „где се није знало да ли је имало више поморанџи и лимунова, или пак српских забушаната, ‚колонела‘ и детектива“<sup>859</sup> – где лута, обилази знаменитости, гледа како његов народ пати и постаје огорчен и повређен том судбином, све до једне прилике када пијан уђе у сукоб са саборцима и оптужи их за симулирање и саботажу: „Ви што нисте у стању ни да се огребете за мајку отаџбину. На фронт! Тамо на фронт, бедници, гадови, издајници! Тамо, одакле пробушених груди, трулих плућа, али горда чела, долазим ја. Тамо, сви тамо!“<sup>860</sup> Иако овај сусрет нема далекосежне последице ни на протагонисту ни на његове ратне дане, он је битан моменат у Васићевој ратној прози пошто ту на најдиректнији начин износи замерке онима поред којих се борио и које је годинама гледао како беже од обавеза, тражећи прилику да утекну са фронта. Он их јесте тематизовао, и чак је неке од својих најпознатијих јунака исписао управо у том кључу, али се чини да тек ова приповетка, само једном репликом, износи срж његовог става према тим учесницима рата. Касније се Илија Васић враћа из рата, као „права сабласт“ и са сушицом, и наставља живот са свешћу о ономе што је преживео и спознајом да више није исти. Међутим, индикативно је то што аутор ратним годинама посвећује мали део „живота и прикљученија“ и прелази преко тог периода, говорећи да је тај поступак унапред смишљен: о рату не говори да не би „замарао“ читаоце и како би са њима „остао у љубави“, што представља отклон од стандардног односа према рату. Стога је „Бакућ Улија“ битна приповетка која иронизује рат у прози, али о њему ипак проговара у довољној мери.

---

<sup>857</sup> Васић, 1990в, нав. дело, стр. 386.

<sup>858</sup> Васић, 1990в, исто, стр. 386.

<sup>859</sup> Васић, 1990в, исто, стр. 387.

<sup>860</sup> Васић, 1990в, исто, стр. 389.

## Завршне напомене

Васићева рецепција је од почетка била махом позитивна, те он, поред чињенице да је његов први прозни наслов штампан са обимним предговором Слободана Јовановића, касније није имао потешкоћа приликом публикувања. И поред појединих негативних критика<sup>861</sup>, он несметано гради позицију у канону српске књижевности и вероватно би наставио да развија свој књижевни израз да се његов политички, новински и друштвени ангажман – тада се његов књижевни рад свео на „критичке приказе појединих књижевних појава у српској и руској књижевности, коју је добро познавао, и на коментаре на актуелне књижевне и културне прилике у Србији“<sup>862</sup> – као и Други светски рат, нису уплели у те планове и утицали на рецепцију<sup>863</sup>. Ипак, одлучивши се за другачији пут у каснијим делима, успео је да покаже, као ретко који писац своје генерације, процес промене која у јунацима настаје како рат остаје иза њих. Они су по повратку под великим притиском и проживљавају психичке и физичке последице ратних година, док сећање на рат касније бледи и нестаје под притиском стварности и све тежег поратног живота. Васић је, слично Кракову, исцрпео инспирацију из рата и, након што је романом и делом приповедака затворио „исти митолошки круг о ратнику и његовом повратку у мир“<sup>864</sup>, окреће се другим темама и жанровима, да би постепено нестао из књижевног живота<sup>865</sup>. Како године пролазе, утицај рата на његову прозу се смањује, и он се више не опходи ка том догађају као према примарном конституенту света протагониста, већ као према нечему што у маниру злокобног сећања притиска психу. Рат је мање конкретан, али и даље битан фактор живота и покушаја преболевања тог периода<sup>866</sup>, иако је јасно да запостављањем ратних мотива и обрадом других он „није могао обезбиједити ону духовну радозналост и значај код читалаца коју је био стекао првим својим дијелима“<sup>867</sup>. Но, и поред тих промена, јасно је да стваралаштво овог аутора не би постојало – или макар не у том облику у којем постоји – да није било рата и каснијег рада у другим сферама јавног живота који су оставили

---

<sup>861</sup> Радовић, нав. дело, стр. 180, 184; Богдановић, 1990а, нав. дело, стр. 221; Барац, нав. дело, стр. 227).

<sup>862</sup> Недић, 2012, нав. дело, стр. 12.

<sup>863</sup> Његово изопштење из савремене продукције траје неколико деценија, до антологије *Приповедачи II* (Драгиша Васић. „У гостима“, „Ресимић добошар“, „Погибија Јаћима Меденице“. Бошко Новаковић. *Приповедачи II*. Нови Сад: Матица српска; Београд: Српска књижевна задруга, 1963, стр. 237–335), а нови талас рецепције настаје након 1990. године. Видети: Недић, 2012, исто, стр. 13.

<sup>864</sup> Вучковић, нав. дело, стр. 40, 41.

<sup>865</sup> Лопмар, 2004, нав. дело, стр. 24.

<sup>866</sup> Радовић, нав. дело, стр. 185, 197.

<sup>867</sup> Радовић, исто, стр. 188.



ратну прозу као један засебан, јасно одвојен сегмент његовог писања, другачији и посебнији од свега осталог што је створио. Рат је обликовао Драгишу Васића и довео га у позицију да може да се изрази на одређен начин, и стога је јасно зашто многи истраживачи сматрају да је управо Први светски рат заслужан и за његов, и за живот његових јунака<sup>868</sup>, а да је управо то разлог због ког је овај аутор „узорити представник главног тока приповедања и доминантног типа мишљења свога времена“<sup>869</sup>.

---

<sup>868</sup> Слијепчевић, нав. дело, стр. 299.

<sup>869</sup> Пантић, нав. дело, стр. 223.

## Растко Петровић: *Дан шести*

Генерациски близак Станиславу Кракову и Милошу Црњанском, Растко Петровић је још један од аутора са директним искуством Првог светског рата, на један од најтежих начина: иако није био близу фронта, он је са српском војском и народом прешао преко албанских планина, немало пута долазећи на корак до смрти која га је вребала током зиме 1915-1916. године. Истрајавши у намери да се домогне слободе, након повлачења је одведен ван граница домовине и практично одмах наставља живот у цивилству, не враћајући се у рат. Ово не значи да ово вишемесечно искуство не оставља последице на његову психу, схватање сопства и вредности људског живота – штавише, премда ратно искуство није примарно у његовом опусу, Петровића су до краја живота мориле слике које је видео у албанској голготи, и није одступао од намере да их унесе у свој рад. Тако су одједи рата и света који се након њега руши приметни већ у његовим првим делима, роману *Бурлеска господина Перуна бога грома* (1921) и збирци песама *Откровење* (1922), да би се касније конкретизовали у поеми „Велики друг“ (1926) и роману *Са силама немерљивим* (1927) и кулминирали капиталним романом *Дан шести* (1961). Публикација сваког од ових наслова, као и путописа *Африка* (1930), те хибридног романа *Људи говоре* (1931), помно је праћена од стране читалаца, критичара, уредника, писаца и других учесника у књижевном животу, а Петровић је врло брзо стекао епитет „другачијег“ и „посебног“ аутора. Међутим, да би његова сећања на Албанију стигла до читалаца, било је потребно скоро пола века од догађаја које описује *Дан шести*, а случај публикације тог рукописа је интригантан и привлачан истраживачима овог аутора, али и парадигматичан за међуратни период и културу цензуре која је изоштавала поједине ауторе. Када је стигао до читалаца, тај наслов је доказао квалитет и вредност Петровићевог рада, али и могућност другачије слике страдања у рату од већине дела која тематизују тај догађај. Покушавајући да у исто време представи личну драму појединца, колективну трагедију народа, дехуманизацију човека у рату, те егзистенцијалистичку причу о преживљавању најгорих мука, он ствара дело које даје одговоре и поставља питања о томе шта је један просечан припадник српског народа преживео бежећи од непријатеља. У одређеној мери, ради се о „цивилном“ пандану и допуни Краковљевих мемоара *Живот човека на Балкану* који описују исти пут из визуре професионалног војника: сећања Петровића су утолико трагичнија јер доказују неспремност обичних људи на те животне ситуације.

И поред великог искуства које је током рата сакупио, аутор није своја сећања сручио у роман стихијски, већ је процесу писања претходила припрема, па се у ранијим делима – прозним, песничким, есејистичким, путописним и критичарским – препознају клице каснијег романа. *Дан шести* се обимом<sup>870</sup>, тематским захватом и озбиљношћу приступа издваја из опуса Петровића, али и из корпуса међуратних дела. Иако је објављен са скоро три деценије закашњења, он одскаче од просека, и може се само спекулисати како би то капитално дело утицало на токове наше савремене прозе да је објављено половином тридесетих<sup>871</sup>. Оно је одржало монументални статус до данас, и сваким наредним читањем потврђује важност у обликовању сећања на Први светски рат и контекстуализовању догађаја из 1915. и 1916. Такође, иако је објављен тек 1955/1956. у часопису *Дело* и 1961. као целовито издање, у питању дефинитивно јесте *међуратни* роман, а не *поратни* роман који се пише након Другог светског рата, те се стога мора посматрати као део корпуса дела насталих између 1914. и 1941<sup>872</sup>.

Ратне године, збег и голгота

Догађај који је најдиректније утицао на живот и рад Петровића је осмонеделјни прелазак преко косовских, црногорских и албанских предела, у збегу од аустроугарске војске. У тренутку бега, он има седамнаест година, а месеци пред њим обележили су његов млади живот, наводећи га да нагло одрасте у рату. Тешко је претпоставити како би се живот тог младића из уметничке породице одвијао да га након губитка мајке<sup>873</sup> није задесила и ратна трагедија, али се може нагађати да би његов уметнички сензибилитет пронашао начин да се реализује на неки начин. Аутобиографска црта присутна је у његовом раду на сличан начин као и код Црњанског и Кракова, а одређене чињенице из своје младости дао је сам писац у есеју „Општи подаци и живот песника“<sup>874</sup>. Када се ови интимни детаљи припоје сазнањима биографа, добија се слика

---

<sup>870</sup> Овај наслов, уз роман *Без мере* Марка Ристића (1928) и Црњанскове *Сеобе* (1929), једини излази из калуца кратког авангардног романа који настаје након Првог светског рата, али је вишеструко обимнији и од та два наслова. Предраг Петровић. *Авангардни роман без романа: поетика кратког романа српске авангарде*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2008, стр. 116-117.

<sup>871</sup> Предраг Петровић. *Откривање тоталитета: романи Растка Петровића*. Београд: Службени гласник, 2013, стр. 265.

<sup>872</sup> Станко Кораћ. „Растко Петровић: *Дан шести* (1932–1935–1938)“. *Српски роман између два рата: 1918–1941*. Београд: Нолит, 1982, стр. 295.

<sup>873</sup> Јасмина Мусабеговић. *Растко Петровић и његово дјело*. Београд: Слово љубве, 1976, стр. 9.

<sup>874</sup> *Сведочанства*, год. 1, бр. 3, 11. XII 1924, стр. 1–6. Овај текст може се донекле сматрати и својеврсним манифестом ауторовог рада. Гојко Тешић. *Српска књижевна авангарда: (1902–1934): књижевноисторијски контекст*. Београд: Службени гласник, 2009, стр. 323.

младог Петровића и објашњење доласка од Албаније до *Бурлеске господина Перуна бога грома и Откровења*.

Говорећи о себи, у трећем лицу, као анонимном песнику, аутор иступа неколико година након својих песничких издања и себи гради ауру антипода песништва помоћу којег се изражава песнички идентитет уопште, а не само биографија једне конкретне песничке фигуре. Тако је овај необичан текст више „животопис песмовања као једног посебног типа егзистенције“<sup>875</sup> у који Петровић уграђује аутобиографски материјал, од детињства, преко анексије и Балканских ратова, све до Сарајевског атентата, истовремено говорећи о себи, позицији своје породице и целом друштву које пролази кроз промене. Он открива своје најинтимније жеље (да путује, побегне на фронт<sup>876</sup>, истражи свет, итд.), страх од смрти и жељу ка суициду. Када говори о повлачењу преко Албаније, Петровић скицира радњу свог будућег романа, али и истражује приступ теми, позицију приповедања, тон обраћања и начин преобликовања стварности у фикцију. Бележи да је у току збега „јео хлеб од буђи“, „грејао [се] уз туђе пећи“, „гледао лица која је јуче поштовао да се сад гадно свађају о мало места крај ватре“, видео људе који су „од глади, мучења, очајања престали припадати људскоме роду, оне који су се бацали у реку и оне који су већ трулили“, али и, најзад, „хиљаде својих вршњака, пре времена регрутованих, како бесциљно промичу кроз маглу, и како сваки час остављају за собом изнурене другове да умиру по друму“<sup>877</sup>. Бележећи промене у понашању људи, он антиципира наступајући процес дехуманизације који ће бити један од тематских оквира *Дана шестог*, и даље се чудећи док приповеда како су нестали закони и како је народ деградиран на животињско понашање праљуди унутар једног неуређеног чопора<sup>878</sup>. Петровић помиње и уметничке претензије – прво жели да „запише што се доживело“, а касније, када се нашао „у францускоме колежу [и] страховито волео небо“, помиње и „[р]оман који се пише и који никад није довршен“<sup>879</sup> – и резимира учешће у рату наглашавањем да је кроз њега прошао не убивши ниједно непријатеља „јер га друштво за то није сматрало довољно дораслим: растао је заједно

<sup>875</sup> Владимир Гвозден и Слободан Владушић. „Песнички субјект, обогаћивање, путовање: савременост Растка Петровића“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 61, св. 2 (2013), стр. 449.

<sup>876</sup> То и чини, и касније описује бег на фронт у стиховима поеме „Велики друг“ који нису уврштени у постхумно издање *Паноћног делије* из 1970, те у тексту „Дечак и рат: сећање на дане детињства“ који се чува у Документационом центру Спомен-збирке Надежде и Растка Петровића. Видети: Дуња Душанић. *Фикција као сведочанство: Први светски рат у модернистичкој прози (Милош Црњански, Иво Андрић и Растко Петровић)*, докторска дисертација. Београд: Филолошки факултет, 2015, стр. 256-257ф176.

<sup>877</sup> Растко Петровић. „Општи подаци и живот песника“. *Есеји и чланци*, приредио Јован Христић. Дела Растка Петровића, књига 6. Београд: Нолит, 1974б, стр. 463.

<sup>878</sup> Петровић, 1974б, исто, стр. 463.

<sup>879</sup> Петровић, 1974б, исто, стр. 462, 464.

са својим завичајем<sup>880</sup>. На ове опште податке из живота песника наставили су се истраживачи који су обрађивали његову биографију, а њихова сазнања потврђују пут којим су се кретали будући песник са својим сестрама, братом који је успут погинуо, и пријатељима<sup>881</sup>. Стигавши напоскон до слободе након осам недеља на путу, Петровић је у јануару 1915. бродом превезен до Нице, где касније полаже матуру пре студија права у Паризу, одакле се 1922. враћа у Београд на студије књижевности. Наредних година, он се посвећује писању, уредничком раду, путовањима и дипломатији, а 1935. је послат у САД, где и остаје до своје смрти, 1949. године. Након Другог светског рата, слично Кракову и Црњанском, принудно остаје у емиграцији, без помоћи пријатеља<sup>882</sup>, чиме се и завршава његов животни пут: премда је цењен у уметничким и интелектуалним круговима у Вашингтону, он је и даље ван домовине, „отргнут и одвојен од свог матерњег језика у коме је откривао неслућене могућности и лепоте песничког израза, наставио [је] тих и носталгичан живот писца и човека од књиге и пера“<sup>883</sup>.

Између ова два пресудна тренутка – новог рођења након Албаније и смрти у Вашингтону – Петровић бележи успех скоро сваким својим делом, и у свако је уткао део искуства током зиме 1915-1916. Све чему је сведочио оставиће дубок траг, од простора којим је ходао, преко опасности са којима се сусретао, све до његових вршњака, „пре времена регрутованих, како бесциљно промичу кроз маглу и како сваки час остављају за собом изнурене другове да умиру по друму“<sup>884</sup>. Ови инциденти обликовали су његов приступ животу и књижевности, али и утицали на поетичко одређење његовог стваралачког рада – препун утисака и емоција, он се након рата скоро истовремено представља романом *Бурлеска господина Перуна бога грома* и песничком збирком *Откровење*, а овај свестран приступ писању наставио је и током каснијег рада. Петровић је један од наших ретких потпуно заокружених писаца XX века, активан као песник, приповедач, романописац, драматург, путописац, есејиста и критичар – те он постаје „парадигма промене нове српске књижевности“<sup>885</sup> – али и,

---

<sup>880</sup> Петровић, 1974б, исто, стр. 466.

<sup>881</sup> Растко Петровић. *Преписка*, приредила Радмила Шуљагић. Београд: Радмила Шуљагић, 2003, стр. 269; Радован Поповић. *Изабрани човек*. Београд: Службени гласник, 2009, стр. 17; Зорана Опачић. „Велики рат у књижевном делу Растка Петровића и Станислава Кракова: деветстопетнаеста“. *Српска књижевност и Први светски рат*, уредник Александра Вранеш. Андрићград: Андрићев институт, 2015, стр. 268.

<sup>882</sup> Мусабеговић, нав. дело, стр. 28-29.

<sup>883</sup> Предраг Палавестра. *Послератна српска књижевност 1945-1970 и њена историја*. Београд: Службени гласник, 2012, стр. 329.

<sup>884</sup> Поповић, нав. дело, стр. 17.

<sup>885</sup> Михајло Пантић. *Модернистичко приповедање*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1999, стр. 275, 276.

када се говори о прози, и у свим облицима: приповеци, кратком експресионистичком роману и обимној епској романескној форми<sup>886</sup>. Он је епитом генерације и глас свих аутора који су се вратили из рата у разрушен свет, спремни да своје трауме обликују на уметнички валидан начин. Одређени део њих приступио је веристичко-реалистичкој представи ратних дана, док је други, међу којима је и Петровић, одабрао алегоријско-метафизички приступ обради трауматичног искуства. Након слома цивилизације, он не пише јадиковку за изгубљеном младошћу, већ *Бурлеску господина Перуна бога грома*, роман који је изненадио и критику и јавност – ово дело је и „контраст ратном масакру“, и „радост због спасења“<sup>887</sup> – и који износи универзалан поглед на свет. То се понавља збирком *Откровење* која је „[т]ренутак за којим вапи у свом егзистенцијалном грчу савремени човјек, односно човјек након рата“<sup>888</sup>, након које следе приповетке, тек постхумно сабране у редакцији Јована Христића, заједно са првим романом овог аутора<sup>889</sup>. Ових девет краћих прозних целина су „доказ јединствених инспиративних и имагинативних својстава [ауторовог] раног књижевног дела, укључујући и поезију, које је настало у изразито психолошкој и стваралачкој грозници при упознавању и литерарном процењивању богатства и разноликости стварности и живота“<sup>890</sup>, а међу њима се истиче приповетка „Немогући ратар“ из 1921<sup>891</sup>, која тематизује повратак из рата и привикавање на телесне и психичке трауме које су тамо настале. Насловни јунак „постао је богаљ у Првом светском рату“<sup>892</sup> и обраћајући се читаоцима у првом лицу тражи начин да у поратном свету поврати сопствени идентитет иако је „пун туге на пролазност свега“<sup>893</sup>. Ова приповетка се може читати и као „сатиричка алегорија – чест

---

<sup>886</sup> Пантић, исто, стр. 42, 69.

<sup>887</sup> Мусабеговић, нав. дело, стр. 97, Станко Кораћ. „Растко Петровић: *Бурлеска господина Перуна бога грома* (1921)“. Кораћ, нав. дело, стр. 61. За више о вредности и рецепцији романа видети: Кораћ, исто, стр. 56–67; „Креативни хаос: *Бурлеска господина Перуна бога грома*“. Мусабеговић, нав. дело, стр. 94–102; Марко Недић. „Младост међу Словенима“. *Магија поетске прозе*. Београд: Нолит, 1972, стр. 23–44; Предраг Петровић. „Енциклопедијски облик: *Бурлеска господина Перуна бога грома*“. Петровић, 2013, нав. дело, стр. 79–121; Радован Вучковић. *Проза српске авангарде*. Београд: Службени гласник, 2011, стр. 29–31; Радован Вучковић. *Модерни роман двадесетог века*. Београд: Службени гласник, 2013, стр. 201.

<sup>888</sup> Мусабеговић, нав. дело, стр. 90.

<sup>889</sup> Растко Петровић. *Бурлеска господина Перуна бога грома; Старословенске и друге приче*. Дела Растка Петровића, књига 1. Београд: Нолит, 1974а. Ово издање сабира приповетке објављене у периодици између 1921. и 1926. године, као и одломак романа *Дан шести* под насловом „Смеђи Петар се пробудио“ из 1932. За више о вредности и рецепцији приповедака видети: „Магија поетског простора“. Недић, нав. дело, стр. 45–66; „Приповетке Растка Петровића: језик је свет“. Пантић, нав. дело, стр. 275–296; „Двојност свијета помјерене оптике: приповјетке“. Мусабеговић, нав. дело, стр. 103–109.

<sup>890</sup> Недић, исто, стр. 45.

<sup>891</sup> Првобитно објављена у листу *Време*, год. 1, бр. 1, 18. XII 1921, стр. 2–4.

<sup>892</sup> Пантић, нав. дело, 301.

<sup>893</sup> Петровић, 1974а, нав. дело, стр. 202.

образац експресионистичке прозе<sup>894</sup>, чиме аутор изнова доказује иновативан приступ ратној теми. Одједи и сећања на Албанију јављају се и у путопису *Африка*, у тренуцима када аутор пореди топле пределе у којима је тренутно са хладноћом избегличког збега, истичући вредности оба искуства на већем плану упознавања различитих, каткад потпуно супротних или чак опречних животних ситуација<sup>895</sup>. Наредна два романа, *Са силама немерљивим* и *Људи говоре* имају опречну рецепцију – док се потоњи истиче као највреднији део опуса Петровића, први наилази и на позитивна и негативна читања<sup>896</sup> – и тек маргинално тематизују Први светски рат.

То се боље види на примеру првог романа који је од марта до јуна 1927. публикован у осам наставака у *Српском књижевном гласнику*, да би се 1963. појавио у интегралном облику, заједно са романом *Људи говоре*<sup>897</sup>. Протагониста романа, Ирац Папа-Катић, отац је протагонисте *Дана шестог*, Стевана, а у овом делу, које је замишљено као увод у ратну трилогију, помиње се рат док се јунак сећа „времена бежања преко Албаније, када је имао једну сузну тиху срећу растужености и усамљености“<sup>898</sup>, мада се детаљи његовог искуства никада не пренесе прецизно, већ „тек посредно упућују на послератно доба“<sup>899</sup>. Но, упркос томе што је његов јунак недавно преживео збег, Петровић се не усмерава на ратну тему, већ на мелодраматично-филозофску причу о љубави, проналажењу себе након рата и тражењу позиције у свету. Он не пројектује сопствена сећања на Ирца, те роман *Са силама немерљивим* није „јадиковка над страшном судбином цијеле нације која је тек изашла из рата и посматра рушевине и непрегледно поље гробова – то је напрегнута унутрашња драма појединца који се нашао у процјепу између живота и смрти, а са етичком свијешћу да не може да живи без односа са другим појединцима“<sup>900</sup>. Одлажући прозно обликовање свог искуства,

---

<sup>894</sup> Вучковић, 2011, стр. 37.

<sup>895</sup> Растко Петровић. „Африка“. *Путописи. Путописи*. Дела Растка Петровића, књига 5. Београд: Нолит, 1977, стр. 282-283.

<sup>896</sup> За више о вредности и рецепцији првог романа видети: „Растко Петровић: *Са силама немерљивим* (1927)“. Кораћ, нав. дело, стр. 141–146; „Жудња за смрћу“. Недић, нав. дело, стр. 92–104; „Сутрајање два свијета: роман *Са силама немерљивим*“. Мусабеговић, нав. дело, стр. 110–114. За више о вредности и рецепцији другог видети: „Каталог говорних жанрова: *Људи говоре*“. Петровић, 2013, нав. дело, стр. 123–162; „Поетски говор у трагању за апсолутним животом“. Недић, нав. дело, стр. 76–91; „Универзално у свакодневном: путопис *Људи говоре*“. Мусабеговић, нав. дело, стр. 137–142.

<sup>897</sup> Растко Петровић. *Са силама немерљивим; Људи говоре*. Дела Растка Петровића, књига 3. Београд: Нолит, 1963.

<sup>898</sup> Петровић, 1963, исто, стр. 46. Постоји разилажење у временском одређењу романа *Са силама немерљивим* и *Дан шестог*, пошто се оба дешавају током и након албанске голготе, иако су протагонисти отац и син. Ово разилажење настало је услед комплексног процеса писања и обликовања оба рукописа, посебно зато што Петровић, пишући прво дело, још није имао на уму везе са наредним, но о њему се не дискутује у потоњем роману, већ се претпоставља да је Ирац из *Дана шестог* заправо живео пре рата.

<sup>899</sup> Ђорђевић Вуковић. „Поговор“. Растко Петровић. *Дан шестог*. Београд: Нолит, 1982, стр. 627.

<sup>900</sup> Кораћ, нав. дело, стр. 142.

аутор се посвећује другим темама и истражује поратни свет из неочекиване перспективе. На крају, роман *Људи говоре*, најнеобичнији у целом опусу писца, садржи разговоре наратора на Мањем и Већем острву и тематизује појам рата као друштвеног инцидента и појаве која се каткад јавља међу људима, независно од њиховог става према њој. Приповедач и његови саговорници тако истичу да је рат „страховита ствар“ која је уништила „целу генерацију пре нас, у целом свету“, али и да се веровало да, „пошто је последњи рат био тако страشان, да други више не сме, не може доћи; бар док не изумру сви који су га доживели. Међутим, рат је одвикао свет од мирнога живота, од равномерног силажења смрти“<sup>901</sup>. Ратови, дакле, ремете баланс живота и смрти и динамику природног умирања, а имају и тенденцију да искваре свет<sup>902</sup>. Петровић долази до два закључка: да рат наступа у циклусима, а зато што га „један народ воли а други не, што је један у праву а други не, или што је један некултуран а други не“, те да постоји реална шанса да је рат „заиста вечит“ и да „мржња која настаје између људи неће никада бити избрисана“<sup>903</sup>. Ово филозофско проматрање природе рата и начина на који он наступа само је једно од сличности романа *Људи говоре* и *Дан шести* – неке од других сличности су специфичан језик, динамика дана и ноћи, одвијање радње током олујних неприлика и позиција приповедача – и разлог зашто се тај кратки роман из 1931. може сматрати споном „ауторових поетичких преокупација с почетка двадесетих година“ са рукописом епског захвата на којем ради наредних година<sup>904</sup>. Најзад, управо тај рукопис прихвата елементе ранијих дела – поетски поглед на свет, однос према рату, историји, миту и религији – и подиже њихов квалитет на виши ниво, додајући им нов елемент „реалистичког концепта породичног и грађанског романа“<sup>905</sup>, те је *Дан шести* истовремено и сублимација и кулминација дотадашњег рада аутора.

Све ове различите књижевне представе и обраћања из другачијих углова и форми заправо воде једном закључку: дело овог аутора је „у сваком свом сегменту – једнако на нивоу макро и микро структуре – изразито слојевито и непрестано отворено за различита тумачења“<sup>906</sup>, због чега поједини наслови још увек нису потпуно обрађени. Њима предстоје додатна истраживања, а када је реч о Петровићевом најобимнијем

---

<sup>901</sup> Петровић, 1963, нав. дело, стр. 166-167.

<sup>902</sup> Петровић, 1963, исто, стр. 168.

<sup>903</sup> Петровић, 1963, исто, стр. 154, 155.

<sup>904</sup> Петровић, 2013, нав. дело, стр. 123, 129, 148, 150, 152-153.

<sup>905</sup> Палавестра, нав. дело, стр. 330.

<sup>906</sup> Бојана Стојановић Пантовић. „Књижевни пројекат Растка Петровића: спој архаичног и модерног“. *Растко Петровић*, приредила Бојана Стојановић Пантовић. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2012, стр. 17.



роману, битно је, пре но што се пређе на анализу самог текста, истаћи како је дошло до његовог писања, које проблеме је произвео, те у чему се крију извори инспирације и поетичке одреднице претакања искуства Албаније у прозу.

### Историја једног рукописа

Када се говори о цензури и изопштености у српској књижевности XX века, најчешће се истичу аутори као што су Црњански, Краков и Драгиша Васић, али се и писац *Дана шестог* такође сретао са цензуром и борио против ње, посебно приликом публикације свог монументалног рукописа. Тај податак се, међутим, ретко помиње у анализи књижевних дела која нису доживела штампу у време када су настала, или су објављена у облику који је био различит од планираног. Но, знајући да *Дан шести* тематизује албанску голготу, да је Петровић почео да планира тај рукопис још током двадесетих, а да је он био практично готов пре 1935, када он одлази у САД, остаје питање зашто је роман публикован у часописној верзији тек 1955/1956, да би се на интегралан облик чекало још шест година. Да ли се ради о неажурности писца, непримереном садржају, неадекватној представи историјског тренутка, неповољном периоду за такво дело, или је у питању све од наведеног?

Прве информације о рукопису, у записима који прате прво издање, износе Милан Дединац, те Марко Ристић, који га је приредио за штампу, сакупивши у интегрално издање разбацане записе Петровића и покушавши да, у сарадњи са пишчевим америчким пријатељима, извршиоцима тестаментa и људима којима је поверио рукопис, умањи количину изгубљеног материјала<sup>907</sup>. Оба ауторова пријатеља и први читаоци рукописа истичу да је највећи део рада на делу текао у периоду од 1932. до 1934. године, пре но што је Петровић упућен на дипломатску мисију у САД: рукопис је у том тренутку био насловљен индикативном фразом која упућује на временско трајање збегa преко Албаније, *Осам недеља*, и представљао је заокружену целину, спремну да се понуди издавачу<sup>908</sup>. Иако Ристић истиче да није сигуран када се тачно

---

<sup>907</sup> Ристић прецизира да је кључна фигура француски дипломата Арно Ваплер, пријатељ Петровића који је био уз њега до смрти, о чему говори и Поповић: „Пријатељу Арноу Ваплеру даје [1946. године] на чување роман *Дан шести*. Као да је предосећао да се ближи крај живота – замолио је Ваплера да рукопис за сваки случај чува код себе.“ Поповић, нав. дело, стр. 193. Видети и: Марко Ристић. „Библиографска белешка“. Растко Петровић. *Дан шести*. Дела Растка Петровића, књига 4. Београд: Нолит, 1977, стр. 634–637.

<sup>908</sup> Ристић, 1977, исто, стр. 632; Милан Дединац. „Преведено са успомена“. Петровић, 1977, нав. дело, стр. 611.

јавила прва идеја о претакању албанског искуства у прозу, ту информацију је могуће реконструисати из записа пишећих пријатеља и истраживача. Александар Дероко, на пример, у тексту „Месец дана с Растком у Паризу и још по нека сећања“ говори и о заједничком обиласку манастира Црне Горе почетком двадесетих и истиче да Петровић тада препричава „како је све то изгледало, оно десет година раније, кад је истим тим путем, тада само стазом, ишао пешке, промрзао и гладан, ту одмах даље где почињу тзв. ‚Котлови‘ и стаза се, ако је и ње свуда било, пење хиљаду метара на сам врх Чакора. Тада је ваљда у глави почео да пише, или већ и писао, своју велику ‚Албанију‘ – тако се прво звао роман, после ‚Дан шести‘“<sup>909</sup>. Идеја о роману била је у свести аутора још и пре дела *Са силама немерљивим*, *Африка* и *Људи говоре*, али је било потребно време да се његове идеје склопе у целину, посебно зато што је у питању епохално дело чији приповедни ток личи на процес компоновања фрески и монументалних платна<sup>910</sup>. Након деценијског рада на њему, текст је предат Ристићу и Дединцу<sup>911</sup>, те издавачу дела *Африке* и *Људи говоре*, Геци Кону, када и настаје почетак његове трагичне судбине. На наговор Слободана Јовановића, издавач тврди да је дело неприкладно и да неадекватно приказује прелазак преко Албаније и муке српског народа током зиме 1915-1916. Ауторов реалан приказ оцењен је, слично *Дневнику о Чарнојевићу*, као дефетистички и мрачан, и косио се са позитивистичком и национално освешћеном идејом о Албанији као голготи домовине у којој су цивили и војска тријумфовали над непријатељем, суровим временским условима и неприступачним тереном.

Због оваквог става према преживљеним догађајима који нису били у складу са „званичном иконографијом апотеозе националног страдања половином тридесетих година прошлога века“<sup>912</sup> и општег „незгодног приказивања албанске трагедије“<sup>913</sup>, рукопис од скоро шест стотина страница одбијен је и послат Петровићу у Америку на

<sup>909</sup> Александар Дероко. „Месец дана с Растком у Паризу и још по нека сећања“. *Летопис Матице српске*, год. 155, књ. 423, св. 5 (мај 1979), стр. 933.

О истој прилици је 1931, из своје перспективе, путописно писао и Петровић: Растко Петровић. „Велики друг“. *Сицилија и други путописи: из необјављених рукописа*. Београд: Нолит, 1988, стр. 140–180.

<sup>910</sup> Поповић, нав. дело, стр. 147.

<sup>911</sup> Код Ристића је у октобру 1935. још увек завршни део романа. Петровић, 2003, нав. дело, стр. 32.

<sup>912</sup> Петровић, 2013, нав. дело, стр. 169.

<sup>913</sup> Марко Ристић. „Три мртва песника“. *Рад ЈАЗУ*, књ. 301, св. 1 (1954), стр. 265.

„Постојала је оптужба против тадашњих цивилних и војних властодржаца да је њиховом небригом изгубило животе у повлачењу кроз Црну Гору и Албанију хиљадама регрута. Та оптужба долазила је из народа, пробијала се с муком кроз опозициону штампу“. Велибор Глигорић. „Растко Петровић“. *Књижевност између два рата, књ. 1*, приредила Светлана Велмар-Јанковић. Београд: Нолит, 1972, стр. 393. Видети и: Петар Цацић. *Критике и огледи*. Београд: Српска књижевна задруга, 1973, стр. 120; Зорана Опачић-Николић. „Роман Растка Петровића *Дан шести* – претеча српских романа тока свести“. *Багдала*, год. 40, бр. 438 (1998), стр. 33-34.

дораду – без икаквих конкретних, корисних и смислених коментара. На писцу је било да преради рукопис пратећи коментаре власти, „прилагоди мишљењима добромислених професора и режимлија, и захтевима своје дипломатске каријере“<sup>914</sup>, односно да књигу на неки начин „прилагоди, утутка и ,умири“<sup>915</sup>, цензуришући њене најквалитетније делове. Ти пасажии нису одговарали ниједном слоју тадашњег југословенског друштва<sup>916</sup> и стога је од Петровића захтевано да их избаци из дела. Овај поступак није могао да се сакрије од књижевне јавности која је касније сазнала истину, па чак и Црњански у интервјуу из 1964. говори да „један роман Растка Петровића уопште није штампан, годинама. А једини роман који је штампан, цео, била је *Трилогија* Стевана Јаковљевића“<sup>917</sup>. Петровић је тако принуђен да тражи излаз из незавидне ситуације: наставља да пише други део романа у Америци и истовремено ишчитава цео рукопис, о чему пише Дединцу у децембру 1936: „Последњих десет дана читао сам рукопис свога романа. Од свега што сам видео јесте да је осам година затрпано унутра и да, ако није објављен, не треба да сам ја разлог због кога није. Ја још мислим да је тај роман бољи него што сам ја, да је штета што је његова судбина везана за моју итд.“<sup>918</sup> Радећи на тексту и додајући нове елементе, уз неизбежно скраћивање и избацивање већ постојећих фрагмената, Петровић доказује да је и даље посвећен свом делу и верује у његову релевантност, упркос одбијањима. Слично Црњанском који се након Другог светског рата сусрео са одбијањем званичних књижевних кругова, али наставио да пише, и Петровић ради на свом капиталном роману, доказујући себи и другима да „онај једини мали пламен није још, и можда није никада био затрпан сувом земљом, ни запретен лишћем, лишћем још свежих гробова...“<sup>919</sup> Роман је напослетку објављен шест година након смрти аутора, у часопису *Дело*<sup>920</sup>, али опет није наишао на разумевање и адекватну рецепцију. О овоме је писао и Дединац у једном од првих

---

<sup>914</sup> Ристић, 1954, исто, стр. 304.

<sup>915</sup> Мирослав Мирковић. *Велики друг: есеји о Растку*. Нови Сад: Раднички универзитет „Радивој Ћирпанов“, 1974, стр. 119.

<sup>916</sup> Петровић, 2013, нав. дело, стр. 12.

<sup>917</sup> Никола Дреновац. „Писац говори“. Милош Црњански. *Испунио сам своју судбину*, приредио Зоран Аврамовић. Београд: Београдско издавачко-графички завод, Српска књижевна задруга, Народна књига, 1992, стр. 62.

<sup>918</sup> Поповић, нав. дело, стр. 166.

<sup>919</sup> Ристић, 1954, нав. дело, стр. 305.

<sup>920</sup> *Дело*, Београд, 1955, I/1, стр. 1–32 (прилог); бр. 2–4, стр. 33–128; бр. 5, стр. 129–152; књ. II, бр. 6–7, стр. 153–200; бр. 8, стр. 201–232; бр. 9–10, стр. 233–280; књ. III, бр. 1–2, стр. 281–312; бр. 4, стр. 313–338; бр. 5, стр. 339–360. Прилоге су приредили Дединац и Ристић, на основу рукописне заоставштине аутора. Узгред, овај поступак дочекало је неодобравање појединих критичара који су сматрали да је у питању „сувише сложена књига да би се могла читати у наставцима. Књига оваквог замаха и распона као *Дан шест* може импресивно да дјелује тек кад се појави у целини“. Кораћ, нав. дело, стр. 295.

текстова о роману<sup>921</sup>, у *Политици*, 13. јула 1958, тврдећи да нигде „ниједна реч о њему није објављена, чак ни у часопису који је током целе једне године, из месеца у месец, то дело доносио. Уколико је нешто можда и писано, не верујем да су одједи тих речи допрли до шире јавности. [...] Ја то ћутање могу себи да протумачим једино на тај начин што верујем да читалачка публика – ненавикнута да прати данас по часописима дела која се објављују у наставцима – *Дан шести* није ни прочитала“<sup>922</sup>. И док је оваква оцена истинита, питање је каква би рецепција била да се роман појавио у оригиналном облику, без скраћивања и цензуре, у тренутку када је био спреман за штампу.

Како је, дакле, текао тај процес? Након конкретних и детаљних коментара Ристића<sup>923</sup>, уследиле су опаске Геце Кона, али и америчких издавача којима је Петровић намеравао да понуди рукопис. У преписци са уредником Лијом Вајтом и преводиоцем Албертом Лордом открива се колико је текста избачено: од првобитних четиристо седамдесет страница у јулу 1946. године, до априла наредне године остало је око две трећине материјала након што су избачени фрагменти о споредним јунацима, али и патњама и размишљањима протагонисте Стевана Папа-Катића<sup>924</sup>. Вајт касније предлаже нове резове, највише у другом, „америчком“ делу, који би рукопис учинили пријемчивим ондашњим читаоцима<sup>925</sup> и упростили поруку коју је аутор имао на уму. Он даје слободу Петровићу да уради шта жели, али га наводи на скраћивање и поједностављивање пре но што упуту рукопис Максвелу Перкинсу, уреднику куће Charles Scribner's Sons који је већ изразио интересовање за њега<sup>926</sup>. До овог издања никада није дошло, премда је Лорд окончао превод дела крајем 1947, те тако *Дан шести* не успева да за ауторовог живота стигне ни до српске ни америчке публике, сем одломака „Смеђи Петар се пробудио“ и „Тако се рађају и планине“, објављених још тридесетих<sup>927</sup>. У то време, Петровић се бори са дилемом око наслова и није сигуран да

---

<sup>921</sup> Једини текст који се бавио романом пре њега је онај Миодрага Максимовића. *Књижевне новине*, год. 7, бр. 15 (1956), стр. 3.

<sup>922</sup> Дединац, нав. дело, стр. 617, 623.

<sup>923</sup> Видети: Поповић, нав. дело, стр. 147-149; Ристић, 1977, нав. дело, стр. 634–637; Дуња Душанић. *Фикција као сведочанство: искуство Првог светског рата у прози српских модернихиста*. Београд: Досије студио, 2017, стр. 307–315.

<sup>924</sup> Петровић, 2003, нав. дело, стр. 88.

<sup>925</sup> Петровић, 2003, исто, стр. 107-108, 118.

<sup>926</sup> Петровић, 2003, исто, стр. 105, 129.

<sup>927</sup> „Смеђи Петар се пробудио“. *Српски књижевни гласник*, књ. XXV, бр. 3, 1. II 1932, стр. 161–169; „Тако се рађају и планине“. *Политика*, год. XXXII, бр. 9570, 6–9. I 1935, стр. 6. Оба одломка су постала део романа, први у сегменту „Уторак, 10. новембар 1915“, а други под датумом „Уторак, 24. новембар“. Ристић, 1977, нав. дело, стр. 631. Први текст је штампан и са осталим приповеткама у сабраним делима у издању Нолита (Петровић, 1974а, нав. дело, стр. 260–272), али га истраживачи који се фокусирају на приповетке често не анализирају баш зато што се ради о одломку дуже и комплексније прозе и

ли да се одлучи за поетичку алузију на библијски дан постања човека, или пак на временско одређење своје примарне теме. Још 1946. се колеба око наслова<sup>928</sup>, све више се окрећући од прве идеје ка библијској синтагми „дан шести“, да би на крају у писму госпођи Паркер из издавачке куће Charles Scribner's Sons 25. октобра 1947. написао: „Наслов је дат условно. Волим вечери и јутра, и шести дан је дан кад су створени човек и жена“<sup>929</sup>. Најзад, Ристић у библиографској белешци уз роман потврђује да Петровић „све до своје смрти није био коначно одлучио какав наслов да стави свом роману, али је у више махова говорио да би волео да тај наслов буде библијски стих *„И би вече и би јутро, дан шести“*, који означава стварање човека“<sup>930</sup>, а за ову формулацију, која алудира на библијски почетак света и ново рађање, одлучио се и приређивач. И поред овога, остаје жал за изгубљеним сегментима које Петровић мења на наговор Кона и Јовановића, те онима који се губе у његовој заоставштини. Текст који је Ристић најзад добио идентичан је ономе из 1935, а аутор је извршио коректуру и избрисао одређене пасусе и странице, па су те белине, од укупно четрдесет и три странице, зјапиле у рукопису „као провалија“<sup>931</sup>. Слично као са судбином рукописа *Дневник о Чарнојевићу*, првобитна идеја никада неће бити доступна, и о њој можемо само да нагађамо.

Једну од кључних припремних етапа у писању романа представљала је серија текстова у листу *Време* 1930. и 1931. године<sup>932</sup>. Познатији под збирним наднасловима „Светски рат у нашој и страниј књижевности“ и „Стварност у нашој и страниј књизи“, Петровић у њима анализира одјеке рата и проговара о ауторима као што су Црњански, Васић, Краков и Мирослав Крлежа, те Стендал, Лав Толстој, Џејмс Џојс, Итало Звево, Марсел Пруст, Џек Лондон, Олдус Хаксли, Вирџинија Вулф и други. Он у њима детектује поетичке тенденције које настају након 1918. и истиче какав тип ратне прозе стварају савремени аутори. Од позиције Црњансковог првог романа и рецепције коју је остварио у деценији након публикације, до истраживања романа тока свести код писаца као што су Џојс и Вулф, Петровић даје пресек југословенске и светске књижевности у преломном тренутку, али се посебно усмерава на истицање одсуства ауторитативног прозног дела које ће адекватно описати Први светски рат. Тако већ на

---

„проширењу основног обликовног принципа“ и стога захтева „нешто друкчију, најпре текстолошку, а потом и контекстуалну и интертекстуалну анализу“. Пантић, нав. дело, стр. 295ф1.

<sup>928</sup> Поповић, нав. дело, стр. 193; Петровић, 2003, нав. дело, стр. 93 – писмо Артуру Лорду од 12. августа 1946.

<sup>929</sup> Петровић, 2003, исто, стр. 129.

<sup>930</sup> Ристић, 1977, нав. дело, стр. 633.

<sup>931</sup> Ристић, 1977, исто, стр. 634.

<sup>932</sup> Пун списак видети у: Петровић, 1974б, нав. дело, стр. 482; Душанић, 2017, нав. дело, стр. 359-360.

почетку, у тексту „Дванаест година наше књижевности“ истиче да је земља прошла кроз велики, страшни рат, и да је након њега потребно код преживелих заменити ту једну једину мисао коју су имали – како преживети – новим садржајем, а да је управо на писцима да испуне тај простор<sup>933</sup>. Међутим, касније, у тексту „Књиге исповести“, он се осврће на књиге ратне тематике, истичући да се у њима од писца не тражи да пружи „велику и општу слику рата, да јаче и боље задре у догађаје који су били већи и пресуднији, а мање у догађаје од мањег значаја“, већ да каже, „до најинтимније веродостојности, шта је доживео појединачно он; шта је осетио он као човек у катаклизми догађаја и људи: шта је видео“<sup>934</sup>. Јасно је да већ тада размишља о великој ратној књизи, испитујући прво како је та тема до тада представљена, истражујући празан простор који је неопходно попунити, и тражећи адекватан тематско-мотивски приступ. Ови текстови тако „указују на решења за која ће се [аутор *Дана шестог*] одредити у приказивању повлачења кроз Албанију“<sup>935</sup>, а он помоћу њих синтетички обухвата све најдоминантније одлике актуелне прозе и антиципира сопствени поетички концепт<sup>936</sup>. Један од евидентнијих примера за то јесте читање прозе коју пишу Џојс и Вулф, где Петровић упознаје роман тока свести и касније га пресликава у првом делу авантура Стевана Папа-Катића, али овој савременој тенденцији ипак даје „нови смисао и другачије наративне могућности у односу на Џојсов роман“<sup>937</sup>. Изучавајући тако одлике савремене домаће и светске продукције, он се спрема за писање свог капиталног дела и, што је свеснији предности и мана дела које чита, то је спремнији да у свом рукопису избегне слаба места и обликује га као синтезу свега што се у рату дешавало на микро и макро плану<sup>938</sup>. Најзад, овај припремни период открива и минуциозност аутора и спремност да се посвети великој теми, чиме се доказује да *Дан шести* није производ случајног задирања у прошлост и жеље да се о рату проговори било како, већ је у питању „производ једне разрађене концепције о роману: концепција која се изграђивала и моделовала дуже времена и која је била резултат

---

<sup>933</sup> Растко Петровић. „Дванаест година наше књижевности“. Петровић, 1974б, нав. дело, стр. 180-181.

<sup>934</sup> Растко Петровић. „Стварност у нашој и страниј књизи: Књиге исповести“. Петровић, 1974б, исто, стр. 254.

<sup>935</sup> Душанић, 2017, нав. дело, стр. 280.

<sup>936</sup> Петровић, 2013, нав. дело, стр. 66.

<sup>937</sup> Петровић, 2013, исто, стр. 71. Видети и: Весна Мићић. „Сличности и разлике између романа *Уликс* Џејмса Џојса и прве књиге *Дана шестог* Растка Петровића“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 55, св. 1, 2007, стр. 191–211.

<sup>938</sup> Мирољуб Јоковић. *Имагинација историје: проблем историјске и књижевно-естетске дистанце у српском роману о Првом светском рату – европски контекст*. Београд: Просвета, 1994, стр. 100.

озбиљног студирања романсијерске технике<sup>939</sup>. Искуство рата присутно је у скоро свим Петровићевим делима, али никада на потпун и свеобухватан начин, због чега је он хрлио обимној прозној форми. Када је напослетку оформио концепт свог будућег романа и установио његов поетички оквир, остало му је да се врати деценију и по уназад и поново проживи албанску голготу, те је неопходно истражити како се то искуство претаче у фикцију.

#### Фикционално обликовање проживљеног искуства

Слично својим исписницима, и у случају Петровића морало је да прође извесно време пре но што је могао да запише своја искуства. Животне неприлике након албанске голготе утицале су на његов рад, а интензитет догађаја о којима пише није могао да се рационално искаже довољно брзо. Чак и када се пореди са Краковом, рецимо, аутором који је писао о истим догађајима и истом пределу, „сублимација искуственог у литерарно траје дужи за Петровића“<sup>940</sup> – што не значи да одбија да размишља о тим темама, већ да тражи прави начин да их запише. И премда је рат тема о којој често пише, тек романом *Дан шести* стиже до правог приступа, што доводи до два закључка: да се „ослободио албанског мотива тек када је исписао и последњу страницу свога романа“<sup>941</sup>, те да је тек у овом роману успостављена „пуна могућна сагласност између почетних импулса за писање и остварених прозних резултата“<sup>942</sup>. Другим речима, тек обимним романескним делом успева да адекватно пренесе своје искуство и читаоцима дочара све оно што је видео и преживео, много јасније и упечатљивије него раније. Уз то, потребно је време да он проживи и анализира све што је видео, али на књижевно утемељен начин који фикцију одваја од мемоара и дневника, те се намеће закључак да је ратно искуство у делима пре *Дана шестог* једва приметно јер је у питању извесно одлагање чији је циљ био да Петровићу да простора да сагледа ту тему другачије и објективније: „Директну обраду те монументалне и трагичне теме сваким делом у којем помиње Албанију и повлачење он је у ствари само одлагао; та тема била је толико значајна за његово интимно биће да је без потребне временске перспективе није могао објективно обрадити, нити је сама тема, гледано споља, могла бити исцрпљена у

---

<sup>939</sup> Радован Вучковић. „Два дела романа *Дан шести* Растка Петровића“. *Књижевне анализе*. Сарајево: Завод за издавање уџбеника, 1972, стр. 155.

<sup>940</sup> Опачић, 2015, нав. дело, 269.

<sup>941</sup> Дединац, нав. дело, стр. 622.

<sup>942</sup> Недић, нав. дело, стр. 21.

обимом и мотивом ограниченим радовима нероманескне форме. Тек уз временску дистанцу, која је омогућавала да се догађаји одвоје од сопствене личности и да се сагледају у завршености и јединству, био је отворен приступ слободној обради те теме, што је такође био битан услов за несметан развој унутрашњих односа у делу<sup>943</sup>. Након што је прошло довољно времена, а он успео да обликује тематски и формални оквир за рад, Петровић се враћа неколико деценија уназад и проживљава своје повлачење преко Албаније, па је стога потребно анализирати преобликовање историјске и личне грађе у делу, и истражити како је аутор перципирао ратна дешавања у која је био укључен.

Утицај биографског евидентан је на скоро свакој страници овог обимног дела, и нема сумње у то да је ово био пресудан тренутак његовог младог живота – ишчупан из ушушканог света породице, он преко ноћи долази у позицију да се бори за сопствени живот, посматра свет из перспективе избеглице, и упада у физички сукоб са другим људима, животињама и силама природе. Ратно стање је, дакле, одвело Петровића у нови живот, променило његов поглед на свет и усмерило га ка новим темама о којима можда никада не би размишљао. Искуство рата је код њега присутно или као евокација (у роману *Са силама немерљивим* и појединим есејима) или као активно, трагично дешавање (у поеми „Велики друг“ и *Дану шестом*)<sup>944</sup>, али се оно никада не може сакрити и игнорисати. Ратна позадина индиректно води његово стваралаштво напред,

---

<sup>943</sup> Недић, исто, стр. 135-136.

<sup>944</sup> Стојановић Пантовић, 2012, нав. дело, стр. 18.

Поема „Велики друг“ је најконкретнија представа ратног искуства у опусу аутора пре *Дана шестог*, а њена прва верзија, објављена у божићном броју *Времена* 1926, написана је поводом обележавања деценије од албанске голготе и имала је пригодни карактер (Растко Петровић. „Велики друг“. *Време*, год. VI, бр. 1456, 6–8. I 1926, стр. 4), док се допуњена верзија, пронађена у рукописној заоставштини, појавила постхумно (Растко Петровић. *Поноћни делија*, приредила Светлана Велмар-Јанковић. Београд: Просвета, 1970). Обе верзије публиковане су и заједно (Растко Петровић. *Поезија; Сабињанке*. Дела Растка Петровића, књига 2. Београд: Нолит, 1974в, стр. 133–140 и 205–218), а разлике између њих су евидентне: песник брише посвету „За спомен на тридесет хиљада мојих вршњака који помреше у Албанији“, дописује седамдесет и осам стихова и педесет фуснога (Бојан Јовић. „Велики друг“ Растка Петровића“. *Песник Растко Петровић: зборник радова*, уредник Новица Петковић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1999, стр. 267–282), те дели текст у шест нумерисаних целина и уводи нову поделу у строфе (Јован Христић. „Напомене“. Петровић, 1974в, нав. дело, стр. 370-371).

Оно што је пак најбитније за тематизацију рата јесте тематски опсег поеме: она говори о повлачењу преко Албаније, сусрету са непознатима и разним искушењима. Но, пратећи жанровске и формалне одлике поеме и романа, логично је да поема сажима и згушњава све сусрете у један, док их роман дели у засебне епизоде (оне се махом налазе у делу који описује ноћ између 14. и 15. новембра 1915, али и у другим епизодама) које су разуђеније и нижег интензитета (Душанић, 2015, нав. дело, стр. 235-236). Ова два дела спаја и низ мање приметних детаља (узраст лирског субјекта и протагонисте романа, мотив гладовања, суровости непријатеља, смрт у снегу, итд. Тања Поповић. „Расткова жанровска искушења“. Петковић, нав. дело, стр. 179) који сведоче о томе да оба записа настају из истог сећања и да је могуће успоставити везе међу њима, посебно ако се анализирају нове верзије које настају након ауторовог одласка у САД. Најзад, на „идеолошкој“ равни, „приказивање српског повлачења из прве верзије „Великог друга“ односи се према другој, проширеној верзији ове песме онако како се роман *Осам недеља* односи према *Дану шестом* у целини.“ Душанић, 2017, нав. дело, стр. 297.



одређује његову поетику, стил, тематски опсег и жељу за бегом од традиције<sup>945</sup>, уз приметну тежњу ка отклону од транспарентне миметичности<sup>946</sup> и једноставних и баналних представа о трагици албанске голготе, којима је обиловала продукција. За њега је рат од пресудне важности – као „замисао која мучи као мора“ и „опсесивни мотив [који] није дао Растку да предахне“<sup>947</sup> – и једини начин да се ослободи сећања је да их предочи у дело фиктивног, а не мемоарског карактера. Писање *Дана шестог* се може посматрати и као „начин да се ослободи трауматичног сећања [и] последица свесног, чак и детаљног, размишљања о специфично књижевним проблемима представљања рата“<sup>948</sup>, а аутор у њега уноси све што је из прве руке научио о рату и ратној књижевности, што је заправо разлог зашто се дело чита и као „грандиозан покушај збијања целокупног песниковог стваралачког искуства и настојања“<sup>949</sup>. Најзад, то је још један од разлога зашто рукопис настаје двадесет година након дешавања које описује, а не, као у случају неких Петровићевих исписника, током или непосредно након окончања рата. Подстакнут серијом текстова у *Времену* – који ће се касније испоставити као пресудни за рукопис романа, посебно зато што доказују да су „разлози за Петровићево стално враћање на албанско искуство били психолошки, али, једним важним делом, и поетички“<sup>950</sup> – али и романом *Са силама немерљивим*, он обликује протагонисту који је у вези са главним јунаком тог дела, али је ипак самосталан и довољно посебан да сам изнесе радњу тако обимног текста<sup>951</sup>. У тог протагонисту уткао је велику количину аутобиографских елемената и референци на прелазак албанских предела, али и уз значајне промене јер није у питању мемоарски, него белетристички текст. Ове измене су се само појачале након интервенција Јовановића и Кона, али су приметне и у самој фабули, па поједини истраживачи истичу сумњу у одрживост услова у којима је Стеван преживео зиму 1915-1916, управо због друштвеног положаја и финансијског статуса своје породице, првенствено очевог оца. Други део романа тако открива да је стари Папа-Катић поседовао велико богатство („не само у новцу и папирима већ и инвестирано у предузећа, у фабрике, млинове, руднике, куће, винограде, као искључив посед или у скупу са другима [и] било је скоро

---

<sup>945</sup> Ристић, 1954, нав. дело, стр. 266.

<sup>946</sup> Стојановић Пантовић, 2012, нав. дело, стр. 16-17, и Кристина Стевановић. *Конструкција идентитета у књижевном делу Растка Петровића*, докторска дисертација. Нови Сад: Филозофски факултет, 2014.

<sup>947</sup> Дединац, нав. дело, стр. 621.

<sup>948</sup> Душанић, 2017, нав. дело, стр. 275.

<sup>949</sup> Палавестра, нав. дело, стр. 331.

<sup>950</sup> Душанић, 2017, нав. дело, стр. 274-275.

<sup>951</sup> Петровић је написао детаљан план за две наредне књиге о Ирцу Папа-Катићу. Растко Петровић. „План за другу и трећу књигу о Ирцу“. Петровић, 1988, нав. дело, стр. 229–234.

немогуће проценити ма и приближно његову вредност<sup>952</sup>), због чега је невероватно да његов унук остаје без привилегија и предности<sup>953</sup>. Но, јасно је да Петровић има жељу да прикаже аутентичну слику повлачења, а она је трагичнија у случају људи који су се свакодневно борили за сопствени живот од оних који су преко Албаније прешли на лакши и бржи начин. Он мења угао посматрања и фокусира се како на сопствено искуство, тако и на причу свих које је гледао током тог осмонедељног периода. Управо је то разлог занимљиве улоге приповедача у тексту: он је присутан, али се разлика између приповедача, протагонисте и аутора не доводи у питање<sup>954</sup>. Позиција и улога ове три фигуре зависе од тога како сам Петровић посматра рат, анализира његов утицај на свој живот, и које трауме у поратном периоду покушава да излечи књижевношћу.

Сваки повратник из рата је победник, и свако бира које аспекте ратних година држи у сећању, а које потискује. Искуство рата није за свакога исто и перцепција тог периода разликује се од једног писца до другог, а неретко се ова перцепција мења, што се види на примеру Црњанског и разлике између „Оклеветаног рата“ и *Итаке и коментара*. Зато се мора разјаснити како се Петровић осећа према рату и какав став преовлађује у његовој књижевности. Пре свега, он схвата да је рат „нешто фаталистичко“, што се непрестано враћа<sup>955</sup>, управља светом, унесређује људе и разара живот<sup>956</sup>, али и догађај који има више интерпретација. Рат је претекст филозофских и метафизичких питања, али и „збрка живота“, „оргијање смрти“, „апокалипса у којој падају старе и младе кости“, „траг очајничке славе“, „лична и колективна опомена“, те „потпуна реализација историје као насиља и страдања“<sup>957</sup>. Он обрађује те интерпретације у засебним делима, од *Бурлеске господина Перуна бога грома* до *Људи говоре*, и све их сабира у *Дану шестом*. Постоји много кључева разумевања рата у овом роману, али треба имати на уму да је рат покренуо креативну снагу Петровића и пружио му тематски и формални оквир, па он није ни поражен ни опчињен ратом, већ инспирисан вишеслојношћу, опасношћу и упечатљивошћу ратних збивања, због чега „креира човека у рату, кристалише његове тужбалице и вертикале, и походи унутрашња чистилица и

---

<sup>952</sup> Петровић, 1977, нав. дело, стр. 450.

<sup>953</sup> Глигорић, нав. дело, стр. 393-394.

<sup>954</sup> Недић, нав. дело, стр. 17.

<sup>955</sup> Петровић, 2013, нав. дело, стр. 176. За овај аспект индикативан је став Петровића у тексту „Светски рат у старој и нашој књижевности: Црњански, Крлежа, Краков, Васић“ у којем истиче да узроци рата нису у рату већ у несавршенству човека и човечанства, те да је рат „само акумулација и дешарж тих латентних ужаса у људству“. Петровић, 1930, нав. дело, стр. 4.

<sup>956</sup> Мусабеговић, нав. дело, стр. 132.

<sup>957</sup> Јоковић, нав. дело, стр. 115; Мирковић, нав. дело, стр. 119; Петровић, 2013, нав. дело, стр. 232.

патништва<sup>958</sup>. У сржи његове ратне прозе није неименована сила која разара све што постоји на свету, већ појединац у центру хаоса. Оно што изненађује је идеолошки приступ, па његов појединац није херојска, победничка фигура која тријумфује над силама рата, већ поражени и унижени човек, епитом свих ратних страдања домовине. Он говори о распаду епског света ефектније од других писаца међуратног периода, и узима ширу перспективу својих генерацијских колега<sup>959</sup> – иако је Стеван Папа-Катић у средишту приповедања, он није једини чија се судбина прати, и стога је *Дан шести* универзалнији и свеобухватнији од других дела тог периода, па чак и Краковљевих *Крила*. Потрагом за конкретним елементима ратних сукоба стиже се до још једног занимљивог приступа феномену рата: наиме, у рукопису се не јављају појмови као што су отаџбина, држава и нација, док сцена убијања и смрти нема онолико колико би се очекивало од романа тог обима и захвата – штавише, у њему „нема ни рата, није описана ниједна битка, иако нас писац повремено упознаје с појединцима из обе војске“<sup>960</sup>. Ситуација је, дакле, слична као и у роману *Дневник о Чарнојевићу* о којем сам Петровић пише у *Времену* 1930, говорећи како у том делу нема смрти, крви, блата, убијања, епидемија и батака, али да је то „савршено ратни роман“<sup>961</sup>, исто као и што његова приповетка „Апотеоза“ садржи „неколико од најдивнијих страница посвећених великом рату“<sup>962</sup>. Ни *Дан шести* није класичан ратни роман јер сукобе и жртве мења опис распадања цивилизованог друштва и дехуманизација сваког појединца, а аутор се посвећује повратку природи уместо апотеози националног страдања<sup>963</sup>. Иако је овај отклон од ламентације над судбином нације примарни разлог одбијања и цензуре, Петровићев роман је „савршено ратни“ јер на фону ратних дешавања анализира људску психу, личност, поглед на стварност и однос према природи и људима. Аутор се усмерава на другачије описивање ратне свакодневице и из свог искуства доноси нову перспективу, па је у свом раду „видео кошаре грожђа и јабука тамо где су други видели брдо лешева“<sup>964</sup> и свесно се фокусира на ту алтернативну визију ратног хаоса.

Мада мотив повратка из рата није у сржи *Дана шестог*, Петровић проговара и о том кораку. Он ствара нови поредак у својој поезији и првом роману и, уместо да се посвети тужбалицама за пропалом младошћу, на рушевинама старог света гради нов,

<sup>958</sup> Мирковић, нав. дело, стр. 9.

<sup>959</sup> Јоковић, нав. дело, стр. 99.

<sup>960</sup> Јован Деретић. *Српски роман 1800-1950*. Београд: Нолит, 1981, стр. 276.

<sup>961</sup> Петровић, 1974б, нав. дело, стр. 201-202.

<sup>962</sup> Петровић, 1974б, исто, стр. 205.

<sup>963</sup> Деретић, нав. дело, стр. 275-276; Јоковић, нав. дело, стр. 101, 120.

<sup>964</sup> Мирковић, нав. дело, стр. 31-32.

другачији, временски и просторно померен свет од онога који настаје након 1918. Истражујући митолошки живот старих Словена, у исто време тражи поредак постојања супротан од предратног јер поставке које су важиле до 1914. тада више нису биле могуће. У свету замућеном неурозом и ратном хистеријом, неопходно је успоставити нови „координатни систем постојања, мишљења и деловања“, а сви писци, укључујући и Петровића, на уму имају мисао коју Пантић описује индикативном синтагмом „императив *novita*“<sup>965</sup>. Тежња да своје искуство ставе у нове границе и пронађу нови смисао у поратном хаосу заправо приближава све послератне писце у једну заједничку категорију, премда свако од њих тражи свој специфичан израз и *novit* унутар општег и заједничког *novita*. Код Црњанског се тај *novit* види у приступу традицији, послератном свету и искуству, код Кракова у полифонији *Крила*, код Васића у допуњујућем односу ликова *Црвених магли* и шареноликости приповедака, код Васиљева у ламенту повратника из рата, док се Секулић враћа предратном и ратном времену, али са поетичким, формалним и тематским измештањем у збирци *Из прошлости*. Императив потраге за нечим јединственим и иновативним спаја све оне који након рата стварају књижевност прожету ратним темама, док је Петровић у романима *Са силама немерљивим* и *Дан шести* отишао и корак даље, водећи оца и сина Папа-Катића на амерички континент. Овај простор је познат као нови свет у којем је све могуће, па и нови почетак, а управо је то неопходно преживелима рата. Прелазак океана је још једна биографска црта коју је аутор уградио у своје јунаке и тако до крајњих граница довео мисао „о новом човеку који се обнавља кроз страдања, о новом свету који се као птица феникс рађа из рушевина старог“<sup>966</sup>. Ирчеве припреме за одлазак у САД само су наговештај промене која ће настати у животу његовог сина након рата, и сасвим је разумљиво зашто Стеван тамо постаје нови човек, са новим преокупацијама и новим погледом на свет. Уз то, овај последњи ступањ развоја јунака поклапа се и са наредним кораком у животу аутора, па се други део *Дана шестог* може читати и као његов лични *Роман о Лондону*, иако је квалитативно испод тог дела.

*Дан шести*: дехуманизација, ново рађање и двострука природа

Тематску срж *Дана шестог*, као што је раније назначено, не чини приказ ратних страдања и евокација историјских тренутака, већ конфронтација са природом и процес

<sup>965</sup> Пантић, нав. дело, стр. 292-293.

<sup>966</sup> Деретић, нав. дело, стр. 277.

дехуманизације у народу који бежи од окупатора<sup>967</sup>. Тај процес је постепен, и он током осам недеља претвара цивилизовано друштво у племенску заједницу, а појединца у звер, и та промена је за аутора најтрагичнија последица рата. На фону те промене могу се посматрати и остали тематски опсези дела, као и наративни приступ, карактеризација протагонисте и његових сапутника, па чак и лирска природа романа.

Процес дехуманизације у роману није брз и нагао, али се не намеће ни као потпуно изненађење, нарочито уколико читалац зна са каквим се изазовима српски народ сретао у бегу из домовине. Стеван Папа-Катић само је један од појединаца у маси збуњеног народа, али га његов друштвени статус и интелектуални потенцијал чине другачијим од већег дела безимене масе. Стога је његов пад трагичнији и упечатљивији: читалац се детаљно упознаје са њим и почиње да се поистовећује, мада је његова позиција на симболички вишем нивоу од оних са којима путује – зато његов пад почиње из више тачке и свеобухватнији је од пада Смеђег Петра, Ратара и других јунака. Долазећи из истакнуте породице, Стеван је епитом жртава голготе са које постепено спадају „све наслаге културе и цивилизације и на крају остаје го човек“<sup>968</sup>. Сваким кораком ка југу, он оставља предратни свет интелекта, уметности и образовања, а у њему јача инстинкт за опстанком<sup>969</sup> који се све више граничи са животињским нагонима. Када прилике у којима се нашао са њега скину све слојеве човечности и када напослетку стигне до последњег стадијума дехуманизације, протагониста је „беднији и уплашенији и од најгорег пса. Ни трунке достојанства и човечанства више није било у њему. Да су му наредили да једе то и то, само да угоди, он би јео. Тело се као жива и измрцварена рана тресло. Није могао да се покрене. Није могао ни да дише“<sup>970</sup>. Читаоци га у тим тренуцима виде из перспективе наратора, али и из угла Драгише, познаника са којим дели пут око Подгорице, и који се чуди колико је Стеван пропао, и та нова, објективна перспектива додатно доказује докле иде пропаст Петровићевог јунака. Он и пре тога размишља о људима које среће и закључује да су потпуно саможиви и немилосрдни – „Немилосрднији но што је најнемилосрднији човек за време мира.“<sup>971</sup> – што значи да је рат успео да потпуно дехуманизује питомог предратног човека и претвори га у

---

<sup>967</sup> Гордана Покрајац. „Роман *Дан шести* Растка Петровића (античке рефлексije)“. *Први светски рат и српска књижевност; Два века од Вукове* Мале престојародне славеносрпске пјеснарице: *зборник радова са 44. научног састанака слависта у Вукове дане*. Београд: Међународни славистички центар, 2015, стр. 383. Видети и: Angela Richter. „Пева ли човек после рата или чезне за Суматром? : покушаји сведока да савладају Велики рат“, исто, стр. 378-379.

<sup>968</sup> Вучковић, 2013, нав. дело, стр. 218.

<sup>969</sup> Деретић, нав. дело, стр. 281-282.

<sup>970</sup> Петровић, 1977, нав. дело, стр. 437.

<sup>971</sup> Петровић, 1977, исто, стр. 350.

животињу којој је циљ да нађе храну, преживи и спасе живу главу<sup>972</sup>. Осам недеља повлачења било је довољно да се „у потпуности дезинтегрише цивилизација коју познаје јунак Петровићевог романа“<sup>973</sup>, сваки човек сведе на једноставан скуп инстинката и да прихвати нови поредак у којем су друштвене норме и међуљудски односи окренути наопачке и первертирани до крајњих граница, толико да оно што је некада било неморално постаје уобичајено<sup>974</sup>, било да се ради о крволочном убиству ради хране, што је „крајњи чин поживотињења“<sup>975</sup>, или борби са гладном животињом која покушава да се докопа Стевана. Ова два мотива спадају у најгоре приказе дехуманизације, а оба везује мотив глади као једини импулс који јунаци осећају. Он се прво јавља у разговору Стевана и његових пријатеља када Смеђи Петар открива како га глад мори целог живота („Ми смо одувек били гладни, – понови Петар као у заносу. – Било је дана када смо били толико гладни да сам, иако велики дечак, проводио ноћи плачући.“<sup>976</sup>), да би касније, огорчен на ситуацију у којој је, пожелео исту судбину свима око себе<sup>977</sup>, знајући да је то најгора клетва коју може да баци. Оваква судбина стиже Стевана, те он проводи дане са минимумом хране – „Поново је трпео од глади. Желудац је сам себе варио.“<sup>978</sup> – али се бори и са другом опасности, глади, и улази у борбу са гладним псом који је обличје смрти и конкретна опасност. Та животиња данима прати протагонисту и покушава да га се дочепа на спавању, манифестујући исто понашање као и он сам: након што му је отета последња доза људскости, он није ништа друго до звер, због чега убија тог пса. Све што се у миру сматра невероватним, у рату постаје нормално и неопходно; штавише, управо то што је „најпримитивније и најниже у човеку [...] омогућава му да преживи најцрње дане историјске катаклизме“<sup>979</sup>. Тако у епизоди од петка, 11. децембра, Стеван кује план о убиству пса:

„Али се животиња одједном залетела. Пала је изненада и свом тежином по младићу. Једним јединим покретом Стеван јој је обавио каиш око

---

<sup>972</sup> У сценама које описују борбу за храну и нељудско понашање јунака – као што је она од среде, 16. децембра 1915, на пример, када јунаци мјаучу, грокћу и фркћу једни на друге (Петровић, 1977, исто, стр. 377–391) – *Дан шести* највише личи на поједине приповетке Црњанског и Васића, те роман *Крила*.

<sup>973</sup> Опачић, 2015, нав. дело, стр. 282.

<sup>974</sup> Недић, нав. дело, стр. 127–128.

<sup>975</sup> Опачић, 2015, нав. дело, стр. 282.

<sup>976</sup> Петровић, 1977, нав. дело, стр. 91.

<sup>977</sup> „Ја хоћу да сви будете гладни! Да сви будете гладни! И ви, најбољи моји пријатељи, да, ја признајем, вас које волим бољи моји пријатељи, да, ја признајем, вас које волим више свих људских бића, и ви да гладујете! Нека сви гладују! Цео свет.“ Петровић, 1977, исто, стр. 365.

<sup>978</sup> Петровић, 1977, исто, стр. 365.

<sup>979</sup> Вучковић, 2013, нав. дело, стр. 218.

шије и затегао га. [...] Стевана је обузео непојмљив страх, од хуктања испод њега, као од циклона који не може да задржи. Онда је стегао каиш и вукао што је могућно јаче, свом снагом. Земља, прашина и блато прштали су око њега. [...] Тада се животиња смирила. Није давала више никаквог отпора. Њено се тело трзало још само од себе. Танак млаз црне крви цурио јој је са ивице чељусти. Тада се Стеван спустио преко ње, савршено исцрпен, и тако остао, не могући да се покрене, дуго времена на том месту.<sup>980</sup>

Ова сцена доказује колико ниско у рату пада појединац, а са њим и цивилизација, док додатну трагику доноси коментар случајних пролазника који мисле да је усмртио пса ради хране: „– Не треба то да једеш, има их много који су скапали једући цркотине“<sup>981</sup>. Глад која мори све јунаке истовремено је физичка и духовна, и она „на ситне комадиће раздире и уништава живот човеков“<sup>982</sup>. Ипак, дехуманизација има и позитивне стране, јер се једино човек који је остављен без ичега најстраственије бори за сопствени живот. Јунаци су дотакли дно, али осећају живот и имају свест о постојању<sup>983</sup>: иако остаје на инстинктивном нивоу, борба у њима буди оно мало људскости која им преостаје. Због тога и Стеван, премда зазире од људи, „тражи непрестано дуж пута ослонац у човеку, у другу“<sup>984</sup>, што с времена на време проналази у сапутницима, посебно Црвенооком човеку поред ког проводи ноћ описану у поеми „Велики друг“, иако га не познаје. Спас се тешко назире и долази тек у појединим тренуцима романа – као што је „Стеванова ‚мисао у олуји‘ када је добила свој смисао и свој облик“ или други део романа где јунак „доживљава љубав и надјачава трагично искуство дехуманизације“<sup>985</sup> – када се позитивне мисли пробијају и доказују паралелизам деструкције и обмане. Са једне стране постоји недвосмислена и очигледна деструкција друштвеног бића, али, са друге, обнова властитих биолошких снага и егзалтација сила немерљивих у сваком појединцу, услед чега се *Дан шести* намеће као „роман разарања и истовремено роман обнове и поновног рађања“<sup>986</sup>. Процес дехуманизације је, ипак, толико јак да утиче и

<sup>980</sup> Петровић, 1977, нав. дело, стр. 363-364.

<sup>981</sup> Петровић, 1977, исто, стр. 364.

<sup>982</sup> Глигорић, нав. дело, стр. 395.

<sup>983</sup> Недић, нав. дело, стр. 126.

<sup>984</sup> Глигорић, нав. дело, стр. 395.

<sup>985</sup> Петровић, 2013, нав. дело, стр. 201, 249. Видети и: Недић, нав. дело, стр. 178-179.

<sup>986</sup> Деретић, нав. дело, стр. 276.

на остале јунаке<sup>987</sup>, постајући један од кључних мотива<sup>988</sup> који поништава лиричност дела<sup>989</sup> и утиче на приповедање.

Приповедачки поступак директно је условљен „измењеним стањем свести главног јунака и његовом деформисаном перцепцијом стварности услед глади и бола, то јест због сталног Стевановог постојања у граничној ситуацији смрти, глади и дехуманизације“<sup>990</sup>, што значи да примарни тематски опсег дела условљава и његове формалне одлике, пре свега начин на који се прича преноси читаоцима. Како је у средишту романа судбина појединца, очекивано је да његов поглед на свет доминира над перспективом осталих јунака, а поигравање приповедањем и фокализацијом доводи до тога да је *Дан шести* дело комплексних наративно-структурних одлика. У њему доминира свезнајуће приповедање у трећем лицу – ради објективности, чвршће структуре и раздвајања свести јунака од своје, Петровић се у већем делу опуца, а посебно у овом роману, одлучује за треће лице приповедања уместо за прво<sup>991</sup> – али се јунаци појављују као фокализатори, па се роман највише посматра кроз Стеванову визуру, сем у епизодама које тематизују предратна и ратна искуства других јунака. Аутор се не опредељује за једну тачку гледишта и не представља роман униформно и јединствено, већ даје прилику и другим јунацима да опишу свој поглед на свет<sup>992</sup>, али међу њима јасно доминира фокализација приповедача, „главног носиоца пишчеве идеје“, око којег је и „организована читава садржина романа“<sup>993</sup>. Његова свест неретко се јавља „пре увођења активне свести у роман“ и приповедања о активностима споредних јунака, често из тачке гледишта њих самих<sup>994</sup>, а овај поступак монтаже, који као да је позајмљен из сликарства, антиципира фрагментарност и инсистира на епизодичности, што се опет поклапа са структуром дела. Оно је подељено на дневничке епизоде означене данима у које се уплићу многобројне споредне сцене које иду у прошлост јунака и предвиђају будућност, каткад и без директне везе са основном

<sup>987</sup> Међу њима је и Стеван Џамић, Ирчев пријатељ из романа *Са силама немерљивим*, који не може да хумано реагује јер су га „надвладале космичке силе које то не допуштају“. Покрајац, нав. дело, стр. 389. Он у епизоди од понедељка, 14. децембра, истиче да се осећа толико поражен, збуњен и неснађен да није више „ни човек, ни личност, никакав скуп елемената који би се могао подврстити под то“, због чега осећа да је „на некој позорници, у сну, на неком страном сазвежђу“. Петровић, 1977, нав. дело, стр. 374.

<sup>988</sup> Јовић, 1999, нав. дело, стр. 281.

<sup>989</sup> Неђић, нав. дело, стр. 12. За анализу лирског у прози Петровића, видети: Бојан Јовић. *Лирски роман српског експресионизма*. Београд: Институт за језик и књижевност, 1994; Кораћ, нав. дело, стр. 304-305, 313; Палавестра, нав. дело, стр. 329, 330; Неђић, нав. дело, стр. 179; Опачић-Николић, нав. дело, стр. 35.

<sup>990</sup> Петровић, 2013, нав. дело, стр. 201.

<sup>991</sup> Неђић, нав. дело, стр. 17-18, 136, 137-138.

<sup>992</sup> Ђорђевић Вуковић. „Новатор и претеча“. *Књижевно дело Растка Петровића: зборник радова*, уредник Ђорђевић Вуковић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1989, стр. 388.

<sup>993</sup> Неђић, исто, стр. 137.

<sup>994</sup> Неђић, исто, стр. 146.



радњом, а њихова улога је да покушају да „унесу разноврсност у грађу романа и разбију монотонију у стилу и језику“<sup>995</sup>. Определивши се за тематизацију једног конкретног историјског догађаја, али такође желећи да постигне полифоничност, представи поратну збуњеност, у нашу књижевност уведе актуелне прозне технике и евоцира структуру модерних романа Пруста и Џојса, Петровић ствара рукопис чија је структура „[б]огато разуђена и нејединствена, разбијена у безброј ситнијих и крупнијих епизода, сећања, дигресија, подсвесних наноса, случајних асоцијација, догађаја, сведочанстава и живих слика“<sup>996</sup>. Заснованост на епизодама и фрагментима није новина у опусу аутора пошто је већ *Бурлеска господина Перуна бога грома* написана у засебним поглављима међу којима постоје велике разлике, а слична организација јавља се и у приповеткама, па оне функционишу на два нивоа: фрагменти задржавају „одређену, нарочито поетску самосталност“, али и заједно граде већу целину и цео текст „мозаично хомогенизују“<sup>997</sup>. Слично се дешава и у *Дану шестом*: већина епизода се може посматрати као самостални и заокружени текстови који су тек целовитим издањем из 1961. године спојени у целину. Уосталом, исечци из рукописа публиковани су засебно још тридесетих, да би исти принцип поновили уредници часописа *Дело* који роман штампају у наставцима, те је његово читање као збира донекле самосталних текстова утемељено, и тек се интегрално издање из 1977. приближило ауторовим првобитним намерама. Како је у питању роман, а не збирка уланчаних приповедака – иако се појединачне епизоде органски везују једна за другу и уклапају у тоталитет дела<sup>998</sup> – фрагментарност игра улогу и у временској организацији текста. Време радње одређено је дневничким одредницама и читалац увек зна када се дешавају Стеванове недаће, али се Петровић често враћа у прошлост, објашњавајући поједине поступке јунака, дајући контекст за њихова размишљања и уводећи споредне токове приповедања који наизглед немају никаквих додирних тачака са основном радњом. Ове интерполиране секвенце су такође у форми фрагмената који прекидају примарну нит приповедања и чине да се паралелни токови радње прелићу, допуњавају, прекидају или компаративно односе један према другом. Неретко ови пасажии достижу

---

<sup>995</sup> Вучковић, 1972, нав. дело, стр. 165.

<sup>996</sup> Палавестра, нав. дело, стр. 330. О важности дигресија говори и Кораћ, истичући да је њихова улога да проговоре о прошлости и мирнодопском грађанском друштву, обогате приповедање, додају нове слојеве карактеризацији споредних јунака и понуде нови контекст целој причи. Кораћ, нав. дело, стр. 321, 326.

<sup>997</sup> Пантић, нав. дело, стр. 288-289.

<sup>998</sup> Мусабеговић, нав. дело, стр. 124.

обим од неколико страница – посебно у приказу првог дана путовања<sup>999</sup>, али и у целом првом делу романа (њима фигурирају јунаци као што су Мишо, Смеђи Петар, Милица, Стеван Џамић, Ј. и други), да би се касније, када се роман сузи на Стеванове авантуре, то дешавало ређе<sup>1000</sup> – и постижу прстенасту организацију тако да је догађај из прошлости смештен између епизода које се одвијају у садашњости<sup>1001</sup> и на одређени начин је коментарише. Овим поступком се избегава монотонија и обрађују нове теме, хронологија дела се разбија<sup>1002</sup>, приповедне перспективе се померају и уводи се додатно поигравање са фокализацијом<sup>1003</sup>, што све, опет, доводи до представе неухватљивости послератног света и разбијености свести преживелих. Напослетку, овакав приступ наратији, фокализацији и фрагментарности доноси неколико резултата: аутор постиже три паралелна фабулативна тока (о Стевану, о другим ликовима и о целом народу<sup>1004</sup>), али и успева да „замишљену стварност представи непосредно, у спонтаној хаотичности каква и јесте“, што баштини из Џојсовог *Уликса*<sup>1005</sup>, те ствара протагонисту који је у исти мах и сличан и различит од осталих младих ратника наше међуратне прозе.

Потомак добростојеће породице, син Ирца и Марице из романа *Са силама немерљивим*, Стеван Папа-Катић, још један је у низу младића који фигурирају у романима српске књижевности након Првог светског рата. Он је део народа који тражи спас од смрти на путу преко албанских предела, а аутор у њега уписује своја искуства и од њега формира маску иза које се крије, те је Стеван у тематском и фабулативном средишту *Дана шестог*. Читалац његовим речима и поступцима добија слику страдања целокупног српског народа, али он није једноставна фигура која у себе сакупља искуства више људи које је аутор познавао, нити пак марионета иза које се крије одређена идеолошка или политичка порука. Супротно томе, у питању је заокружена личност која са ауторитетом носи радњу романа и постепено постаје један од представника целе генерације, исто што је за повратнике био Петар Рајић. Уз то,

---

<sup>999</sup> Опис недеље, 1. новембра, парадигматичан је за цео роман јер писац на једној страници „симултано и синхронијски даје сцене у времену садашњем, а на другој, евоцира у свести главнога јунака успомене на прошлост и ствара паралелне заплете чији ће се конци расплитати постепено, а многе ствари разоткривају тек на крају“, што је присутно и у делу од 10. новембра 1915. Вучковић, 2013, нав. дело, стр. 216.

<sup>1000</sup> Деретић, нав. дело, стр. 280.

<sup>1001</sup> Опачић-Николић, нав. дело, стр. 36.

<sup>1002</sup> „Радња траје осам недеља, док се њена централна равна преноси у унутрашњост свести актерâ романа, у коме је време и место збивања интерполирано честим асоцијативним и ретроспективним излагањем.“ Покрајац, нав. дело, стр. 385.

<sup>1003</sup> Вуковић, 1989, нав. дело, стр. 388; Јоковић, нав. дело, стр. 106.

<sup>1004</sup> Јоковић, исто, стр. 106-107.

<sup>1005</sup> Вучковић, 2013, нав. дело, стр. 216-217.

Стеван је носилац једне посебне врсте поруке о суживоту са силама природе и неопходности окретања нечему вишем од самих људи не би ли се животни пут појединца могао до краја испунити. Било да се ради о његовим сопственим речима, описима наратора или мишљењу других јунака, он одржава читалачку пажњу и заслужује улогу која му је дата. Његов пут до мора је необичан и невероватан, али и врло сличан путу хиљадама оних који ходају поред њега. Иако упознају слојеве његовог унутрашњег света, читаоци добијају мало информација о спољашњем изгледу Стевана, и то из визуре других јунака, пре свих Смеђег Петра<sup>1006</sup>. Тако је и са осталим јунацима пошто их Петровић ретко представља на класичан начин, већ пре путем њихових поступака и утисака ликова у њиховој близини. Стеванов лик се формира између исказа његових пријатеља и случајних сапутника, те фигуре његовог оца који је услед своје тајанствености прототип већине осталих јунака романа<sup>1007</sup>. Разлог снажног ослањања на мишљење споредних јунака проналази се у тежњи аутора да се приближи идеји полифоније из романа Достојевског<sup>1008</sup>, о којем пише у *Времену*, а управо ту идеју види као начин да прикаже разбијеност послератне свести и паралелизам живота већег броја ликова. И док поједини истраживачи имају негативно мишљење о утицајима тог руског писца и доводе у сумњу одрживост говора појединих јунака<sup>1009</sup>, његов утицај на *Дан шести* је неупитан, а полифонија је једна од фундаменталних поставки романа и начин да се открију детаљи о којима приповедач не проговара<sup>1010</sup>. Романом фигурира већи број споредних ликова – Тони, Драгиша, Смеђи Петар, Милица и Јован су међу најбитнијима – и сви они, па чак иако нису од највеће важности – рибар Блаж, војници Гавро и Перо, девојка Црногорка, Јозеф Седличек и други – имају своју засебну причу и представљени су нарочитим дијалектским одликама говора који доводе не само до хуморних пасажа који разбијају монотонију приповедања о Стевановом животу и уводе динамику у текст, већ показују разноврсност и разноликост ликова које он среће на свом путу, представљају њихову јединственост, и индивидуализују их у читалачкој свести<sup>1011</sup>. Одлике различитих

---

<sup>1006</sup> Недић, нав. дело, стр. 125-126.

<sup>1007</sup> Мусабеговић, нав. дело, стр. 129.

<sup>1008</sup> Михаил Бахтин описује прозу Достојевског појмом полифоније, говорећи да је у питању нови тип уметничког мишљења видљив у његовим романима, али да та појава „превазилази оквире искључиво романескног стваралаштва и дотиче се неких основних начела европске естетике“. Михаил Бахтин. *Проблеми поетике Достојевског*, превела Милица Николић. Београд: Zepher Book World, 2000, стр. 6.

<sup>1009</sup> Глигорић, нав. дело, стр. 397.

<sup>1010</sup> Јоковић, нав. дело, стр. 110.

<sup>1011</sup> Петровић, 2013, нав. дело, стр. 248; Деретић, нав. дело, стр. 282; Вучковић, 2013, нав. дело, стр. 218; Вучковић, 1972, нав. дело, стр. 165; Вуковић, 1982, нав. дело, стр. 659.

дијалеката и опонашање говорног и писаног језика – „писма и дневнике простих људи, језик странаца, тужбалице, објаве које читају добошари, чланке у којима се еуфемистички описују војни порази...“<sup>1012</sup> – доказују Петровићеву способност писања у различитим регистрима (што се овде види боље него у делу *Људи говоре*), али и тежњу да свима обезбеди место које им припада: у полифонији гласова, неопходно је да се одређени јунаци истакну, а најефектнији начин да се то постигне је управо језиком. Споредни јунаци налазе се у ретроспективним сценама које служе као увод у садашњи тренутак и пружају неопходан контекст за њихову мотивацију у роману и контакт са Стеваном<sup>1013</sup>, а њихова појављивања гранају причу даље од повлачења према мору, али се истовремено и постиже ефекат заједнице у којој протагониста функционише<sup>1014</sup>. Аутор је око њега свесно формирао три круга људи, како истиче у писму Лију Вајту од 7. априла 1947, у периоду скраћивања и реорганизовања рукописа: Стеванови рођаци, пријатељи из детињства, те људи које раније није познавао, а који играју важну улогу у његовом животу<sup>1015</sup>. Сви ови јунаци донекле су слични јунацима Достојевског и остају, како их Бахтин описује, изнутра незавршени – слично њему, и Петровић не слика смрти својих јунака, већ „кризе и преломе у њиховом животу [односно] њихове животе на прагу“, што је опет у складу са полифоничним приповедањем<sup>1016</sup>. Због ове одлике је посебно интересантно поредити те јунаке спрам Бахтинових аршина: он признаје да се истраживачима лако може учинити да код Достојевског постоји „знатно мање језичке диференцијације, то јест различитих језичких стилова, локалних и социјалних говора, професионалних жаргона итд., него код многих писаца монологичара“ и да због тога неким његовим делима фигурирају ликови који као да говоре истим језиком – штавише, језиком самог Достојевског<sup>1017</sup>. Са друге стране, разлике у говору Стевана, Смеђег Петра и Тони, на пример, у односу на Пера, Гавра и Блажа су неупитне, а сви ови гласови се још и додатно разликују од гласа приповедача, те су они у непрестаном дијалогу какав ствара и Достојевски: аутор наступа као организатор и учесник дијалога, али не оставља последњу реч за себе, већ инсистира на вишегласју јунака<sup>1018</sup>. Ова одлика се додатно истиче у другом делу романа који се може читати и као скуп

---

<sup>1012</sup> Бојан Јовић. *Поетика Растка Петровића: структура; контекст*. Београд: Народна књига – Алфа, Институт за књижевност и уметност, 2005, стр. 248.

<sup>1013</sup> Недић, нав. дело, стр. 119.

<sup>1014</sup> Вуковић, 1982, нав. дело, стр. 628.

<sup>1015</sup> Петровић, 2003, нав. дело, стр. 108.

<sup>1016</sup> Бахтин, нав. дело, стр. 71.

<sup>1017</sup> Бахтин, исто, стр. 171.

<sup>1018</sup> Бахтин, исто, стр. 71.

директних или индиректних монолошких исказа који се настављају један на други и формирају већу, полифону дијалошку целину<sup>1019</sup>. Петровић јунацима даје слободу да се изразе, чиме постиже праву полифонију која одговара ратном хаосу, те посматра исте догађаје из различитих тачака гледишта засебних личности<sup>1020</sup>. Овим успева да у роману споји више тема и жанрова него што би могао да се није одлучио за рукопис овог обима и за вишегласје својих јунака.

Што се тиче тематског опсега дела, оно на свом основном нивоу тематизује албанску голготу и борбу за живот, али аутор уводи и мање присутне, али важне теме које кореспондирају са главном. Већина идеја које аутор обрађује већ су присутне у његовим ранијим насловима, па се закључује да он базира свој опус на ограниченом броју мотива и поступака које варира, понавља, надограђује и реактивира у каснијим делима проналазећи у њима неистражене потенцијале и могућности за нове наративе<sup>1021</sup>. Приповедање о рату није резервисано само за *Дан шести*, али је сада доведено на виши ниво: док се у ранијим делима аутор обраћа из перспективе појединца, овде ставља акценат на колектив и масовну патњу целог народа. Свако од Стеванових сапутника могао је постати протагониста романа и свачија прича је вредна приповедања, те он ни на који начин не добија статус истакнуте личности која је изнад осталих. Он је само представник гомиле, и да Петровић није усмерио приповедање на њега, роман би личио на *Крила* уместо што је у његовом средишту снажна фигура која развија причу и води је напред. Из тог разлога се као основна тема романа не истиче историјски предлојак, већ борба човека, нације и целог људског рода са силама као што су природа, рат и смрт<sup>1022</sup>. Та маса људи осуђена је на повратак у прошлост, деградирана, сведена на менталитет чопора, дехуманизована и препуштена хаосу и ништавилу<sup>1023</sup>, али, зато што остаје у оквирима колектива, није поражена. Овај колектив чини народ неспреман за најстрашније животне услове и елементарне неприлике, али уместо да им одузме идентитет и представи као безимену гомилу, аутор их индивидуализује, даје им прилику да се истакну, представља њихове мисли, спољашњи изглед и говор, истичући важност сваког јунака. Он такође потенцира

---

<sup>1019</sup> Недић, нав. дело, стр. 170.

<sup>1020</sup> Недић, исто, стр. 140.

<sup>1021</sup> Роман *Дан шести* са поемом „Велики друг“ и прозом „Смеђи Петар се пробудио“ образује „непрекинуту нит бављења темом страдалничког повлачења српске војске и становништва преко албанских планина, а која опет активира привремено утихнуло Петровићево занимање за приказивање свих облика екстремних телесних (и душевних) човекових стања.“ Јовић, 2005, исто, стр. 260.

<sup>1022</sup> Недић, нав. дело, стр. 107-108.

<sup>1023</sup> Петровић, 2013, нав. дело, стр. 226.

различита психофизичка стања кроз која они пролазе и тако настаје „својеврсна феноменологија егзистенцијалних стања и ситуација: људи се крећу, болују, пате, сањају, сећају се, гладују, своде рачуне, умиру“ – укратко, Петровић описује *читав* живот и *читав* народ у покрету, од личних Стеванових мука до враћања света у „стање првобитног хаоса“<sup>1024</sup>. Контекст за истраживање појединачних и колективних судбина пружа природа кроз коју се маса креће и која манифестује одређене промене и ново рађање<sup>1025</sup> – од сцене Миличиног порођаја и смрти, све до визије жене коју Стеван примећује у планини.

„Пре десетак дана видео сам све у облику жене, планину по којој се пењемо, олују, снег, све. Једна жена је јакхала испред нас. Због ње сам у природи одједном видео како је једна женственост везана за другу и како је све укупно онда имало смисао опште женствености у природи, као кад човек гледа под од црних и белих плочица на коме увек види само крстове на белом пољу, а онда одједном у очима му се издвоји најпре један једини бели крст, затим други, и најзад угледа само беле крстове по црноме пољу. Сад ништа не изгледа очитије од тога. Требало је само ићи белим коцкама, не црним. Сав рат, у таквом случају, све ово што се збива, труљење, проливање крви, сва ова мука и вапијање, није ништа друго до циклус женствености у природи. Природа баца из себе полунатрулу клицу да би свежу у себе поставила. Ово није рат људи, није такмичење људи, већ циклус женствености...“<sup>1026</sup>

Идеја „циклуса женствености“ наговештава се и раније у роману, у сцени порођаја док Стеван и приповедач истовремено посматрају рођење детета које је виталније од свега што су до тада познавали. И док њена мајка из себе избацује стари живот, она представља клицу новог почетка и симболички најављује постојање у поратном времену, и даје додатну димензију наслову романа визијом живота, смрти и *новита*. Природа у којој се све то одиграва једнако је сурова и насилна као и ратна трагедија, а њена постојаност потврђује идеју да се ништа не мења и да су све несреће пролазне и ограничене. Другачију визију природе пружа други део романа који има библијско-

<sup>1024</sup> Вуковић, 1982, нав. дело, стр. 657; Петровић, 2013, нав. дело, стр. 224.

<sup>1025</sup> Вучковић, 2013, нав. дело, стр. 214; Глигорић, нав. дело, стр. 396; Зоран Чановић. *Уметност Растка Петровића: поетичко-стилистичка студија*. Приштина: Јединство, 1985, стр. 55.

<sup>1026</sup> Петровић, 1977, нав. дело, стр. 296. Видети и: Петровић, 2013, нав. дело, стр. 220–238.

митолошки контекст изгубљеног и пронађеног раја, но и у том контексту се говори о „неизбежности појединачног човековог живота и о његовој увек људској судбини“, те о чињеници да се та судбина изнова и изнова понавља – пратећи циклус женствености, Петровић закључује да је људска егзистенција свуда иста, независно од простора у којем се одвија и личне историје која јој претходи<sup>1027</sup>. Чак и у обећаној земљи, Стеван осећа да се тај врт „разбуктавао као пожар, освојио све, загушио, распламтео и понео све у висину“, због чега је човек из њега побегао<sup>1028</sup>. Организованост, уређеност, просперитет и мир америчког друштва су заводљиви, али крхки, несигурни и привидни ентитети<sup>1029</sup> који постоје само да би доказали начине на које су се „људски сензибилитети мењали и колебали“ у миру, рату и поратном времену<sup>1030</sup>.

Напоследку, бахтиновски принцип полифоније и разиграност коју у текст уносе многобројни споредни ликови утичу и на жанровску одредницу *Дана шестог*. О њему се, чак и када се даје општа и штура слика<sup>1031</sup>, говори као о роману са снажним примесима дневничког записа, не само због датирања догађаја у тексту, већ и зато што се у неколико наврата помиње да Стеван записује своје доживљаје у дневник<sup>1032</sup>, а помиње се и ратни дневник морнара Блажа Јуричића<sup>1033</sup>. Када се овоме дода чињеница да и протагониста романа *Са силама немерљивим*, Стеванов отац Ирац, говори о писању дневника, па чак и романа<sup>1034</sup>, јасно је зашто се чини да је овај наслов можда првобитно и замишљен као дневник, с обзиром на количину аутобиографских детаља у њему<sup>1035</sup>. Ипак, дневничка форма потиснута је у други план и стопила се са приповедачевим говором, те је од дневника остало само датирање и бележење интимних импресија протагонисте током пута<sup>1036</sup>, а како су те импресије исприповедане у трећем лицу, а не у исповедном првом, јасно је да се не ради о

---

<sup>1027</sup> Недић, нав. дело, стр. 170; Кораћ, нав. дело, стр. 327.

<sup>1028</sup> Петровић, 1977, нав. дело, стр. 445.

<sup>1029</sup> Петровић, 2013, нав. дело, стр. 233.

<sup>1030</sup> Мирковић, нав. дело, стр. 120.

<sup>1031</sup> Недић, нав. дело, стр. 109; Вучковић, 2011, нав. дело, стр. 66.

<sup>1032</sup> „Хоћу да запишем оно што нам се дешава. Сваки дан што се збива. Хоћу да запишем да сам гладан...“ и „Да би заборавио на то, да би се заварао, прелиставао је свој дневник. Свешчицу је тешко држао у прстима, и није видео слова, и није могао да разазна редове.“ Петровић, 1977, нав. дело, стр. 325, 377. Поред ових назнака дневника, поглавље „Стеванова ‚мисао у олуји‘ када је добила свој смисао и свој облик“ могло би се сматрати одломком из замишљеног дневника протагонисте, па цео роман „реализује неке језичке и смисаоне могућности Стеванове бележнице.“ Петровић, 2013, нав. дело, стр. 187, 245.

<sup>1033</sup> Петровић, 1977, нав. дело, стр. 325–334.

<sup>1034</sup> Петровић, 2013, нав. дело, стр. 186; Петровић, 1963, нав. дело, стр. 34.

<sup>1035</sup> Вуковић, 1982, нав. дело, стр. 656.

<sup>1036</sup> Опачић-Николић, нав. дело, стр. 38.

дневнику, већ, сећању, односно роману<sup>1037</sup>. Облик дневника тако се намеће искључиво као оквир за нарацију и средство описивања догађаја које Петровић тематизује, док праћење свести других јунака, а не само протагонисте, доказује да није у питању дневник у класичном смислу, па чак ни у оном који се представља у првом роману Црњанског. Истраживачи се махом слажу да је дневничка форма битан део наратива, али не и пресудна, те се не говори о дневнику као примарној жанровској одредници, баш услед засебних свести споредних јунака, полифоничности, и чињенице да Стеван није једини чинилац радње и фокализатор<sup>1038</sup>. Поред обележја романа, *Дан шести* манифестује и карактеристике *историјског романа* (премда у њему историја употребљена као оквир за личну драму појединца<sup>1039</sup>), *романа тока свести* (посебно у поглављу „Стеванова ‚мисао у олуји‘ када је добила свој смисао и свој облик“, због везе са Цојсом<sup>1040</sup>), *породичне хронике* (нарочито ако се чита заједно са романом *Са силама немерљивим*, али и због засебних прича споредних јунака<sup>1041</sup>), *романсиране аутобиографије*<sup>1042</sup>, па чак и *путописа* (многи пасажии дати су скоро у облику путописа, форме у којој је Петровић имао великог успеха<sup>1043</sup>). Све ове жанровске одреднице доказују ауторово широко схватање књижевности и наводе на закључак да је *Дан шести* од свих његових дела најближи идеји тоталног романа који повезује „мит, науку и искуство језичког експеримента“<sup>1044</sup>.

## Завршне напомене

Други део *Дана шестог* је написан пошто је Петровић отишао у САД и прихватио да његов оригинални рукопис неће бити публикован. У раније поменутом писму Дединцу из децембра 1936, он говори да је прва верзија рукописа – тада и даље под насловом *Осам недеља* – тек „увод у један други роман који [је] сада отпочео. Један без другог се неће моћи замислити, и други је директни психолошки наставак оног првог“<sup>1045</sup>.

<sup>1037</sup> Дединац, нав. дело, стр. 620.

<sup>1038</sup> Недих, нав. дело, стр. 113-114; Петровић, 2013, нав. дело, стр. 186, 239; Вуковић, 1982, нав. дело, стр. 656; Деретић, нав. дело, стр. 279; Вучковић, 2013, нав. дело, стр. 215, 220-221; Јоковић, нав. дело, стр. 105-106, 117; Опачић-Николић, нав. дело, стр. 38.

<sup>1039</sup> Опачић-Николић, исто, стр. 34-35; Недих, нав. дело, стр. 132; Вуковић, 1982, нав. дело, стр. 657.

<sup>1040</sup> Петровић, 2013, нав. дело, стр. 186, 262; Мићић, нав. дело, стр. 198-200; Вучковић, 1972, нав. дело, стр. 148.

<sup>1041</sup> Вучковић, 1972, исто, стр. 158.

<sup>1042</sup> Вучковић, 1972, исто, стр. 167, 172

<sup>1043</sup> Недих, нав. дело, стр. 113; Деретић, нав. дело, стр. 281.

<sup>1044</sup> Петровић, 2013, нав. дело, стр. 262.

<sup>1045</sup> Поповић, нав. дело, стр. 166.



Међутим, како овај део романа тематизује искуство рата само као евокацију прошлости, он се неће детаљније анализирати, али треба истаћи да се тај други део може читати као антипод првом<sup>1046</sup>, не само као његов додатак, већ засебно, скоро потпуно аутохтоно дело и издвојена целина<sup>1047</sup> којом фигурирају јунаци који се, премда су неки од њих познати из првог дела као учесници албанске голготе, сада се, као „личности већ оформљене и интелектуално зреле, са јасним представама о животу“<sup>1048</sup>, налазе у потпуно новом контексту, временски и просторно удаљени од рата. Смештајући радњу у Америку 1938. године, Петровић прави отклон од својих примарних тема, али и даље формира снажне везе са њима – и другим делом романа доминира личност, свест и фокализација Стевана Папа-Катића, као и остали споредни ликови, тематски опсеци, атмосфера, филозофија посматрање живота и осећај света<sup>1049</sup>. Но, и поред тих очигледних веза, јасно је да између два сегмента постоје значајне разлике које утичу на читање америчких епизода, али и дела као целине. Разилажења која настају услед времена које пролази између писања два дела, као и то што је стваралачки процес потоњег сегмента под утицајем проблема са публикацијом првог, утичу на рецепцију другог дела *Дана шестог* и оштре критике. Истичу се просечност текста, једнообразност гласова јунака, једноличност стилског поступка, поједностављивање ауторских намера, погрешно усмерена експерименталност и општа неусклађеност два дела романа<sup>1050</sup>, што се може објаснити различитим контекстима у којима су писани, те је и Марку Ристићу, приређивачу текста, било изазовно ускладити и изједначити „тон и књижевни поступак тих двеју књига“<sup>1051</sup>. Упркос оваквим оценама, завршни део *Дана шестог* има своју рекапитулативну позицију у оквиру тог романеског пројекта и унутар целог Петровићевог опуса као текст у којем он предосећа сопствену смрт и пројектује је на своје јунаке, али и покреће нови еволутивни процес у поратном свету, те нуди закључак дела, понављајући све до тада обрађене тематско-мотивске оквире<sup>1052</sup>.

Чини се да је опус Петровића и даље недовољно истражен – његов израз је комплексан и слојевит, те он „још увек припада оним тешко проходним, готово

---

<sup>1046</sup> Петровић, 2013, нав. дело, стр. 190; Вучковић, 2011, нав. дело, стр. 74; Јоковић, нав. дело, стр. 115-116.

<sup>1047</sup> Палавистра, нав. дело, стр. 300; Ристић, 1977, нав. дело, стр. 637. Најзад, не може се поуздано рећи да ли је у питању „два романа или један роман из два дела“. Вуковић, 1982, нав. дело, стр. 626.

<sup>1048</sup> Вучковић, 1972, нав. дело, стр. 170.

<sup>1049</sup> Видети: „Три, два, један: трилогија, диптих или јединство?“. Петровић, 2013, нав. дело, стр. 177-199.

<sup>1050</sup> Деретић, нав. дело, стр. 278; Вуковић, 1982, нав. дело, стр. 660; Палавистра, нав. дело, стр. 301.

<sup>1051</sup> Ристић, 1977, нав. дело, стр. 637.

<sup>1052</sup> Вучковић, 1972, нав. дело, стр. 172, 174; Опачић-Николић, нав. дело, стр. 38.

херметичним ауторима<sup>1053</sup> – што се најбоље види на примеру романа *Дан шести*. Он кулминира његов опус на тематском, мотивском, стилском, поетичком, филозофском, композиционом и наративном плану – у питању је проширење „основног обликовног принципа“ и „Растков стваралачки алгоритам“<sup>1054</sup> – и стога представља његов врхунац, крајњи стваралачки домет и дело које концентрише све најбитније особине овог аутора, и изнова га потврђује као романописца, а не само путописца, есејисту или песника<sup>1055</sup>. Уз то, ово је један од најквалитетнијих романа српске међуратне књижевности, али и ван тог оквира: оно „заузима истакнуто место у развоју модерног српског романа 20. века“<sup>1056</sup>, намеће се као „наш најбољи роман о Првом светском рату који је трагичним дешавањима националне историје дао универзални, свевременски смисао“ и „најпуније животом и истином живота сведочанство о трагедији српског народа у повлачењу 1915. године“<sup>1057</sup>. Са друге стране, неколицина истраживача истиче мањкавости, на плану усклађености епизода, доследности у понашању јунака, нијансирању њихових свести, техници приповедања, контроле над дигресијама и хватању у коштац са обимом материјала<sup>1058</sup>. Упркос томе, *Дан шести* је препун пасажа који спадају у „најсугестивније, у најбеспримерније пасусе Расткове прозе“<sup>1059</sup>, а када се чита као део трилогије са романом *Са силама немерљивим*, намеће се као „дело шире епске замисли и монументалне структуре каква су управо многа остварења тридесетих и четрдесетих година“<sup>1060</sup>. На основном нивоу, роман је доказ афирмације живота<sup>1061</sup> и текст који је аутору помогао да пређе преко бремена искуства и терета које је албанска голгота оставила на њега. Петровић баштини традицију аутора које је обрађивао у текстовима у *Времену* и стога је лако пронаћи везе са Достојевским, Золом, Жидом, Прустом, Хакслијем, Лондоном и другима<sup>1062</sup>, али највише са Толстојем и Џојсом, те је *Дан шести* на пола пута између *Рата и мира* и *Уликса*, односно епопеје и романа тока свести<sup>1063</sup>. Уз то, аутор се наслања на актуелну

<sup>1053</sup> Стојановић Пантовић, 2012, нав. дело, стр. 9.

<sup>1054</sup> Пантић, нав. дело, стр. 295ф1.

<sup>1055</sup> Недић, нав. дело, стр. 105; Вучковић, 1972, нав. дело, стр. 148; Деретић, нав. дело, стр. 270.

<sup>1056</sup> Вучковић, 2013, нав. дело, стр. 221.

<sup>1057</sup> Петровић, 2013, нав. дело, стр. 163; Глигорић, нав. дело, стр. 398.

<sup>1058</sup> Опачић-Николић, нав. дело, стр. 40-41; Недић, нав. дело, стр. 140-141; Џацић, нав. дело, стр. 122; Мирковић, нав. дело, стр. 120; Палавестра, нав. дело, стр. 331.

<sup>1059</sup> Дединац, нав. дело, стр. 622.

<sup>1060</sup> Вучковић, 2011, нав. дело, стр. 67.

<sup>1061</sup> Миодраг Максимовић. „Право да човек убије човека: *Дан шести*“. *Тумачи времена*. Београд: „Вук Караџић“, 1971, стр. 67-68.

<sup>1062</sup> Вучковић, 2013, нав. дело, стр. 211-214; Вучковић, 2011, нав. дело, стр. 53; Вучковић, 1972, нав. дело, стр. 155-157; Чановић, нав. дело, стр. 48, 55.

<sup>1063</sup> Вучковић, 1972, нав. дело, стр. 156

продукцију и своје савременике са којима заједно уноси новине у нашу поратну књижевност, доводећи не само до појаве модернизма, него и до једног новог израза који је једини могућ након четири године разарања. Највише компаративних веза може се образовати са Црњанским услед неразумевања на која су наилазила њихова дела, те живота у емиграцији<sup>1064</sup>, али се поред њега намећу и Васић (његова приповетка „Авети у лову“ из збирке *Утуљена кандила* (1922) такође говори о повлачењу кроз Албанију<sup>1065</sup>), Краков (поред подударења *Дана шестог* и *Живота човека на Балкану*, образује се и веза са романом *Кроз буру* у којем се о смрти пријатеља протагонисте говори на сличан начин као приликом смрти Смеђег Петра<sup>1066</sup>) и неколико других аутора као што су Душан Матић и Александар Вучо (њихов двотомни роман *Глухо доба* (1940) поседује епски замах и циља да панорамски представи стварност читаве епохе<sup>1067</sup>), Синиша Кордић (роман *Необичан свет* (1930) сабира, слично Петровићу, мноштво јунакових утисака на путу кроз Албанију<sup>1068</sup>) и Емил С. Петровић (он износи идеју ратног романа у форми дневника романом *Незнани јунак* (1934)<sup>1069</sup>). На крају, евидентно је да је *Дан шести* на више нивоа атипична појава наше књижевности, али и необичан завршетак стваралачког процеса Растка Петровића, али, у исто време, и једно од успелијих дела која тематизују различите аспекте Првог светског рата.

---

<sup>1064</sup> Деретић, нав. дело, стр. 252-253; Вучковић, 2013, нав. дело, стр. 214; Вучковић, 2011, нав. дело, стр. 52-53.

<sup>1065</sup> Пантић, нав. дело, стр. 221.

<sup>1066</sup> Опачић, 2015, нав. дело, стр. 275.

<sup>1067</sup> Деретић, нав. дело, стр. 331.

<sup>1068</sup> Вучковић, 2011, нав. дело, стр. 56-57.

<sup>1069</sup> Вучковић, 2011, исто, стр. 65-66.

## Исидора Секулић: *Из прошлости*

Постоје велике разлике између Исидоре Секулић и других аутора њене генерације, а чињеница да је она једна од ретких жена које се успешно баве књижевношћу, само је једна од њих. Када се говори о тематизацији Првог светског рата, њен опус је адекватнији за анализу од, рецимо, опуса Милице Јанковић, иако је она битан глас наше ратне књижевности, што доказује приповеткама о Балканским ратовима у збирци *Незнани јунаци* (1919), те о сукобима између 1914. и 1918. у збирци *Чекање* (1920). Њене приповетке су актуелне, али тематски и наративно се не разликују од корпуса других аутора истог периода јер се заснивају на познатим односима јунак-антијунак, ратник-цивил, и центар-маргина<sup>1070</sup>. То, наравно, не значи да приповетке „Спасиоци“, „Отац“ и друге не заслужују детаљну интерпретацију, већ само да кратка проза ове ауторке другачије показује ширину могућности за тематизацију рата. Она се не бави обичним јунацима, већ „бира такве сијее и ликове преко којих на симболичком нивоу жели да прикаже судбину српског народа“<sup>1071</sup>, те приступа предисторији сукоба, ономе што настаје пре Сарајевског атентата и гради тензије између две супротстављене војске, што је нарочито значајно јер су јунаци приповедака махом Срби из Аустроугарске, пречански Срби, који и најближе могу да сведоче о немирима који ескалирају почетком рата. О тим Србима писали су и Црњански и Васиљев, али Секулић контекстуализује касније догађаје и описују јунаке чије порекло и однос према сукобима није увек једноставно докучити.

У богатом опусу ове ауторке се, као дело које тематизује рат, истиче само један приповедни наслов, збирка *Из прошлости* (1919) са шест обимних прозних целина које покривају период од почетка XX века до последњих дана рата. Неке од њих дотичу и Балканске ратове, док друге описују догађаје попут мобилизације, Церске битке, повлачења преко Албаније и логора у Араду, највише се посвећујући унутрашњем виђењу предратних и ратних догађаја у свести јунака. Директни описи битака су ретки, а ауторка приповеда из позиције цивилног становништва које рат гледа из позадине и о њему има посредна знања. Провевши ратне године далеко од најстрашнијих борби, она сведочи животу у поробљеној домовини и свакодневном функционисању људи који нису на бранику отаџбине. О томе аутори који су учествовали у борбама могу само да

---

<sup>1070</sup> Јелена Милинковић. „Рат као тема у српској периодици и књижевности почетком XX века: „Жена“, „Српски књижевни гласник“ и ратна проза Милице Јанковић и Исидоре Секулић“. *Књиженство*, год. 3, бр. 3 (2013).

<sup>1071</sup> Милинковић, исто.

нагађају – као у Краковљевом роману *Кроз буру*, на пример – а Секулић је, са друге стране, део тог заборављеног дела народа и она приповеда њихову причу, чиме доказује значај цивила током рата. Међутим, како је ауторка провела ратне године, зашто се одлучила баш за пречанске Србе и до чега доводи њен патриотски приступ обради рата?

### Живот у позадини рата

Биографија ауторке пуна је недоумица, питања и непрецизности<sup>1072</sup>, али је могуће извући неколико основних одредница. Често се селила<sup>1073</sup>, а вест о рату дочекала ју је, као већ примећену књижевницу у тридесет и седмој години и са два наслова иза себе, у Сокобањи, на опоравку од физичког и менталног умора узрокованог крхким здрављем, а појачаног реакцијом Јована Скерлића на њен првенац, збирку *Сапутници* из 1913. Овај наслов, објављен у време Балканских ратова, усмерио је њен каснији рад и одредио њен приступ књижевности као систему који чине аутори и њихови рукописи, али и уредници, критичари, штампари, читаоци и остали чиниоци тог система.

Тек неколико дана пре Сарајевског атентата, Секулић стиже у Сокобању и тамо дочекује почетак рата и сведочи о првим етапама тих тешких година. Истовремено, стижу вести са ратишта, а један од њених првих коментара на рат је некролог браћи Владиславу и Дарку Рибникару на првој страни листа *Политика* 9. септембра<sup>1074</sup>. Касније се сели у Алексинац где одржава контакт са људима ван сфере књижевности, али и са колегама, међу којима се највише истиче Светислав Б. Цвијановић, њен уредник и издавач<sup>1075</sup>. Она у писмима и интимним белешкама – „записима“ – описује стање свести људи које је рат шокирао и скоро потпуно паралисао: „Стајала сам, око подне, на главном раскршћу алексиначке чаршије, и гледала како панички, сумануто и сурово јуре људи преко људи, они који су могли да беже, преко оних који нису могли. Бучао је цео хоризонт, ваздух, вода, земља. Моравица је била јазовита. [...] Исто

---

<sup>1072</sup> Љубисав Андрић. „Гозбе Исидоре Секулић“. Исидора Секулић. *Апостол самоће*, изабрао, приредио и поговор написао Љубисав Андрић. Београд: БИГЗ, Српска књижевна задруга, 1998, стр. 355; Младен Лесковац. „Сећање на Исидору Секулић“. Секулић, 1998, исто, стр. 32.

<sup>1073</sup> Након детињства у Мошорину, Руми и Земуну, до рата је живела у Сомбору, Пешти, Панчеву, Шапцу и Београду. Слободанка Пековић. *Исидорини ослонци*. Нови Сад: Академска књига, 2009, стр. 8-9.

<sup>1074</sup> Радован Поповић. *Исидорина бројаница*. Београд: Службени гласник, 2009, стр. 65.

<sup>1075</sup> Ипак, приметан је релативно мали број писама које Секулић пише између 1914. и 1918. године, посебно ако се узме у обзир обиман корпус њене кореспонденције. Видети: Исидора Секулић. *Писма*, приредио Радован Поповић. Сабрана дела Исидоре Секулић, књига 14. Нови Сад: Stylos, 2004.

избезумљено и зло бујање је ишло и међу људима, и међу онима који су грчевито срљали у свет, неизвесност, и онима који су их завидљиво, и отровано резигнирано посматрали, пратили како одмичу од линије где ће за који дан да загосподаре бугарски нож и германска вешала<sup>1076</sup>. Страх и паника освајају народ, а рат ремети функционисање града – „Све радње су биле затворене. Сви ресторани хладни. У два прчварницама се још готовило јело, али се продавало само за ситан, сребрни новац.“<sup>1077</sup> – и људе који су остављени на милост и немилост противника. Док искуства Кракова, Васића и осталих писаца показују како принудна мобилизација и покрет мењају стање ума појединаца који су навикли на миран живот, Секулић показују другу страну тог времена и утицај рата на становништво које мора да остане у својим домовима јер нема где да оде. Она касније прелази у Београд, о којем опет бележи импресије у писмима и записима, како о пулсу престонице под окупацијом<sup>1078</sup>, тако и о повлачењу према Албанији<sup>1079</sup>. Она осветљава живот у позадини, тај неприметан аспект ратне стварности, и тако даје потребну допуну корпусу књижевности о рату. Она 1918. почиње обимну преписку са уредником часописа *Књижевни југ*, Јулијем Бенешихем, спрема приповетке за периодику, ради на књигама *Из прошлости* и *Ђакон Богородичине цркве*, окончавајући један од најбурнијих периода у свом приватном и пословном животу који су симболички отворили Скерлић и смрт њеног супруга, а затворио фокус на нове текстове, са новом свешћу о новим тематским оквирима.

#### Поетичке промене и њихови узроци

Када се збирка *Из прошлости* пореди са два ранија и неколико каснијих наслова у опусу списатељице, увиђа се јасна разлика и поетичко одступање од једног зацртаног тока приповедања од *Сапутника* до *Кронике паланачког гробља*, тј. од *Писама из*

---

<sup>1076</sup> Поповић, нав. дело, стр. 66.

<sup>1077</sup> Поповић, исто, стр. 66.

<sup>1078</sup> „Окупатори ни 1916. нису имали никаква посла у Београду. Требало је да им у Београду поживи и потраје тријумф. Па није могао. Помрачило се сунце над тим комадом земље, па је тријумф био таман! [...] Ноћу је град мртав. У девет је поноћ, мук, нигде ни дете да заплаче. Једна патрола на бициклима, час клизи, час се по калдрми треска.“ Исидора Секулић. „Београд (Поводом окупације 1915–1918)“. *Записи; Записи о моме народу*, приредили Живорад Стојковић и Миодраг Павловић. Сабрана дела Исидоре Секулић, књига 3. Београд: Вук Караџић, 1977, стр. 20, 22.

<sup>1079</sup> „Војска се повлачи! Војска се повлачи!

Помахнитали смо. Све што је могло провредило је на југ. За војском. А војска? Умор јој избушио лице бледим рупама. Полегла је у седлу, напор јој је очи стаклом превукао, газила је децу и старце који су падали држећи се за руке и сећајући се села. [...] Непријатељ је навирао са свих страна. Народ је срљао у прогонство.“ Исидора Секулић. „Последња заштитница 1915-те“. Секулић, 1977, нав. дело, стр. 46–47.

*Норвешке до Записа*. Како и зашто настаје промена, на које начине се она очитује и да ли у било ком аспекту мења форму, садржај и рецепцију збирке *Из прошлости*?

Ова списатељица се првим књигама наметнула као зрео стваралац, што је последица индивидуалног талента, искуства, и времена које има да „глача своју реченицу и изоштрава и обогаћује своју мисао“<sup>1080</sup>. Међутим, те изгачане реченице и обогаћене мисли из *Сапутника* нису наишле на позитивну рецепцију Јована Скерлића, и тако су ауторка и њено дело доведени у непријатан положај пред једним од најоштријих критичара тог времена. У тексту „Две женске књиге“, Скерлић анализира и *Исповести* Милице Јанковић, истичући предност тог наслова јер ауторка има „словенску и српску душу“<sup>1081</sup>, за разлику од Секулић, која је космополита. Он наводи и позитивне стране њеног дела, хвалећи стил, реченицу, теоријску и практичну поткованост, интроспекцију и могућност самопосматрања, а све ово чини је ауторком која има шта да каже. Међутим, то што она зна да пише не значи да Скерлић не налази мане *Сапутницима* и, касније, *Писмима из Норвешке*, истичући два аргумента за негативан став: претерано инсистирање на сопственим искуствима и доживљајима, те разилажење од историјског тренутка у ком се налази. Он говори да прва збирка садржи превише егоистичан поглед на стварност и ставља личност ауторке у центар дела, што замара и одбија читаоца<sup>1082</sup> – можда баш зато што иза рукописа стоји жена – но овде би се могло полемисати о томе колико то одбија само тог једног конкретног читаоца, или су приповетке из *Сапутника* заиста толико херметичке и неприступачне. Положај и значај Скерлића у српској књижевности се не доводи у питање, али се намеће закључак да је он неправедно анатемисао рад ове ауторке и огрешио се о њено дело, што касније утиче на рецепцију њених каснијих наслова и уводи одређене промене у њен израз. Други аргумент, мањак национализма у тренутку када је у једном животу неопходно непрестано истицати домољубље, додатно је појачао огорченост списатељице, наметнуо непотребно бреме на њена плећа и скоро јој пребацио чињеницу да она у тренутку писања и публиковања одређених приповедака – а чак пет од њих („Главобоља“, „Самоћа“, „Умор“, „Новембар“ и „Чезња“) објавила је управо у *Српском књижевном гласнику* Скерлића и Богдана Поповића – не предвиђа значај Балканских ратова, већ се, уместо тога, посвећује другим темама. Њени *Сапутници* су објављени у лето 1913, односно „у тако незгодан час, најмање погодан за књиге те

<sup>1080</sup> Пековић, исто, стр. 7.

<sup>1081</sup> Јован Скерлић. „Две женске књиге.“ *Критике*, избор и редакција Радомир Константиновић. Нови Сад: Матица српска, Београд: Српска књижевна задруга, 1961, стр. 366.

<sup>1082</sup> Скерлић, исто, стр. 355, 356.

врсте“ када никоме није до „нервастеничарских криза, обртања и превртања једног малог ја, и артистичког распређивања паучине фраза“ јер рат и колера косе стотине хиљада сународника и свако ко сведочи тим сценама – а Скерлић им, по сопственом признању, јесте сведочио – не може да се уживи у безначајне и бесмислене приче о главобољи<sup>1083</sup>. Оптужена за мањак националне свести, егоизам и несвесност о историјском тренутку, Секулић током и након рата припрема другачији рукопис којим одговара на Скерлићеве тврдње и истовремено нуди сопствену верзију националног поноса и стога је један од кључева читања збирке *Из прошлости* тај „својеврсни ‚обол‘“ на Скерлићеву нетактичну критику<sup>1084</sup>. Пишући о збирци *Песме* Милутина Бојића 1914, он скривено помиње *Писма из Норвешке*, додатно критикујући стремљење ауторке ка темама и мотивима ван граница домовине, говорећи да је Бојић „јужњак вреле крви“ и да је стога „далеко од наших ‚скандинавствујућих‘, којима је лед у срцу, магла у глави, а мртва фраза на уснама“<sup>1085</sup>. Она интензивно доживљава овај други напад Скерлића<sup>1086</sup> који додатно потцртава њене тежње за исправљањем лошег првог утиска у критици.

Извори тематско-мотивског оквира збирке *Из прошлости* су реакција на искуство цивилног живота у позадини рата, жеља да се заузме став о националном питању чији значај расте током Балканских и Првог светског рата, те уздрмана сујета након негативних оцена. Секулић није упозната са ратном тематиком и она није део њеног посматрања живота и света<sup>1087</sup>, али она на ратне околности ипак одговара на квалитетан начин. Збирка *Из прошлости* појавила се годину дана након краја рата код сарајевског издавача Исе Ђурђевића којем уместо рукописа дела *Ђакон Богородичине цркве* – који је обећан другом издавачу – нуди збирку приповедака из периодике, односно часописа *Српски књижевни гласник*, *Савременик* и *Летопис Матице српске*, али уз напомену да жели „пажљиву коректуру, и да хартија и повез буду што бољи“, макар и ако то значило да ће њен хонорар бити нешто скромнији<sup>1088</sup>. Након вишемесечне преписке са издавачем, као и проблема приликом инсистирања на пажљивој обради текста<sup>1089</sup>, збирка напослетку излази из штампе крајем 1919. године,

---

<sup>1083</sup> Скерлић, нав. дело, стр. 359-360.

<sup>1084</sup> Славица Гароња-Радованац. „Ратна проза Исидоре Секулић“. *Исидоријана*, год. 9–15, бр. 12–14 (2003/2008), стр. 71.

<sup>1085</sup> Јован Скерлић. „Милутин Бојић.“ Скерлић, нав. дело, стр. 193.

<sup>1086</sup> Коста Димитријевић. „Туга од које желим да побегнем“. Секулић, 1998, нав. дело, стр. 355.

<sup>1087</sup> Гароња-Радованац, исто, стр. 69.

<sup>1088</sup> Поповић, нав. дело, стр. 74-75.

<sup>1089</sup> Секулић је издавачу највише замерала неажурност, алкавост и немаран однос, како према њој, тако и према рукопису, што му често помиње у својим писмима. Видети: Поповић, исто, стр. 78–81.



сабирајући шест обимних приповедака: „Суседи“, „Весник“, „Шумановићи“, „Одужен дуг“, „Ка истом циљу“ и „Једна ноћ на Словенском Југу“. И поред добре рецепције – Милан Богдановић већ почетком 1920. препоручује овај наслов у *Политици*<sup>1090</sup> – збирка не доживљава успех других дела, а касније се не штампа као засебан наслов, већ само у оквиру сабраних дела, као додатак другим прозним текстовима<sup>1091</sup>. Врло брзо након публикације, међутим, постаје јасно да збирка има одређен значај и да је битан део ауторкиног опуса, не само као корак између две фазе њеног рада – прве, белетристичке, коју чине и *Сапутници*, *Писма из Норвешке* и *Ђакон Богородичине цркве*, те друге, есејистичке<sup>1092</sup> – већ и као белешка о једној специфичној групи јунака у једном специфичном историјском тренутку. Тражећи нови тематско-мотивски опсег, ауторка се усредсређује на оно што најбоље познаје и односе који су јој најближи, те пише о Србима у Војводини и Славонији и њиховим искуствима током рата. Ове приповетке карактерише детаљан поглед на корене несугласица у мешаним срединама („Суседи“), став према Србији и српству („Шумановићи“), интерпретација верских односа („Ка истом циљу“), размишљања о ратном стању код јунака чија свест познаје обе зараћене стране („Весник“) и тежња ка преласку у српску војску и конкретизовању сопствене националности („Одужен дуг“, „Једна ноћ на Словенском југу“). Стога је и највећа вредност ове збирке, па и њена тематска окосница, заправо једна „аналитичка слика стања тог духа на почетку века“<sup>1093</sup>, односно „документ о времену и [...] специфична фаза еволуције идеја и стила“<sup>1094</sup>. Ово је и примаран разлог вредновања збирке унутар целокупног дела ове ауторке, али остаје питање колико она успева да овим приповеткама одговори на раније поменути обол. Што се тиче одговора на ратне недаће, евидентно је да Секулић није ратни или ангажовани писац<sup>1095</sup>, али она у овој збирци – па и у *Записи о моме народу* из 1948.<sup>1096</sup> – показује да није „толико далеко од

---

<sup>1090</sup> Поповић, исто, стр. 81.

<sup>1091</sup> У оквиру сабраних дела издавачке куће Stylos, прве четири приповетке придружене су *Сапутницима* и приповеткама „Марица: Србија 1914.“ и „Последња заштитница 1915-те“ (Исидора Секулић. *Сапутници; Приповетке I*, приредили Зоран Глушчевић и Марица Јосимчевић. Сабрана дела Исидоре Секулић, књига 1. Нови Сад: Stylos, 2001), а последње две додате *Ђакону Богородичине цркве* (Исидора Секулић. *Ђакон Богородичине цркве; Ка истом циљу; Једна ноћ на Словенском Југу*, приредили Зоран Глушчевић и Марица Јосимчевић. Сабрана дела Исидоре Секулић, књига 3. Нови Сад: Stylos, 2001).

<sup>1092</sup> Гароња-Радованац, нав. дело, стр. 70-71.

<sup>1093</sup> Гароња-Радованац, исто, стр. 71

<sup>1094</sup> Анђелка Мијатовић. „Из прошлости Исидоре Секулић“. *Књижевна историја*, год. 15, бр. 59, 1983, стр. 378.

<sup>1095</sup> Пековић, нав. дело, стр. 78.

<sup>1096</sup> Веза ова два наслова толико је евидентна да се они могу читати заједно, а све приповетке збирке *Из прошлости* могу се придружити *Записима о моме народу*, а ауторка у потоњу књигу додаје приповетку „Шумановићи“. Сва ова ратна грађа се може публиковати јер се у оба наслова јавља идеја ослобођења, истражује индивидуално у народној борби, те доминира „традиционални начин реалистичког

национално-историјских тема у својој прози како се то често у литератури констатује<sup>1097</sup>. Она исказује родољубље истраживањем живота атипичних јунака, Срба који су у туђини уместо у матици, а пошто у својој прози иначе истражује аутентична и стварносна искуства „уз готово еквилибристичку вештину реинтерпретирања“<sup>1098</sup>, ове приповетке заиста јесу исечак из предратне и ратне стварности којој је сведочила. Све ово доводи до закључка да Скерлићеви ставови о наводном мањку националне свести након ове збирке постају неутемељени јер Секулић овде одлази најдаље могуће од интимних, езотеричних и космополитских тема *Сапутника*, приближивши се националним темама. Са друге стране, приметна је промена у формално-жанровском аспекту пошто је ова проза потпуно ратна и због тога доводи до иновативног читалачког утиска: док су *Сапутници* и *Ђакон Богородичине цркве* евоцирали интензитет „лирских записа“, односно „романтичарски конципиране љубавне сторије“, ових шест приповедака „делују сасвим ново“<sup>1099</sup>. Ауторка прихвата нешто обимнију форму од текстова из *Сапутника* и стога се не ради о класичним приповеткама, већ „записима“<sup>1100</sup>, са чиме се слажу и критичари: у једном од ретких осврта на збирку *Из прошлости*, Младен Лесковац истиче да „Исидора Секулић није писац којим се одушевљава и који одушевљава, и њен стил, експресија и тон нису за такав рад као што је приповетка“<sup>1101</sup>. Тако је разрешен и овај други обол, формални: Скерлићев суд више није актуелан<sup>1102</sup>, а ауторка се проналази у новој, обимнијој форми која води до *Ђакона Богородичине цркве* и *Кронике паланачког гробља*, и новом тематско-мотивском кругу.

Ауторка прави и искорак фокусом на специфичну групу ликова: у питању су историји непознати јунаци, различити од епских појединаца неких њених савременика, али не било какви мали људи, већ они са одређеном судбином у којој се препознаје трагедија једног великог дела српског народа. Због њих ове приповетке расту у нешто више од уобичајене прозе и постају „својеврсни репортажно-приповедачки записи о родољубљу често незнатних људи, о њиховим напорима и преображајима“<sup>1103</sup> и нешто

---

приповедања [...] у функцији репортаже с дискретним сентименталним поентирањем“. Славко Леовац. *Књижевно дело Исидоре Секулић*. Београд: Вук Караџић, Југославијапублнк, 1986, стр. 73.

<sup>1097</sup> Милинковић, нав. дело.

<sup>1098</sup> Пековић, нав. дело, стр. 78.

<sup>1099</sup> Мијатовић, нав. дело, стр. 369.

<sup>1100</sup> Бранко Бадњевић. „Сви немири – то је моја религија“. Секулић, 1998, нав. дело, стр. 252.

<sup>1101</sup> Младен Лесковац. „Исидора Секулић: *Из прошлости* (приповетке, Београд 1919)“. *Поља*, год. 3, бр. 1 (1957), стр. 2. Текст је прво објављен у загребачком часопису *Млада Југославија*, бр. 6, год. II, јун 1923.

<sup>1102</sup> Лесковац, исто, стр. 2.

<sup>1103</sup> Леовац, нав. дело, стр. 80-81.

много приземније и свакодневније од осталих делова њеног опуса који нагињу метафизичким дометима<sup>1104</sup>. Она је утемељена у стварност, приповеда сталожено, мирно, рационално и са одређеним циљем<sup>1105</sup>, али не даје јунацима потпуну слободу да изразе све што им је на души, него обликује њихове исповести: „Писац је изабрао доста једноставну и често употребљавану технику комбинације где мало јунак прича о себи, открива се својим поступцима, монолозима, мало други осветљавају његов лик, а и писац сугестивно коментарише људе и догађаје. Међутим, оно што је особено за приповедачки поступак Исидоре Секулић у овој књизи јесте да се пишчев дух осећа из сваке изречене речи. Исидора Секулић није овде објективни посматрач, нити хроничар једног тренутка, већ је нескривено ангажована у сваком тренутку“<sup>1106</sup>. Другим речима, Секулић је из прве руке упозната са проблемима војвођанских Срба и зато стаје на њихову страну, улази у њихову психу, преузима њихов глас и читаоцима који нису упознати са њиховом судбином – у питању су читаоци из Београда и Сарајева – преноси трагедију тог дела народа. Након езотеричних и метафизичких текстова који претходе овима, она сада урања у непосредну стварност, конкретне догађаје, коментарише садашњост и најновију прошлост, вративши се са путовања севером Европе у ратну стварност која ју је отрезнила и окупира својом трагичношћу: „Рат је развејао њене снове о леденој и белој фантазији севера. Исидора се вратила своје завичају да прича о његовим патњама и несрећама као живи сведок катастрофе коју је преживела“<sup>1107</sup>. Ипак, она не постаје програмски писац који оплакује судбину народа и тражи помиловање за себе, већ заузима одређени положај који се може посматрати и као аутопоетички став: она проводи време у цивилству, осећа пулс цивилства, помаже домовини из цивилства и, на крају, проговара из цивилства. Секулић је сигурно имала прилике да ратне године проведе на неком спокојнијем месту од Сокобање, Алексинца и Београда, али она остаје уз народ, и као медицинска сестра и као интелектуална фигура, и формира реалну слику тог народа у позадини. Она није ни близу битки, Албаније, Крфа и Солунског фронта и стога су у њеним приповеткама директне слике ратне стварности ретке и ограничене на међуљудске односе (однос оца и сина у „Шумановићима“ и „Једној ноћи на Словенском Југу“, те пријатеља у „Суседима“, „Одуженом дугу“ и „Ка истом циљу“) или су описане као снажна сила која је већа од

---

<sup>1104</sup> Снежана Башчаревић. „Иманентна поетика Исидоре Секулић“. *Зборник радова Учитељског факултета Призрен-Лепосавић*, књ. 10 (2016), стр. 39.

<sup>1105</sup> Башчаревић, исто, 42-43.

<sup>1106</sup> Мијатовић, нав. дело, стр. 372.

<sup>1107</sup> Башчаревић, нав. дело, стр. 43.

јунака и пресудно одређује њихов животни пут у свих шест приповедака. Она не позива на бој и освету, нити опсежно описује жртве<sup>1108</sup>, али, иако одговара историјском тренутку више но у две раније књиге, Секулић то не чини на уобичајен начин – она подређује ратне теме свом уметничком сензибилитету и поетици, а не обрнуто, што Скерлић очекује од ње. Најзад, њене приповетке нису ни апотеоза, ни похвала, ни жал за жртвама, већ објективан поглед на рат који није под утицајем каснијих дешавања и чињеница да српска војска у њему тријумфује<sup>1109</sup>. Сви ови поетички и приповедни аспекти приближавају збирку *Из прошлости* тежњама које је ауторка зацртала пре писања приповедака, али то и даље не значи да је рецепција збирке потпуно позитивна, ни у време публикавања, ни касније.

### Рецепција током и након Скерлићевог времена

Сусревши се са негативним судом критике одмах на почетку књижевног рада, Секулић посвећује део каријере исправљању неправде и доказивању сопственог квалитета. Збирка *Из прошлости* је први корак на том путу, али питање је колико је ауторка у прилици да оствари своју намеру и колико успева да се издигне изнад Скерлићеве оцене. Ово дело не наилази на одјек критике у тренутку публикавања, а ни касније није адекватно препознато од стране релевантних истраживача. Постоји неколико разлога за то, али се истичу два: у корпусу дела као што су *Сапутници*, *Писма из Норвешке*, *Ђакон Богородичине цркве* и *Кроника паланачког гробља*, лако је оставити ову збирку са стране и игнорисати је зарад успелијих наслова, док је, уз то, процес рада на писању и издавању рукописа оставио горак укус на ауторку која током свог живота не жели да поново објави ове приповетке. Не може се, дакле, говорити о идеолошкој забрани као код Васића и Кракова, нити о игнорисању приповедне прозе због високог квалитета романа, као код Црњанског, већ једноставно о непримећености једне неамбициозне и не до краја дорађене збирке која је штампана у истој години као и *Ђакон Богородичине цркве*, дело много веће рецепције.

Критика пре свега истиче иновативност одређених делова збирке, сугестивност и актуелност догађаја<sup>1110</sup>, а аутор као што је Секулић може ту актуелност да оствари једино у тренутку након Првог светског рата, а не касније. Наиме, у тренутку када се

<sup>1108</sup> Мијатовић, нав. дело, стр. 370.

<sup>1109</sup> Тодор Манојловић. „Исидора Секулић: *Из прошлости*“. *Дан*, год. 1, бр. 9-10 (новембар 1919), стр. 172.

<sup>1110</sup> Лесковац, нав. дело, стр. 2.

она јавља са *Сапутницима*, њена проза је схваћена у контексту модерног стваралаштва, да би већ десетак година касније њен израз био застарео и непривлачан млађим читаоцима, те она постаје ауторка „коју је прегазило време“<sup>1111</sup>. Иако она форсира догађаје из најновије националне историје из својих интимних разлога, усмерење на управо овај историјски тренутак даје легитимитет, живост и ауторитет овим приповеткама. Такође, као позитивне стране збирке истичу се есејистичко писање у којем је ауторка врло успешна – толико да се у свим приповеткама налазе пасажии који би се могли публиковати и као есејистички текстови – те посвећеност стилској обради текста и верно пренесене слике ратне позадине које иду ка експресионизму и натурализму<sup>1112</sup>. Ипак, највећа замерка збирци је обим и захват приповедака: скоро сви критичари истичу да се Секулић боље изражава у краћим облицима и фрагментима<sup>1113</sup>, а да дужи текстови пате од одређених мањкавости које иду од форме, преко стила, све до структуре и карактеризације јунака. Елементи који заслужују негативне критике налазе се у свакој приповеци, а ради се о тенденциозности, интелектуализму, патетици, непрецизном приповедању, обимним дијалозима, лабавој структури, недовршеној композицији, неповезаности целина, и негативном третману женских јунака<sup>1114</sup>. Све те мањкавости доводе до неупечатљивости приповедака, лошег читалачког искуства и негативне рецепције, што је још један од разлога зашто је збирка *Из прошлости* међу најмање анализираним делима ове ауторке и један од ретких наслова који никада касније нису поново штампани. Но, ефекат који је Секулић имала на читаоце у тренутку публикавања збирке код неких критичара је умањио негативне аспекте, због чега Тодор Манојловић, на пример, потенцира да би истицање мањкавости заправо представљало „ситничарење и неблагодарност према толиким позитивним вредностима и врлинама ове књиге која је, просто речено, ,написана крвљу‘ [...]. Једна добра, дубоко српска и дубоко хумана књига. Читаће је многи, омилиће многима“<sup>1115</sup>.

Рат као тематска окосница и срж карактеризације јунака

У фокусу ових приповедака је предратно време, али о том времену пишу и други аутори, из различитих позиција и у различитим оквирима, те је потребно објаснити на

<sup>1111</sup> Пековић, нав. дело, стр. 33.

<sup>1112</sup> Гароња-Радованац, нав. дело, стр. 89-90

<sup>1113</sup> Скерлић, нав. дело, стр. 357; Манојловић, нав. дело, стр. 172; Гароња-Радованац, нав. дело, стр. 75, 90.

<sup>1114</sup> Гароња-Радованац, исто, стр. 89-90.

<sup>1115</sup> Манојловић, нав. дело, стр. 172.

које начине збирка *Из прошлости* одскаче из корпуса ратне прозе, те који елементи предратног времена чине њену тематску окосницу. Такође, битно је истаћи везу тематског центра збирке као њене највеће вредности, и специфичне карактеризације јунака: сви они мењају своје понашање ишчекујући и проживљавајући рат, али свако на свој особен начин, различит од Петра Рајића, капетана Ранђића, Алексија Јуришића и других хероја наше ратне прозе.

Говорећи о војвођанским Србима, Секулић исказује висок ниво емпатије и поштовања према њиховој ситуацији и свакодневним проблемима. Проживевши младост у том окружењу, она је свесна позиције Србина који насељава сопствену домовину, али под туђом влашћу и зато може са великим ауторитетом да приповеда о тим јунацима. Ти Војвођани исказују свој анимозитет према Аустрији и Немачкој на мање или више скривен начин, али то не умањује бунт који они осећају и мржњу која их покреће на акцију<sup>1116</sup>, а та акција је неретко агресивне природе, једнако интензивна као опресија коју аустроугарске власти примењују на српском становништву. Њихова опресија манифестује се на више нивоа (од неразумног малтретирања током верских празника, преко забране изражавања личног мишљења, до приморавања на војну службу) и приметна је у свакој приповеци, због чега ови јунаци постају епитоми голготе живота под Аустријом и тзв. аустријског тренутка<sup>1117</sup>, како то дефинише приповетка „Једна ноћ на Словенском Југу“. Трагични потенцијал те опресије искоришћен је до крајњих граница зарад приближавања тешког војвођанског живота читаоцима, али он не служи као једноставна миметичка представа тадашњег живота, него поставка радње и оквир у којем почиње анализа приповедног текста. Живот под аустроугарском влашћу могао се сматрати чином једног вида ропства<sup>1118</sup> из којег српски народ, физички одвојен од домовине, није имао излаз, али у њему све више јача револт због такве ситуације. Први светски рат доноси оквир у којем тај револт расте у нешто веће и конкретније, али би та напетa ситуација пре или касније ескалирала и без тих догађаја. Због тога се у ратном стању и жртвама проналази одређен смисао – поред свих страдања, рат је „неопходан за остварење националних циљева“<sup>1119</sup>, и стога се протагонисти приповедака не либе да учествују у њему, али као део српске војске. Српска држава је део њихове прошлости, садашњости и будућности, те идеал до ког треба доћи и који се мора поштовати, а национализам и љубав према матици су део

---

<sup>1116</sup> „Војвођанин је Антиаустријанац, Антигерманац par excellence.“ Манојловић, исто, стр. 171.

<sup>1117</sup> Манојловић, исто, стр. 172.

<sup>1118</sup> Башчаревић, нав. дело, стр. 45-46.

<sup>1119</sup> Милинковић, нав. дело.

личности свих протагониста, док све друго – „лични живот јунаков, његове дилеме, љубави“<sup>1120</sup> – постаје мање битно. Код јунака чију националну свест вековима обликује туђин, најзад долази до преокрета: домољубље почиње да се буди и манифестује прво унутар затворене заједнице у Војводини, а касније и у четама српске војске у рату против Аустроугарске. Живот у тој заједници обележен је насиљем и несигурношћу, па они морају да одлуче на чију ће страну стати, али ратни догађаји доводе и до сукоба унутар српске заједнице – па чак и породице, у „Шумановићима“ или „Једној ноћи на Словенском Југу“ – због идеала, користи, заветних тежњи и реалних потреба<sup>1121</sup>. Живот у Војводини пре рата се, из свих ових разлога, може описати као неприродан и силом наметнут, против чега се протагонисти приповедака буне.

Овим текстовима фигурирају различите појаве које, када се збирка прочита у континуитету, граде једну сложену заједницу свих представника потлачених група Срба под аустроугарском влашћу – од оних који су потпуно интегрисани у њу, до оних који су изопштени и маргинализовани. Секулић представља више друштвених слојева и јунаке различитог имовинског стања – „мале газде и попове, малу буржоазију, а уз њу каткад више официре и сељаке“<sup>1122</sup> – којима положај и животне прилике диктирају свакодневицу и однос према наметнутој власти. Управо због ширине захвата на пољу карактеризације, збирка *Из прошлости* доноси информативан пресек живота у Војводини пре и током Првог светског рата на начин на који то не чине Васиљев или Црњански фокусирајући се на период након уједињења Војводине и Србије. Ниједна приповетка не почиње из истог угла посматрања стварности, те се међу протагонистима истичу разлике у погледу на аустријско-српске односе, вероватноћу избијања рата, анексиону кризу и друге теме. Тако, са једне стране, протагониста приповетке „Шумановићи“, потпуковник Иван Шумановић, истиче предности примирја, говори о предности туђинске власти и, премда осећа одређену љубав према завичају, свестан је да је Аустроугарска домовина. Са друге, његов син Славко и јунаци других приповедака – газда Петар из „Суседа“, поп Која из „Ка истом циљу“ или бонвиван Добрица из „Одуженог дуга“, на пример – наслућују другачији исход затегнутих односа, потенцирају родољубива осећања према Србији и заговарају буђење националне свести. Из овог разлога се у свим приповеткама осећа раскорак између главних јунака, и виде се антиподи чији ставови дочаравају два тока свести

<sup>1120</sup> Мијатовић, нав. дело, стр. 375.

<sup>1121</sup> Леовац, нав. дело, стр. 74.

<sup>1122</sup> Леовац, исто, стр. 74.

Срба у Војводини, а они сами постају симболи борбе, односно покоравања. То су, сем у „Веснику“, где се нараторки супротставља слика српског војника повратника, увек мушки јунаци, и увек у паровима: газда Петар и газда Франц („Суседи“), Иван и Славко Шумановић („Шумановићи“), Добрица и неименовани сарајевски песник („Одужен дуг“), попови Која и Станко („Ка истом циљу), те браћа Зоран и Милош Видаковић („Једна ноћ на Словенском Југу“). Ови парови евоцирају сукоб унутар српске заједнице и сваког српског војника који је на почетку рата наишао на дилему којој страни да се приклони. Повезивање у парове антипода није једино што спаја протагонисте приповедака, а поред чињенице да су они увек осветљени спољашњим догађајима и ухваћени у тренуцима превирања<sup>1123</sup>, њих одређује и промена коју рат буди. Одлука да о томе пише, даје списатељици прилику да у оквиру једне компактне приповедне целине обликује лук јунака и пут који они пролазе од *почетка* текста (у којем су ухваћени у ситуацији која карактерише лагодан живот мирнодопског времена), преко *средњињих* епизода (у којима се буди национални понос и нагони их на реакцију), све до његовог *краја* (где јунаци учествују у рату и акумулирају искуство). Ауторка, дакле, представља цео животни пут јунака од мира ка рату<sup>1124</sup>, а њено приповедање истовремено дочарава ликове са којима се „несрећна и несрећена историја нашег поднебља злурадо поигравала“ и те анти-хероје натерала у борбу, претворивши их у ратнике<sup>1125</sup>. Додатну дозу трагике њиховим судбинама доноси присан однос списатељице према протагонистима: приповедајући њихов живот и полазак у рат, она „преузима улогу водитеља, вајара и тумача“<sup>1126</sup>, не допуштајући им да говоре у своје име, већ само оно што доприноси њиховој карактеризацији. Иако та интервенција умањује квалитет приповедања и дијалоге чини неприродним, она позитивно утиче на читалачку перцепцију и потпуније разумевање појединих јунака. Додатно, међутим, изненађује третман женских ликова у овим приповеткама: само једна, „Весник“, обрађује женску визуру рата, иако читаоци очекују да ће ауторка посветити више пажње женском погледу на рат. Секулић је имала високо мишљење о мушкарцима-ратницима, посебно о Србима који се боре за ослобођење и сопствене домовине и територија на којима њихови земљаци живе под туђинском влашћу, и чак

---

<sup>1123</sup> Мијатовић, нав. дело, стр. 370.

<sup>1124</sup> Леовац, нав. дело, стр. 75.

<sup>1125</sup> Мијатовић, нав. дело, стр. 370.

<sup>1126</sup> Мијатовић, исто, стр. 376.



сматра да мушкарци у рату заслужују посебно поштовање<sup>1127</sup>: они на „најадекватнији начин представљају свој пол“, због чега им ауторка посвећује ове приповетке које постају „апотеоза мушком принципу“<sup>1128</sup>. Тако настаје непропорционалност између пажње коју добијају мушки и женски ликови: први се хвале и истичу, а потоњи игноришу и постају статисти. Тек се у „Веснику“ јавља снажан и ауторитативан женски лик који из своје перспективе приповеда став жена о рату, али се у већем делу опуса ауторке препознаје андроцентрично посматрање стварности где се жена ограничава на простор „сопствене собе“<sup>1129</sup>, што се понавља и овде<sup>1130</sup>.

*Из прошлости*: ратна позадина, национална свест и виши циљ

И поред свих негативних страна збирке *Из прошлости*, текстови у њој и даље представљају битан део корпуса српске књижевности која тематизује Први светски рат јер Секулић осветљава аспекте на које се већина других писаца није усредредила. Ових шест приповедака могу се читати заједно са приповетком „Марица: Србија 1914.“ док свака од њих крије детаље који додатно појашњавају живот у цивилству током рата и у времену непосредно пре њега.

Већ прва приповетка, „Суседи“, тематизује међуљудске и међунационалне односе у Војводини пре рата, када је становништво различитих националности (српске, мађарске, аустријске, немачке, и др.) живело у стању делимичне колективне несвести. Свесни да међу њима постоје разлике, они се на њих ипак не осврћу, знајући да су део исте заједнице. Сви они деле одређене менталне и физичке особине због којих их је тешко међусобно распознати, те су „сељаци сви као један, а један као сви“<sup>1131</sup>. Након ове опште оцене, ауторка прелази на директнији опис свакодневице својих протагониста, газда Петра и газда Франца, представника српске и немачке заједнице, и њиховог односа заснованог на истовременом пријатељству и ривалству: „Вајкадашњи суседи, кућа уз кућу, натицали се, мало из невине комшијске, мало из намерне зависти, у вредноћи и у предузећима, радили као навијене машине, текли и збирали и дању и

---

<sup>1127</sup> Мирон Флашар. „Исидора Секулић над преводима из хеленских песника“. *Зборник историје књижевности, књ. 11*, уредник Предраг Палавистра. Београд: Српска академија наука и уметности, 1986, стр. 160.

<sup>1128</sup> Гароња-Радованац, нав. дело, стр. 89.

<sup>1129</sup> Пековић, нав. дело, стр. 38.

<sup>1130</sup> Гароња-Радованац, нав. дело, стр. 89.

<sup>1131</sup> Исидора Секулић. *Из прошлости*. Сарајево: И. Ђ. Ђурђевић, 1919, стр. 3. Како је збирка доживела само једно издање, у њој се проналазе разилажења са актуелним правописом, те ће се приликом навођења цитата из ње те несугласице исправити.

ноћу, и пре неколико година, у један исти дан, свукли обојица сељачко одело, и газда Петар отворио радњу и постао трговац, а газда Франц назидео млин и постао економ<sup>1132</sup>. Иако међу њима постоји уважавање и поштовање, њихово пријатељство је опрезно, њихови односи понекад затегнути и хладни, а у време политичких превирања и „часовима политичких и националних расправа и деоба“, они постају разједињени и туђи. Но, и овакав нестабилан однос је уобичајен на почетку века у војвођанским заједницама и све међусобне шале се прећуткују јер протагонисти живе добро и богато, а кад је „човеку добро, лако му је и бити добар и опраштати“<sup>1133</sup>. Али, и поред те уљуљканости, приповетком провејава једна скривена доза анимозитета и опреза, као да приповедач покушава да припреми читаоце на неку трагичну промену која ће да измени дотадашњи поредак и оснажи ривалство које се наслућује међу јунацима. Та промена долази споља, са бечког двора, прогласом да ће се обележити „јубилејум тога и тога срећног догађаја у животу цара и узвишеног царског дома“<sup>1134</sup>, због чега ће власти међу поданицима монархије разделити хиљаде младица воћки које ће народ у будућности подсећати на тај догађај. Посадивши једну тик до дворишне ограде свог суседа, и не рекавши му за своје намере, газда Франц сади и прву клицу непријатељства које јача годинама касније, док на сеоској томболи газда Петар не освоји саксију са царским орлом којој се Франц надао. Потајно завидевши један другоме на замењеним даровима, јунаци осећају да међу њима јача антагонизам: не само да Петар добија вредан дар са знаком Монархије, него и једна грана Францове крушке пролази кроз ограду у комшијско двориште и тамо доноси плод, што Петра наводи да ту грану сасече. После тога, суседи се више не друже као раније, а њихов сукоб само је пример једног општег сукоба власти и српских грађана, о чему ауторка сведочи примером са свадбе на којој војска интервенише и укида знакове српства:

„Али, кад су [сватови] стигли у варош, и већ се почели спремати да пођу на венчање, начини се лом. Упадоше жандарми, отеше барјак и почупаше гостима тробојке са рузмаринима. [...] Издирали се на домаћице и на расплакану децу, псовали и вређали, и покупили и однели у варош гомилу пешкира и женских ручних радова са везеним изрекама из народних песама, пуно српских књига, све слике српских јунака и

<sup>1132</sup> Секулић, 1919, исто, стр. 4-5.

<sup>1133</sup> Секулић, 1919, исто, стр. 6.

<sup>1134</sup> Секулић, 1919, исто, стр. 7.

старијих и новијих владара, и одвукли у затвор, накнадно, и оног момка који је носио барјак, и српског учитеља.<sup>1135</sup>

Ово није изолован догађај, нити је ван домета главног тока радње, већ је директно везан за протагонисте и додатно појачава ефекат nelaгодности и међунационалне непријатности. Након тога настаје преврат и јача nelaгодност код обе стране, те се вишедеценијска пријатељства прекидају, а јаз између Петра и Франца, као и њихових породица, расте. Ривалство и пријатељско зачикавање сада постаје отворен сукоб, што читаоце додатно шокира услед свих особина којима се истиче сличност два јунака на почетку приповетке<sup>1136</sup>. Наредни догађаји – долазак новог нотароша, похрваћеног Немца, уместо Србина; уклањање свега српског из Петрове куће; несигурност и страх блиских пријатеља; претапање царске саксије у пећ да би се избегла казна због њеног поседовања; вести о тзв. велеиздајничком процесу у Загребу 1909. године, у који је укључен и Петров брат, и сл. – рађају се из овог првог инцидента и додатно потцртавају раздор који кулминира на Бадњи дан када жандарми претурају Петрову кућу и хапсе га. Они истичу разлику између власти и обичног народа („Наше је да испуњавамо наредбе власти, а ваше је да се безусловно покоравате наредбама власти.“<sup>1137</sup>), чиме се предочавају нове разлике између Немаца и Срба које су у корену каснијих ратних сукоба. Газда Петар је оптужен за истицање српства, а као додатни докази изречени су крађа царске крушке и непоштовање царске саксије, што су, јасно је, само изговори да се српско становништво у Војводини додатно оптужи за мржњу према Аустроугарској. Тако приповетка „Суседи“, премда се не бави ратним временом већ периодом пре њега, представља увод у ратне сукобе и расветљава комплексну улогу пречанских Срба у њима. Она говори о „латентном зазирању од различитости, а потом и отвореном непријатељству у национално мешовитим срединама у кризним временима“<sup>1138</sup> и потребна је ради адекватнијег разумевања поступака каснијих јунака који су ухваћени у раскораку између Србије као отаџбине и Аустроугарске као власти којој служе, те је она стављена на прво место у збирци као њен увод, оквир и симбол разарања<sup>1139</sup>.

---

<sup>1135</sup> Секулић, 1919, исто, стр. 23-24.

<sup>1136</sup> Мијатовић, нав. дело, стр. 370.

<sup>1137</sup> Секулић, 1919, нав. дело, стр. 37.

<sup>1138</sup> Гароња-Радованац, нав. дело, стр. 75.

<sup>1139</sup> Гароња-Радованац, исто, стр. 77.

Наредна приповетка, „Весник“, неретко се истиче као најуспешнија у збирци *Из прошлости*, али и она која тематски, приповедно и симболички највише одскаче од осталих<sup>1140</sup>. Уједно најкраћа и најкондензованија од свих шест целина, ова приповетка на моменте изгледа као да је истргнута из страница ратног дневника ауторке – присутни су и тачни датуми попут 13. јула и 9. августа, на пример – која се обраћа потпуно отворено, не скривајући своје активности у току окупације и мисли о рату. Овај текст је настао током избеглиштва, на основу списатељичиног личног искуства Сокобање, и стога се фокусира на приказивање „душевног стања некога ко је у позадини, немоћан да директно учествује и помогне“ у борби, премда има жељу за то<sup>1141</sup>. Истовремено традиционална (блиска неким целинама *Сапутника*) и савремена (са снажним утицајем модернистичких елемената), приповетка „Весник“ је лични доживљај рата, пун аутобиографских елемената. Почетак приповетке је у *in medias res* маниру и доноси реакцију обичног народа на вести о објави рата и мобилизацији у јулу 1914, а прва два пасуса расту у један од најефективнијих почетака у нашој ратној приповеци:

„Одмах после објаве о мобилизацији, бањски је живот на пречац учмао. Гости, може се рећи искључиво Београђани, јурнули су, још прве ратне ноћи, неко на војну дужност, неко што ближе пружи, неко рођацима и познаницима, а неко, онако, за одјеком престрављеног срца, и трагом својих првих, непромишљених мисли.

Јурило се и на коњима, и на воловима, и на магарцима, и на четири и на два точка, и пешке, и до срца дирљиво је било погледати те људе, жене, децу, пртљак и стоку, које је први олуј Рата свитлао у тесну заједницу љубави и страха, а које ће можда већ други олуј Рата развитлати у хладне пределе вечитог растанка.“<sup>1142</sup>

Хаос који настаје након објаве рата није непознат овом становништву и оно брзо заузима старе положаје и враћа се ратном животу: мобилизовани војници иду на положаје, а цивили започињу своју свакодневицу, скривајући се и не скрећући пажњу на себе. И док тече живот ван домета првих битака, Секулић јукстапонира два аспекта

<sup>1140</sup> Гароња-Радованац, исто, стр. 85; Манојловић, нав. дело, стр. 172; Леовац, нав. дело, стр. 75; Милиновић, нав. дело.

<sup>1141</sup> Гароња-Радованац, нав. дело, стр. 86.

<sup>1142</sup> Секулић, 1919, нав. дело, стр. 41.

ратног деловања: објективну стварност пуну регрута, те лична размишљања о природи рата и сећања на предратне године. На фону ове две равни одвија се приповетка у наизменичном смењивању онога што се *види* и онога што се *осећа*. Првој групи импулса припадају колоне војника који иду на положаје, мокри, уморни и већ у првим данима рата психички исцрпљени. Њихов морал је на високом нивоу и они су свесни шанси за победу („Бију се, и наши се добро држе.“), што признаје и нараторка: „А ако не победимо, ко да нас гази? Војска у којој се сваки други-трећи војник криво закleo. Војска чији морал нема ниједну светињу да спомене. Војска која заробљеним Словенима кидише да смрви слободне Словене“<sup>1143</sup>. На другој страни је лични доживљај рата из перспективе жене која остаје у позадини – њој у мислима „искрсавају успомене из старог завичаја“<sup>1144</sup> и она се присећа времена у којима народ живи као у приповеци „Суседи“: у мирољубивом односу, али уз одређену стрепњу и несигурност. Она наводи предратне ситуације које потенцирају буђење националне свести и однос Немаца и Срба, истичућу неравноправан положај потоњих, формирајући везу две приповетке и потенцирајући стање у којем војвођански Срби проводе период од Анексионе кризе до Првог светског рата. Нараторка постаје глас народа, и, иако наступа у првом лицу и блиска је ставовима саме ауторке, задржава аутономију и ауторитет неочекиваним приступом темама које обрађује: уместо да лamentsира над сопственом судбином и глорификује успехе војника, она не показује знакове патетике и претенциозности<sup>1145</sup>, већ истовремено износи два паралелна тока радње. Наиме, десетак дана касније, две тематске равни приповетке спајају се у њеној шетњи природом: она покушава да среди мисли, али и коментарише како припремне борбе пре Церске битке и даље трају, те како цивилно становништво живи „механично и тупо“, без сазнања о развоју сукоба, и са минимумом вести. Њој се тада, скоро као у привиђењу, указује српски војник – „У опанцима, у суром, грубом оделу.“<sup>1146</sup> – који, претпоставља се, иде са Цера, преко себе пребацивши сиво-плави аустријски шињел, „као голубије крило“, доказ победе и ратни плен који носи са собом. Протагонисткиња осећа шок, али и срећу, схвативши да је војник заправо весник победе. У том тренутку се спајају субјективна и објективна равна приповедања, а јунакиња, која сагледава и сопствена осећања и историјски тренутак, постаје свесна да је у питању преломни

---

<sup>1143</sup> Секулић, 1919, исто, стр. 45.

<sup>1144</sup> Секулић, 1919, исто, стр. 45.

<sup>1145</sup> Гароња-Радованац, нав. дело, стр. 86.

<sup>1146</sup> Секулић, 1919, нав. дело, стр. 58.

догађај на националном и глобалном плану, догађај који има потенцијала да постане један од најбитнијих у историји.

Приповетка „Шумановићи“ једна је од оних које имају епски замах и потенцијал да се представе у форми новеле, па чак и романа, те је тако, након приповетке „Ка истом циљу“, најобимнија у збирци *Из прошлости*, због чега је и заслужила укључивање у збирку *Записи о моме народу*, али и самосталну публикацију, што је, за разлику од других обимних приповедака, и доживела<sup>1147</sup>. Њен свеобухватан приступ је приближава романескној форми, а ауторка на примеру једне породице представља искуства свих српских војника у аустроугарској војсци који се генерацијама налазе између два пола својих личности, али чија судбина се драстично мења избијањем Првог светског рата. Ова приповетка дочарава само „делић народне судбине“<sup>1148</sup>, али својим замахом успева да и данашњим читаоцима приближи искушења са којима се припадници насловне породице сусрећу пре и током рата. У средишту радње је потпуковник Иван Шумановић, очинска фигура, официр на високом положају у аустроугарској војсци и потомак неколико генерација Срба које су служиле бечки двор. Проблем са којим се он среће и дилеме које га опседају – којој страни да се приклони ако дође до сукоба – познати су читаоцима, посебно након „Суседа“ и „Весника“, те се ауторка не посвећује његовим унутрашњим сукобима, већ приповеда из другог модуса. Овај јунак се тек недавно, у поодмаклој фази живота, присећа завичаја у Банији, посећује га и одмах осећа тугу за њим, враћајући се мислима у прошлост и другу средину која је другачија, боља и слободнија од аустроугарске варошице у којој живи. Рачунајући на предзнање својих читалаца и претпостављајући да познају људе као што је Шумановић – он је наследник ранијих генерација официра, поносан на своју службу, свестан да је „он Србин извршавањем дужности а не борбом против ње“<sup>1149</sup> – Секулић од почетка изневерава читалачка искуства и наговештава да ово није једноставна прича о официрској породици пречанских Срба на коју рат није имао утицаја. Штавише, овај догађај само конкретизује и кулминира сукоб у породици, посебно на линији отац-син: старији син, Славко, се од детињства буни против царске власти, док млађи, Богдан, наставља пут оца и бори се на страни Аустроугарске. Славко је бунтовник против туђинске власти и епитом новог става који се након 1908. обликује у младој српској емиграцији која зна где јој је матица и спремна је да се за њу

---

<sup>1147</sup> Постоје два самостална издања (Београд: Просвета, 1952, те Београд: Етхос, 2012), а приповетка је уврштена и у већ поменути први том ауторкиних сабраних дела (Нови Сад: Stylos, 2001, стр. 222–277).

<sup>1148</sup> Башчаревић, нав. дело, стр. 46.

<sup>1149</sup> Леовац, нав. дело, стр. 76-77.

бори. Славко се стога сукобљава са оцем и одлази на студије у Праг, симболички и фактички изражавајући своју припадност новој генерацији и раскидајући са старим поретком потчињавања аустријској власти и схватања српства у монархији. Овај јунак је, како сам тврди, „друго поколење“, али и „весник нових, бурних и крвавих времена, новог века, генерације припадника Уједињене омладине српске, која ће запалити националну бакљу по свим крајевима Балкана где су Срби вековима живели, али и свеопштог јужнословенског Уједињења“<sup>1150</sup>, али никако није једини који се у нашој међуратној прози јавља са оваквим националним идејама.

Но, његова упечатљивост је у томе што се он супротставља оцу, представља младе револуционаре и доводи до промене у стабилној очинској фигури Србина пречанина који до рата служи само царски двор. Када Славко оде у Београд да би учествовао у Балканским ратовима где је рањен и одликован, и у Ивану се осећа промена: он одржава све чешћу кореспонденцију са сином, интересује се за његове активности, посећује завичај, и на крају се, недуго пре избијања Првог светског рата, сели у Земун. Синовљев ратни ангажман за њега је „мелем на неку стару, сакривену рану“<sup>1151</sup>, а промена у оцу једнако је снажан показатељ новог доба као и промена коју манифестује Славко. Ипак, та друга промена утолико је драматичнија и снажнија јер долази од некога ко је имао дијаметрално супротна гледишта целог живота, те тако отац „кроз развој приповетке трпи суштинске промене, и управо је Иван Шумановић са првих страница сушта супротност Ивану Шумановићу на крају истоименог дела“<sup>1152</sup>. Једини јунак који остаје непромењен и без прилике да манифестује новооткривену љубав према отаџбини је млађи син Богдан који остаје у аустроугарској служби и касније бива послат на офанзиву против Србије. Његов старији брат предвиђа овакву судбину – „Он ће бити, ако бог да, један од последњих Срба витезова у аустријској војсци. Ћуприја, преко које ће прећи у ново поколење.“<sup>1153</sup> – и он не игра значајну улогу у приповеци ван симболичног пандана Славку. Он је симбол „читавих генерација које су, као по некој инерцији, настављале службу у ћесарској војсци, препуштале се времену робовања на један миран и нагонски начин“<sup>1154</sup> и извор додатне бриге оцу. Он живи у Земуну, проводи дане у разговору о српству, позицији српског војника у аустроугарској војсци и рату уопште, дајући неколико есејистичко-документарних

---

<sup>1150</sup> Гароња-Радованац, нав. дело, стр. 74.

<sup>1151</sup> Секулић, 1919, нав. дело, стр. 103.

<sup>1152</sup> Мијатовић, нав. дело, стр. 372.

<sup>1153</sup> Секулић, 1919, нав. дело, стр. 101.

<sup>1154</sup> Мијатовић, нав. дело, стр. 373.

пасажа о природи ратних сукоба, где ауторка проговара сопственим гласом и коментарише ратно стање ван граница фикције. Бриге и сумње оца се испуњавају и он у истом дану, највероватније у Церској бици, губи оба сина, чиме приповетка добија очекиван и наслућен, али ништа мање трагичан епилог. Таквим крајем, јединим заиста уверљивим крајем којим може да заврши, текст добија на квалитету пошто садржи одређене мањкавости: несиметричност епизода, композициони дисбаланс, неразрађеност одређених тема, губљење даха и приповедног моментума, игнорисање психолошке стране јунака, те занемаривање ликова млађег брата и мајке<sup>1155</sup>. И поред тога, „Шумановићи“ остаје документ једног времена који постепено скицира промене које улазе у српску заједницу у Аустроугарској, а насловна породица једна је од упечатљивијих у опусу ауторке, не само као симбол промене која одликује збирку, већ и симбол „једног потлаченог народа, вековима подељеног на различите интересне сфере и царевине“<sup>1156</sup>.

Још један истовремено личан и универзалан приступ рату доноси приповетка „Одужен дуг“, троделна прича о Добрици Стратимировићу, предратном пречанском бонвивану који расте у српског ратног јунака, манифестујући унутрашњу промену и испољавајући сопствени патриотизам. Представом те промене, Секулић се највише приближава Скерлићевом идеалу књижевности између патриотског и националног, и показује да су и она и њени јунаци у служби народа. Добрица прелази сличан пут као Славко Шумановић, али уместо преко Прага, у Београд стиже из Сарајева, где бежи из своје варошице, револтиран салонским хумором и испразним разговорима којима пречански Срби неуспешно изражавају свој патриотизам. У Сарајеву је активан у редакцији једног листа и налази се у миљеу из којег се касније јављају припадници Младе Босне, али време махом проводи у кафани и разговору који проматра стварност босанских Срба са филозофско-метафизичког упоришта, али је анегдотска природа тог разговора слична оној варошкој од које јунак првобитно бежи. Он улази у дискусију са неименованим песником<sup>1157</sup> која кулминира све до тада исказане ставове, стрепње, сумње и претпоставке, антиципирајући да ће се управо у Босни и због Босне много тога „данас-сутра метнути на коцку“<sup>1158</sup>. Он такође предвиђа и избијање рата – „И зато ће

---

<sup>1155</sup> Гароња-Радованац, нав. дело, стр. 74-75.

<sup>1156</sup> Гароња-Радованац, исто, стр. 74.

<sup>1157</sup> Лик овог песника је, на основу његових ставова о босанском сељаку и српству у предратном периоду, али и каснијег борава у установи за душевно оболеле, написан према лику Петра Кочића, са чиме се слаже и Леовац, нав. дело, стр. 79-80.

<sup>1158</sup> Секулић, 1919, нав. дело, стр. 161.



доћи пожар, крв, покољ, вешала, рат, луднице, глад, убиства и самоубиства...“<sup>1159</sup> – што се и догађа у трећем делу приповетке, смештеном у оквире две душевне болнице, у Београду и унутрашњости Србије, чиме текст ступа у везу са прозом Црњанског, Васића и других аутора који пишу о изолованом свету болнице усред ратног лудила. Ауторка у овом трећем делу приповетке премешта фокус на песника из Сарајева и његову менталну и физичку промену<sup>1160</sup>, али уводи и лик непознатог комите који страда у рату. Неколико страница о његовим авантурама представљају ретке, скоро и једине, директне описе ратних дешавања у збирци *Из прошлости* којима Секулић показује способност да читаоцима дочара и овај аспект рата, динамичнији и опипљивији од судбине цивила из позадине. Овај део одликује доста „натуралистичких, „мушких“ сцена ратних операција“<sup>1161</sup> које дају нову дозу трагичности приповетке, али и кредибилитет ауторки која препознаје битност тих дешавања, премда је њен угао посматрања цивилни. Испоставља се да је рањени комита заправо Добрица, и последњи преокрет у приповеци доноси тренутак препознавања њега и песника: они су смештени у исту болничку собу, а њихово ново познанство траје таман толико да Добрица издахне и изговори оно за чиме је целог живота жудео: „Очи комитине трепнуше, уснице се размакоше, и шапнуше тихо, умирући: – Бе-о-град“<sup>1162</sup>. Овај крај је ефективан, али и пун недостатака: ауторка не успева да избегне патетику, не даје детаље Добричиног ратног учешћа, не открива његову мотивацију, те нагло прелази преко епизода. Све то доводи до нижег квалитета приповетке, што препознаје и критика<sup>1163</sup>, због чега је „Одужен дуг“, мада има велике претензије, тек делимично успела приповетка.

Слично се може описати и приповетка, „Ка истом циљу“, у чијем су средишту антиподи, попови Која и Станко, које читалац прати од детињег ривалства до смрти у рату. Наслов ове приповетке је једнако информативан као и наслов претходне, а тај „исти циљ“ ка којем јунаци иду је афирмација српства у аустријским подручјима, чиме приповетка обрађује скоро потпуно необрађену тему страдања српског свештенства у

---

<sup>1159</sup> Секулић, 1919, исто, стр. 166

<sup>1160</sup> „Тело се сасушило и скратило, и изгледа као тело неког рђаво развијеног детета. Лице пуно бора и мука. Усне модре, око носа црне пеге, очи полузатворене, јер капци никако не мирују, коса опала, оседела, а иза великог, бледог чела – оболела душа.

Тишина и самоћа. Светлост улази кроз решетке. То је сада обиталиште песника љубави и слободе.“ Секулић, 1919, исто, стр. 170.

<sup>1161</sup> Гароња-Радованац, нав. дело, стр. 79.

<sup>1162</sup> Секулић, 1919, нав. дело, стр. 189.

<sup>1163</sup> Гароња-Радованац, нав. дело, стр. 80; Леовац, нав. дело, стр. 80; Мијатовић, нав. дело, стр. 376.

рату<sup>1164</sup>. За разлику од „Весника“, Секулић овде почиње у *ab ovo* маниру и говори прво о школским данима протагониста да би установила њихов карактер и представила њихове особености које се касније манифестују у специфичном посвећивању Цркви и ратним активностима. Међу више десетина страница посвећених њиховим авантурама, проналазе се и есејистичко-интимни пасажии о животу Срба у Аустроугарској из угла протагониста, а тада је могуће видети и изазове њиховог свакодневног живота:

„Аустрија је зла. Али можда не само стога што деца својој зло мисли, него и зато што скоро сва њена деца њу мрзе. Аустрија је љубоморна и завидљива, зато је пакосна и сурова. [...] Аустрија није више она моћна династија којој су служили народи, које су се бојали чак и западни престоли, која се удавала и преудавала за све што је богато и силно. Аустрија је данас матора удовица, с којом нико више не кокетира, и која има, скромно и мирно, да седи код куће, и чува да јој не искипе оно неколико лонаца што је још греју и хране.“<sup>1165</sup>

Овако прецизну дијагнозу аустријског друштва може дати само неко са искуством живота под бечким двором и бременом националне мањине. Из овог разлога сви јунаци имају другачији однос према Србији, што овде показује поп Станко, који говори да је у Београду странац, „гужан и несрећан“, али да би се осетио боље чим би разговарао са људима на свом језику. Ова два јунака су симболи жудње пречанских Срба за матицом и спајањем са духовним простором који сматрају отаџбином: они говоре о Србији, организују омладинска соколска друштва и слетове – сличан слет, али послератни, види се у Васићевој приповеци „Погибија Јаћима Меденице“ – и моле се за српску победу у Балканским ратовима. Они заузимају јасан став у годинама пре Првог светског рата и окупљају народ са сличним тежњама, што их ставља у негативан положај и опасност. Најзад, поп Која бива ухапшен на дан објаве рата, али се, након што прве дане проводи „у демонском бесу и огорчењу“, мири са таквом судбином јер је заточеништво једини начин „да и он буде учесник и саборац у народним мукама“. Он примећује да није сам и да су све тамнице пуне ухапшених Срба – „Све што је виђеније, ако није на фронту, ухапшено је... Синови на фронту, отац у затвору!“<sup>1166</sup> – а

<sup>1164</sup> Гароња-Радованац, оп, цит, стр. 80

<sup>1165</sup> Секулић, 1919, нав. дело, стр. 219, 220.

<sup>1166</sup> Секулић, 1919, исто, стр. 249.

ситуација ескалира када га преместе у логор у арадској тврђави. Описи заточеништва на овом озлоглашеном месту карактеришу „тврде, натуралистичке сцене“<sup>1167</sup> којима ауторка дочарава грубост, мучења и нељудску атмосферу које су тадашњим читаоцима биле познате из записа Владимира Ђоровића<sup>1168</sup>, а због којих се и мења карактер попа Које. Он је сада део интернираца, „нагао, љут, заједљив“, доказујући како и морално најузвишенији појединци пропадају у рату. Његов пад траје све до објаве пропасти Србије и повлачења преко Албаније; ту вест поп Која сазнаје из новина и она га потпуно поражавала. За време његовог тамничења, поп Станко постаје прота, живи слободно, али га рат не заобилази пошто добија позив да у Београду исповеда српске осуђенике на смрт. Из његовог искуства може се видети став ауторке према престоници земље у ратним годинама: иако је овај град иначе приказан као „живи судруг у животу списатељке, ваљда и зато што тим улицама хода она лично“<sup>1169</sup>, што се може видети у записима као што су раније поменути „Београд (Поводом окупације 1915–1918)“, овде су дочаране најгоре и најтрагичније стране Београда<sup>1170</sup>. Извесно је да су након повлачења на југ остале једино сенке некадашњег живота и сећања на период мира и дане када је живот био могућ, упркос окупацији. У тренутку када прота Станко стиже у Београд, град је запуштен и препуштен окупаторима који се у њега уселјавају без велике борбе. Центром града постављена су вешала на којима висе лешеве, плашећи преостале Србе и будући револт јунака: „О, Аустријо, ти у Београду остати не можеш!“<sup>1171</sup> Његово родољубље очитује се и у разговору са једним осуђеником који не жали да свој живот понуди за одбрану отаџбине, а када прота вербализује мржњу према окупатору, послат је у Арад, у исту тамницу где умире поп Која. Ауторка опет финиша приповедање емотивно, потресно и родољубиво, понављајући суштину „истог циља“ који се крије иза наслова. Прецизно вођена, али непотребно детаљна прича о два попа, ипак јесте интригантна и симболички набијена, мада не и потпуно успела, посебно на плану карактеризације и тематског оквира,

---

<sup>1167</sup> Гароња-Радованац, нав. дело, стр. 81.

<sup>1168</sup> Владимир Ђоровић. *Црна књига: патње Срба Босне и Херцеговине за време светског рата: 1914-1918*. Београд, Сарајево: И. Ђ. Ђурђевић, 1920.

<sup>1169</sup> Пековић, нав. дело, стр. 154.

<sup>1170</sup> „Степенице на Калемегдану изваљене и разбијене, од угла Саборне цркве па до Српског краља више порушених него читавих кућа, кроз подеране олукe цури вода у млазевима, по ивицама разлупаних зидова, као неки набори црнине, начичкала се крила и репови врана. Нигде живе душе. [...] Чак тамо до Дунава ред огорелих, размрсканих кућа, са прозорима и вратима без стакала и оквира. Стоје као неке велике лобање са црним јамама разјапљених уста и ждрела.“ Секулић, 1919, нав. дело, стр. 262-263.

<sup>1171</sup> Секулић, 1919, исто, стр. 267.

пошто је фокус само на једном проблемском кругу и једном пару јунака, док све око њих пада у други и трећи план<sup>1172</sup>.

Последња приповетка збирке, „Једна ноћ на Словенском Југу“, временски је смештена усред ратних дешавања, а просторно у цивилству, у Новом Саду. Чини се да се управо ту, у близини Матице српске, може најадекватније сумирати поглед на рат из перспективе пречанских Срба, али ауторка иде корак даље од ранијих приповедака и одлучује се за поглед на свет из перспективе детета. Петогодишњи дечак Озрен Видаковић игра се са оловним војницима, рекреирајући ситуације кроз које у истом тренутку пролазе његов отац Милош и стриц Зоран, али, слично Славку и Богдану Шумановићу, на две супротстављене стране: стриц у српској, а отац у војсци окупатора. Иако млад, дечак разуме ове односе и ставља стрица на пиједестал – и у симболичком, и у конкретном смислу, говорећи да њега представља фигура војника на коњу – док је отац склоњен на страну, а његова фигура је заробљена. Мада је на страни српства, Озрену недостаје отац и осећа његово одсуство из куће и свог живота: „Јединче, нежно, вољено дете, које је расло штићено топлим заклоном оца и мајке и с леве и с десне стране, осетило је сада наједаред да је олуј рата однео тај његов заклон с једне стране. Да му је та страна сад некако гола, и да му је ту страх и зима“<sup>1173</sup>. Он тако расте у симбол све српске деце која су губила очеве у рату, несвесна разлога тих губитака. Озрен је тако сличан дечијим ликовима ранијих приповедака (деци двојице газда из „Суседа“, дечака о којем приповеда јунакиња „Весника“, Славка и Богдана Шумановића, итд) и он сублимише све њихове судбине у једно универзално дечије искуство рата. Њему фали очинска фигура, те се ослања на мајку<sup>1174</sup> и деду који га подучава о Народном завету, Матици српској, слободи и шта ти појмови значе Србима у Војводини. Он тиме поставља темељ за касније откриће: Милош Видаковић је заправо Матичин питомац који је, противно својој вољи, регрутован у аустријску војску. Откривајући детаље српско-аустријских односа, Озрен стиже до дечије епифаније коју његов деда дефинише као „Аустријски тренутак“. Тада се сав дотадашњи дечаков поредак руши, а он више није невина фигура која живи у незнању.

---

<sup>1172</sup> Мијатовић, нав. дело, стр. 378.

<sup>1173</sup> Секулић, 1919, нав. дело, стр. 290.

<sup>1174</sup> За разлику од већине приповедака збирке, лик мајке је овде донекле осветљен и њој је посвећено нешто више пажње, те читаоци могу да открију како је она поднела одлазак супруга и на које начине покушава да заштити сина од рата: „И сада се, одједаред, однекуд, стравалио рат. Подло, сасвим неочекивано, како се њој чинило, право њој на главу, и пореметио јој цео живот. [...] Отишао јој муж. Њен муж, без кога се њихова кућа не да ни замислити, отишао је. Отишао, или су га одвукли, свеједно. Нема га тек... И куда је отишао... Како је то страшно и чудно.“ Секулић, 1919, исто, стр. 291-292.

Секулић преноси приповетку из његовог угла не би ли показала да свет виђен из дечије перспективе више није могућ након Првог светског рата. Дечак још једино може да машта о разговору са Матичиним добротворима и сновиђење о појмовима о којима га деда подучава. Подвојеност ониричке и реалне равни приповетке осликава подвојеност српског народа у рату, представљену браћом Видаковић који су „директно супротстављени један другоме у трагичним тренуцима умирања“<sup>1175</sup>. Павећи рез и бежећи од радње која се фокусира на Озрена, ауторка сели приповедање директно у рат, слично поступку монтаже у „Одуженом дугу“: она говори о Бици на Дрини, која се одиграла након Церске битке, у септембру и октобру 1914, и којом се завршава повлачење српске војске пред непријатељем. Прелазећи са визуре дечака на визуру команданта батаљона српске војске, Секулић омогућава читаоцима да виде развој битке и значај одбрамбених активности. Она глорификује војнике, слично приповеци „Весник“, и описује долазак рањеног аустријског заробљеника, управо Милоша Видаковића. Слично Добрици Стратимировићу, и овај рањеник је жељан да види домовину, али види пораз домовине и крах снова о слободи га додатно поражавала<sup>1176</sup>. Његова смрт „са словенским опроштајем на словенском југу“<sup>1177</sup> је истовремено и сусрет са братском фигуром у самртном загрљају који мири грехе и доноси утеху. Та последња сцена је емотивна, хумана и патетична, чиме потврђује неуједначен квалитет приповетке „Једна ноћ на Словенском Југу“, као и њену помешану рецепцију<sup>1178</sup>.

#### Завршне напомене

И поред очигледних мањкавости, како на нивоу засебних текстова, тако и посматрајући дело као целину, збирка *Из прошлости* је битан део опуса ове ауторке, али и ратне прозе међуратног периода. Премда настала из донекле ванкњижевних разлога и са жељом да ауторка докаже своју вредност, ово је један од кључних степеника који су је водили од *Сапутника* и *Писма из Норвешке* до *Ђакон Богородичине цркве* и *Кронике паланачког гробља*, а грађа приповетки постаје битан део њеног књижевног рада.

<sup>1175</sup> Мијатовић, нав. дело, стр. 378.

<sup>1176</sup> „Гледао, кроз ноћ, јад и беду Србијину. Гледао уморне људе и уморну опрему. Гледао седе људе поред нејаке деце. Гледао регруте и кадровце у блузама и шињелима свакојаким боја и кројева, и дроњаве сељаке у шубарама, сламнатим шеширима, поцепаној обући и крпама. Гледао србијанску сиротињу у четвртој рату, пред хиљадитом смрћу. Видео сада како изгледају једини слободни робови на Словенском Југу.“ Секулић, 1919, исто, стр. 324.

<sup>1177</sup> Леовац, нав. дело, стр. 77-78.

<sup>1178</sup> Гароња-Радованац, нав. дело, стр. 83, 85; Мијатовић, нав. дело, стр. 378.

Збирка није наишла на адекватну рецепцију и била је слабо примећена од тренутка објављивања до данас, што, међутим, не значи да она нема своју вредност, нити да је са правом запостављена. Ове приповетке нису замишљене, а неретко ни изведене, онолико амбициозно као најпознатији текстови ове ауторке, али оне садрже исечке из живота цивилног становништва у позадини у рату, неке неочекиване односе који се формирају под присилом ратних дешавања, па чак и исечке из биографије списатељице. Најважније, све приповетке пружају контекст за разумевање живота пречанских Срба у Војводини и Босни, и начин на који њихова предратна свакодневица наилази на искушења и нападе од стране аустријских власти. Оне такође садрже и одговор за разумевање подељености и незавидне ситуације у које је то становништво стављено прво 1908, а потом и 1914. године, и то је грађа која недостаје у корпусу наше ратне прозе. Стога је јасно да је Исидора Секулић прецизно приметила неистражен простор, и покушала да га попуни својим приповеткама, што и чини различито од Васиљева, Црњанског и других аутора који долазе из истог миљеа и приповедају о сличним догађајима, али у другачијем маниру.

## Ернест Хемингвеј: *У наше време, Збогом оружје, приповетке*

Као један од оних који не беже од рата, већ хрле ка њему да би доказали мушкост, Ернест Хемингвеј покушава да се домогне европског фронта много пре пролећа 1918. године, када приступа италијанској војсци као добровољац Црвеног крста. Иако је у рату био краће од својих исписника, његово ратно искуство је обележено физичким и менталним траумама које га прате до краја живота, а рањавање и близина смрти мењају његову перцепцију рата и живота. Он након Првог светског рата често учествује у другим оружаним сукобима, од Шпаније и Мале Азије, све до Далеког Истока, и извештава о тим догађајима у којима су га, како тврди Лео Гурко, највише привлачиле војне стратегије, психа војника, драматична тензија и притисак борбе<sup>1179</sup>. Током учешћа у ратовима, он је прикупио материјал за списатељски рад и претапао своја сећања у прозне, драмске и новинске текстове – само на основу кратког искуства на италијанском фронту, рецимо, настали су највећи део рукописа романа *Збогом оружје* и неколико квалитетних приповедака<sup>1180</sup> – због чега су они пуни насиља, траума, убистава и лешева. Искуство рата га је толико потресло да га се сећао и у наредним деценијама, а његово инсистирање на близини ратовима и револуцијама је неочекивано и необично, и оно покреће разне анализе његових истраживача. Док једни тврде да је цео Хемингвејев каснији живот последица рањавања, други покушавају да разумеју учешће у драматичним тренуцима у којима је више пута могао страдати. Овај аутор је цео обележен ратом, а трагови разних сукоба осећају се у скоро сваком његовом делу, док је најексплицитније тематизовао Први светски рат у приповедној збирци *У наше време* (постоји неколико издања која се унеколико разликују, и објављена су 1924, 1925. и 1930. године), роману *Збогом оружје* (1929), као и у неколико приповедака из збирки *Men Without Women* (1927) и *Winner Take Nothing* (1933). Трагове ратног искуства могуће је препознати и у романима *Сунце се поново рађа* (1926), *Преко реке и у шуму* (1950), нефикционалним делима *Death in the Afternoon* (1932) и *Покретни празник* (1964), те већем броју писама, новинских репортажа и интервјуа<sup>1181</sup>.

---

<sup>1179</sup> Leo Gurko. *Ernest Hemingway and the Pursuit of Heroism*. New York: Thomas Y. Crowell Company, 1968, стр. 45.

<sup>1180</sup> Charles A. Fenton. *The Apprenticeship of Ernest Hemingway: The Early Years*. New York: The Viking Press, 1954, стр. 64.

<sup>1181</sup> Према Ерлу Ровиту, Хемингвејев опус заправо и није онолико обиман колико би се то очекивало након више деценија рада: у питању је педесет и шест приповедних текстова, шест романа, два нефикционална дела и једна новела. Упркос томе, овај аутор је писао много више, оставивши неколико постхумних наслова, а свако од његових дела је део прецизно конструисаног мозаика његовог животног опуса. Earl Rovit. *Ernest Hemingway*. New Haven: College & University Press, 1963, стр. 170-171.

Већина дела у којима је овај ратни сукоб примаран, написана су током друге половине двадесетих и почетком тридесетих, што доказује интензитет ратних сећања у свести овог писца и чињеницу да ратно искуство има пресудан значај у формирању његове психе, било да се ради о присећању детаља са фронта, чина рањавања или опоравка. То сећање непрекидно одржава сав свој „ужас“ над њим<sup>1182</sup>, и касније се претвара у један рационалан, али ипак интензиван однос према том догађају у прози. У писму свом уреднику Максвелу Перкинсу од 21. децембра 1926, Хемингвеј се осврће на рат и рањавање, и говори да себе сматра другом особом од ноћи када је рањен<sup>1183</sup>, што доказује да га је тај чин истински променио, и физички и ментално. Иако се проза којом се он враћа у ратно доба – највише збирка *У наше време*, роман *Збогом оружје*, и неколико каснијих приповедака – односи према том времену на традиционалан начин, са великим бројем сцена патњи, страдања и смрти, она укључује и многобројне поетичке, тематске, идејне и идеолошке новине, због чега се Хемингвеј разликује од осталих аутора своје генерације.

#### Одлазак у рат и повратак из пакла

Сматрајући рат за испит зрелости, мушкости и карактера, Хемингвеј је жељно ишчекивао да постане део борбених јединица Савезничких снага. Стога са великом пажњом прати извештаје из Европе, као и позицију своје домовине која се укључила у рат у тренутку када се чинило да ће непријатељ однети победу. Ипак, иако се стално истиче да се он добровољно пријавио за војну дужност иако то није морао, не говори се о томе *зашто* он жели да постане део рата, *како* долази до тога, *шта* претходи његовом искрцавању у Европу и *како* он подноси повратак из рата, те су ово неке од аспеката његове биографије на које би требало обратити посебну пажњу.

Хемингвеј у детињству манифестује емотивну осетљивост на граничне догађаје и жељу да нешто слично понови и касније, пре свега услед две ситуације које доводе до тога да он све више посвећује пажњу смрти. Прва ситуација је везана за његовог оца – узгред, ова фигура снажно утиче на аутора и обележава његов приступ карактеризацији ликова синова и очева у прози – који, као лекар, свог сина води са собом у обилазак пацијената. Гурко наводи да су у питању посете индијанским племенима где дечак

---

<sup>1182</sup> James Fenton. "Introduction". Ernest Hemingway. *The Collected Stories*, ed. James Fenton. London: Random House, 1995, стр. xix.

<sup>1183</sup> Ernest Hemingway. *Selected Letters, 1917–1961*, ed. Carlos Baker. New York: Charles Scribner's Sons, 1981, стр. 240.



види бол и патњу (што касније уграђује у своја прва кратка прозна дела, пре свих приповетку „Индијански камп“<sup>1184</sup>) и постаје свестан смрти и њене изненадности. Друга ситуација која га обележава дешава се десетак година касније, у време када Хемингвеј, након што не успева да ступи у војску, почиње да се бави новинарством. Током 1917. ради као дописник новина *The Kansas City Star* и извештава о полицијским истрагама у Канзас Ситију, и управо ту, у раној младости, присуствује најсуровијим призорима живота, смрти и људске патње, сведочећи криминалу, лешевима и болесницима<sup>1185</sup>. Ове слике остају с њим много година касније – „Дуго је у свом уму чувао ужасе свог дечаштва, на најдословнији и најпрецизнији начин.“<sup>1186</sup> – и појачавају се након учешћа у Првом светском рату. Премда његово инсистирање на војној обавези делује неочекивано, постоје најмање три разлога за овакву одлуку: лични, генерацијски и идеолошки. Најпре, он тражи прилику да се одвоји од породице и учмалог живота у Мичигену и намерно хрли у борбу<sup>1187</sup>. За некога ко је већ тада изразито немиран, агресиван, активан и авантуристички расположен, рат који три године хара Европом и чије узнемирујуће сенке „досежу чак до мичигенских шума“ је идеална прилика за пустоловину<sup>1188</sup>. Уз то, он жели да оде на европско ратиште пратећи дух своје генерације која је посматрала рат као „романтични позив на оружје“<sup>1189</sup>, и зато му вишеструко одбијање услед здравствених тегоба тешко пада. Најзад, жеља да докаже своју мушкост и да се пред оцем покаже као неко ко заслужује поштовање тера Хемингвеја да не одустане од рата, и након што је његова пријава за регрутовање одбијена више од десет пута, напослетку добија прилику коју је чекао<sup>1190</sup>. Он је осећао потребу за било каквим искуством, докле год је то искуство интензивно, необично и другачије, и стога осећа да би време у рату могло да буде корисно за њега као мушкарца и писца<sup>1191</sup>. Напослетку, он стиже на списак ратних обвезника у пролеће

---

<sup>1184</sup> Gurko, 1968, нав. дело, стр. 9.

<sup>1185</sup> Gurko, 1968, исто, стр. 9.

<sup>1186</sup> Philip Young. *Ernest Hemingway: A Reconsideration*. New York, Rineheart & Co., 1952, стр. 210.

<sup>1187</sup> Gurko, 1968, нав. дело, стр. 95.

<sup>1188</sup> Fenton, 1954, нав. дело, стр. 27.

<sup>1189</sup> Gurko, 1968, нав. дело, стр. 7-8.

<sup>1190</sup> Fenton, 1954, нав. дело, стр. 47.

<sup>1191</sup> Ову идеју износи Карлос Бејкер на основу кореспонденције и разговора Хемингвеја са Френсисом Скотом Фиццерадлом у пролеће 1934: „Шта год се деси писцу, [...] то треба да му буде од неке користи. Ако се повреди, не треба да се жали на то, већ нађе неки начин како да бол укључи у рад.“ Carlos Baker. *Hemingway: The Writer as Artist*. Princeton: Princeton University Press, 1956, стр. 163-164. Хемингвеј сличну тврдњу уноси и у своје дело *Зелени брегови Африке* из 1935, размишљајући о Толстојевим приповеткама о Севастопољу, и о томе „како је ратно искуство велика предност за једног писца. Била је то једна од главних тема књиге и о тој теми је најтеже верно писати, а они писци који никад нису видели рат увек су много завидели онима који јесу, и у својим делима су настојали да ту тему прикажу неважном, или ненормалном, или болесном, док је она, у ствари, нешто сасвим незамењиво и њихов

1918, заједно са Тедом Брамбеком, пријатељем из редакције, који је већ био на фронту у Француској од јула до новембра 1917. као возач амбулантних кола<sup>1192</sup>. Он подстиче Хемингвеја да истражи идеју добровољног учешћа, те два младића заједно реагују када у њихову редакцију у априлу стиже информација да Црвени крст тражи добровољце за италијански фронт<sup>1193</sup>, и већ средином маја, са чиновима почасних поручника, у Њујорку чекају брод који ће их одвести у Европу<sup>1194</sup>.

Две недеље касније, 27. маја, јавља се „негде са мора“, и даље под утиском пута и онога шта га чека у Европи, говорећи да ће се искрцати за четири дана и одмах кренути из Париза према Италији не би ли започео свој шестомесечни ангажман<sup>1195</sup>. Распоређен је у службу за дистрибуцију хране и опреме дуж фронта – он је тек један од многих младића који се касније посвећују књижевности, а који су имали ту популарну улогу у рату<sup>1196</sup> – и тако остварује дечачке снове: део је амбулантних јединица Црвеног крста, али близу најжешћих ратних дешавања на Пијави, тамо где, са друге стране, ратује и Душан Васиљев. Штавише, Хемингвеј крајем јуна почиње да управља једном од кантина, спријатељивши се са италијанским војницима и врло брзо постаје „познат и добродошао лик“ ког локална војска зове *giovane Americano* (млади Американац)<sup>1197</sup>. Током неколико дана у Фосалти, градићу код Пијаве, он пише пријатељима и изражава чуђење што је толико близу непријатеља: око 22. јуна описује доживљај фронта<sup>1198</sup> и напомиње да је добио чин другог поручника, привремено напустивши службу Црвеног

---

велики пропуст“. Ернест Хемингвеј. *Зелени брегови Африке*, приредио Миодраг Стојановић. Београд: М. Стојановић, 2002, стр. 62-63. Ипак, Хемингвеј 1952. признаје да превише ратног искуства „ипак може бити деструктивно“. Fenton, 1954, нав. дело, стр. 67.

<sup>1192</sup> Fenton, 1954, исто, стр. 47.

<sup>1193</sup> У питању је прва половина месеца пошто Хемингвеј 19. априла пише родитељима да се нада да ће их видети почетком маја и обавестити о томе „чим сазна“ детаље о својој пријави за Црвени крст. Hemingway, 1981, нав. дело, стр. 5-6.

<sup>1194</sup> Fenton, 1954, нав. дело, стр. 48-49, 51. За детаље о одласку у Њујорк, последњим припремама за пут ка Европи и идеји да ће се тамо „сјајно провести“, видети писмо породици од 14. маја 1918. године у: Hemingway, 1981, нав. дело, стр. 6-7.

<sup>1195</sup> Hemingway, 1981, исто, стр. 9, 10.

<sup>1196</sup> Малколм Каули набраја десетак припадника „изгубљене генерације“ – међу њима су, поред Хемингвеја, Џон Дос Пасос, Е. Е. Камингс и други – који су били возачи амбулантних кола или доставних возила током 1917. и којима је тај ангажман био нека врста универзитетског курса из живота. Malcolm Cowley. *Exile's Return: A Literary Odyssey of the 1920s*. London: Penguin Books, 1994, стр. 38.

<sup>1197</sup> Fenton, 1954, нав. дело, стр. 62-63, 63-64.

<sup>1198</sup> „Да ми је неко прошле године, када сам читао оно глупо средњошколско предвиђање будућности, рекао да ћу годину дана касније седети испред рова двадесет јарди од Пијаве и четрдесет јарди од аустријских линија и слушати малокалибарске метке како цвилећи одлазе у ваздух и великокалибарске како производе звук шииниик-бууум и с времена на време митраљез који се чује тик-а-так-а-ток, рекао бих му да попије још коју. То је једна компликована реченица, али показује како сам лоше предвиђао будућност.“ Hemingway, 1981, нав. дело, стр. 10-11.

крста, те да је задужен за дистрибуцију ствари војницима на првој линији<sup>1199</sup>. Напокон тамо где је желео да буде, Хемингвеј се осећа одлично, верујући да је фронт на Пијави рај који је тражио за себе. Међутим, такво осећање траје свега шест дана.

Хемингвеј је рат сматрао практичним образовањем, али је рањавање окончало то образовање „скоро пре но што је оно и почело“<sup>1200</sup>. Детаље тог рањавања преносе Чарлс Фентон и Лео Гурко<sup>1201</sup>, као и писма аутора породици и оцу (из Милана, 21. јула, 18. августа и 11. септембра)<sup>1202</sup> у којима описује како је рањен, шта се дешава након тог чина и који су први кораци у процесу опоравка. Хемингвеја у ноћи између осмог и деветог јула, на фронту код Фосалте, док дели храну италијанским војницима, погађа експлодирајући пројектил из минобацача високог калибра, и проузрокује двеста двадесетак рана на његовом телу, највише ногама. Несвестан шта се дешава, он тек након буђења из коме сазнаје неколико верзија приче: по *првој*, пуцао је митраљезом на Аустријанце, а погођен је док је покушавао да спаси италијанског снајперисту који се затекао на ничијој земљи, док се по *другој* затекао између три италијанска војника од којих је један одмах страдао, другом пројектил разнео ноге, а трећег је Хемингвеј однео до безбедности и указао му помоћ. Оно што је сигурно је то да је осетио да је мртав и да се тек касније вратио међу живе<sup>1203</sup>, о чему касније више пута говори: „Умро сам онда. [...] Осетио сам како моја душа или тако нешто излази из мог тела као кад извлачиш свилену марамицу из цепа држећи је за један ћошак. Облетела је и онда се вратила и опет ушла и више нисам био мртав“<sup>1204</sup>. Као један од тек неколицине тешко рањених америчких возача у Италији, Хемингвеј је смештен у болницу Америчког Црвеног крста у Милану где проводи наредна три месеца, уз десетак хируршких захвата, и схвата да је његово рањавање доказ велике жеље за деловањем

---

<sup>1199</sup> „Смештен сам у лепој кући око миљу-миљу и по од аустријских линија, са четири собе, две у приземљу, а две на спрату. Пре неки дан је граната улетела кроз кров. Сада имамо три собе. Две доле и једна горе. Ја сам био у другој соби. Наравоученије је: спавај на спрату. Велике италијанске хаубице су иза нас и оне грме целу ноћ. Оно што би требало да радим јесте да водим posto di ricovero [простор за опоравак]. То јест, дистрибуирам чоколаду и цигарете рањеницима и војницима на првој линији. Сваког поподнева и јутра напуним торбу, узем лимену посуду и гасну маску, и кренем према рововима. Јако се добро проводим, али ми је жао што нема Американаца. Боже, скоро сам заборавио да говорим енглески.“ Hemingway, 1981, исто, стр. 11.

<sup>1200</sup> Baker, нав. дело, стр. 3.

<sup>1201</sup> Fenton, 1954, нав. дело, стр. 60–69, Gurko, 1968, нав. дело, стр. 10–13.

<sup>1202</sup> Hemingway, 1981, нав. дело, стр. 12–18.

<sup>1203</sup> Ту причу препричава и Езра Паунд, који тврди да је Хемингвеј лежао испод рушевина у рову четири дана, слично библијском Лазару из Витиније. Према: John Peale Bishop. “The Missing All”. *Ernest Hemingway: The Man and His Work*, ed. John K. M. McCaffery. Cleveland: World Publishing, 1950, стр. 302.

<sup>1204</sup> Malcolm Cowley. “A Portrait of Mister Papa”. McCaffery, 1950, исто, стр. 47, те Gurko, 1968, нав. дело, стр. 11.

на фронту и тежње да помогне Савезничким снагама<sup>1205</sup>. У болници упознаје америчку добровољку Агнес вон Куровски, болничарку неколико година старију од њега, и заљубљује се у њу, али она одбија његову просидбу пре одласка на фронт<sup>1206</sup>, што га не спречава да о њој размишља и након повратка у САД и да на основу љубави коју осећа према њој напише „Веома кратку причу“ и да Кетрин Беркли, главну јунакињу романа *Збогом оружје*, донекле заснује на њеном лику<sup>1207</sup>. Принуђен да мирује, он промишља свој живот и покушава да рационализује све што је преживео, а рањавање оставља „велик психолошки утисак на њега, утисак који је, сасвим очекивано, утицао на његову уметничку позицију и рад“<sup>1208</sup>. Тако, на пример, у писму породици од 18. октобра, он говори да неће напустити Италију докле год рат траје, антиципирајући да га код куће ништа добро неће дочекати и схватајући да, иако „у овом рату нема хероја“, једини прави хероји су родитељи који ишчекују повратак своје деце<sup>1209</sup>. Овакви ставови су на први поглед неуобичајени за Хемингвеја и последица су преплашене свести, те је стога јасно колики значај рањавање има на њега. Штавише, на основу каснијег корпуса који тематизује рат, рањавање, страдање и смрт, Филип Јанг закључује да су „патња услед задобијених повреда и шок који је настао у Првом светском раду навели Хемингвеја да, говорећи у терминима Фројдове анализе, у својој прози непрекидно одбацује принцип задовољства, компулзивно се враћајући сценама повреде“<sup>1210</sup>. Више његових јунака пате од исте повреде као и он, осећајући физичке и психичке трауме, а рана коју је претрпео одређује његов каснији пут и подстиче многобројне истраживаче да јој посвете пажњу, истражујући биографске детаље, историјске импликације, менталне последице и позицију у његовом корпусу. Један од ретких који изражава сумњу у званичну верзију догађаја је Џејмс Нејгел који пориче да Хемингвеј има чин поручника италијанске војске, да је рањен док је возио амбулантна кола и да је уопште био близу прве линије фронта – као што тврде Фентон, Гурко и други – и сумња у чињенице које писац износи у својим писмима о броју рана које је претрпео и о спасавању

---

<sup>1205</sup> Fenton, 1954, нав. дело, стр. 60, 61.

<sup>1206</sup> Gurko, 1968, нав. дело, стр. 12.

<sup>1207</sup> Хемингвеј је помиње у писмима из децембра 1918. – где и истиче да је срећан што је рањен, пошто му је то омогућило да је упозна – те марта, априла и јуна 1919, док двадесетак година касније, у писму Максвелу Перкинсу од 12. јула 1938, он открива да је јунакиња „Веома кратке приче“ првобитно била названа „Аг“, што је скраћено од Агнес. Видети: Hemingway, 1981, нав. дело, стр. 19–25, 469, те Michael Reynolds. *Hemingway's First War*. Princeton: Princeton University Press, 1976, стр. 181–219.

<sup>1208</sup> Fenton, 1954, нав. дело, стр. 67.

<sup>1209</sup> Hemingway, 1981, нав. дело, стр. 19.

<sup>1210</sup> Young, 1952, нав. дело, стр. 137-138.

италијанског војника након сопственог рањавања: његова претпоставка да је прешао сто педесет јарди на повређеним ногама „не може се са сигурношћу потврдити“<sup>1211</sup>.

Шта год да се десило, Хемингвеј је преживео хируршке интервенције и пост-оперативни период са ранама које су га болеле као „двеста двадесет и седам малих ђавола који забијају ексере у живо месо“<sup>1212</sup>, али и одликовањем за храброст: у писму од 11. септембра, он обавештава оца да је постао први поручник, тј. *Tenente*, и да, као најмлађи војник који је добио тај чин, постаје припадник и америчког Црвеног крста и италијанске војске, којој се придружује након болнице, у којој служи до примирја<sup>1213</sup>. Најзад, Хемингвеј је разрешен дужности почетком наредне године, да би неколико дана касније из Ђенове кренуо ка Њујорку, где је и стигао, 21. јануара<sup>1214</sup>. Вративши се кући, Хемингвеј је, премда стиже након других учесника у рату, дочекан као херој: у његово име су приређиване забаве, његове медаље су истакнуте пред очима јавности, а он држи говоре и парадира градом у униформи<sup>1215</sup>. Из рата се враћа са неколицином аутентичних сувенира – пиштољем, боцом пића, униформом, шрапнелима у нози и рукописима – али доноси и аутентична сећања на рат (лица људи који гину, слике тела која се распадају на врућини и звукове метака), што му помаже да одрасте и за непуних годину дана сазре у битну фигуру новог доба<sup>1216</sup>. Међутим, све ово кратко траје, те он постаје безвољан и тражи нешто ново<sup>1217</sup> – слично Фредерику Хенрију, и њему је „било доста свега, и био је жељан да побегне“<sup>1218</sup> од сећања на рат. Скоро до краја 1919. се посвећује излетима у природу, посетама мичигенским језерима и рекама, и писању, покушавајући да публикује кратке прозне текстове<sup>1219</sup>. Овај период привикавања на цивилни живот и припрема за каснији живот у Торонту и рад за новине *The Toronto*

---

<sup>1211</sup> Видети: James Nagel. “Hemingway and the Italian Legacy”. *Hemingway in Love and War: The Lost Diary of Agnes von Kurowsky, Her Letters, and Correspondence of Ernest Hemingway*, eds. Henry Serrano Villard and James Nagel. Boston: Northeastern UP, 1989, стр. 197–267, те Margot Norris. “The Novel as War: Lies and Truth in Hemingway’s *A Farewell to Arms*”. *Bloom’s Modern Critical Views: Ernest Hemingway*, ed. Harold Bloom. New York: Bloom’s Literary Criticism, 2011, стр. 48-49.

<sup>1212</sup> Hemingway, 1981, нав. дело, стр. 15.

<sup>1213</sup> Hemingway, 1981, исто, стр. 17, Gurko, 1968, нав. дело, стр. 11-12, Fenton, 1954, нав. дело, стр. 69.

<sup>1214</sup> Fenton, 1954, исто, стр. 69.

<sup>1215</sup> Gurko, 1968, нав. дело, стр. 13, те Michael Reynolds. *The Young Hemingway*. New York: W. W. Norton, 1986, стр. 48. Узгред, послератни свет Оук Парка не разликује се од света у који се враћају Црњански или Васиљев: људи и град су исти, али су промене ипак осетне. Рејнолдс пише да се све променило – од одеће, фризура, ноћног провода, градских улица, итд. – али да „није било заправо другачије“, већ, макар за Хемингвеја, некако очекивано. Reynolds, 1986, исто, стр. 45.

<sup>1216</sup> Reynolds, 1986, исто, стр. 39-40.

<sup>1217</sup> Gurko, 1968, исто, стр. 13, Fenton, 1954, нав. дело, стр. 69–73.

<sup>1218</sup> Cowley, 1994, нав. дело, стр. 45.

<sup>1219</sup> Неке од њих промишља и записује у болници у Милану, те их шаље у Чикаго, али не успева да их објави и на њима заради, а лош пријем код уредника и часописа прати га све до 1922. године, када напоскон почиње да публикује своје прозне текстове. Fenton, 1954, нав. дело, стр. 72-73.

*Star Weekly* су од велике користи за његову психу, али и списатељски рад: седам од петнаест приповедака збирке *У наше време*, укључујући дводелну „Велика река са два срца“, те приповетка „Горе у Мичигену“ која је објављена у збирци *Three Stories & Ten Poems* 1923. године, директан су производ периода који је аутор провео у Мичигену након Првог светског рата<sup>1220</sup>.

Живот у Торонту, Чикагу и Паризу<sup>1221</sup>, као и сећање на рат које је и даље са њим, нису довољни да Хемингвеја одбију од каснијих учешћа у оружаним сукобима, те је он активан у Грчко-турском (1922), Шпанском грађанском (1937–1938), Другом кинеско-јапанском (1941), па чак и у Другом светском рату. Нову прилику за упознавање рата добија три године по повратку, када, као извештач за *The Toronto Star Weekly*, присуствује грчко-турском сукобу, одакле носи искуства која продубљују његову перцепцију смрти из претходног рата. Он није присутан током борби, јер стиже у ратом захваћену регију након завршетка рата, „након пораза, повлачења и евакуације грчке војске из Смирне, након пожара и масакра који је пратио турску окупацију тог града“<sup>1222</sup>. То га, међутим, не спречава да о рату пише новинске и прозне текстове, па се „вредност“ његовог праћења овог сукоба изражава корпусом који је инспирисан тим догађајима. Они су му значили можда чак и више од рањавања, јер у овој прилици може да „извуче“ више управо зато што је имао „искуство иницијације“ у Италији, па сада може брже и тачније да разуме шта се дешава и да о овом рату више пише<sup>1223</sup>. Написао је четрнаест чланака за новине, вињете и приповетке збирке *У наше време*, те делове каснијих прича и романа, и због тога је овај сукоб изузетно битан у његовом списатељском развоју<sup>1224</sup>. Први светски рат и Грчко-турски конфликт обликују схватање рата и смрти код Хемингвеја, а он доживљава трауме и присуствује шокантним сценама које би погодиле и старије особе са ратним искуством иза себе.

---

<sup>1220</sup> Fenton, 1954, исто, стр. 73.

<sup>1221</sup> Овај последњи период посебно је значајан за успостављање Хемингвеја као фигуре „изгубљене генерације“ и америчких емиграната у Европи, али и ради додатног истраживања живота на овом континенту, што се види аутентичном атмосфером у романима *Сунце се поново рађа* и *Збогом оружје*, те приповеткама збирке *У наше време*, чију грађу аутор скупља од 1922. до 1924. године. Fenton, 1954, исто, стр. 145, 277-278ф3.

<sup>1222</sup> Jeffrey Meyers. “Hemingway’s Second War: The Greco-Turkish Conflict, 1920-1922”. *Modern Fiction Studies*, Volume 30, Number 1, 1984, стр. 25.

<sup>1223</sup> Fenton, 1954, нав. дело, стр. 67.

<sup>1224</sup> Ради се о текстовима „О писању“, „На пристаништу у Смирни“, „Природопис смрти“, „Снегови Килиманџара“ и „Старац крај моста“, те деловима књиге *Death in the Afternoon* и романа *Збогом оружје* (повлачење из Капорета је директно инспирисано повлачењем Грка кроз Источну Тракију, јер Хемингвеј о овом догађају, по тврдњама Фентона, сазнаје од рањеника у миланској болници. Fenton, 1954, исто, стр. 180, 182). Meyers, нав. дело, стр. 26. За више о искуству овог рата видети: Matthew Steward. “It Was All a Pleasant Business: The Historical Context of ‘On the Quai at Smyrna’”. *The Hemingway Review*, Vol. 23, No. 1 (2003), стр. 58–71, те поглавље “Asia Minor” у Fenton, 1954, нав. дело, стр. 170–187.

Међутим, имајући на уму идеју о користи рата, он излази из ових сукоба пун утисака и предлога за писање. Присуство смрти у његовој прози вуче корен из овог периода, што Каули сумира на следећи начин: „Један од призора које није могао да заборави су били мртви Аустријанци који су лежали на стомацима, а њихови џепови су били изврнути и свако тело је било окружено разгледницама и писмима од куће, што је била изненађујућа количина папира. Друго сећање које је постало ноћна мора је била евакуација Смирне од стране Грка који су остављали своје сувишне животиње да се утопе“<sup>1225</sup>. Трећа фаза Хемингвејевог учешћа у ратним сукобима наступа у Шпанском грађанском рату где је активан као посматрач, репортер, помоћ повређенима и угроженима, али и као присталица републиканаца, лојалиста, које помаже финансијски, те више пута посећује шпанске фронтове, дружи се са војницима и бори иза непријатељских линија<sup>1226</sup>. Мада другачији од ранијих ратова, његов утицај ни овде није занемарљив: он, „као и обично, искуство претвара у књижевност“<sup>1227</sup>, и то у краткој прози која се бави Шпанијом<sup>1228</sup>, драми *The Fifth Column*, коментарима за про-лојалистички филм *The Spanish Earth* и роману *За ким звоно звони*<sup>1229</sup>. Напоследку, Хемингвеј је присутан и у Другом кинеско-јапанском рату<sup>1230</sup>, а касније одлази у Европу као дописник током Другог светског рата, чиме заокружује каријеру ратног новинара. Но, након свег тог искуства, шта је остало у свести аутора о природи рата, какав је утисак понео из њега и на који начин се тај утисак претвара у прозу?

### Сећање, траума, бол и (ре)капитулација

Интензитет траума које су Хемингвеја пратиле након Првог светског рата није се смањивао, што због новог учествовања у ратним догађајима, тако и услед чињенице да

---

<sup>1225</sup> Malcolm Cowley. “Introduction”. *Ernest Hemingway – The Portable Hemingway*, ed. Malcolm Cowley. New York: The Viking Press, 1944, стр. xii-xiii.

<sup>1226</sup> Gurko, 1968, нав. дело, стр. 42, 43.

<sup>1227</sup> Gurko, 1968, исто, стр. 43. Хемингвејев став о рату у Шпанији у роману *За ким звоно звони* исти је као његов став према Првом светском рату у *Збогом оружје*, а све због „морбидне концентрације на значење појединачне смрти, личне среће, личне патње“. Alvah Bessie. “Hemingway’s For Whom the Bell Tolls”. *New Masses*, XXXVII (November 5, 1940), стр. 28, према: Robert P. Weeks. “Introduction”. *Hemingway: A Collection of Critical Essays*, ed. Robert P. Weeks. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1962, стр. 11.

<sup>1228</sup> „Старац крај моста“, „Издаја“, „Под литицом“, “The Butterfly and the Tank”, “Night Before Battle” и “Landscape with Figures”.

<sup>1229</sup> Gurko, 1968, нав. дело, стр. 43-44. За више о искуству овог рата видети: Leo Gurko. “Hemingway in Spain”. McCaffery, 1950, нав. дело, стр. 258–261, те R. A. Stradling. “The Propaganda of the Deed: History, Hemingway, and Spain”. *Textual Practice*, Volume 3, Number 1 (spring 1989), стр. 15–35.

<sup>1230</sup> Gurko, 1968, нав. дело, стр. 45, те Kevin Alexander Boon. *Ernest Hemingway: The Sun Also Rises and Other Works*. New York: Marshall Cavendish, 2008, стр. 43.

га трауме након рањавања једноставно нису напуштале. По сопственом признању, њему је требало скоро десет година да почне да пише о догађајима којима је сведочио<sup>1231</sup> – сем неколицине текстова међу којима су приповетке „У другој земљи“, „Такав ти никада нећеш бити“ и „Сад ја лежем“ – јер се осећао ужасно када би мислио на рат, а његова рана је „врло споро зарастала“<sup>1232</sup>. Његова сећања могу се најнепосредније препознати у писмима, како у онима из опоравка у миланској болници када описује да је на фронту било „толико мртвих Аустријанаца и заробљеника да је земља била скоро црна од њих“<sup>1233</sup>, тако и у онима написаним неколико деценија касније. У писму свом преводиоцу на руски језик из марта 1939. говори о својим ратним приповеткама – у њима покушава да представи различите стране сукоба, анализирајући га „споро и искрено“ на много начина, али није у стању да представи све што мисли о рату у само једном делу – те о природи рата уопште: „Ми знамо да је рат лош, али је понекад неопходно борити се. Ипак, рат је и даље лош и ко год да каже да није тако, лаже. Али је такође врло компликовано и тешко писати искрено о рату. На пример, узмимо мој пример – у рату у Италији, када сам био младић, јако сам се бојао. У Шпанији се више нисам бојао након неколико недеља, и био сам врло срећан. Али када не бих разумео страх у другима или порицао његово постојање, то би значило да ја лоше пишем. Тек сада боље разумем све те ствари. Једино шта је битно у рату, када он већ почне, јесте победити – а то ми нисмо урадили. Дођавола са ратом на неко време. Желим да пишем“<sup>1234</sup>. Тек, дакле, након двадесет година, Хемингвеј разуме оно што му се десило у Италији, а рањавање је у великој мери утицало на обликовање његовог сећања на фронт, те су његови записи о рату *пре* и *након* тог догађаја скоро дијаметрално супротни. Дакле, са каквим осећањима се враћа из рата и који став има према њему?

Стигавши на фронт, Хемингвеј је срећан, што изражава у кореспонденцији са колегама из новина *The Kansas City Star*, и тик по доласку им пише: „Одлично се проводим!!! Имао сам блиски сусрет са оружјем већ првог дана овде, када је експлодирало цело складиште муниције. [...] Сутра идем на фронт. Боже! Тако ми је

---

<sup>1231</sup> Упркос томе, Хемингвеј је и током периода у болници почео да пише прозу и извештаје са ратишта који су били на граници прозе и журналистике. Такође, са собом је из рата, „смештену између италијанског пиштоља и униформе са рупама од гранате, Хемингвеј донео и хрпу приповедака које је написао у болници и током пута назад“. Reynolds, 1986, нав. дело, стр. 42. Ти рукописи се данас чувају у Збирци Ернеста Хемингвеја у Председничкој библиотеци и музеју Џона Ф. Кенедија у Бостону, под редним бројем 604, и представљају зачетке неких каснијих дужих прозних целина.

<sup>1232</sup> Lillian Ross. *Portrait of Hemingway*. New York: Simon and Schuster, 1961, стр. 44.

<sup>1233</sup> Hemingway, 1981, нав. дело, стр. 12.

<sup>1234</sup> Hemingway, 1981, исто, стр. 480.



драго што сам у рату“<sup>1235</sup>. Међутим, већ неколико недеља касније, након рањавања, његов став према рату се мења: у болници сазнаје много и о себи и о другима, што постаје кључна тема његовог целог каснијег стваралачког рада<sup>1236</sup>. У предговору антологији приповедне прозе која тематизује рат (*Men at War: The Best War Stories of All Time*, 1942) коју је приредио, он објашњава како се перцепција рата мења у односу на близину рата: „Када одете у рат као дечак, имате велику илузију о бесмртности. Други људи гину; ви не... Када потом будете први пут тешко рањени, изгубите ту илузију и знате да се то може десити и вама. Након што сам тешко рањен [...] било ми је тешко док нисам схватио да ми се не може десити ништа што се већ није десило свим мушкарцима пре мене. Шта год сам ја морао да урадим, и други мушкарци су то одувек радили“<sup>1237</sup>. Илузија коју он помиње је заправо незнање о томе шта је рат и колико је лако погинути, а она се губи након рањавања, док је замењује искуство. Услед тог искуства, он мења угао посматрања рата<sup>1238</sup>, почиње да непрестано говори о рату<sup>1239</sup>, и изнова проживљава своје најтрагичније моменте записујући их у својим текстовима<sup>1240</sup>. Он се скоро током целе каријере враћа рањавању, понајвише јунацима који доживљавају исту судбину као он. Неки од њих носе исто име<sup>1241</sup>, док други, попут Фредерика Хенрија, пресликавају искуство рањавања толико блиско да је могуће повући очигледне паралеле између прозне тематизације тог догађаја и верзије коју

<sup>1235</sup> Fenton, 1954, нав. дело, стр. 57, 58.

<sup>1236</sup> Fenton, 1954, исто, стр. 64-65.

<sup>1237</sup> Ernest Hemingway. "Introduction". *Men at War: The Best War Stories of All Time*, ed. Ernest Hemingway. New York: Crown Publishers, 1942, стр. xi–xxxii.

<sup>1238</sup> Хемингвеј почетком двадесетих развија посебан начин посматрања стварности и естетски принцип који Карлос Бејкер означава као „режим двоструке перцепције“ – двострукост слике која је могућа тек кад се импулси из оба ока склопе у један. Кад тај принцип примењује на своја сећања из рата, Хемингвеј схвата да велик део онога што говори и осећа потиче из емотивног набоја који покушава да остави иза себе, заједно са навикама које развија тада. Уколико појединац успе у томе, стићи ће до три исхода: прво, „моћи ће да види оно што је заправо видео уместо онога што је мислио да је видео“; такође, „моћи ће да спозна оно што је осећао уместо онога што би требало да осећа“; најзад, „моћи ће да отворено каже шта је заиста видео и осетио уместо да се задовољи лажном [...] верзијом тога“. Baker, нав. дело, стр. 55, 60. Овакав приступ сећању омогућава Хемингвеју да пређе преко траума и преобрази их у прозу.

<sup>1239</sup> Fenton, 1954, нав. дело, стр. 171.

<sup>1240</sup> Његово искуство се манифестује у прози приказима смрти и лешевима, што Филип Јанг објашњава силом која тера човека да проживи ситуације као што су рањавање. Young, 1952, нав. дело, стр. 209-210.

<sup>1241</sup> Јунак под именом Риналди се јавља прво у шестој вињети збирке *У наше време* – он и Ник ту склапају „посебни мир“ у вези са ратом. Ернест Хемингвеј. „Глава VI“. *Приповетке*, превела Вера Илић. Одабрана дела у шест књига, књига 6. Нови Сад: Матица српска, 1977, стр. 170. – док се касније јунак истога имена јавља у роману *Збогом оружје*, али и на крају приповедне каријере аутора, у приповеци „The Mercenaries“. Reynolds, 1986, нав. дело, стр. 130. Иако написана 1919, приповетка је публикована тек 1985. године у часопису *The New York Times Magazine*, и показује колико брзо Хемингвеј развија таленат за писање. Seán Hemingway. "Introduction". Ernest Hemingway. *Hemingway on War*, ed. Seán Hemingway. New York: Scribner Classics, 2003, стр. 30, те Peter Griffin. *Along with Youth: Hemingway, the Early Years*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1985, стр. 104–112. Приповетка је доступна у издању сабраних приповедака Hemingway, 1995, нав. дело, стр. 753-761.

Хемингвеј преноси у својим писмима, разговорима и интервјуима<sup>1242</sup>. Када су у питању ови јунаци, ради се о Нику Адамсу, специфичном алтер-егу из којег Хемингвеј проговара својим гласом и који пресликава његова искустава борби, рањавања, опоравка и пост-трауматског стреса. Као и аутор, он пати од страхова – њихов корен сазнаје се тек касније, у роману *Преко реке и у шуму*, док приповетке као што су „Сад ја лежем“ и „Такав ти никада нећеш бити“, иако су написане у различито време (1927, односно 1933. године) и сабране у две различите збирке, помињу те страхове<sup>1243</sup> – те не може да спава и пронађе унутрашњи мир<sup>1244</sup>. Никова рана из рата наставак је траума из детињства, а он постаје оличење Хемингвејевог рањеног јунака који носи физичке и психичке ожиљке из ратова: било да се ради о повреди ноге, главе или репродуктивног органа, у питању је иста рана која се на различите начине манифестује код различитих јунака<sup>1245</sup>, али све оне воде порекло из шока који је аутор доживео у рату и од којег се никада није опоравио<sup>1246</sup>. Његово упознавање праве природе рата било је кратко, али далекосежно: „За месец дана на фронту, научио је све што је икада требало да зна о рату. Нису биле потребне године да би се спознао страх, наступиле ноћне море, заувек запамтило испитивање нерава, поново замирисала сопствена крв. [...] Изнова и изнова се враћао оној зони експлозије на Фосалти из своје младости где је отпузао до осматрачнице, узбуђен, згрченог стомака, дечак тек изашао из средње школе“<sup>1247</sup>.

Ипак, потреба да ствара јунаке у које је уткао део сопственог искуства није једини утисак који Хемингвеј носи из рата јер се никада није ослободио става о бесмислу рата. Први светски рат је уништио не само цео један нараштај који је у њему учествовао, већ и целокупан светски поредак и напредак из друге половине XIX и почетка XX века,

---

<sup>1242</sup> Један од примера је изјава Хемингвеја о томе како је осетио да је мртав, која се пресликава у један дужи пасаж романа *Збогом оружје*: „Кроз осталу хуку чуо сам опет кашаљ, а онда је уследило ћу-ћу-ћу-ћу, затим блесак као да је неко широм отворио врата велике пећи, тутњаву која је почела скоро безазлено да би затим побеснела и најзад се претворила у праву олују. Покушао сам да дишем али ми је понестало даха. Имао сам осећање као да ми тело излази из коже, све више и више и више, и да најзад лебдим у ваздуху. Из мене је све брзо ишчезло и знао сам да сам мртав и да је баш сва грешка у томе што човек мисли да је тада мртав. Потом сам лебдео, и уместо да идем напред, осећао сам како клизим назад.“ Ернест Хемингвеј. *Збогом оружје*, превео Радојица В. Ћировић. Одабрана дела у шест књига, књига 2. Нови Сад: Матица српска, 1982, стр. 79-80.

<sup>1243</sup> Young, 1952, нав. дело, стр. 25.

<sup>1244</sup> Reynolds, 1986, нав. дело, стр. 55-56.

<sup>1245</sup> Видети: Philip Young. *Ernest Hemingway*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1959, стр. 9-10, те Young, 1952, нав. дело, стр. 12-13.

<sup>1246</sup> Чак и када Хемингвеј оптужује друге учеснике рата да их ратно стање свести никада није напустило – то чини у писму Езри Паунду из марта 1924. године, а поводом Форда Мадокса Форда за којег тврди да се никада није опоравио од времена када је био војник (Hemingway, 1981, нав. дело, стр. 113) – он заправо на њих пројектује сопствену анксиозност и немоћ да пређе преко рањавања. Alex Vernon. *Soldiers Once and Still: Ernest Hemingway, James Salter, and Tim O'Brien*. Iowa City: University of Iowa Press, стр. 68.

<sup>1247</sup> Michael Reynolds. *Hemingway: The Paris Years*. New York: W. W. Norton, 1989, стр. 88-89.

али је уништио и саму трагедију смрти, због чега се поратна генерација враћа у свет који је потпуно другачији од оног „златног лета“ о којем говори Пол Фасел, те је њима остало да се суоче са „светом који не познаје вредности“<sup>1248</sup>. У том свету се у Мичигену осећа исто што и у Банату, да су „хиљаде и хиљаде прошле крај лешина, рушевина, и обишле свет и вратиле се дома, тражећи мисли, законе и живот какви су били“<sup>1249</sup>, и због тога су сви који су се вратили припадници једне глобалне, „изгубљене генерације“ којој је рат уништио животе, уносећи у њихову стварност „једну нову замршеност“<sup>1250</sup>. Иако је, према самом Хемингвеју, та формулација нетачна јер „све генерације постају због нечега изгубљене, увек су биле и увек ће бити“<sup>1251</sup>, чини се да је управо овај нараштај најприближнији тој дефиницији: „Цела та генерација, која је учествовала у рату и у хаотичном животу после рата, која је рат доживела као стихију у којој појединац не може да има своју вољу, не може да дела, врши ствари, него се разне ‚ствари дешавају њему‘, врше над њим, осећала се беспомоћно, пуна фатализма, изгубљена. [...] Сви су они осећали, као и Кребз [протагониста приповетке „Војников дом“ из збирке *У наше време*], да није тачно да само рат не ваља, него да и у свету у који су се вратили из рата ‚нешто није у реду‘“<sup>1252</sup>. Тај свет се променио док су они били на ратишту, али су се и они сами изменили: примарно место у њиховој свести заузима рат, а њих прекрива „сенка смрти“, најевидентнија преокупација свих оних који су били близу фронта<sup>1253</sup>. За Хемингвеја је рат највећи и најзначајнији догађај којем је присуствовао, и он никада није порицао ни његову грандиозност, ни његову трагедију, и он гледа на рат као на прилику да докаже своју мушкост и на „анонимну кланицу, безумље, анархију, без икакве лепоте или достојанства“<sup>1254</sup>. Зато он неким својим јунацима даје могућност да побегну из ратног хаоса, те вињета „Глава VI“ и

<sup>1248</sup> Peale Bishop, нав. дело, стр. 304.

<sup>1249</sup> Милош Црњански. *Лирика Итаке и коментари*, приредио Мило Ломпар. Београд: Штампар Макарије, Подгорица: Октоих, 2008, стр. 224.

<sup>1250</sup> Владимир Гвозден. *Српска путописна култура 1914–1940.: студија о хронотопичности сусрета*. Београд: Службени гласник, 2011, стр. 91-92. Изгубљену генерацију дефинисала је Гертруда Стајн, о чему Хемингвеј пише у *Покретном празнику*: „То сте ви. То сте ви сви“, рекла је госпођица Стајн. „Сви ви младићи који сте учествовали у рату. Ви сте изгубљена генерација. [...] Ви ништа не поштујете. Напијате се до самоуништења...“ Ернест Хемингвеј. *Покретни празник*, превео Александар В. Стефановић. Београд: Просвета, 1964, стр. 41. Роман *Збогом оружје* један је од карактеристичних за ову генерацију као „прича о томе како је изгубљена генерација добила своје име“. John W. Aldridge. *After the Lost Generation: A Critical Study of the Writers of Two Wars*. New York: Noonday Press, 1958, стр. 6. Видети и Reginald Pound. *The Lost Generation*. London: Constable, 1964, и Malcolm Cowley. *A Second Flowering: Works and Days of the Lost Generation*. Harmondsworth: Penguin Books, 1980.

<sup>1251</sup> Хемингвеј, 1964, нав. дело, стр. 42.

<sup>1252</sup> Светозар Бркић. *Светла ловина*. Београд: Нолит, 1972, стр. 208.

<sup>1253</sup> Young, 1952, стр. 215.

<sup>1254</sup> Бркић, нав. дело, стр. 204.

роман *Збогом оружје* садрже скоро истоветне реченице о томе како су јунаци „склопили посебан мир“ између себе и рата: не поричу његово трајање, али не желе да учествују у њему, већ покушавају да побегну из ратног хаоса<sup>1255</sup>. Њих рат носи далеко од спокојног детињства у једну нову стварност, и они уче да „посматрају цео живот, и све емоције, у контексту рата, да траже задовољства интензитетом који је појачан сталним претњама смрти“<sup>1256</sup>. Најзад, учесници рата враћају се са фронта са снажним осећањем беспућа, али и сазнањем о емотивној парализи – рат паралише људе и они, као, на пример, протагониста поменуте приповетке „Војников дом“, постају „неспособни за љубав, рад или било какву другу смислену активност“, те једино могу да животаре и посвећују се баналностима<sup>1257</sup> – која настаје на основу ужасног сазнања да живот нема смисла<sup>1258</sup>. То осећање ништавила намеће се као примарно за генерацију којој припада Хемингвеј, и рат представља животну школу за велики број писаца, али и подстрек за каснији књижевни рад, посебно зато што их живописни пејзажи европских ратишта подстичу на стварање уметности упркос катастрофи. Сви припадници „изгубљене генерације“ имају једну заједничку црту: њихова директност, конкретност и прецизност израза потичу из близине ратних дејстава и става да је рат тек једна од трагедија које човека затекну током живота<sup>1259</sup>. У новом свету ком владају смрт и бес<sup>1260</sup>, Хемингвеј поставља рат у средиште свог бића, писања, размишљања и деловања, и он постаје „морални еквивалент животу“<sup>1261</sup>, а његова визија живота снажно је обележена ратом и „безнадно материјалистична у филозофском смислу:

---

<sup>1255</sup> Видети: Хемингвеј, 1977, нав. дело, стр. 170, и Хемингвеј, 1982, нав. дело, стр. 309.

<sup>1256</sup> Aldridge, нав. дело, стр. 10-11.

<sup>1257</sup> Fenton, 1995, нав. дело, стр. xix.

<sup>1258</sup> Rovit, нав. дело, стр. 159.

<sup>1259</sup> Alfred Kazin. *Bright Book of Life: American Novelists and Storytellers from Hemingway to Mailer*. New York: Dell Publishing Company, 1974, стр. 13-14.

<sup>1260</sup> Овај бес се односи на писце који тематизују рат иако немају довољно искуства, али и на, још више, ратне профитере који не осећају поштовање према жртвама, и највише се очитује у текстовима за *The Toronto Weekly Star* из марта 1920. (“Popular in Peace–Slacker in War”, Hemingway, 2003, нав. дело, стр. 339–341), децембра 1923. (“War Medals for Sale”, Hemingway, 2003, исто, стр. 357–360) и јула 1922. (“A Veteran Visits the Old Front”, Hemingway, 2003, исто, стр. 345–350). Први текст је ироничан коментар о ратним забушантима који се диче својим наводним успесима, други говори о девалвацији ратних одличја, а у трећем аутор описује свој повратак на италијански фронт и изражава став да војници не треба да се враћају на фронт услед промена које настају после рата.

<sup>1261</sup> Weeks, нав. дело, стр. 5.

позитивистичка, антиметафизичка, стоичка<sup>1262</sup>, па се стога може разумети зашто су рат и смрт у тематском центру његовог рада двадесетих и касније<sup>1263</sup>.

### Поетичке промене и нова проза

Искуство рата мења не само Хемингвеја, већ и све око њега. Његова свакодневица постаје насилнија – у складу са ставом Мишела Фукоа да су новији ратови крвавији него они пре њих<sup>1264</sup> – и његов свет је у стању непрекидног рата<sup>1265</sup>. Вративши се у САД, он не зна како да се врати старом животу, те се посвећује писању. Његово ратно деловање и траума остављају психичке последице, и он пише „скице, анегдоте и кратке приче, првенствено о догађајима којих се сећао из својих лета међу Индијанцима и године проведене у рату у Европи“<sup>1266</sup>. Он укључује утиске из рата у своје приповетке, романе, писма, мемоаре и нефикционална дела, те волуминозност ратног корпуса сведочи утицају рата на његов рад: поједини критичари тврде да ратно искуство ослобађа његову енергију уместо да је ограничи, и да је рат заправо био потребан Хемингвеју<sup>1267</sup>. Његове прве приповетке личе на репродукцију стварног живота, пуне мрачних елемената, прецизно описаних ноћних мора и ужасавајућих слика<sup>1268</sup>, што се понавља и у каснијим текстовима, као што је, на пример, приповетка „Природопис смрти“ (објављена у збирци *Winner Take Nothing* 1933, док је 1932. штампана као интегрални сегмент дела *Death in the Afternoon*). Наратор приповеда о различитим аспектима смрти у рату, описујући мртве, поредећи их са телима животиња, и износећи идеју о томе како смрт утиче на човека који јој сведочи. Количина детаља у приповеци указује на то да се иза маске приповедача крије сам аутор који преноси своја сећања, а приповедање изгледа као део научног истраживања смрти из теоријског угла:

---

<sup>1262</sup> David Lodge. *Načini modernog pisanja: metafora, metonimija i tipologija moderne književnosti*, prevele Giga Gračan i Sonja Bašić. Zagreb: Globus, Stvarnost, 1988, str. 192.

<sup>1263</sup> Иако је рат битан елемент збирке *У наше време* и романа *Сунце се поново рађа*, *Збогом оружје* је његов „први целовит роман с тим предметом, и после њега Хемингвеју је припало прво место међу писцима који су износили ратна и непосредно послератна искуства.“ Бркић, нав. дело, стр. 211.

<sup>1264</sup> „Ратови се више не воде у име владара ког треба одбранили; воде се у име живота свих; цели народи покрећу се на међусобно убијање, све у име потребе да преживе“. Мишел Фуко. *Воља за знањем. Историја сексуалности I*, превео Дејан Аничкић. Лозница: Карпос, 2006, стр. 153.

<sup>1265</sup> Alfred Kazin. “Hemingway: Synopsis of a Career.” McCaffery, 1950, нав. дело, стр. 193.

<sup>1266</sup> Gurko, 1968, нав. дело, стр. 16.

<sup>1267</sup> Maxwell Geismar. “Ernest Hemingway: You Could Always Come Back.” McCaffery, 1950, стр. 158.

<sup>1268</sup> Cowley, 1944, нав. дело, стр. vii-viii.

„Што се тиче пола мртвих, чињеница је да се човек толико привикне на призор да су сви мртваци мушкарци, тако да је поглед на мртву жену врло потресан. Први пут сам видео да уобичајени пол мртваца није био заступљен после експлозије једне фабрике муниције која се налазила близу Милана, у Италији. [...] Нашли смо и пренели у једну импровизовану мртвачницу добар број лешева и морам искрено да признам да сам био потресен када сам видео да међу тим мртвима има више жена него људи. [...] Сећам се да смо, пошто смо подробно трагали за целим мртвацима, скупљали делове. Многе смо одвојили од тешке ограде од бодљикаве жице која је окруживала земљиште фабрике, ограде из чијих смо делова који су још постојали прикупили многе од оних одвојених комада људских телеса који су исувише добро илустровали огромну енергију експлозива. Многе делове нашли смо прилично далеко у пољима куда их је однела сопствена тежина. [...] Док се мртви не покопају они сваки дан помало мењају изглед. Код кавкаске расе боја се мења из беле у жуту, у жутозелену, у црну. Ако се подуже остави на врућини месо постаје слично катрану, нарочито тамо где је напукло или искидано, и боја се сасвим видљиво прелива као код катрана. Свакога дана мртваци постају све већи, док понекад не постану исувише велики за своје униформе, испуњавајући их тако да изгледају напети као да ће прснути. Поједини удови могу до невероватних размера да се повећају у обиму, а лица се надују, напета и округла као балони. [...] Задах бојишта за време врућина немогуће је дозвати у сећање. Можете се сећати да је постојао такав задах, али се никада ништа не дешава што би га опет повратило.“<sup>1269</sup>

Овакви исповедни пасажии говоре о запажањима младића наративним гласом одраслог човека са формираним судом о рату, а аутор не записује само своја сећања, већ се упушта у приповедање о догађајима којима није могао присуствовати. Но, то не значи да је та проза ишта мање упечатљива и квалитетна, те је тешко повући границу између онога што он *позајмљује* из свог сећања, онога што *чује* од директних актера и онога што *измишља*, подстакнут догађајима које је преживео. Он упија искуства других људи

---

<sup>1269</sup> Хемингвеј, 1977, нав. дело, стр. 542-545.

и комбинује их са својим, спајајући их у прозу у којој читалац не може да разлучи чија сећања чита. Стога је јасно зашто су „у прози овог писца најупечатљивије описани ратни сукоби у којима није учествовао“<sup>1270</sup>, што се најјасније види на примеру приповетке „На пристаништу у Смирни“. Она тематизује Грчко-турски рат и битан је део збирке *У наше време*: као текст који отвара њено друго, америчко, издање, она је „живописан против-пример старој нетачној идеји о Хемингвејевој наводној немогућности да фикционализује било шта чему није директно присуствовао“<sup>1271</sup>. Хемингвеј није лично присуствовао масакру у Смирни, али то не значи да није способен да о томе напише врло верну причу, јер „посматрање ратних страхаота из прикрајка није узроковало ништа мању запрепашћеност бесмислом рата, нити мању патњу“<sup>1272</sup>, а слике смрти које описује су једнако снажне и упечатљиве као што би биле да им је присуствовао. Из тог разлога је јасно да он о Смирни пише јер је „осетио потребу да евоцира чак и оно што му се самом није догодило, да искуша могућност индиректног предочавања. Циљ му није био да посредује вербалним описом, него да у читаоцу произведе реакцију приближну оној коју изазива лично доживљено искуство. [...] Било је довољно посматрати и тиме присвојити искуство као своје. Присвојено искуство се потом у процесу наративне трансформације мотива додатно удаљавало од аутора како би добило, у исто време, на снази и на поузданости. И управо је та врста поигравања дистанцом, мењање места, положаја и плана у односу на описани/евоцирани доживљај, постала неспоран кохезивни елемент Хемингвејеве прве збирке прича *У наше време*“<sup>1273</sup>. Верности исприповеданог доприносе и жеља аутора да што детаљније и упечатљивије запази трагични догађај и што више му се приближи. То је могуће услед искуства рањавања у Италији и јер га Први светски рат мења из корена, о чему пише и Едгар Морен, истичући како рат мења човека и како они који раније нису били део борбене формације реагују на те промене: „Ратно стање изазива општу промену у свести о смрти. Та промена [...] утолико је већа онда када се либералне мирнодопске структуре преобразе у ратне структуре“<sup>1274</sup>. Ова констатација може да објасни разлоге промене која настаје код Хемингвеја након рата, а манифестације те промене видљиве су у његовој прози, од првих приповедака до последњих дела. Поетички и стилски гледано, ратна проза овог аутора формира се у троуглу три

---

<sup>1270</sup> Владислава Гордић. *Хемингвеј: поетика кратке приче*. Нови Сад: Матица српска, 2000, стр. 155.

<sup>1271</sup> Steward, 2003, нав. дело, стр. 58.

<sup>1272</sup> Гордић, 2000, нав. дело, стр. 155.

<sup>1273</sup> Гордић, 2000, исто, стр. 155-156.

<sup>1274</sup> Едгар Морен. *Човек и смрт*, превео Бранко Јелић. Београд: БИГЗ, 1981, стр. 45.

допуњујућа принципа – инвенције из искуства, суочавања истине и фикције, те теорије изостављања – а ти поетички оквири везани су за његов „новинарски“ стил писања. Он је зачет у новинама *The Kansas City Star* које су налагале инструкције за писање, и међу тих сто десет правила су и она које Хемингвеј користи у својим извештајима: „Користите кратке реченице. Користите кратке уводне пасусе. Користите енергичан језик. Будите позитивни, не негативни“<sup>1275</sup>. Он касније користи ова упутства у својој прози, те се ови постулати данас сматрају основним карактеристикама његовог стила, посебно по питању краткоће, једноставности и јасности<sup>1276</sup>. Они су база за обликовање стила, а Хемингвеј је, усвојивши их, могао да их надограђује и проширује инвенцијом из искуства, суочавањем истине и фикције и теоријом изостављања.

Обликовање ратног искуства које он користи у приповеци „На пристаништу у Смирни“ и другим текстовима је тзв. инвенција из искуства – енг. *invention from experience* – тј. измишљање на основу стварности<sup>1277</sup>. Та техника користи историјске чињенице да би се створила грађа за приповедање, односно комбинује делове стварности и фикције не би ли се постигло „обликовање сирове документарне грађе“<sup>1278</sup> која ратно искуство преноси у фикцију. У предговору поменуте збирке *Men at War: The Best War Stories of All Time*, Хемингвеј записује: „Посао писца јесте да говори истину. Његов стандард верности према истини треба да буде тако висок да његово *измишљање на основу искуства* треба да донесе запис истинитији од било чега чињеничног“<sup>1279</sup>. Каули ово тумачи поступком писца да изабере детаљ из живота који у њему покреће емоцију и да га опише – „прецизно, у одговарајућем редоследу и без затварања очију пред насиљем и ужасом“ – тако да тај детаљ покрене емоцију и у читаоцу<sup>1280</sup>. Управо то Хемингвеј и чини: бира догађаје који га потресају и своје виђење тих ситуација преноси у књижевност, што значи да се измишљање истовремено заснива на знању и искуству<sup>1281</sup>. Иако ова техника није присутна само у прози која тематизује Први светски рат – сем „На пристаништу у Смирни“, често се помиње и каснија приповетка „Старац на мосту“ из 1938, која описује догађаје из Шпанског

---

<sup>1275</sup> Fenton, 1954, нав. дело, стр. 30-31

<sup>1276</sup> Gurko, 1968, нав. дело, стр. 8.

<sup>1277</sup> Владислава Гордић. „Ледени брегови минимализма или тајанство експеримента“. Ернест Хемингвеј. *Брегови као бели слонови: нове и заборављене приче*, избор, превод и поговор Владислава Гордић. Нови Сад: Соларис, 1996, стр. 175.

<sup>1278</sup> Гордић, 1996, исто, стр. 175.

<sup>1279</sup> Hemingway, 1942, нав. дело, стр. xiv, курсив Д.Б.

<sup>1280</sup> Cowley, 1944, нав. дело, стр. xiv.

<sup>1281</sup> James D. Brasch. *That Other Hemingway: The Master Inventor*. Victoria: Trafford Publishing, 2009, стр. 80.



грађанског рата – управо је у том корпусу најочитија. Објашњење ове технике се може наћи у тексту „О писању“ из 1924<sup>1282</sup>, који може да служи као нека врста манифеста пишевог стварања. У њој се открива не само како њен приповедач „литерарни јунак Ник Адамс бива претопљен у пишево алтер его и носиоца поетичких начела“<sup>1283</sup>, већ и појашњење стваралачког процеса аутора који тражи начин да искуства и сећања преточи у фикцију. Он наводи како је погрешно писати о ситуацијама које су се стварно десиле, те је стога боље или измишљати догађаје или их модификовати тако да делују фиктивно: „Било је глупо причати о нечему. Глупо је било писати о стварности. То би је увек уништило. Једино је вредело писати о оном што се измисли, што се измашта. Тако би све постало стварно. [...] Све добро што је икад написао било је измишљено. Ништа се од тога није десило. Друге ствари су се десиле. Можда боље. То породица није могла да разуме. Они су мислили да је све то искуство“<sup>1284</sup>. Дајући Нику, приповедачу и протагонисти приче, и улогу писца, Хемингвеј може да, скривен иза његових речи и лика, изкаже сопствени став о записивању искуствених ситуација у форми фикције. И он и његов лик верују у „супституцију истинитог веродостојним“<sup>1285</sup>, и да управо то „истинито“ записује кроз измишљање фикције. Говорећи о приказивању сцена којима је присуствовао, јасно је да их је Хемингвеј заиста видео, али он у прози те догађаје фикционализује и представља као нешто што је настало као продукт његовог списатељског умећа. Тиме се добија текст који се представља као нови, измишљен, али се познавањем ауторове биографије схвата да он тај текст „позајмљује“ из личног искуства. Због тога је Хемингвеј у прилици да у исто време пише о историјским догађајима који су се одиграли без његовог присуства (као што је масакр у Смирни), и о ситуацијама којима јесте сведочио, али их не преноси есејистички, већ као фикцију која се није одиграла. У тексту „О писању“, Ник Адамс пише да измишља радњу коју описују у причама („Ник у причама никада није био он сам. Измислио га је. Наравно да никад није видео како се Индијанка порађа. Зато је

---

<sup>1282</sup> Овај текст представља интегрални део приповетке „Велика река са два срца“ и прва намера аутора била је да њиме поентира то обимно приповедно дело, али га је касније избацио, да би се он штампао тек касније, 1972. године, у збирци *The Nick Adams Stories*.

<sup>1283</sup> Гордић, 2000, нав. дело, стр. 35.

<sup>1284</sup> Хемингвеј, 1996, нав. дело, стр. 167-168. На сличну тему размишља и Црњански у тексту „Гистав Флобер: *Новембер*“ (текст је прво штампан као предговор превода *Новембра* 1920, а у Црњансковим сабраним делима из 1966. је тај текст насловљен „Нови облик романа“): „Мемоари су увек били најбољи део књижевности, особито кад нису дословце верни“. Милош Црњански. *Есеји*, приредио Мило Ломпар. Београд: Штампар Макарије, Подгорица: Октоих, 2008, стр. 305. Горана Раичевић истиче да је овај став присутан у скоро свим анализама жанровских аспеката Црњанскове прозе (Горана Раичевић. *Есеји Милоша Црњанског*. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2005, стр. 209-210), а двојник којег помињу у Флобер и Црњански препознаје се и код Хемингвеја.

<sup>1285</sup> Гордић, 2000, нав. дело, стр. 36.

прича и била добра. Нико то није знао. На путу за Карагач видео је жену како се порађа и покушао да јој помогне. Тако је било.<sup>1286</sup>) и објашњава како мења истину у фикцију, а исто тако и Хемингвеј мења своја ратна искуства и прилагођава их прози. Бејкер то сумира ставом да он ствара прозу засновану на личном искуству које су „епизоде из живота, али увек прерађене“, те се међу његовим приповеткама налази одређени број оних које су „фикционализоване личне историје“ зато што аутор записује делове искуства које је проживео<sup>1287</sup>. Јасно је, дакле, да постоји веза између проживљеног, наученог и измишљеног, а Хемингвеј претвара свој живот „у прорачунати продужетак уметничког дела“<sup>1288</sup>, спајајући стварност и уметност: „Искуство је било битно утолико што је доносило знање из којег писац може да измишља. [...] Створити ‚стварније од стварнијег‘ је био процес измишљања, не записивања самог искуства“<sup>1289</sup>.

На инвенцију из искуства се наставља теорија изостављања којом Хемингвеј подразумева искључивање свих непотребних детаља приче које читаоци могу да схвате чак и кад они нису у самим причама. Ово читаоце може да подсети на став Антона Павловича Чехова о томе да сваки почетник у писању кратке приче у старту може изоставити њену прву половину – јер је сувишна – и оставити оно шта ће читалац разумети и у чему ће уживати много више ако је текст заиста скраћен<sup>1290</sup>, али и на Гија де Мопасана који „користи максималну редукцију фабуле и усредсређује се на неки значајни моменат, на неку инстанцу перцепције која мења судбину главног лика, а самим тим и ток приповедања“<sup>1291</sup>. Хемингвеј користи „принцип леденог брега“ чијих се седам осмина не види, а ту идеју излаже у делима *Death in the Afternoon*<sup>1292</sup> – где објашњава да прозни писац може да изоставља ствари које познаје из свог дела и, уколико је довољно упознат са тиме што пише, читаоци ће знати да повежу делове текста и пређу преко оног што је изостављено – и „Умеће кратке приче“<sup>1293</sup>, где те

---

<sup>1286</sup> Хемингвеј, 1996, нав. дело, стр. 168. Роберт Пол Лем каже да је управо та реч „сам“ у првој цитираној реченици индикативна: она упућује на то да Ник не може представљати самог аутора, али, ако се „О писању“ чита као завршетак „Велике реке са два срца“, онда реч „сам“ показује да Ник јесте аутор текстова збирке *У наше време*, и да у њима описује своје доживљаје током и након рата, чиме се ствара још један слој између живота и дела Хемингвеја. Robert Paul Lamb. *Art Matters: Hemingway, Craft, and the Creation of the Modern Short story*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2010, стр. 84.

<sup>1287</sup> Baker, нав. дело, стр. 117, 127-128.

<sup>1288</sup> Гордић, 1996, нав. дело, стр. 173.

<sup>1289</sup> Brasch, нав. дело, стр. 19.

<sup>1290</sup> Рафаел Коскимис. „Теорија новеле“, превела Сребренка Маринковић-Ивековић. *Домети*, год. 14, бр. 11, Ријека (1981), стр. 24.

<sup>1291</sup> Бојана Стојановић Пантовић. *Морфологија експресионистичке прозе*. Београд: Артист, 2003, стр. 40.

<sup>1292</sup> „Достојанство кретања леденог брега зависи од само једне његове осмине која се види изнад воде“. Превод Владиславе Гордић цитиран је према: Гордић, 2000, нав. дело, стр. 32.

<sup>1293</sup> Овај текст је написан 1959. године, а објављен тек 1981. у часопису *The Paris Review*. Како истиче уводна белешка, он је планиран као предговор за антологију Хемингвејеве кратке прозе која би се

идеје понавља, продубљује и даје примере за њих: „Открио сам за неколико ствари да су тачне. Ако изоставите важне ствари или догађаје које знате, прича постане јача. Ако изоставите или прескочите нешто зато што то не знате, прича ће бити безвредна. Тест сваке приче јесте у томе колико је добро оно што изоставите ви, а не ваш уредник“<sup>1294</sup>. Иако каткад присутан и у романима, овај принцип је најприметнији у краткој прози, баш зато што она својом формом захтева конкретност, сажетост и прецизност. Са друге стране, Хемингвеј изневерава уобичајене оквире приповетке својим „принципом леденог брега“: оно што је видљиво, стапа се са наговештеним, потпорна структура фабуле видљива је само најпажљивијим читаоцима, а тек када они разумеју све што се крије испод површине је могуће пронаћи симболе у сваком сегменту текста<sup>1295</sup>. Када се ова теорија споји са ратним искуствима аутора, долази се до идеје да је у одређеним прозним секвенцама управо његово искуство рањавања и смрти та тема која се наговештава, али не приказује. Овај приступ присутан је у романима *Сунце се поново рађа* и *Збогом оружје*, те приповеткама „У другој земљи“, „Три пуцња“, „Убице“, „Чисто, добро осветљено место“, „Старац на мосту“, и другима<sup>1296</sup>. У овим текстовима

---

користила као лектира, што је била идеја издавача Чарлса Скрибнера мл. из марта 1959, и која би, поред дванаест најпопуларнијих текстова, сабрала и оне које сам аутор сматра најквалитетнијим. Овај текст је требало да буде увод у то издање у форми усменог факултетског предавања, а Хемингвеј на њему ради током посете пријатељима у Малаги са супругом која, прекуцавши прву руку текста, износи примедбе на њега. Она истиче да је предговор „поставио дужи него што су његови предговори обично били“, али и да је након читања остала запрепаштена: „Био је тенденциозан, свиреп и извјештачен. Садржавао је брутална и непотребна помињања једног нашег пријатеља. Завршавао се хвалисаво“. Мери Велш Хемингвеј. *Како је било*, превео Звонимир Радељковић. Сарајево: Свјетлост, 1981, стр. 600-601. Након њених коментара, Хемингвеј је променио неке ситнице у тексту, али задржава његов облик, премда се касније и издавач слаже да текст није довољно квалитетан, и предлаже да се он не штампа као предговор антологији – која је у међувремену прерасла из универзитетске лектире у издање које би имало општији карактер – већ да се само одређени делови искористе као коментари уз појединачне приповетке. То би имало два ефекта: засебна приповедна дела добила би аутопоетички додатак, а предговор би избегао неразумеваше ширег круга читалаца који би га, за разлику од студената којима је био намењен, могли „погрешно протумачити као снисходљивост“, како Скрибнер и пише Хемингвеју у писму 24. јуна 1959. године. Најзад, идеја за антологију је одбачена, текст је више од две деценије чекао на објављивање, а његов рукопис и додатни материјал се данас чувају у Збирци Ернеста Хемингвеја у Председничкој библиотеци и музеју Џона Ф. Кенедија.

<sup>1294</sup> Превод Владиславе Гордић цитиран је према: Гордић, 2000, нав. дело, стр. 32. На сличну тему пише и Л. А. Ц. Стронг, тврдећи да писац кратке приче „може само да нам да кључну коцкицу мозаика око које, ако довољно опажамо, можемо у сеновитом обрису да уочимо потпун шаблон“. Према: Мери Луиз Прат. „Кратка прича: појмови дужине и краткоће“, превела Јулијана Мојсиловић. *Градина*, год. 24, бр. 1 (1989), стр. 23.

<sup>1295</sup> Baker, нав. дело, стр. 117.

<sup>1296</sup> Принцип изостављања присутан је и у другим приповеткама са мотивом насиља, што се види у писму Фицџералду из децембра 1925. године у којем Хемингвеј помиње приповетку „Ван сезоне“ из које је изоставио антиципирану смрт вешањем: „У то време сам писао међупоглавља збирке *У наше време* и желео сам да напишем трагичну приповетку без насиља. Тако да нисам уврстио вешање. Можда то звучи смешно. Нисам мислио да је приповеци то било потребно.“ Hemingway, 1981, нав. дело, стр. 180-181. Ова приповетка помиње се и у *Покретном празнику*: „Била је то врло једноставна прича под насловом „Ван сезоне“, и ја сам намерно изоставио њен прави крај, то јест да се старац обесио. Испустио сам то следствено својој новој теорији да се може изоставити било шта, ако се само зна да је то изостављено, те

се примећује Хемингвејев принцип који повезује искуствено знање, фикцију и став да „писац мора да акумулира одређено знање, али проза не сме бити медијум за његово експонирање, нити то може бити, из простог разлога што она може само да репрезентује тоталитет, а не и да га садржи. Проза је заправо *репрезентација* пишчевог знања и искуства, заснована на *селекцији*“<sup>1297</sup>. Ово потврђује тврдњу да овај аутор користи своје ратно искуство приликом писања, али само његове одређене делове, након што их прво промени и представи као фикцију. Читалачки утисак формира се тек након завршетка читања, а све што је изостављено се тада може спознати, разумети и припојити осталим сегментима, чиме се добија потпун текст, онакав каквим га је аутор замислио, са свим избаченим, прећутаним и наговештеним деловима. Тако трагична ситуација, која се тек делимично антиципира, постаје белина у тексту која га оснажује и допуњује, а њено експлицитно приказивање није неопходно јер се оно само учитава у текст: „Тишина тако почиње да дејствује унутар текста, она постаје бескрајни потенцијал онога што је неречено и неисказиво, неизговорено и неизговориво, наговештено или подразумевано. Сам распоред изостављања постаје мрежа празних места у тексту коју читалац може да чита исто као и текст сам“<sup>1298</sup>.

Утицај рата на прозу није споран, а ти ожиљци су трајни јер њих не лечи време, него управо писање којим се аутор „прочишћава од слика које га узнемирују“<sup>1299</sup>. Ипак, немогуће је разграничити шта је у његовој прози „стварно“, а шта „измишљено“: очигледно је да он користи искуство, а слике из Првог светског рата и сцене које је лично проживео некада се директно преносе читаоцима (као у роману *Збогом оружје*), док их каткад изоставља баш да би их индиректно ставио у први план (у приповеци „У другој земљи“). Са друге стране, особености писања овог аутора му омогућују да лични доживљај сакрије, промени и уклони, али да он и даље буде присутан, видљив и очит. Он ствара маску Ника Адамса који има много заједничког са њим, али то не значи да су у питању исте особе: „Он је пре пројекција одређених проблема о којима

---

да ће изостављени део оснажити причу и учинити да људи осете нешто више од оног што су разумели.“ Хемингвеј, 1964, нав. дело, стр. 87.

<sup>1297</sup> Гордић, 2000, нав. дело, стр. 33.

<sup>1298</sup> Гордић, 2000, исто, стр. 33. Видети и: Владислава Гордић Петковић. „Тишина као структурно и стилско средство у краткој прози Ернеста Хемингвеја“. *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду*, књ. 26 (1998), стр. 77–83; Владислава Гордић Петковић. „Тишина као структурно-стиљски елемент Хемингвејеве кратке приче“. *Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са XI међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (28-29. X 2016)*. Књ. 2, *Тишина*, ур. Драган Бошковић, Часлав Николић. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2017, стр. 111–117; Ihab Hassan. “The Silence of Ernest Hemingway”. *The Shaken Realist: Essays in Modern Literature in Honor of Frederick J. Hoffman*, ed. Melvin J. Friedman and John B. Vickery. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1970, стр. 5–2.

<sup>1299</sup> Young, 1952, нав. дело, стр. 33.

Хемингвеј жарко жели да пише и које записује. Ник Адамс је посебна врста маске [...] јер, док он свету представља лице које није потпуно Хемингвејево, он такође представља првенствено једну групу проблема који су везани за његову рану и који нам највише помажу да препознамо Хемингвеја<sup>1300</sup>. Користећи Ника, Фредерика Хенрија и друге протагонисте, аутор пише о искуству рата, о повреди, оздрављењу и враћању у живот, али и о њиховим сопственим размишљањима о писању и стварању, односу према животу и смрти, неспоразумима у комуникацији са другим јунацима и осећањима која их опседају. Сви ови поетичко-биографски елементи настављају се један на другог: Хемингвеј је прво упознао хаос рата у Италији, потом „утврдио“ своје познавање ратног стања у Тракији и Шпанији, да би најзад обликовао поетичке оквире своје прозе, чинећи рат једном од својих примарних тема. У свету ратова двадесетог века, страдање и преживљавање преузимају примарну улогу, и стога је јасно зашто се Хемингвеј толиким интензитетом фокусира на тематизацију рата и његових различитих аспеката и исхода – уосталом, смрт је, „као облик уметности, била његова стална тема, и она га је учинила неизбежним писцем ере глобалних ратова“<sup>1301</sup>.

Начин на који овај аутор постиже истовремену близину и удаљеност од сопствених текстова је поигравање са приповедањем, фокализацијом и приповедним гласовима. Од почетка каријере, он проналази инспирацију у ратним авантурама и послератном животу, обликујући га у оквире књижевности. Ово није био једноставан процес, али је Хемингвеј напослетку успео да предочи сво своје ратно искуство читаоцима и своја сећања похрани у прошлости. То је трајало све до 1940. године и романа *За ким звоно звони* у којем протагониста, Роберт Џордан, има другачији став о рату и искуству од Ника Адамса и Фредерика Хенрија, и њиме аутор успева да остави Први светски рат иза себе, након што се у романима *Сунце се поново рађа* и *Збогом оружје* крије иза маске својих протагониста/приповедача<sup>1302</sup>. Све до романа о шпанском герилском рату, Хемингвеј је посвећен ратним губицима, записујући све лоше што је проживео пре но

---

<sup>1300</sup> Young, 1952, исто, стр. 34-35.

<sup>1301</sup> Gurko, 1950, нав. дело, стр. 261.

<sup>1302</sup> Sheldon Norman Grebstein. *Hemingway's Craft*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1973, стр. 55. Гребстајн наводи да су у целом Хемингвејевом опусу та два романа, заједно са двадесет и девет приповедних текстова, исприповедана у првом лицу, било да се ради о ја-актеру или ја-посматрачу. Већи део његовог опуса пак изнесен је у трећем лицу – остали романи и тридесет и шест краћих текстова – док је мешовита форма приповедања која спаја прво и треће лице заступљена у роману *Имати и немати* и приповеткама „Канаринац за некога“ и „Природопис смрти“. Најзад, неколико осталих приповедака, међу којима је најупечатљивија „Данас је петак“, поседују драмску форму и скоро су потпуно изнесене у дијалогу. Grebstein, исто, стр. 54. За детаљнију анализу нарације код Хемингвеја, видети поглавље “Narrative Perspectives and Narrators’ Voices”. Grebstein, исто, стр. 53–93.

што се посветио позитивнијим темама<sup>1303</sup>. Стога и не чуди што његова прва дела – два издања збирке *У наше време* – садрже занимљив однос аутобиографских елемената и првог лица приповедања: чак девет од осамнаест вињета првог издања исприповедана су на тај начин, али лична грађа у њима је ограничена, док приповетке другог издања садрже материјал из живота аутора који се приповеда из трећег лица и приписује Нику Адамсу, чија је сврха да Хемингвејеву књижевност одвоји од његовог живота и живота његове породице<sup>1304</sup>. Да нема овог протагонисту, аутор не би могао да настави да пише фикцију, већ би вероватно подлегао притисцима мемоарске прозе у којој не би могао да има отклон од сопственог искуства и претвори га у прозу<sup>1305</sup>. Уместо тога, он је експериментисао са везом фикције и стварности, жељан да створи прозу на основу прикупљеног знања, али измењену новим сегментима, толико да „оно што измислите буде искреније од онога чега се можда сећате“<sup>1306</sup>, што доводи до тога да су у фокусу његове прозе конкретни догађаји уместо општих места. Када описује рат и рањавање – у романима, приповеткама и вињетама збирке *У наше време*<sup>1307</sup> – он мора да тражи посебан приступ између документаристичко-аутобиографског и фиктивног, и да мења своја искуства у складу са духом времена. Рејнолдс тврди да су читаоци и народ Америке тражили две потпуно различите ствари на почетку, односно крају двадесетих: прво су желели што више прича ратних хероја, да би касније та еуфорија опала, што је Хемингвеју одговарало јер је могао да се посвети другим темама и заборави рат<sup>1308</sup>. То не значи да се он након романа *Збогом оружје* потпуно одмакао од Првог светског рата: штавише, он га опседа до краја живота, иако се његов став према рату мења<sup>1309</sup>, а његова поједина дела могу се сматрати једнако релевантнима у сфери рата колико у

---

<sup>1303</sup> Young, 1952, нав. дело, стр. 33.

<sup>1304</sup> Lamb, нав. дело, стр. 84.

<sup>1305</sup> Ипак, почетком четрдесетих, односно након романа *За ким звоно звони*, он је надомак писања мемоара јер једноставно нема тема које може да обрађује: већ је претворио цео свој живот у књижевност – јер писац на основну личне прошлости може да напише „две или три књиге пре но што писање сустигне садашњи тренутак“ – и остао је без искуства погодног за прозну обраду. Michael Reynolds. *Hemingway: The 1930s through the Final Years*. New York: W. W. Norton, 2012, стр. 294.

<sup>1306</sup> Писмо Питеру Баклију од 4. јуна 1957, према: Meyers, нав. дело, стр. 26.

<sup>1307</sup> Како истичу Филип Јанг и Роберт Пол Лем, Хемингвејево рањавање је скоро потпуно идентично рањавањима у романима *Збогом оружје* и *Преко реке и у шуму*, те приповеткама „Велика река са два срца“, „Глава VI“ и „Глава VII“. Young, 1952, нав. дело, стр. 50–54, 120–121, те Lamb, нав. дело, стр. 67–68.

<sup>1308</sup> Reynolds, 1986, нав. дело, стр. 31.

<sup>1309</sup> Тако, на пример, у септембру 1935. године у часопису *Esquire* публикује текст “Notes on the Next War”, где објашњава да САД не треба да учествују у новом рату који почиње у Европи, иако је пре тога био присутан у Шпанском грађанском, а после у Другом светском рату. Reynolds, 2012, нав. дело, стр. 273.

сфери књижевности<sup>1310</sup>. Сви ратови у којима учествује опседају Хемингвеја, и он на основу њих мења свој приступ књижевности, своје поетичке одлике, било да се ради о судбинама народа и појединаца у рату<sup>1311</sup>, или пак о тематском оквиру смрти и стилу који форсира понављање. Смрт је тема којој се он изнова враћа, и у прози и у својим писмима и делима која немају белетристички карактер, а један од разлога за то је и близина смрти коју је аутор истраживао, желећи да се поново осети живим. Други пак разлог је везан за Бенјаминову идеју да једино приповедач који се приближи смрти има кредибилитет да о њој приповеда. Најзад, Хемингвеј се можда и слаже са Фукоовим ставом да су модерни ратови страшни и да у њима ратују цели народи, те је насилна смрт постала део његовог живота на три нивоа – нешто чему лично присуствује, нешто што га привлачи, и нешто што описује његово доба и његову генерацију – и стога његовом прозом фигурирају јунаци који страдају и/или размишљају о суициду<sup>1312</sup>. Што се тиче понављања као одлике стила, овај принцип приметан је у већем броју Хемингвејевих дела, услед тежње ка што аутентичнијем говору којим се књижевност приближава стварном животу у којем људи користе ограничен број речи и брз говор<sup>1313</sup>. Аутор покушава да природност и непосредност говора преслика у прози, и стога долази до честих понављања одређених речи, фраза и целих реченица, што иде толико далеко да се у одређеним пасажима приповедака „У другој земљи“ и „Сад ја лежем“ понавља чак 50%, односно 70% речи<sup>1314</sup>, док се дијалог у роману *Збогом оружје* неретко базира на понављању истих реченичних конструкција двоје јунака (у питању су најчешће Хенри, са једне стране, те Риналди и Кетрин, са друге)<sup>1315</sup>. Премда овакав поступак на прво читање може да делује неочекивано и доведе до слабијег

---

<sup>1310</sup> Роман *Збогом оружје* обрађује све фазе рата, „од наоружања и војне стратегије до психологије појединачних војника и пропаганде патриотизма“, и може да служи као приручник о рововској борби, а *За ким звоно звони* као водич кроз разне тактике герилског рата. Gurko, 1968, нав. дело, стр. 102.

<sup>1311</sup> Тај роман приступа теми рата слично *Дану шестом* и истовремено говори о појединцу и заједници, док се приповетке збирке *У наше време*, премда имају корен у ратној анегдоти и „говоре о рату и смрти као специфичној граничној ситуацији са којом се суочава обичан човек, ситуацији која је тест његове физичке издржљивости и етичне исправности“, ипак фокусирају више на појединца уместо на „панорамичан, глобални приказ историјских дешавања“. Гордић, 2000, нав. дело, стр. 164-165.

<sup>1312</sup> Ову одлику сумира Лем констатацијом да протагонисти једанаест приповедака пате од повреде или рањавања, да у седамнаест случајева они умиру (у једанаест прилика су убијени), у четири приповетке – односно шест, ако се рачунају „Непобеђени“ и „Господ вам подарио радост и весеље, господо“ у којима судбина ликова није експлицитно разрешена – смрт јунака се најављује, док је самоубиство присутно у три приповетке („Индијански камп“, „Чисто, добро осветљено место“ и „Ван сезоне“). Такође, у шеснаест приповедака су присутни ратно окружење, војници или бивши ратници, али се смрт, убиства, рањавања и суицид дешавају и у мирнодопско време. Lamb, нав. дело, стр. 221.

<sup>1313</sup> Lodge, нав. дело, стр. 195.

<sup>1314</sup> Lamb, нав. дело, стр. 129.

<sup>1315</sup> За више о принципу понављања видети: „Трагање за новом формом приче: понављање као Хемингвејева тајна“ у Гордић, 2000, нав. дело, стр. 166–194.

читалачког утиска, понављање има своје утемељење – борбу свесног и несвесног у јунацима који су преживели одређену трауму, што се најјасније види у приповеци „Велика река са два срца“ чији уводни пасус непрестано одјекује до краја текста<sup>1316</sup> – и оно је спона биографског, стваралачког и поетичког у делу овог аутора. Понављање се одвија на три нивоа и из три разлога (приликом описивања крајолика у којем се одвија одређена сцена, ради истицања онога што је битно за разумевање текста и услед представљања односа свесног и несвесног<sup>1317</sup>), али оно не само да не утиче негативно на рецепцију Хемингвеја, већ га, штавише, издваја из корпуса његових савременика који су били писци високог квалитета и којима је он морао да парира инвентивним стилем<sup>1318</sup>. Он се одриче традиције, али и прати своју генерацију модерниста у преношењу сировог ратног искуства<sup>1319</sup> и тако ствара сопствени стил – или макар „вешту илузију стила“<sup>1320</sup> – који одликују употреба просте реченице, неутрални епитети, шкртост поетских слика и фигура говора, уочљиво присуство властитих именица и употреба индиректних и безличних конструкција<sup>1321</sup>. Стил Хемингвејеве прозе разликује се од онога на шта су читаоци навикли и шта очекују од аутора који је преживео рат и рањавање, али се његов стил непрестано мења и адаптира новим тенденцијама у књижевности и новим темама које аутор истражује, и стога се не може његов целокупан опус посматрати у оквирима претварања искуства у фикцију, али је овај кључ читања кључан за његова рана дела која тематизују Први светски рат.

*У наше време, и друге приповетке: крајњи домети истраживања кратке форме*

Стилски оквир који Хемингвеј користи је адекватан за романескне текстове, али и, можда и очигледније, приповедне, јер кратка прозна форма захтева једноставност и не инсистира толико на радњи и заплету колико на тоналитету, расположењу и искуству,

<sup>1316</sup> Lamb, нав. дело, стр. 133.

<sup>1317</sup> Lamb, исто, стр. 134.

<sup>1318</sup> Ровит истиче да Хемингвејеви савременици поседују таленат који је њему недоступан: Фокнер има имагинацију и инвентивност, Елиот могућност да драматизује и поетизује апстрактне идеје, Томас Вулф велико самопоуздање, Фиццералд благи хумор, Дос Пасос историјску знатижељу, Стајнбек приповеда без имало труда, а Синклер Луис и Џон П. Маркванд убедљиве јунаке у друштвено прихватљивим сценама. Једино шта Хемингвеја издваја је „измучени жар да сазна ко је заправо тако што ће то писањем изнети из себе, меру личног интегритета која се ретко виђа, и гениј за претварање ограничених средстава и материје коју је поседовао у бриљантну хармоничку фузију“. Rovit, нав. дело, стр. 171-172.

<sup>1319</sup> Lodge, нав. дело, стр. 193.

<sup>1320</sup> Leon Edel. "The Art of Evasion". Weeks, 1962, нав. дело, стр. 170.

<sup>1321</sup> Ларзер Зиф изводи ове закључке на основу два и по пасуса са почетка десетог поглавља романа *Сунце се поново рађа*, али су они применљиви и на друге делове Хемингвејевог опуса. Larzer Ziff. "The Social Basis of Hemingway's Style". *Poetics*, VII (1978), стр. 417-423, према: Гордић, 2000, нав. дело, стр. 133-136.



због чега се овај аутор и сматра „уметником малог простора и ограниченог погледа“<sup>1322</sup>. Приповетка се фокусира на један тренутак у животу јунака, а стил и поетика овог аутора одговарају тој усредсређености, у чему се слажу његови истраживачи, читаоци и колеге<sup>1323</sup>. Условљеност формом није од пресудног значаја, али оно што јесте битно је тематски опсег кратке прозе: док у романима истражује различите облике ратног живота, у приповеткама се више фокусира на губитак – живота, спокојности, љубави, среће, и др. – и послератну меланхолију, што га приближава мајсторима приповедног оквира као што су По, Мопасан, Чехов и Џојс<sup>1324</sup>. Ипак, он не пише кратку прозу током целе каријере, већ само током двадесетих и тридесетих, док се дужим формама посвећује и касније. Лем класификује његове приповетке у пет периода на основу времена настанка и смешта их између писања романа и других обимнијих дела. Тако *први период* траје од фебруара 1922. до марта 1925, и развија се између приповедака „Горе у Мичигену“, прве написане приповетке збирке *Three Stories & Ten Poems*, и „Боксер“, последње завршене из збирке *У наше време*; овај период такође укључује и осамнаест вињета збирке *у наше време* и завршава се писањем романа *Сунце се поново рађа*. *Други период* траје од новембра 1925. до маја 1927, односно између „Педесет хиљадарки“, те „Che ti dice la patria?“, „Десет Индијанаца“ и „Брегови као бели слоновии“, последње три написане приповетке за збирку *Men Without Women*, а овај период се завршава писањем романа *Збогом оружје*. *Наредни, трећи период* почиње у мају 1930. и траје до августа 1933, односно, између прве и последње написане приповетке збирке *Winner Take Nothing*, „Вино из Вајоминга“ и „Очеви и синови“; осам од ових четрнаест текстова написани су 1932, заједно са фрагментима дела *Death in the Afternoon*, а на крају овог периода Хемингвеј пише *Зелене брегове Африке*. *Четврти период* обухвата три дуже приповетке („Престоница света“, „Кратки срећни живот Франсиса Макомбера“ и „Снегови Килиманџара“) написане од фебруара до априла 1936, а након тога Хемингвеј се придружује Шпанском грађанском рату и ради на филму *The Spanish Earth*. Најзад, он од априла 1938. до фебруара 1939, у *петом периоду*, пише шест краћих прозних текстова о Шпанији, од којих је први „Старац на мосту“, а последњи „Под литицом“,

---

<sup>1322</sup> Edel, нав. дело, стр. 171.

<sup>1323</sup> Дејвид Херберт Лоренс, на пример, пишући о збирци *У наше време*, каже да је кратка проза овог аутора одлична, „толико кратка, као када палите шибицу, и на тренутак осветлите цигарету, и потом је готово“. D. H. Lawrence. „In Our Time: A Review“. Weeks, 1962, нав. дело, стр. 93.

<sup>1324</sup> Gurko, 1968, нав. дело, стр. 175-176.

док овај период кулминира радом на роману *За ким звоно звони*<sup>1325</sup>. Број његових приповедака знатно премашује пажњу коју имају у односу на романе и, упркос томе што им је мање посвећен, оне садрже срж његове поетике и истраживања (по)ратног света, нарочито у случају збирке *У наше време*.

Иако Хемингвеј размишља о писању након повратка из рата и покушава да објави своју прозу, пролази неколико година пре но што се то деси, а првих шест текстова, заправо првих шест вињета будуће збирке *у наше време*, на наговор Езре Паунда се појављују у часопису *The Little Review* у априлу 1923. године<sup>1326</sup>. Након тога креће озбиљнији рад који ће у наредне три године донети три збирке: *Three Stories & Ten Poems* (1923), *у наше време* (1924) и *У наше време* (1925)<sup>1327</sup>. Хемингвеј планира да збирка *у наше време* буде његов првенац, али је њена публикација, због проблема са штампаријом, померена са краја 1923. за март 1924. године, те збирка *Three Stories & Ten Poems*, објављена у триста примерака у лето 1923, постаје прво Хемингвејево званично дело<sup>1328</sup>. Он је у међувремену преживео губитак својих раних рукописа који су почетком децембра 1922. нестали из воза којим је његова супруга Хедли долазила из Париза у Лозану, где је он био на новинском задатку, и то је био импулс који га је

---

<sup>1325</sup> Lamb, нав. дело, стр. 82. За детаљан хронолошки преглед писања и објављивања видети “Appendix: Chronology of Hemingway’s Stories, 1923–1939”. Lamb, исто, стр. 237–239, те “A Working Check-List”. Baker, нав. дело, стр. 331–342.

<sup>1326</sup> Само претпоследњи од шест текстова има наслов (“MONS (Two)”), а аутор у договору са уредницима часописа одуштаје од алтернативних наслова (“I Am Not Interested in Artists”, “Unwritten Stories Are Better”, “Perhaps You Were There At The Time”, “That Was Before I Knew You”, “Romance is Dead” и “The Good Guys See A Thing or Two”) којима жели да наговести став да га не занима уметнички свет Париза тог времена, већ ратови, насиље, криминал, политичке егзекуције, борбе бикова и сличне теме. Reynolds, 1989, нав. дело, стр. 154; Milton A. Cohen. *Hemingway’s Laboratory: The Paris in our time*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2012, стр. 35–38. За Коена је једини релевантан наслов “Unwritten Stories Are Better”, пошто имплицира стилистичку иновативност вињета и чињеницу да су у питању текстови који нису класична приповедна дела, већ модернистички фрагменти који најбоље описује онтологију савременог искуства, због чега вињете почињу *in medias res*, а завршавају иронично – оне личе на скупове монолошких исечака различитих гласова који се сећају својих искустава или описују одређене догађаје, без икаквог контекста о тим догађајима и развоја тих јунака. Cohen, исто, стр. 37. Уз ових шест, Хемингвеј пише још необјављене вињете: “MONS (Three)” (наставак вињета о догађајима у Монсу које је аутор одбацио јер радња није била довољно јака и било би превише укључити још један текст ратне тематике), “Did You Ever Kill Anyone?” (први пут се јавља, и одмах гине, извесни Адамс, претеча Ника Адамса, а садржај вињете понавља се у приповеци „Такав ти никада нећеш бити“), “Heroes” (Гертруда Стајн је негативно оцењује јер би се, иако прецизно пореди ратну прозу са реакцијама новинара, могла прочитати као ратна пропаганда). Cohen, нав. дело, стр. 38-40; Reynolds, 1989, нав. дело, стр. 166.

<sup>1327</sup> Кад се наслов наводи малим словима, мисли се на издање које се појавило у Паризу и које је у својој штампарији Three Mountains Press објавио Бил Бојд, који је и предложио мала почетна слова, што Хемингвеј сматра „смешним“, али се не буну јер му је текст битнији од наслова. Hemingway, 1981, нав. дело, стр. 128. Годину дана касније, у Њујорку, издавач Boni & Liveright објављује допуњено издање.

<sup>1328</sup> Fenton, 1954, нав. дело, стр. 225-226. Видети и: Louis Henry Cohn. *A Bibliography of the Works of Ernest Hemingway*. New York: Random House, 1931, стр. 16.

натерао да настави даље и створи нешто ново<sup>1329</sup>. Збирка *Three Stories & Ten Poems* је садржала приповетке „Горе у Мичигену“ (дорађена верзија појавила се 1938. у збирци *The Fifth Column and the First Forty-Nine Stories*, а касније се штампа у издањима сабраних кратких текстова, обично као прво дело), „Ван сезоне“ и „Мој стари“ (обе приповетке постају део збирке *У наше време*), те песме “Mitraigliatrice”, “Oklahoma”, “Oily Weather”, “Roosevelt”, “Captives”, “Champs d’Honneur”, “Riparto d’Assalto”, “Montparnasse”, “Along With Youth” и “Chapter Heading”<sup>1330</sup>. Ово издање имало је одређену рецепцију, посебно његови прозни делови, али највећа вредност је стварање жеље за новим публикацијама, што наводи аутора да пише нове текстове и среди оне који ће чинити збирку *У наше време*. Овим се и завршава први период његове каријере<sup>1331</sup>, који Фентон назива „шегртовањем“, и он је спреман да почне да пише<sup>1332</sup>.

Осамнаест кратких прозних текстова збирке *у наше време*<sup>1333</sup> настали су током 1922. и 1923: шест је написано након губитка рукописа у децембру, али пре објављивања у часопису у априлу, а осталих дванаест до лета 1923, када рукопис стиже до издавача<sup>1334</sup>. Упркос кратком временском року настанка, ови текстови – најчешће се називају „вињетама“ или „поглављима“, како их и аутор именује<sup>1335</sup> – нису

<sup>1329</sup> Хемингвеј пише Паунду о овом догађају у јануару 1923, говорећи да је остала неколицина рукописа, али да већ тада почиње да ради на новим текстовима (вероватно се ради о првим вињетама збирке *у наше време*), што је Паунд назвао „Божјом вољом“. Hemingway, 1981, нав. дело, стр. 76-77. Он помиње овај догађај и у *Покретном празнику*. Хемингвеј, 1964, нав. дело, стр. 85-86.

<sup>1330</sup> Хемингвејева поезија се ређе истражује, али постоје два издања сабраних песама: 88 *Poems* из 1979, те *Complete Poems* из 1979, односно 1992. године. Код нас се ова поезија јавља у три наврата:

- „Неотомистичка песма“, „Доба је тражило“ и „Душа Шпаније“, превео Владимир Јагличић. *Danse Macabre: Антологија англојезичког песништва од XIV до XX века*, избор, предговор и превод Владимир Јагличић. Крагујевац: Студентски културни центар, 2009, стр. 510–515.
- „Волим Канађане“, „Коначно“, „Лудом хришћанину“, „Ја ексирам дивље женске“, „Савет сину“ и „Душа Шпаније са Мекалмоном и Бирд-ом издавачима“, превео Бојан Белић. *Багдала*, год. 53, бр. 490 (2011), стр. 12–16.
- „Прво поглавље“, „Убијени пеив“, „Champs d’Honneur“, „Поема“, „Riparto d’Assalto“ и „D’Annuzio“, превео Бојан Белић. *Траг*, год. 8, књ. 8, св. 29 (2012), стр. 115–116.

<sup>1331</sup> Хемингвеј дели своју каријеру у неколико периода, од којих сваки, логично, води ка наредном, а период који настаје 1925. почетком рада на роману *Сунце се поново рађа* није могао да настане све док он није преточио у прозу сав материјал инспирисан новинарством, животом у Паризу и интеракцијом са Гертрудом Стајн, Езром Паундом, Шервудом Андерсоном и другима. Најзад, тај период и кулминира трима приповедним збиркама и романом *Пролетње бујице* (1926). Fenton, 1954, нав. дело, стр. 225.

<sup>1332</sup> Fenton, 1954, нав. дело, стр. 225.

<sup>1333</sup> Наслов алудира на фразу из Књиге молитви англиканске цркве и химну “Give peace in our time, O Lord” („Дај нам мир у наше време, о, Господе“). Иако ово издање збирке није преведено на српски, вињете се јављају у издању приповедака из 1977, одакле ће се наводити и цитати из њих.

<sup>1334</sup> Fenton, 1954, исто, стр. 285ф13. Коен прецизира да је првих шест вињета написано између јануара и марта, вињете 7 до 11 од марта до јуна, вињете 12 до 16 у јуну и јулу, а последње две на почетку августа, када је Хемингвеј послао рукопис на читање. Cohen, нав. дело, стр. 35–45.

<sup>1335</sup> Коен наводи још неколико варијанти – минијатуре, скечеве, импресије, експерименти, стилске вежбе, епизоде – али истиче и немогућност једнозначне дефиниције због разлика у стилу, фокализацији, језику, нарацији и темама, те закључује да се о могућности спајања текстова у већу целину може дискутовати. Cohen, исто, стр. 61-62. Вињете су првобитно имале наслове (“Humour” [7], “Religion” [8],

усредсређени само на један тематски оквир, већ говоре о три доминантне теме: *рат* (вињете 1, 4, 5, 7, 8, 10), *борба бикова* (2, 12–16) и *актуелно новинарство* (3, 6, 9, 11, 17, 18, док вињете 3 и 6 описују догађаје из Грчко-турског рата), истовремено показујући заматак касније обимније прозе и сажетог стила<sup>1336</sup>. Уз то, међу њима постоје конкретне везе, како аутор почетком августа 1923. истиче у писму Паунду, са којим разговара о садржају, редоследу и формалним одликама збирке: „Када се прочитају заједно, оне се спајају. Звучи смешно, али тако је“<sup>1337</sup>. Било ово тачно или не, значај збирке је велик: она је ауторов први корак ка озбиљној књижевности, одмак од новинарства, конкретизација припрема којима се посветио претходних година, практична примена теоријског знања, нацрт за поетички оквир, прва представа става према рату и искуству, основа за каснији рад, најавна најквалитетнијих делова његовог опуса (посебно у случају седме вињете и „посебног мира“ из романа *Збогом оружје*), сублимат искуства, поигравање са фокализацијом и позицијом приповедача (нарочито у осмој вињети), те скуп иновативних кратких прозних дела скоро савршене импресионистичке структуре, наративне технике и тематског опсега<sup>1338</sup>. Што се тиче ратних вињета, оне представљају тренутке Првог светског рата којих се аутор сећа и походе његову свакодневицу: оне пресликавају његово искуство рата и одређене ситуације којима присуствује, о којима слуша, или које измишља на основу конкретних догађаја. Иако између тих шест вињета постоје наративне и стилске разлике, оне стварају једну кохерентну целину која представља исечке из различитих делова рата, а тематизација овог сукоба у њима се приближава Хемингвејевој тежњи изнесеној у писму Паунду из августа 1923: да збирка почне невино, питома и једноставно, да касније достигне врхунац, а да се сви текстови споје у свести публике након читања. Тако се до јединства збирке – или бар ових шест вињета – долази константним развијањем тема, стилистичким експериментима на плану наратије и перспективом која се мења, док постоји разлика између ситуација из првих вињета, које су једноставније и безбедније од оних у седмој, осмој и десетој вињети<sup>1339</sup>. Оно што се

---

“Crime and Punishment” или “Crime” [9], “Love” [10], “Youth” [11], “Toros y Toreros” [12–16]) који су, сем последњег, општег карактера и врло иронични, али Хемингвеј схвата да би иронија била погрешно протумачена као коментар тога како су љубав, вера и младост изгледали „у његово време“. Cohen, исто, стр. 40-41.

<sup>1336</sup> Fenton, 1954, нав. дело, стр. 229.

<sup>1337</sup> Hemingway, 1981, нав. дело, стр. 91-92.

<sup>1338</sup> James Nagel. “Literary Impressionism and *In Our Time*”. *The Hemingway Review*, Vol. VI, No. 2 (1987), стр. 22; Young, 1959, нав. дело, стр. 39; Lamb, нав. дело, 86, 103; Fenton, 1954, нав. дело, стр. 227-228, 236.

<sup>1339</sup> Cohen, нав. дело, стр. 46, 48.

такође мења јесу реакције јунака на опасност: у неким вињетама, они преносе догађаје из свог угла без размишљања о последицама (вињете 1 и 5), у другима реагују и боре се за живот (вињете 4 и 8), док се у трећима истражује њихово психолошко стање након ратних трагедија (вињете 7 и 10). Независно од стадијума рата у који аутор смешта радњу, јасно је да је оно што спаја све вињете „антиципација или присећање насиља, осећај непосредне опасности или прогањајуће сећање скорог бола које одређује реакције јунака“<sup>1340</sup>. Велики део грађе вињета долази из личног искуства аутора, и могуће је повући паралеле између његовог учешћа у рату, рањавања, опоравка, љубави према болничарки и несрећног краја те љубави са оним у вињетама 7, 8 и 10. Оне су толико аутобиографске да Хемингвеј у рукопису последње верзије дописује реч “Personal”, док је осма вињета у првој верзији исприповедана у првом лицу једнине, што аутор мења да сакрије лично искуство, чиме наступа полифоничност првих шест публикованих вињета<sup>1341</sup>. Ипак, задржава се на лику војника, појединца у рату који је, мада он изневерава тропе ратне прозе<sup>1342</sup>, близу фронта, неретко у центру активности. Због овога се оне отварају из самог средишта радње, свешћу протагонисте који догађаје посматра изнутра, а не споља, као у текстовима о борбама бикова<sup>1343</sup>.

Догађаји о којима је реч су марш до Шампања, битка код Монса, постављање барикаде преко моста на неименованој локацији, рањавање на италијанском фронту, страх за сопствени живот на фронту на Пијави и, најзад, раскид љубавне везе коју рањени војник започиње са болничарком. Прва вињета почиње чувеним Хемингвејевим концептом „једне истините реченице“<sup>1344</sup> – „Сви су били пијани. Цела батерија која је у мраку ишла друмом била је пијана.“<sup>1345</sup> – и наставља се покретом војске према регији Шампањ у време, претпоставља се, битака које су се ту одиграле у Првом светском рату<sup>1346</sup>. Приповедач/протагониста, интендантски каплар, не пружа

---

<sup>1340</sup> Cohen, исто, стр. 76.

<sup>1341</sup> Cohen, исто, стр. 40.

<sup>1342</sup> Cohen, исто, стр. 40-41.

<sup>1343</sup> Cohen, исто, стр. 70-71.

<sup>1344</sup> „Стајао бих и гледао преко париских кровова и мислио: ‚Немој се бринути. И до сада си увек писао и писаћеш и од сада. Треба само да напишеш једну истиниту реченицу. Напиши најистинскију реченицу која ти падне на памет.‘ Тако бих најзад написао једну истинску реченицу, и онда кренуо даље.“ Хемингвеј, 1964, нав. дело, стр. 24.

<sup>1345</sup> Хемингвеј, 1977, нав. дело, стр. 119.

<sup>1346</sup> Иако није могуће прецизирати тренутак радње вињете, Хагерман тврди да се ради о периоду између септембра и децембра 1915, током Друге битке у Шампањи између француске и немачке војске. Е. Р. Hagemann. “‘Only Let the Story End As Soon As Possible’: Time-and-History in Ernest Hemingway’s *In Our Time*”. *New Critical Approaches to the Short Stories of Ernest Hemingway*, ed. Jackson J. Benson. Durham and London: Duke University Press Books, 1990, стр. 193. Видети и: Е. Р. Hagemann. “A Collation, with Commentary, of the Five Texts of the Chapters in Hemingway’s ‘In Our Time’, 1923-38”. *The Papers of the*

контекст догађаја, а на националност једино упућује обраћање пијаног поручника француском фразом “mon vieux” („пријатељу мој“), што и даље не разјашњава о чијој војсци се ради<sup>1347</sup>. Читалац упознаје ратне активности, тензију и страх: он је толико јак да ађутант непрекидно упозорава приповедача да угаси ватру да их непријатељи не би приметили, пошто је у питању ноћ, иако се налазе „педесет километара удаљени од фронта“<sup>1348</sup>. Његов страх није неутемељен, нарочито ако се зна да су битке у Шампањи биле кржаве, те се пажња читалаца активира помињањем тог локалитета, и они могу претпоставити да ноћни марш војника значи да су позвани у битку коју већина неће преживети<sup>1349</sup>. Ову тензију понављају вињете 4 и 5 које аутор смешта опет на Западни фронт, близу белгијског града Монса, где се крајем августа 1914. одиграва прва велика битка рата у којој британска војска брани Белгију од Немаца<sup>1350</sup>. Радња је наизглед једноставна – наратор и Млади Бакли, који стиже „са својом патролом са друге стране реке“<sup>1351</sup>, седе у башти и убијају једног по једног Немца који прескачу зид – али њен контекст није једноставан: не зна се ко је наратор, које је националности (сем што се зна да је на страни Савезника), шта ради у башти, те одакле долази Млади Бакли. Једино шта се зна јесте да они – мада се опет не зна ко су то „ми“ – убијају немачке војнике. Састављена од неколицине једноставних реченица које успоравају време радње и приближавају га ониричком искуству ратне стварности, ова вињета задржава радикално једноставну структуру, слично првој, у којој аутор не открива превише, али сасвим довољно<sup>1352</sup>. Ово је једна од ретких прилика када ратна свакодневица делује једноставно, скоро питома, а ова мирноћа, као непознаница о месту и времену радње<sup>1353</sup>, протеже се на пету вињету о постављању барикаде преко моста. Наратор проговара из позиције колектива и војне формације („поставили смо“, „убијали смо“, „били смо запањени“, „морамо да се повучемо“), а иако се не зна чија је то војска, претпоставља се да је у питању иста савезничка војска која убија Немце на зиду у

---

*Bibliographical Society of America*, Vol. 73, No. 4 (1979), стр. 443–458, те Wendolyn E. Tetlow. *Hemingway's In Our Time: Lyrical Dimensions*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1922, стр. 19–21.

<sup>1347</sup> Коен тврди да Хемингвеј вероватно преноси искуства куvara француске јединице у амерички сленг, премда није јасно зашто се не ради о америчкој јединици. Cohen, исто, стр. 131.

<sup>1348</sup> Хемингвеј, 1977, нав. дело, стр. 119.

<sup>1349</sup> Cohen, нав. дело, стр. 130-131.

<sup>1350</sup> Узгред, само четврта вињета прецизира где се радња одиграва („Били смо у једној башти у Монсу.“ Хемингвеј, 1977, нав. дело, стр. 133), док се за пету претпоставља да се такође дешава у Белгији јер је у скоро идентичном облику објављена у часопису *The Little Review* под насловом “MONS (Two)”.

<sup>1351</sup> Хемингвеј, 1977, исто, стр. 133.

<sup>1352</sup> Cohen, нав. дело, стр. 145.

<sup>1353</sup> Како је пета вињета смештена у „страховито топао дан“ (Хемингвеј, 1977, нав. дело, стр. 140), у питању је лето, а Хегерман је смешта у 23. август 1914, када је батаљон Хемингвејевог пријатеља од којег је и чуо о овој ситуацији бранио мост преко канала Монс-Конде. Nagermann, нав. дело, стр. 193.

претходној вињети, а чак се понављају и неки колоквијални изрази карактеристични за британско говорно подручје (“topping”, “potted” или “frightfully put out”)<sup>1354</sup>. Вињете разликује употреба придева („страховито“, „непроцењиво“, „веома добри“, „страховито запањени“, итд.), док се барикада у петој вињети чак три пута описује као „савршена“, што се не слаже са сведеним и дистанцираним стилем четврте. Такав приступ може се приписати еуфорији, маничном страху и паници коју приповедач осећа, што се додатно појачава при крају вињете, када барикада попусти, те приповедање иде од смиреног приповедања у брбљање<sup>1355</sup>, чиме Хемингвеј успева да у неколико реченица промени природу ситуације и наведе читаоца на размишљање о судбини јунака. И наредне две вињете из рата, седма и осма, могу се читати заједно: њих повезује исти простор италијанског фронта, нарација из трећег лица и протагонисти који су између живота и смрти. Прва од њих можда је и најпознатија вињета збирке јер се у њој први и једини пут јавља лик Ника Адамса, његова ратна повреда<sup>1356</sup>, али и јунак по имену Риналди који са њим склапа „посебни мир“ – сва четири елемента се касније понављају у роману *Збогом оружје*. Символичка вредност вињете је огромна, а догађаји у њој ће, „на овај или онај начин, постати и климакс живота свих Хемингвејевих јунака у следећих четврт века“<sup>1357</sup>. Ник није прецизно описан и не зна се да ли је он Американац у италијанској војсци, као Фредерик Хенри, или Италијан чије искуство аутор преводи у амерички сленг попут француског куvara у првој вињети, или пак нешто треће, што се мења како аутор мења верзије вињете<sup>1358</sup>. Није ни сигурно да ли је ово исти Ник Адамс из других приповедака, пошто је овде „рањен у кичму“, а ноге су му „чудно штрчале напред“<sup>1359</sup>, док каснији текстови помињу друге повреде<sup>1360</sup>. Ова повреда је дата иронично, саркастично, скоро духовито – но, прва верзија јесте била насловљена “Humour” – те се чак и рањени Ник смеје на сопствени рачун. Рањен, он чека болничаре са носилима и седи „наслоњен на црквени зид где су га довукли да не буде изложен митраљеској ватри на улици“<sup>1361</sup>, посматрајући епилог борбе Аустријанаца и Италијана: два мртва непријатеља, Риналди и неколицина лешева непознате националности. Он не очајава нити моли за свој живот

<sup>1354</sup> Cohen, нав. дело, стр. 71.

<sup>1355</sup> Cohen, исто, стр. 147-148.

<sup>1356</sup> По Хагерману, она настаје, као и ауторова, у јулу, у близини Пијаве. Hagermann, нав. дело, стр. 194-195.

<sup>1357</sup> Young, 1959, нав. дело, стр. 39.

<sup>1358</sup> Cohen, нав. дело, стр. 153-154.

<sup>1359</sup> Хемингвеј, 1977, нав. дело, стр. 170.

<sup>1360</sup> Cohen, нав. дело, стр. 154. Мисли се на „Цела земљу под снегом“ и „Велику реку са два срца“.

<sup>1361</sup> Хемингвеј, 1977, нав. дело, стр. 170.

– што ће бити случај у наредној вињети – јер се ситуација добро развија за његове саборце, већ покушава да остане жив и при свести док разговара са пријатељем. Међутим, Риналди лежи лицем окренут земљи и не одговара: он је „публика која га је разочарала“<sup>1362</sup>, што значи да је тешко рањен или мртав, али му Ник говори да су они склопили посебан мир којим симболички иступају из ратних дешавања. И осма вињета се одиграва код Фосалте током последње аустријске офанзиве, јуна 1918<sup>1363</sup>, а неименовани протагониста се обраћа Исусу молбама да га спаси: „Христе молим те молим те молим те Христе. Ако ме само спасеш да не будем убијен учинићу све што ти кажеш. Ја верујем у тебе и целом ћу свету рећи да си ти једини који вреди. Молим те молим те драги Исусе“<sup>1364</sup>. Опет, иако се не зна контекст, јасан је страх који се преноси понављањем истих речи, избегавањем интерпункције, поигравањем са приповедањем, те нефилтрираним и аутентичним обраћањем војника који страхује од смрти. Међутим, бомбардовање престаје и војник наредне вечери одлази у Местре, али никоме – посебно не девојци са којом проводи ноћ – не помиње своје страхове, нити хвали божанску интервенцију. Најзад, најобимнија, десета вињета, која у наредном издању збирке *У наше време* постаје „Веома кратка прича“, такође се заснива на биографији аутора и може се читати паралелно са романом *Збогом оружје*. У оба дела рањени Американац се заљубљује у болничарку, али док у роману Хенри и Кетрин остварују љубав, јунак вињете и Аг (у каснијој верзији Луз) раскидају након његовог повратка кући: она се удаје, а он окреће проституткама. У овом тексту, заснованом на личном искуству са Агнес вон Куровски, Хемингвеј покушава да преболи изгубљену љубав, те се она може читати и у аутобиографском и у кључу психотерапије<sup>1365</sup>. Њихова веза има неколико стадијума – заљубљеност, планови за венчање, планирање живота у Америци, раскид, те писмо у којем она говори да је „њихова љубав била само једна детињарија“<sup>1366</sup> – а сваки стадијум формира један микро-космос за себе, али се везује

---

<sup>1362</sup> Хемингвеј, 1977, исто, стр. 170.

<sup>1363</sup> Hagermann, нав. дело, стр. 194.

<sup>1364</sup> Хемингвеј, 1977, нав. дело, стр. 174.

<sup>1365</sup> Хемингвеј помиње раскид у писму свом ратном пријатељу у јуну 1919, а садржај и импликације тог писма се скоро пресликавају у овој вињети: „Јуче сам добио врло тужно писмо од Аг из Рима. Раскинула је са мајором. Сада јој је јако тешко и каже да бих требало да осећам да јој је то освета за оно што је она урадила мени. Јадна девојка. Јако ми је жао. Али не могу ништа да урадим. Некада сам је волео, али онда ме је преварила. И не кривим је. Али сам ја решио да спалим сећање на њу и спалио сам га тонама пића и другим женама, и сада је то готово.“ Hemingway, 1981, нав. дело, стр. 25. За психотерапеутски угао читања вињете видети: Scott Donaldson. “‘A Very Short Story’ as Therapy”. *Hemingway’s Neglected Short Fiction: New Perspectives*, ed. Susan F. Beegel. Tuscaloosa: University of Alabama Press, стр. 99–106, те Robert Scholes. “Decoding Papa: ‘A Very Short Story’ As Work and Text. Benson, нав. дело, стр. 33–47.

<sup>1366</sup> Хемингвеј, 1977, нав. дело, стр. 172.



са осталима елегантним стилским решењем које понавља одређене речи и фразе<sup>1367</sup>. Најзад, ова вињета има полижанровски карактер и може се читати не само из угла аутобиографије (на шта и упућује ознака “Personal” на првој верзији) и психоанализе, већ и као пародија бајке у којој љубав не побеђује, а њену привилеговану позицију у поратном свету преузимају сексуалне авантуре и венеричне болести<sup>1368</sup>.

Збирка *у наше време* наилази на позитивну рецепцију<sup>1369</sup>, те се тираж распродаје, а Хемингвеј размишља о наредним корацима. Његова приповетка „Мој стари“ уврштена је у антологију *Best Short Stories of 1923* Едварда О’Брајена, и то га наводи да, вративши се крајем јануара 1924. у Париз са Хедли и сином Џеком, пише нове приповетке које у мају нуди О’Брајену<sup>1370</sup>. Пре тога Паунду јавља да пише „проклето добре приповетке“<sup>1371</sup>, да би се у септембру опет обратио О’Брајену:

„Написао сам 14 приповедака и имам књигу спремну за објављивање. Треба да се зове *У наше време*, а између сваке од приповедака ишло би по једно поглавље књиге *у наше време* коју сам вам послао. То је био план када сам их писао, да служе као наслови поглавља. Све приповетке образују одређено јединство: првих пет су смештене у Мичиген, почевши од ‘Горе у Мичигену’ коју добро познајете, а између сваке долази бум! вињете збирке *у наше време*. Требало би да буде јако добра збирка, мислим. [...] Мислим да ће вам се неке од приповедака јако допасти. Волео бих да могу да вам их покажем. Последња приповетка зове се ‘Велика река са два срца’, и она има око 12000 речи и иде након приповетке о скијању и ‘Мог старог’ и заокружује приказе Мичигена са којима књига почиње. То је много боље него било шта што сам икада написао.“<sup>1372</sup>

---

<sup>1367</sup> Cohen, нав. дело, стр. 166-167.

<sup>1368</sup> Cohen, исто, стр. 68-69. Узгред, вињета и почиње као бајка, речима „Једне вреле вечери у Милану“.

<sup>1369</sup> О збирци *у наше време* су, између осталих, писали Едмунд Вилсон, Форд Мадокс Форд, Д. Х. Лоренс, Скот Фицџералд и други. За детаљну рецепцију видети: Cohen, исто, стр. 50-54.

<sup>1370</sup> Хемингвеј му пише да се збирка *у наше време* распродала, али да он није добио део зараде, и да би желео да у Њујорку објави „јако дебелу књигу код доброг издавача који би је пласирао“, а да би та књига садржала вињете и петнаест до двадесет нових приповедака. Hemingway, 1981, нав. дело, стр. 117.

<sup>1371</sup> Hemingway, 1981, исто, стр. 113.

<sup>1372</sup> Hemingway, 1981, исто, стр. 123.

Хемингвеј је узбуђен због рукописа и он, иако његов план има недоследности<sup>1373</sup>, успева да склопи рукопис од старих и нових текстова. Вињете су претрпеле одређене интервенције – када се говори о њима у збирци *У наше време*, оне ће се означити као „поглавља“, да би се показала разлика између структуре две збирке – те се тако друга вињета придружује вињетама 12 до 16 (услед тога су вињете 3 до 9 померене за једно место и сада носе бројеве 2 до 8), па шест вињета о борбама формирају низ од деветог до четрнаестог поглавља. Такође, вињета 10 добија наслов „Веома кратка прича“, вињета 11 „Революционар“, а последња „L’Envoi“ (фр. *закључак*). Једино прва вињета задржава пролошко место, а претпоследња вињета постаје поглавље број 15. Уз то, Хемингвеј у њих уноси одређене измене које су, сем мењања имена у вињети 10, незнатне и не утичу на читање и рецепцију<sup>1374</sup>. Између ових поглавља аутор смешта приповетке и најављује структуру збирке у писму Едмунду Вилсону из октобра 1924, описујући композицију као „смењивање одмицања и примицања“ у којем вињете и приповетке пружају „слику целине [односно] детаља – као када неки предео наизменично посматрамо голим оком и догледом. Хемингвеј је под ‚поглављем‘ подразумевао кратку, заокружену целину која је независна од приповедака и од њих се разликује по фокусу. Може се рећи да поглавља или вињете представљају покушај стварања чистих објективних корелатива: емоције се директно евоцирају, за разлику од прича, у којима се посредује путем описа догађаја“<sup>1375</sup>. Иако мора да приповетку „Горе у Мичигену“ замени приповетком „Боксер“<sup>1376</sup>, Хемингвеј је задовољан структуром збирке и прихвата понуду њујоршке издавачке куће Boni & Liveright који октобра 1925. публикују збирку у тиражу од 1335 примерака<sup>1377</sup>. Његова намера тим издањем и нарочито новим текстовима је да представи живот са свим позитивним и негативним странама, у три или четири димензије, не кријући ништа<sup>1378</sup>, а резултат таквог приступа су похвале критике, колега, издавача и читалаца<sup>1379</sup>. Збирка достиже популарност, а

<sup>1373</sup> Он, на пример, тврди да су вињете написане са намером да буду смештене између дужих текстова, што никако не може бити тачно јер он није ни почео те текстове 1923. када је збирка *у наше време* објављена (ово понавља и у писму Ернесту Волшу са почетка марта 1925. Hemingway, 1981, исто, стр. 152), док је прави разлог за убацивање тог материјала и приповедака из збирке *Three Stories & Ten Poems* да рукопис добије на обиму, али успева да добије смислену целину. Cohen, нав. дело, стр. 55-56.

<sup>1374</sup> Слично Црњанском, Хемингвеј је своју кратку прозу дорађивао и мењао и након објављивања, те су у наредном издању збирке из 1930. године, сем додатне уводне приповетке „На пристаништу у Смирни“, приметне и ситне интервенције у тексту вињета, што Фентон објашњава чињеницом да је претварање искуства у фикцију компликован и дуготрајан процес. Fenton, 1954, нав. дело, стр. 235-236.

<sup>1375</sup> Гордић, 2000, нав. дело, стр. 162-163, Hemingway, 1981, нав. дело, стр. 128.

<sup>1376</sup> Видети писмо Џону Дос Пасосу са краја априла у Hemingway, 1981, исто, стр. 157.

<sup>1377</sup> Baker, нав. дело, стр. 33.

<sup>1378</sup> Видети писмо оцу из марта 1925 у Hemingway, 1981, нав. дело, стр. 153.

<sup>1379</sup> За детаљнију рецепцију видети: Baker, нав. дело, стр. 33–37.

Хемингвејеви истраживачи је оцењују као жерминал, клицу или „почетак свега што је он касније написао“ и заматак свих оних обележја „која ће он доцније развити до уметничке пуноће и зрелости“<sup>1380</sup>. Највише пажње привлачи спој *краћих* поглавља, у којима су „различите слике насиља – генерички примери насиља“, и *дужих* целина које истражују искуство Ника Адамса и стављају његово искуство „у шири контекст“<sup>1381</sup>. Тиме се стиже до паралелног приказа ратног и мирнодопског живота модерне генерације, а те две групе текстова, по Вилсону, спаја рат као кључ разумевања живота „у наше време“, односно, „стил репортерског и екстроспективног приповедања у коме се потпуно релативизује субјективна тачка гледишта зарад непристрасног и објективног сведочења“, техника „јукстапозиције и филмске монтаже“, динамичка експозиција призора, те рат као „тематска и значењска константа“, а између приповедака и поглавља постоји јасна веза на симболичком, тематском и наративном плану: „Док приче описују конкретне догађаје-прекретнице у животу младог човека, изостављајући при том осећања и субјективно виђење тих догађаја, вињете нас суочавају са свим емоцијама и трауматичним сликама које су из прича изостављене или су невидљиве“<sup>1382</sup>.

Приповетке и поглавља збирке саграђене су од истог материјала<sup>1383</sup>, али приповетке одликује богатији контекст, потпунија наративна структура, сређенији стил, фокус на конкретне јунаке, али и наслови<sup>1384</sup>. Такође их карактерише појава Ника Адамса, а његов живот кореспондира са ауторовим личним искуствима, и стога је овај младић централни јунак збирке. За разлику од збирке *Вајнзберг, Охајо* Шервуда Андерсона са којом је често пореде, *У наше време* нема класично јединство места, али има јунака чије се сазревање и повратак из рата прате, те је тако обједињује „један лик на чијем се спознајном хоризонту огледају сва искушења његове генерације“<sup>1385</sup>. Он је представник пресудних прилика са којима се Хемингвеј сусретао и представља све што аутор жели да пренесе

<sup>1380</sup> Young, 1952, нав. дело, стр. 2; Бркић, нав. дело, стр. 205.

<sup>1381</sup> Гордић, 2000, нав. дело, стр. 157.

<sup>1382</sup> Edmund Wilson. “Hemingway: Gauge of Morale”. *The Wound and the Bow: Seven Studies in Literature*. New York: Oxford University Press, 1947, стр. 214; Гордић, 2000, нав. дело, стр. 163, 164.

<sup>1383</sup> Nagel, 1987, нав. дело, стр. 23.

<sup>1384</sup> Осим што понавља наслов претходне збирке, чиме читаоце, од којих већина није читала париско издање, усмерава на библијску фразу, аутор жели да скрене пажњу и насловима приповедака. Они махом означавају јунаке („Лекар и лекарева жена“, „Боксер“, „Револуционар“, „Господин и госпођа Елиот“, „Мој стари“), симболичко средиште фабуле („Мачка на киши“) или просторно окружење („Индијански логор“, „Војников дом“, „Велика река са два срца“). За детаљан преглед наслова приповедака из свих фаза Хемингвејевог стваралаштва и алузије у њима, видети: Lamb, нав. дело, 136–139.

<sup>1385</sup> Гордић, 2000, нав. дело, стр. 157. Јединство које лик Ника Адамса доноси толико је јако да збирка због тога подсећа на фрагментарни роман, иако није првобитно замишљена тако. Lawrence, нав. дело, стр. 93.

у фикцију, избегавајући мемоарски и документарни стил. Слично њему, Ник, син лекара из Мичигена, одлази у Први светски рат, а након рањавања се враћа кући и посвећује природи, лову и риболову, да би касније имао сусрете са болом, понижењима и граничним ситуацијама којима богати свој идентитет<sup>1386</sup>. Он је типични представник нараштаја који након рата не може да се навикне на мирнодопски живот, а све несугласице и неразумевања аутора и његове околине пресликавају се у Никова искуства, толико да он постаје епитом ратне генерације<sup>1387</sup>. Ник се јавља и пре ове збирке (у вињетама 7 и 8 збирке у *наше време*), али и касније, те не чуди што је 1972. објављена збирка *The Nick Adams Stories* која сабира прозу о Нику, али то чини хронолошки, за разлику од аутора који не води рачуна о издањима и хронологији – тако се овај јунак само у збирци *Men Without Women* јавља као војник у Италији („У другој земљи“ и „Сад ја лежем“), адолесцент у Илиноју („Убице“), дечак у Мичигену („Десет Индијанаца“) и одрастао човек у Аустрији („Једна алпијска идила“) <sup>1388</sup>. Овај поступак је смисленији и сврсисходнији, посебно зато што немали број каснијих јунака воде порекло од Ника Адамса – Џејк Барнс (*Сунце се поново рађа*), Фредерик Хенри (*Збогом оружје*), Хари Морган (*Имати и немати*), Роберт Џордан (*За ким звоно звони*), Ричард Кентвел (*Преко реке и у шуму*), Господин Фрејзер („Коцкар, калуђерица и радио“) и Франсис Макомбер („Кратки срећни живот Франсиса Макомбера“) <sup>1389</sup>.

Најбитнији део Никовог живота – учешће у рату, рањавање, опоравак и повратак – јавља се, сем у поглављима 1, 3, 4, 6 и 7, те „Веома краткој причи“, и у приповеткама „Војников дом“ и „Велика река са два срца“<sup>1390</sup>, док се приповетка „На пристаништу у

<sup>1386</sup> Gurko. 1968, нав. дело, стр. 184, 189.

<sup>1387</sup> Young. 1952, нав. дело, стр. 31; Гордић, 2000, нав. дело, стр. 156.

<sup>1388</sup> Philip Young. “Preface”. Ernest Hemingway. *The Nick Adams Stories*. New York: Scribner, 1972, стр. 5-6.

<sup>1389</sup> Rovit, нав. дело, стр. 55. Ровит прави разлику између њега као младића без искуства (тзв. Nick-Adams-hero, *tyro*), и другог типа протагонисте, старијег и искуснијег, тзв. јунака са кодексом (тзв. code-hero, *tutor*). Rovit, исто, стр. 55. Потоњи су јунаци који истовремено личе једни на друге и на свог аутора, и живе у свету који је „као непријатељска шума, пуна невидљивих опасности, да не помињемо ноћне море које их прогањају у сну. Смрт их вреба иза сваког дрвета. Њихова једина прилика за сигурност лежи у верном придржавању обичаја који су измислили за себе“. Cowley, 1944, нав. дело, стр. xix. Ови обичаји формирају понашање ког се ти јунаци придржавају не би ли остали живи у свету пуном насиља и смрти. Кодекс заправо представља једино решење за проблеме Ника Адамса и других јунака који пате као њихов аутор након што су у младости видели превише насиља и смрти, и због тога су постали превише окупирани тим стварима на нездрав начин. Young, 1952, нав. дело, стр. 36, 201. Видети поглавља “Of Tyros and Tutors” у Rovit, нав. дело, стр. 53–77; “The Education of Nicholas Adams” у Baker, нав. дело, стр. 127–131; те “Adventures of Nick Adams” и “The Hero and the Code” у Young. 1952, нав. дело, стр. 1–27, 28–50.

<sup>1390</sup> На рат алудирају и приповетке „Мачка на киши“ (помиње се споменик палим војницима, а приповетка је написана на пролеће 1923, када је аутор са супругом посетио Паунда у италијанском граду Рапало. Baker, нав. дело, стр. 135; John Cohassey. *Hemingway and Pound: A Most Unlikely Friendship*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., 2014, стр. 42), „Ван сезоне“ (један од јунака је био у рату, а сада носи „војничку торбицу преко рамена“ и чува алкохол у цепоу „свог старог војничког капута“. Хемингвеј,

Смирни“ бави Грчко-турским ратом и стога се овде неће детаљније анализирати<sup>1391</sup>. „Војников дом“, једна од, како сам аутор признаје, његових најбољих приповедака<sup>1392</sup>, садржи вишеструке интерпретативне могућности које почињу већ од наслова. У њеном тематском и симболичном средишту налази се Харолд Кребс, повратник из рата, још једна од ауторових маски, те се она може читати не само као представа Хемингвејевих личних проблема по повратку, већ и начин на који цела генерација доживљава тај „најтужнији доживљај човека“. Стога је наслов двосмислен, описујући и протагонисту и локацију где се он враћа, односно носиоца радње и простор у ком се радња одвија<sup>1393</sup>, као што се и сукоб у њој одвија на два нивоа, са околином и са породицом. Приповетка почиње описом Кребсовог повратка и анти-климакса на који он наилази у лето 1919. године<sup>1394</sup> и чињеницом да он „уопште није хтео да прича о рату“: нити има потребу за тиме, нити ико жели да га слуша пошто се град наслушао исувише „прича о зверствима да би га узбуђивали стварни догађаји“<sup>1395</sup>. Стога његове приче како је био присутан у пет битака у Француској у другој половини 1918. – Бела шума, Саосан, Шампања, Сан Миел и Аргона – не наилазе на разумевање околине те, да би привукао пажњу, он почиње да приписује себи туђа искуства. Међутим, лажи доводе до супротног ефекта, и он осећа одвратност према рату и свему што је преживео у Европи, што касније води до страха, посебно у разговору са другим војницима. Он губи однос са околином и прилику да подели своја искуства и трауме са неким ко би га разумео и напослетку

---

1977, нав. дело, стр. 202, 203) и „Мој стари“ (приповедачев отац је цокеј који прича како су он и пријатељи „за време рата одржавали редовне трке на југу Француске“. Хемингвеј, 1977, исто, стр. 236).

<sup>1391</sup> Она је написана у зиму 1926-27. (Lamb, нав. дело, стр. 238) и под насловом “Introduction by the Author” је објављена као прва приповетка новог издања збирке *У наше време* 1930, за коју Хемингвеј тада тврди да је „проклето добра књига – приповетке су, када их сада прочитам, добре као и увек“. Hemingway, 1981, нав. дело, стр. 327. Нови наслов употребљен је за издање *The Fifth Column and the First Forty-Nine Stories*, како Хемингвеј пише Максвелу Перкинсу у јулу 1938. Hemingway, 1981, нав. дело, стр. 470.

<sup>1392</sup> Ово открива у писму Роберту Мекалмону из децембра 1924, а приповетка је 1925. објављена у Паризу, у његовој антологији *Contact Collection of Contemporary Writers*, заједно са текстовима Џојса, Паунда, Форда, Вилијама Карлоса Вилијамса, Стајнове и других. Hemingway, 1981, нав. дело, стр. 139-140.

<sup>1393</sup> У питању је игра речи “Soldier’s Home” која може да означава и „војников дом“, али и реченицу „војник се вратио“, па чак и установу за ментално лечење припадника војске, а уз то се Хемингвеј поиграва и речима које користи: Кребс је „војник“ – а не „бивши војник“, „Американац“, „повратник“, „преживели“ или „син“ – док „дом“ означава породични простор и све проблеме у односима родитеља и сина. Најзад, ако се наслов тумачи на први начин, акценат се ставља на дом и породицу, а у другом случају се потенцира протагониста и његове ратне трауме. Lamb, нав. дело, 138-139.

<sup>1394</sup> „Ступио је као добровољац у поморске стрелце 1917. и није се вратио у Сједињене Државе све док се Друга дивизија није вратила са Рајне, у лето 1919. године. [...] У време када се Кребс вратио у свој родни град у Оклахоми, са дочекивањем хероја било је завршено. Он се вратио исувише касно. Људи из града који су били мобилисани веома су лепо поздрављени и дочекани приликом повратка. Хистерија је навелико владала. Сада је настала реакција. Свет је, изгледа, мислио да је прилично смешно што се Кребс враћа тако касно, неколико година по завршетку рата.“ Хемингвеј, 1977, нав. дело, стр. 175.

<sup>1395</sup> Хемингвеј, 1977, исто, стр. 176.

остаје сâм: емотивно, ментално и физички. Не може да оствари однос са локалним девојкама и присећа се веза са девојкама у рату, што га доводи до закључка да се тада осећао боље: „Мислио је о Француској, а онда почео да мисли о Немачкој. Узевши све укупно, више је волео Немачку. Није желео да напусти Немачку. Није желео да се врати кући. Ипак, дошао је кући“<sup>1396</sup>. Кулминација његовог одсуства из стварног света долази приликом читања књиге о рату која је „најзанимљивија ствар коју је прочитао до тада“ јер открива детаље битака у којима је учествовао и тек тада схвата шта је рат и кроз шта је он прошао: „Сада је заиста добијао појам о рату. Он је био добар војник. То је нешто значило“<sup>1397</sup>. Овај отклон од стварности пресликава се у растућем конфликту са породицом: две млађе сестре га идеализују, отац је незаинтересован, а мајка тражи од њега да пронађе посао и показује неискрену бригу о њему. Најзад, он се одриче свих, укључујући Бога, јер религија не може да постоји у поратном свету. Ипак, Кребс одлучује да ће пронаћи посао у Канзас Ситију, знајући да је „ионако све прошло“ (рат, проблеми, непријатни разговори, неразумевање родитеља и детињство), иако, и даље, „ништа од свега тога није га дирнуло“<sup>1398</sup>. Оваква одлука је бег из дома, који је једнако напоран као ратиште, али и нова верзија смрти коју је спреман да прихвати<sup>1399</sup>. Он наступа из позиције вишеструког губитника којег су поразили рат, дом, пријатељи и породица, и зато је у стању апатије, неспособан да се посвети било чему<sup>1400</sup>. Он се донекле чита и као претеча Мерсоа, протагонисте романа *Странац* Албера Камија из 1942. јер „самог себе одсеца од свега и свакога, одлучан да лута кроз живот без било каквих веза, у стању емотивне неутралности“<sup>1401</sup>, тако израстајући у симбол оштре критике послератног поретка у ком цивили изопштавају војнике.

Двострукост ове приповетке понавља и „Велика река са два срца“ која је, сем тога што садржи два одвојена дела – између њих се, и у збирци *У наше време*, и у издањима сабране приповедне прозе, штампа петнаесто поглавље (раније вињета број 17) о вешању Сама Кардинела – слично „Војниковом дому“ истовремено истражује унутрашње емотивно стање протагонисте Ника Адамса и његов однос са околином. У овој интерпретацији, Хемингвејев јунак личи на Кребса (истих је година и у сличној животној ситуацији), али се са ратним сећањима и траумама суочава на другачији начин, осамостаљивањем, дистанцирањем и потрагом за унутрашњим миром у

<sup>1396</sup> Хемингвеј, 1977, исто, стр. 179.

<sup>1397</sup> Хемингвеј, 1977, исто, стр. 179-180.

<sup>1398</sup> Хемингвеј, 1977, исто, стр. 185.

<sup>1399</sup> Gurko, 1968, нав. дело, стр. 183.

<sup>1400</sup> Fenton, 1995, нав. дело, стр. xix.

<sup>1401</sup> Gurko, 1968, нав. дело, стр. 182.

природи и риболову. Сам аутор је током септембра 1919. године са два пријатеља био на сличној риболовачкој екскурзији у близини мичигенског града Сенеја, где се и одвија радња приповетке<sup>1402</sup>, а тај пут има пресудан утицај на њега и на Ника, помажући им да разумеју и прихвате своје ратне трауме. Уз аутобиографски елемент, приповетка је кључна за разумевање „принципа леденог брега“ јер се она, како Хемингвеј пише уреднику издања *The Hemingway Reader*, Чарлсу Пуру, бави „момком који се враћа из рата. Али, рат се никада не спомиње, колико се сећам“<sup>1403</sup>. Стога не чуди што је ово дело оцењено као „најпознатије белетристичко дело о рату у којем се рат уопште не помиње. Управо је одсуство рата поента приповетке“<sup>1404</sup>. Хемингвеј се бунио поводом рецепције ове приповетке, било да се она чита са предзнањем о контексту у којем је настала или не – ако се посматра у контексту збирке, она има повлашћен положај и кулминира дотадашње емоције аутора из претходних текстова и његов став да је рат „кључна чињеница нашег времена“<sup>1405</sup>, а чак и ако се гледа засебно, осећају се тескоба која притиска јунаке и алузије на Први светски рат који обележава цео нараштај којем припада Ник – тврдећи да је нико не разуме на прави начин иако је у питању једноставна премиса о повреди, пецању, бегу, трауми и покушају да се не изгуби разум након рата<sup>1406</sup>. Стил приповетке је алузиван и прецизан, и аутор преноси све што мисли о рату, а не жели да напише – укратко, ради се о стилски можда и најсређенијој прози коју Хемингвеј икад пише, уневши у њу огроман део искуства, али и сво знање које је усвојио у Паризу почетком двадесетих. Његов стил подсећа на Ролана Барта који каже да је стил „готово изван [књижевности]: из пишчевог тела и његове прошлости рађају се слике, начин изражавања, речник, и постају мало-помало прави аутоматизми његове уметности. Тако се под именом стила ствара један самосвојни језик урођен искључиво у личну и запретену митологију аутора, у ону хипофизику говора где се образује прва спрега речи и ствари, где се једном заувек смештају велике вербалне теме његове егзистенције. [...] Он је без

---

<sup>1402</sup> Lamb, нав. дело, 138. Хемингвеј описује овај пут у писму пријатељу из средине септембра (Hemingway, 1981, нав. дело, стр. 28-29), док неколико година касније, 1925, када очекује публикацију приповетке у часопису *This Quarter*, пише оцу и прецизира да се ради о реци Фокс. Hemingway, 1981, исто, стр. 153.

<sup>1403</sup> Hemingway, 1981, исто, стр. 798.

<sup>1404</sup> Vernon, нав. дело, стр. 63.

<sup>1405</sup> Joseph M. Flora. "Soldier Home: 'Big Two-Hearted River'". *Bloom's Major Literary Characters: Nick Adams*, ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House Press, 2004, стр. 43.

<sup>1406</sup> Young, 1959, нав. дело, стр. 5-6.

обрета, диже се из митских дубина писца и развија се ван његове одговорности”<sup>1407</sup>. Исто се тако и Хемингвејев стил овде рађа из више извора и спаја у израз који на (не)откривајући начин говори о рату. Приповетка почиње скоро апокалиптичном сликом града<sup>1408</sup> која пројектује сећања на рат, повреду и уништење<sup>1409</sup>, и антиципира немир чија је супротност природа у коју Ник ступа. Слично Кребсу, и он је „све оставио за собом, потребу да размишља, потребу да пише и све остале потребе. Све је то остало иза њега“<sup>1410</sup>, а баш због тога је у стању да се посвети катарзи и прочишћењу. Природа јесте изгорела, али тескоба се претвара у спокој, и Ник схвата да се целог дана осећа срећно: „Сада су сви послови били посвршавани. Ово је морало да се уради. И сада је готово. Био је то напоран пут. Осећао се веома уморан. Сада је било готово. Подигао је свој шатор. Сместио се. Све је сада било потаман“<sup>1411</sup>. Напокон спреман да рационализује своје ратно искуство и помири се са губицима, Ник се дистанцира од околине и посвећује сопственом бићу у природи. Кратке реченице, бројни описи и прикази околине, упућују на посвећивање детаљима којима Ник жели да одврати мисли од онога што га тишти, а аутор се одлучује за приповедање које спаја натуралистичке слике и репортерски стил не би ли показао просторну и емотивну изолацију протагонисте који се фокусира на физичке активности уместо емоције и сећања<sup>1412</sup>. Нарација која обилује прецизним описом његових радњи, наставља се и у другом делу приповетке, а он је узбуђен и срећан, док тек каткад провири неки детаљ који призива прошлост и војничко понашање, као, рецимо, педантно уређење логора. Другог дана логоровања, Ник се посвећује пецању, али његово расположење временом опада: „Узбуђење је било сувише велико. Осетио је, некако неодређено, да му се мало смучило, и да би му боље било да седне“<sup>1413</sup>. Иако се пре пецања осећао „чврст као стена“, он је наизменично напет и опуштен, а после неког времена, „полако, осећање разочарања ишчезе. Лагано нестаде то осећање разочарања које се нагло појавило после узбуђења од којег је осетио бол у плећкама. Сада је све било у реду“<sup>1414</sup>. Најзад, удаљавање од проблема цивилизације смирује Ника и он проводи пријатно време све

---

<sup>1407</sup> Ролан Барт. „Нулти степен писма“. *Књижевност, митологија, семиологија*, превео Иван Чоловић. Београд: Нолит, 1979, стр. 10.

<sup>1408</sup> „Од тринаест кафаница, које су се налазиле дуж једне улице у Сенеју, није ни трага остало. Темељи општинске зграде стрчали су изнад земље. Камен је био изваљен и испуцао од ветра. То је било све што је остало до градића Сенеја.“ Хемингвеј, 1977, нав. дело, стр. 243.

<sup>1409</sup> Gurko, 1968, нав. дело, стр. 202.

<sup>1410</sup> Хемингвеј, 1977, нав. дело, стр. 245.

<sup>1411</sup> Хемингвеј, 1977, исто, стр. 251.

<sup>1412</sup> Grebstein, нав. дело, стр. 83.

<sup>1413</sup> Хемингвеј, 1977, нав. дело, стр. 265.

<sup>1414</sup> Хемингвеј, 1977, исто, стр. 266-267.



док не спази да река прелази у мочвару. Као и на почетку приповетке, опис простора и антипатичност природе крију дубље значење и мочвара заправо представља све што јунак покушава да остави иза себе. Он зазире од мочваре и жели да је избегне: „У мочвари пецање је представљало трагичну авантуру. Ник то није желео. Данас више није хтео да иде даље низ реку“<sup>1415</sup>. И даље не откривајући превише, Хемингвеј окончава приповетку охрабрујућим осећањем да ће Ник ускоро успети да превазиђе своје проблеме: „Враћао се у логор. Окрете се и погледа уназад. Кроз дрвеће река се једва назирала. Остало је још много дана када ће моћи да пеца у мочвари“<sup>1416</sup>. Ситуација се разрешава позитивним исходом и извесно је да ће јунак и аутор успети да рационализују страхове, разреше трауме и пређу преко сећања на рат.

Наредна Хемингвејева збирка *Men Without Women* публикована је 1927, годину дана након романа *Сунце се поново рађа* којим он дефинитивно добија пажњу критике, публике и колега, али и којим тематизује последице рата. Овај роман пун је јунака који су упропашћени, пропали и осакаћени, „физички или психички, ратом или животом непосредно после рата“<sup>1417</sup> и стога представљају судбине и изборе који су се наметнули преживелима из рата. Приповетке настале након тог романа понављају неке од тих елемената, али су у њиховом тематском средишту, како наслов и најављује, животи мушкараца без жена, тј. односи очева и синова, ратних другова, болесника, колега и других<sup>1418</sup>. Међу тих четрнаест приповедака налазе се неки од најквалитетнијих прозних пасажа које је Хемингвеј икада написао и текстови који спајају једноставан дискурс са изграђеним стилем. Када се говори о тематизацији Првог светског рата у овој збирци, мисли се на приповетке „У другој земљи“ и „Сад ја лежем“, мада једна од мање познатих, „Банална прича“, поставља једно од круцијалних питања којима се бави и друга проза аутора: „Деца наше деце – шта ли ће с њима бити? И ко од њих? Морају се открити нова средства да се нађе за нас место под сунцем. Да ли ће се то постићи ратом, или то може да се учини мирољубивим методама?“<sup>1419</sup> Сенка рата се, дакле, још увек надвија над Хемингвејем као битан елемент његове стварности и рада.

Протагониста приповетке алузивног наслова „У другој земљи“<sup>1420</sup> настаје на основу биографског искуства аутора – он је млади Американац који је рањен у рату и

<sup>1415</sup> Хемингвеј, 1977, исто, стр. 271-272.

<sup>1416</sup> Хемингвеј, 1977, исто, стр. 266-272.

<sup>1417</sup> Бркић, нав. дело, стр. 209-210.

<sup>1418</sup> Leslie Fiedler. "Men Without Women". Weeks, 1962, нав. дело, стр. 86-87.

<sup>1419</sup> Хемингвеј, 1977, нав. дело, стр. 438.

<sup>1420</sup> Насловну синтагму користе и Кристофер Марлоу у драми *Јеврејин с Малте* – „Починио си – / Разврат: но то беше у другој земљи, / А осим тога, блудница је мртва.“ – и Т. С. Елиот у песми „Портрет

налази се на опоравку у миланској болници 1918. године – а иако се његов идентитет не открива, критичари се слажу да је у питању Ник Адамс као пишчева маска<sup>1421</sup>. Евоцирајући концепт Другога, његова улога уљеза остварује се на неколико нивоа (он је Американац у Италији, придошлица која не познаје језик, официр у додиру са цивилима, и уплашени младић нижег чина међу искусним ратницима<sup>1422</sup>), због чега може објективније да посматра догађаје о којима приповеда. Фокализација је усмерена ка њему и у овом приступу се препознаје сличност са Црњанском приповетком „Убице (гротеска)“ – оба аутора коментаришу менталитет масе у односу на странца који је довољно специфичан да се истакне – али постоји и разлика: код Црњанског су сви ратници на истом нивоу, а Хемингвеј издваја протагонисту из мноштва. Он је негде између идентификације са друштвом италијанских војника и усамљености Американца ван домовине, а Хемингвеј често образује паралеле између масе и појединца („На пристаништу у Смирни“, „Такав ти никада нећеш бити“, итд.), но, у случају ове приповетке, аутор може да уведе више од једног протагонисте у радњу. Слично приповеткама „Индијански логор“ и „Убице“, Хемингвеј се фокусира на неочекиване јунаке: као што наведене две приповетке нису само о Индијанцима и убицама, већ о Нику, „У другој земљи“ није само о њему, већ и о његовом пријатељу, италијанском мајору. Овим аутор искаче из уобичајеног оквира приповедања, истовремено идући *уназад*, откривајући детаље о животу младог Ника, али и *унапред*, стављајући фокус и на друге, једнако упечатљиве јунаке<sup>1423</sup>. Мајор овде није само споредни протагониста и један од Хемингвејевих најбитнијих јунака са кодексом<sup>1424</sup>, већ истовремено и фигура ратног губитника. Он је тешко повређен, а мори га и туга након смрти супруге, и тај

---

једне госпође“ (*Профрок и друга запажања*, 1917). Реч која изазива неслагање и збуњеност читалаца, истраживача и критичара је „блудница“, те се спекулише да ли се мисли на мајореву преминулу супругу, Ников општи став према браку, или пак Агнес вон Куровски и Хедли Хемингвеј. Lamb, нав. дело, 137.

<sup>1421</sup> Бејкер наводи да се ради о наставку приповетке „Сад ја лежем“, док Колин С. Кес истиче да су ова два текста – налик „Три пуцња“ и „Индијански логор“, те „О писању“ и „Велика река са два срца“ – настала као целина коју Хемингвеј раздваја у два засебна и допуњујућа дела: „Међу сачуваним верзијама приповетке ‚У другој земљи‘ се налази текст ‚In Another Country—Two. A story‘ који [Филип Јанг и Чарлс Ман] описују као ‚скоро финалну верзију онога што је постало ‚Сад ја лежем‘“. Colin S. Cass. „The Look of Hemingway’s ‚In Another Country‘“. *Studies in Short Fiction*, Vol. 18, No. 3 (1981), стр. 309ф2. Видети и: Philip Young and Charles W. Mann. *The Hemingway Manuscripts: An Inventory*. University Park & London: Pennsylvania State University Press, 1969, стр. 44, те Baker, 1952, нав. дело, стр. 130.

Такође, Хемингвеј уписује своје искуство и у једног од рањеника, чије је лице прекривено свиленом марамицом док чека реконструкцију лица: он је рањен „сат после првог ступања у борбену линију“ због чега „никада неће знати како би се показао“. Хемингвеј, 1977, нав. дело, стр. 320, 322.

<sup>1422</sup> Cass, нав. дело, стр. 309.

<sup>1423</sup> Young, 1952, нав. дело, стр. 30-31.

<sup>1424</sup> Rovit, нав. дело, стр. 61-62.

емотивни бол га поражава. Аутор наглашава атмосферу губитка и меланхолију већ на почетку приповетке, једним од својих најупечатљивијих уводних пасаж:

„У јесен рат је још увек трајао, али ми нисмо више ишли у њега. Било је хладно у јесен у Милану и смркавало се веома рано. Тад су се палиле сијалице, и било је врло пријатно шетати улицама и загледати у излоге. Било је много дивљачи која је висила пред радњама, снег је засипао белим прахом крзна лисица, а ветар им је клатио репове. Јелени су висили крути, тешки и празни, а мале птице лелујале су се на ветру и он им је дувајући разбарушивао перје. Ова је јесен била хладна и ветар је долазио право са планина.“<sup>1425</sup>

Прве реченице пасуса истичу хладноћу, лоше време, мрак и мртву дивљач, што наводи „читаоца да чулне утиске препозна као део сопственог искуства. Истовремено, овај уводни пасус наговештава осећање губитништва које прожима целу приповетку: нестанак светла и топлоте са доласком ноћи, односно зиме, сугерише физичке и емотивне губитке које доноси рат, рат у коме се приповедач и његови другови више не боре, али који је неумитно обележио њихов живот“<sup>1426</sup>. Не чуди, дакле, што аутор протеже атмосферу бола на неколико нивоа – од рата, преко рањавања, до губитка вољене особе – инсистирајући на понављању одређених речи и фраза, поетизацији израза и специфичном ритму реченице. Приповедач образује однос споља-унутра и пореди слике улице, препариране дивљачи, снега и ветра са спокојем који се наслућује погледом у унутрашњост излога, и приказује ратну стварност из другог угла<sup>1427</sup>, мада рат увек остаје у средишту нарације, и у средишту живота јунака. Они су обележени њиме, њихове повреде су трајне и стога није битно што они више не одлазе у рат јер се он наставља у њиховој психи и телима<sup>1428</sup>. Да би уверљиво представио ратне губитке, Хемингвеју треба упечатљив протагониста и он бира мајора<sup>1429</sup>: италијански војници су превише дивљи да би представили ширину људских емоција, а Ник је исувише млад и

---

<sup>1425</sup> Хемингвеј, 1977, нав. дело, стр. 318.

<sup>1426</sup> Гордић, 2000, нав. дело, стр. 130.

<sup>1427</sup> Lodge, нав. дело, стр. 194-195.

<sup>1428</sup> Lodge, исто, стр. 195.

<sup>1429</sup> За разлику од Црњанског који критикује официре и руга има се, Хемингвеј о њима пише похвално, фокусирајући се на ратне хероје и ветеране у процесу адаптирања у послератно грађанско друштво, и описујући став млађих војника према надређенима током ратних дејстава („На пристаништу у Смирни“, „Сад ја лежем“, „Војников дом“, „Велика река са два срца“ „Такав ти никада нећеш бити“, итд.).

неискусан да би био ишта више од катализатора, посматрача и бележника радње, па аутор истражује искуства других и одлази корак даље од својих уобичајених тема<sup>1430</sup>. Из тог разлога пише о губитку супруге и међуљудским односима болесника. Они су изоловани од околине, али формирају осећај заједништва, те аутор може да се окрене испитивању херојског кодекса у атмосфери патње и борбе за живот, и то управо ликом мајора који не пати због сопствене повреде, већ изненадног губитка супруге. Прво је толико љут и огорчен да улази у свађу са Ником и говори му да никада не сме да се ожени јер ће тако само довести себе у ситуацију да некога изгуби – супротан савет се, међутим, даје у приповеци „Сад ја лежем“ – а касније је нем, резигниран и повучен: „Мајор није три дана долазио у болницу. Онда је дошао у уобичајено време, носећи црну траку на рукаву униформе. Када се вратио, по зидовима су биле велике урамљене фотографије које су представљале све врсте рана пре и после лечења помоћу апарата. [...] Фотографије нису ништа значиле за мајора, јер је он само гледао кроз прозор“<sup>1431</sup>. Мајоров губитак контрастира се са оним који Ник проживљава – један губи домовину, други супругу, а оба су једнако трагична – док простор ратне болнице доказује да је бол могућ и ван фронта: овде се јунак развија, али је емотивни губитак каткад снажнији од физичког. Ране ових протагониста добијају и симболично значење: оне подсећају на конкретне ране Џејка Барнса и Фредерика Хенрија, али и на емотивне ране Брет Ешли и Кетрин Беркли које губе партнере у рату, те тако нису ограничене на индивидуалну судбину једног јунака, већ постају историја целе ратне генерације<sup>1432</sup>.

Приповетка „Сад ја лежем“ требало је да допуни приповетку „У другој земљи“, а интертекстуалне везе ова два текста су евидентне и недвосмислене, али она такође може да послужи као кључ за разумевање приповетке „Велика река са два срца“. Она нуди контекст за разумевање Никовог пута у природу и узрока његових траума описом његовог рањавања – она хронолошки стоји непосредно пре приповетке „Такав ти никада нећеш бити“ – јер истражује инсомнију и „различите начине за скретање мисли са опасних преокупација које би могле да га доведу до ивице“<sup>1433</sup>. Један од тих начина јесте присећање како изгледа пецање и набрајање свих појединачних активности које чине тај процес, те тако Ник мисли „о једном потоку са пастрмкама“ у којем је пецао као дечак, а читалац поистовећује тај поток са оним из раније приповетке. Наравно, ово не мора нужно бити тачно, пошто јунак неретко измишља потоке које је посетио, али

<sup>1430</sup> Gurko, 1968, нав. дело, стр. 181; Cass, нав. дело, стр. 309.

<sup>1431</sup> Хемингвеј, 1977, исто, стр. 325.

<sup>1432</sup> Young, 1952, нав. дело, стр. 31.

<sup>1433</sup> Rovit, нав. дело, стр. 79.

чак и измаштана места делују стварно што је управо ефекат на који и сам Хемингвеј циља. Ова приповетка тако пружа предисторију „Велике реке са два срца“ и открива прећутане узроке Никове трауме на сличан начин као што *Збогом оружје* даје додатни контекст за комплексни однос двоје протагониста романа *Сунце се поново рађа*<sup>1434</sup>. Најзад, значај тих мисли толики је да се управо слика потока са пастрмкама намеће као „средишњи догађај Никовог живота“ и нешто чија је симболичка вредност већа од рата, несреће, опоравка, односа са родитељима и других догађаја<sup>1435</sup>. Поток о којем он машта спасава га од несанице која га мучи још од рањавања, због чега првобитно и развија страх од сна: „Ја лично нисам желео да спавам, јер сам дуго времена живео у убеђењу да ће, ако склопим очи у мраку и препустим се сну, моја душа изаћи из тела. Био сам такав дуго времена откако сам ноћу приликом једне експлозије одлетео у ваздух и осетио да душа излази из мене и одлази и онда се враћа“<sup>1436</sup>. Хемингвеј поистовећује осећај рањавања са визуелном представом душе која излази из тела у роману *Збогом оружје* и својим интервјуима, а сада тај осећај приписује Нику Адамсу, додатно се одмичући од тог догађаја и дајући му нови контекст: протагониста не спава не зато што је рањен или што је „видео“ своју душу како излази из њега, већ зато што мисли да ће се то поновити сваки пут када склопи очи<sup>1437</sup>. Његов страх је парализујући и свепрожимајући – на њега алудира и наслов приповетке, позајмљен из дечије молитве пред спавање “Now I Lay Me Down to Sleep” из XVIII века<sup>1438</sup> – и Нику не помаже чак ни разговор са Џоном, својим посилним који такође бди, брине за њега и наговара га да женидбом преброди ратне трауме<sup>1439</sup>, што се, међутим, не дешава. Најзад, једино решење је статус *quo* – Ник чека крај рата, и проводи ноћи слушајући свилене бубе. Њихови покрети и звукови га опуштају, а њихово понашање је симболички набијено, и као што оне претварају дудово лишће у свилу, Ник претаче свој живот у фикцију<sup>1440</sup>.

---

<sup>1434</sup> Cowley, 1944, нав. дело, стр. ix.

<sup>1435</sup> Frank Scafella. “‘I and the Abyss’: Emerson, Hemingway, and the Modern Vision of Death”. *The Hemingway Review*, Vol. IV, No. 2 (1985), стр. 4-5.

<sup>1436</sup> Хемингвеј, 1977, нав. дело, стр. 441.

<sup>1437</sup> Scafella, нав. дело, стр. 3.

<sup>1438</sup> Lamb, нав. дело, 137.

<sup>1439</sup> „Требало би да се ожените, Signor Тененте. Онда се не бисте бринули. [...] Требало би да се ожените. Зашто не изаберете неку лепу Италијанку са много новца? Могли бисте да добијете коју год пожелите. Млади сте и добили сте лепа одликовања и лепо изгледате. Рањени сте неколико пута. [...] До ђавола са знањем језика. Не морате да са њима разговарате. Ожените се њима. [...] Е лепо, ожените се једном која има највише новаца. А овде, како их васпитавају, све ће бити добре жене. [...] Немојте о томе размишљати, Signor Тененте. Урадите то. [...] Човек треба да се ожени. Неће никада због тога пожалити. Сваки човек треба да се ожени“. Хемингвеј, 1977, нав. дело, стр. 450.

<sup>1440</sup> Scafella, нав. дело, стр. 4. Узгред, како Хемингвеј средином јула 1923. пише ратном пријатељу, ова приповетка настала је након посете околини Пијаве (описаној у тексту “A Veteran Visits the Old Front”)

Ова приповетка, упркос помешаној рецепцији<sup>1441</sup>, заузима значајно место у опусу Хемингвеја и осветљава неколико других текстова, дајући им контекст и нови смисао.

Најзад, четрнаест приповедака збирке *Winner Take Nothing* из 1933. заокружују деценију Хемингвејевог континуираног бављења кратком формом и представљају увод у нову фазу његовог романескног рада. Број антологијских текстова у њој је мањи, а истичу се приповетке „После олује“ „Чисто, добро осветљено место“, „Признање Швајцарској“ и „Вино из Вајоминга“, те оне које тематизују Први светски рат: „Такав ти никада нећеш бити“ и „Природопис смрти“. У овој збирци аутор покушава да представи стварност из иронијско-циничног угла, критички се постављајући према свакодневици модерног света који се брзо мења. Ипак, у два поменута текста се враћа у прошлост и евоцира ратна искуства, одређене трагичне сцене којима присуствује и трауме са којима се и даље бори, чиме његово истраживање овог сукоба у приповедном оквиру кулминира и допуњује одређена празна места ранијих текстова.

Иако је написана скоро пуну деценију након „Велике реке са два срца“, шест година након „Сад ја лежем“ и скоро две деценије пре романа *Преко реке и у шуму*, приповетка „Такав ти никада нећеш бити“ је везивно ткиво које повезује та три текста у једну хомогену целину која даје одговор на питање шта то Ник Адамс преживљава у Италији, како тече његов опоравак и где је корен његових траума. Она даје пред-историју јунака који се осећа добро док је у природи, али визуализује најстрашније могуће просторе који представљају његове страхове (уз поток и мочвару, јављају се „једна ониска кућа, жуто обојена, са врбама наоколо и ниском стајом и један канал“<sup>1442</sup>). Такође, ова приповетка на тематски и симболички начин истовремено иде и унапред и уназад, дајући контекст ранијој прози и наговештавајући каснију, доказујући комплексност и енигматичност Хемингвејеве прозе, која је тематски увек усмерена на трауму<sup>1443</sup>. Она се у хронологији протагонистиног живота може позиционирати након шестог поглавља збирке *У наше време* (седме вињете из *у наше време*)<sup>1444</sup>, а пре приповетке „Цела земља под снегом“ из исте збирке, односно између

---

где је аутор видео кућу за узгајање свилених буба која га је подсетила на ситуацију из рата која је врло слична оној из приповетке. Hemingway, 1981, нав. дело, стр. 85-86, 89.

<sup>1441</sup> Ровит, на пример, тврди да два дела приповетке – Никове ноћне мисли и разговор са Џоном – нису убедљиво спојена: први део обилује квалитетним пасажима који воде у средиште Никовог ума, дијалог у другом је превише једноставан да би читалац разумео пишчеве намере. Rovit, нав. дело, стр. 79.

<sup>1442</sup> Хемингвеј, 1977, нав. дело, стр. 499.

<sup>1443</sup> Young, 1952, нав. дело, стр. 23.

<sup>1444</sup> Узгред, та вињета добија ново значење након ове приповетке јер се Ник након рањавања и склапања „посебног мира“ поново враћа на фронт пре но што заувек напусти рат, што чини и Фредерик Хенри у роману *Збогом оружје*. Young, 1952, исто, стр. 23.

рањавања и повратка у САД: у њој га читаоци затичу након болничког опоравка у „Сад ја лежем“ и „У другој земљи“, али већ са знацима лабилног психичког стања, тј. пре „Велике реке са два срца“<sup>1445</sup>. Ник се овде враћа на фронт и извршава своју „мисију“ одлазећи у италијански батаљон у америчкој униформи и разговарајући са својим пријатељем, капетаном Паравичинијем. Он тврди да је добио налог да се шета фронтом у тој униформи не би ли га италијански војници видели и помислили да им стиже помоћ америчке војске, али Хемингвеј уноси дозу сумње у читаоце и наводи их да помисле да је овај сценарио нереалан, односно присутан само у Никовој глави. Он у доласку до Паравичинија посматра мртва тела аустријских и италијанских војника након напада и записује своје утиске: „Лежали су појединачно, или у гомилама, у високој трави у пољу, или дуж пута, изврнутих џепова, а над њима су биле муве, и око сваког леша, или групе лешева, биле су разбацане хартије. [...] Увек је било много хартија око мртвих и остаци овог напада нису представљали изузетак. [...] Топло време их је све подједнако надуло, без обзира на народност“<sup>1446</sup>. Овај мотив понавља се и у „Природопису смрти“ као једна од две слике из рата које он, по Каулију, никако није могао да заборави, али и као један од најпотреснијих призора смрти у опусу Хемингвеја, што даје овој приповеци додатно значење. Наредни ниво значења успоставља се у разговору са Паравичинијем којем Ник открива своје страхове и несаницу: „Не могу да спавам ако нема неке светлости. То је све од чега сада патим. [...] Ђаволски је то незгодно када вас прогласе луцкастим. [...] Нико више нема поверења у вас“<sup>1447</sup>. Отвореније него у приповеци „Сад ја лежем“, Ник проговара о својим траумама скоро у исповедном маниру прозе тока свести, помињући сцене које га плаше, флеш-бекове на тренутак када је рањен и потресне и тескобне снове. Он помиње и нове америчке војнике („Американце двапут веће од мене, здраве, чиста срца, који ноћу спавају, који никада нису били рањавани, никада нису од експлозије летели у ваздух, никада нису затрпавани земљом“<sup>1448</sup>) у чије постојање заиста верује, али и признаје да је направио грешку што је уопште тражио да буде послат у рат: „Једно време ја нисам имао потребан број година да будем примљен у војску. Али сада ме је рат научио памети“<sup>1449</sup>. Аутобиографска паралела јунака и аутора је очигледна, те стога изненађују описи паничних епизода – „Он осети да оно поново наилази. [...]

---

<sup>1445</sup> Young, 1952, исто, стр. 23; Rovit, нав. дело, стр. 79-80.

<sup>1446</sup> Хемингвеј, 1977, нав. дело, стр. 491, 492-493.

<sup>1447</sup> Хемингвеј, 1977, исто, стр. 497, 498.

<sup>1448</sup> Хемингвеј, 1977, исто, стр. 501.

<sup>1449</sup> Хемингвеј, 1977, исто, стр. 502.

Настојао је да то осећање савлада у себи. [...] Знао је да га сада не може зауставити. [...] Ево дошло је.<sup>1450</sup> – које аутор не сакрива и чије импликације јавно износи. Ник се између сна и јаве бори са сећањима<sup>1451</sup>, а проговарајући о својим траумама, Хемингвеј потенцира сећање на рат и додатно га конкретизује: штавише, он сада наступа супротно од „принципа леденог брега“ и допуњује све што је до тада прећуткивао. Од наслова који алудира на то стање у којем се Ник налази<sup>1452</sup>, приповетка открива више но што се на први поглед чини, посебно ако се зна временски размак између њеног и настанка текстова са којима образује интертекстуалне везе, и премда и наилази на негативну рецепцију<sup>1453</sup>, остаје битан део Хемингвејевог приповедног опуса.

Најзад, и приповетка „Природопис смрти“ садржи много детаља са ратишта и велики број слика умрлих, убијених, рањених и ментално онеспособљених војника из Првог светског рата. Овај текст је објављен као дванаесто поглавље књиге *Death in the Afternoon* 1932, а у збирци *Winner Take Nothing* је незнатно измењен избацавањем лица која воде дијалог – старице и аутора – и пребацивањем њиховог разговора у форму исповедног приповедног исказа<sup>1454</sup>. Ова интервенција додаје аутентичност тексту, а аутор може да се, након скоро петнаест година, поново врати у доба рата и анализира га са већом објективношћу, скоро у маниру научног истраживања јер су „природњаци пропустили да узму рат као поље својих посматрања“ и због тога он жели да види „какву инспирацију можемо да нађемо у мртвима“<sup>1455</sup>. Слично Црњанском у *Итаци и коментарима*, он проговара гласом одраслог човека формираних ставова, али се иза маске наратора крије сам Хемингвеј и све чему је сведочио у Италији. Он заузима један шири и универзалнији став, говорећи истовремено о појединачним смртима, „малим

---

<sup>1450</sup> Хемингвеј, 1977, исто, стр. 505-506.

<sup>1451</sup> „Он затвори очи и место човека са брадом који га је гледао преко нишана пушке сасвим мирно пре но што је окинуо, беле муњевите светлости, осећаја као да га је нешто млатнуло тољагом, пада на колена, вруће-слатког гушења, искашљавања на стену док су пролазили поред њега, он угледа ону дугу жуту кућу са ниском стајом и реком много широм но што је била и много мирнијом“. Хемингвеј, 1977, исто, стр. 506.

<sup>1452</sup> Аутор је насловом и целом приповетком желео да покаже својој пријатељици која је доживела нервни слом шта је све Ник успео да преживи, иако је био ментално нестабилнији од ње. Lamb, нав. дело, 138.

<sup>1453</sup> Ровит опет хвали поједине пасаже (ток свести и опис предела којим Ник иде ка италијанском батаљону), али истиче да приповетка на плану нарације, структуре, теме и стила једноставно не ствара довољно сврсисходан ефекат да би се могла описати као успела. Rovit, нав. дело, стр. 80.

<sup>1454</sup> Разговор тих јунака открива парадокс односа читалаца према ратним темама: аутор описује све страшније сцене из рата, док старица, премда не воли такву књижевност, ипак не престаје са читањем. Norris, нав. дело, стр. 45-46. Узгред, како открива у писму уреднику Арнолду Гингричу из јуна 1933, аутор је пристао да овај текст буде публикован и као приповетка у збирци јер га је и сматрао приповедним текстом пре но саставним сегментом веће целине, а такође је желео да он стигне и до читалаца који нису могли да приуште скупле издање књиге *Death in the Afternoon*. Hemingway, 1981, нав. дело, стр. 393.

<sup>1455</sup> Хемингвеј, 1977, нав. дело, стр. 540, 541.



смртима од којих умиремо из трена у трен<sup>1456</sup>, али и општем страдању свих недужних у рату, чак се и позивајући на анегдоту из грчко-турског рата о смрти животиња коју није могао да заборави, иако не помиње приповетку „На пристаништу у Смирни“. Ипак, обраћа се исповедним тоном, алудирајући на личне доживљаје из рата, али у једном тренутку мења дискурс и обраћа се говором научника, повезујући опште и колективно искуство. Тренутак на основу ког изводи закључке следи након аустријске офанзиве у Италији у јуну 1918, јер је тада највише мртвих „пошто је било наређено повлачење, а касније опет напредовање, да би се поново заузео изгубљени терен“<sup>1457</sup>. На основу узорка мртваца, приповедач описује промене на лешевима, али и помиње сцену разбацане хартије из приповетке „Такав ти никада нећеш бити“, те чињеницу да војници „умиру као животиње ако су тешко погођени“ због чега остају „разбијене лубање и с метком у мозгу“<sup>1458</sup>. Он никада није видео природну смрт у рату, сем смрти од шпанске грознице, јер таква смрт није карактеристична за ратно стање, због чега гомила слике типичне смрти у рату: од лешева „за време врућина док им пола килограма црва ревносно вршља по месту где су некада била њихова уста“, до планина које су за војнике „најлепша гробља, рат у планинама је најлепши од свих ратова [а] снег би понекад нападао на мртваце пред привременим превијалиштем које се налазило на страни коју је планина штитила од бомбардовања“<sup>1459</sup>. Приповетка се завршава сценом из ратне болнице и спасавањем војника ког официр жели да усмрти да би му скратио муке, док хирург жели да га оперише, а њихов бесмислен, непотребан и мучан разговор открива како различити учесници рата приступају смрти. Најзад, Хемингвеј овим текстом приказује ширину смрти у рату, дајући читаоцима контекст за разумевање неких старијих приповедака, али и интертекстуално идући ка романима *Сунце се поново рађа* и, нарочито, *Збогом оружје*.

Гледане као целина, приповетке овог аутора пружају детаљан увид у његов стил, поетику, тематски оквир, обликовање искуства и превазилажење ратних траума. Хемингвеј у њима представља пут типичног учесника рата – од регрутовања, преко сумњи, страхова, рањавања и лечења, све до пост-трауматског поремећаја, несанице и кошмара по повратку кући – чиме истовремено фикционализује сопствено искуство и

---

<sup>1456</sup> Geismar, нав. дело, стр. 160.

<sup>1457</sup> Хемингвеј, 1977, исто, стр. 544.

<sup>1458</sup> Хемингвеј, 1977, исто, стр. 545.

<sup>1459</sup> Хемингвеј, 1977, исто, стр. 547, 548. Мотив смрти у снегу обрађен је и у приповеци „Једна алпијска идила“ из збирке *Men Without Women*.

одлази у универзалније теме које опседају ратни и поратни свет протагониста, пружајући и додатни контекст његовим другим делима.

*Збогом оружје: рат и мир и рат*

Трећи Хемингвејев роман *Збогом оружје* кулминира први стваралачки залет аутора, и као „парабола гађења и разочарања коју човек двадесетог века осећа према немоћи цивилизације да оствари идеале које је обећавала током деветнаестог века“<sup>1460</sup>, доводи све раније поменуте стилске и тематске одреднице на нови ниво. Они се јављају као аспекти тоталног романа који осветљава рат на микро и макро плану, из угла појединца и мноштва, додајући љубавни, друштвени, идеолошки и политички слој читању. У контексту истраживања тематизације Првог светског рата у њему, битно је осветлити више аспеката: процес писања; стилски поступак који пресликава ратно расположење аутора; јунака као оличења генерације; однос ка митолошко-традиционалном аспекту дела; те ратне сцене које добијају више простора него у приповеткама аутора.

Процес претакања проживљеног у књижевност могуће је објаснити на неколико начина: променом перспективе приповедања, фокусирањем на неистражене тематске оквире, полижанровском природом дела и присећањем трагедија које је аутор доживео на европским ратиштима, али сада на другачији начин. *Збогом оружје* објављен је три године након романа *Сунце се поново рађа* и може се читати као конкретизација неких његових идеја, те објашњење узрока повреда и поратног живота његових протагониста. Веза ова два романа остварује се на плану карактеризације, специфичним начином описивања ратног и послератног света, набрајањем последица рата, али и односом појединца (ратника) и гомиле (војске)<sup>1461</sup>. Ипак, иако су јунаци потоњег романа логички наследници јунака претходног, они су самостални и јединствени, а њихова различитост потиче из промене перспективе коју аутор заузима. Наиме, док је Џејк Барнс, наратор и протагониста, урођен у фабулу коју описује у садашњем времену (премда приповеда о догађајима из прошлости), Фредерик Хенри је неколико година удаљен од рата, а тај отклон се манифестује на три начина: избегавањем непосредности догађаја, употребом историјског односа према радњи употребом временских одредница, те употребом више прошлих глаголских времена којима прецизира однос

---

<sup>1460</sup> Ray B. West, Jr. “The Biological Trap”. Weeks, 1962, нав. дело, стр. 139.

<sup>1461</sup> Aldridge, нав. дело, стр. 30-31.

времена радње и садашњег тренутка<sup>1462</sup>. Ова дистанца могућа је услед чињенице да Хемингвеј чека скоро пуну деценију да почне писање овог рукописа – започет је у Паризу почетком марта 1928, а прва верзија од око 87.000 речи завршена је крајем августа исте године, што је знатно дужи период од оних шест недеља колико му је требало за прву верзију романа *Сунце се поново рађа*<sup>1463</sup>. Исте те године, он добија другог сина и убија му се отац, што додатно потреса његов стресан живот и тмурну свакодневицу. Ипак, он не мисли на ову трагедију, већ уводи строг режим рада – „Сваког дана сам читао рукопис од почетка до места где сам стао с писањем, и сваког дана сам прекидао рад када ми је још све ишло глатко и када сам знао шта ће се даље десити.“<sup>1464</sup> – због којег се роман и појављује крајем септембра 1929, неколико дана пре почетка Велике депресије<sup>1465</sup>. Упркос томе, он доживљава успех (штампан је у више од 30.000 примерака, а за мање од пет месеци продато је преко 80.000<sup>1466</sup>) и бољу рецепцију, доносећи аутору „прво место међу писцима који су износили ратна и непосредно послератна искуства“<sup>1467</sup>. И поред свеобухватности, роман одликује и одређена фрагментарност: не само да је објављен у часопису *Scribner's Magazine* од маја до октобра 1929, већ је реализован у четрдесет једном поглављу подељених у пет засебних делова који се фокусирају на пет конкретних догађаја – ратовање и повреда протагонисте, болнички опоравак и љубавна прича, повлачење из Капорета, бег ка Швајцарској, те смрт јунакиње на порођају – чиме се сви сегменти романа спајају у једну кохерентну целину<sup>1468</sup>. Већ сам почетак дела<sup>1469</sup> и пажња коју аутор посвећује његовом наслову<sup>1470</sup>, наговештавају да се ради о нечему посебном, а читаоце може да

---

<sup>1462</sup> Grebstein, нав. дело, стр. 72-73, 73-75.

<sup>1463</sup> Baker, нав. дело, стр. 96. Процес рада на роману могуће је пратити и у писмима Максвелу Перкинсу из априла и септембра 1928, те јануара 1929. Hemingway, 1981, нав. дело, стр. 276-277, 284, 285-286, 287, 292, 293, 294. Такође, он у неколико наврата помиње један други рукопис, роман *Jimmy Breen* (алтернативни наслов је *A New-Slain Knight*), који је писао пре овог романа, али га је, иако је написао већи део, одбацио зарад рукописа *Збогом оружје*. Видети: Young and Mann, 1969, нав. дело, предмет бр. 13; Hemingway, 1981, нав. дело, стр. 262-263, 273-274, 278-279, 759; Kenneth Schuyler Lynn. *Hemingway*. Cambridge & London: Harvard University Press, 1995, стр. 368-369, 372-373.

<sup>1464</sup> Ернест Хемингвеј. „Предговор“. Хемингвеј, 1982, нав. дело, стр. 7-8.

<sup>1465</sup> Gurko, 1968, нав. дело, стр. 36.

<sup>1466</sup> Gurko, 1968, исто, стр. 36.

<sup>1467</sup> Бркић, нав. дело, стр. 210-211.

<sup>1468</sup> West, нав. дело, стр. 139-140; Gurko, 1968, нав. дело, стр. 92-93.

<sup>1469</sup> Као у приповеци „У другој земљи“, први пасус првог поглавља понавља једну реч („и“), стварајући ритам реченице којим се подражава Јохан Себастијан Бах и његова употреба контрапункта – толико да се тај пасус може анализирати у маниру музичке композиције – али и установљује расположење пропасти које доминира делом. Ross, нав. дело, стр. 43; Baker, нав. дело, стр. 94; Grebstein, нав. дело, стр. 168.

<sup>1470</sup> Иако ово није једини наслов који је аутор разматрао, он је задовољан њим и стоји при избору који је направио јер реч *arms* (енг. оружје и руке) асоцира и на ратни и на љубавни аспект романа. Hemingway, 1981, нав. дело, стр. 378, 505-506; Young, 1959, нав. дело, стр. 12, Gurko, 1968, нав. дело, стр. 81.

изненади количина аутобиографских детаља које Хемингвеј не користи на очекиван начин. Наиме, након претакања искуства у фикцију у роману *Сунце се поново рађа*, читаоци су очекивали исто и овде, посебно пошто је веза аутора и протагонисте више него очигледна. Међутим, Хемингвеј тврди да је цео роман продукт фикције сем неколицине догађаја, а да су сви најквалитетнији делови измишљени, нарочито последња три дела<sup>1471</sup>. Процес писања је требало да му послужи као крајњи стадијум остављања Првог светског рата у прошлости, одакле и долази велика опседнутост ратом<sup>1472</sup> која се пресликава и у заокруженој структури дела које почиње и окончава се смрћу: прво се говори о страдању седам хиљада војника од колере, а на крају о смрти Кетрин и њеног детета, чиме се колективно и лично непрестано доводе у везу, а роман стално иде између општег и конкретног<sup>1473</sup>.

Иако је брзо дошао до идеје како ће се роман окончати, Хемингвеј је дуго радио на његовом крају, желећи да завршни сегмент романа изведе на најуспелији могући начин. Стил којим је дело написано је карактеристичан и у његовим ранијим насловима, али је овде унапређен: базира се на једноставним, разумљивим и прецизним речима, махом простим или просто-проширеним реченицама које гомилају више слика користећи везник „и“, што се види већ у првом пасусу романа. Хемингвејев стил је лако препознати, а његови колоквијални, једноставни, разумљиви и економични искази не указују на мањак списатељског умећа, већ на прецизност, али и чињеницу да послератни писци више користе жаргон него традиционални стил јер више вреднују искуство од реторике<sup>1474</sup>. Поједини Хемингвејеви истраживачи хвале овај стил, тврдећи да је он истовремено једноставан и особен, заснован на ритму, понављању и кратким реченицама, док други негативно реагују на тај стил и сматрају да употреба једноставних речи означава мањак умећа<sup>1475</sup>. Ипак, такво стилско одређење је намерно, а Хемингвеј у фебруару 1933. пише о употреби једноставних речи у делу *Death in the Afternoon*, говорећи да користи једноставне речи јер су оне део речника његових јунака,

---

<sup>1471</sup> Charles Scribner Jr. "Introduction". *The Enduring Hemingway: An Anthology of a Lifetime in Literature*, ed. Charles Scribner, Jr. New York: Charles Scribner's Sons, 1974, стр. xvii-xviii; Hemingway, 1981, нав. дело, стр. 400.

<sup>1472</sup> Опседнутост ратом види се и у белешкама аутора, где он напомиње да ће се роман бавити „ратом на италијанском фронту који сам накратко посетио као младић“, те у предговору илустрованог издања романа из 1948, где Хемингвеј објашњава „како се осећа према рату пошто сам у њему провео толико времена иако сам га мрзео“. Hemingway, 1981, исто, стр. 768, 641.

<sup>1473</sup> Gurko, 1968, нав. дело, стр. 93.

<sup>1474</sup> Harry Levin. "Observations on the Style of Ernest Hemingway". Weeks, 1962, нав. дело, стр. 74.

<sup>1475</sup> Young, 1959, нав. дело, стр. 32; Grebstein, нав. дело, стр. 133. За детаљнију анализу стила Хемингвејеве прозе видети поглавље "Further Observations on Style and Method" у Grebstein, исто, стр. 132–170.

али и покушавајући да читаоцима пренесе аутентичан осећај и регистар<sup>1476</sup>. Мада је овај одговор везан за конкретно дело, применљив је и на остале наслове који тематизују догађаје са особеним језичким и стилским одликама – рат, риболов, кориду, итд. – а он ни у њима не користи компликоване речи јер „велике емоције не долазе од великих речи“<sup>1477</sup>. Управо те једноставне речи и емоције су у средишту романа *Збогом оружје*, од уводног пасуса до краја који је аутор, по сопственом признању, исписивао преко четрдесет пута, желећи да „испише речи на прави начин“ и надајући се да се то неће приметити приликом читања<sup>1478</sup>. Сви ови алтернативни завршеци чувају се у Збирци Ернеста Хемингвеја, а 2012. је објављено критичко издање романа<sup>1479</sup> које укључује све варијације краја које је аутор исписивао, првобитне верзије одређених делова романа и њихове факсимиле, те четрдесетак наслова које је разматрао пре објављивања дела<sup>1480</sup>. Овде је сабрано укупно четрдесет и седам алтернативних крајева дела који су најчешће неименовани, мада су неки насловљени (“The Funeral Ending”, “The Morning-After Ending”, “The Original Basis for the *Scribner’s Magazine* Ending”, “The Fitzgerald Ending”, итд.), а у питању су кратки фрагменти који истражују различите потенцијале романа: смрт Кетрин и бебе, бебино спасавање, одбијање било каквог смисла, и сл. На пример, прва варијанта, “The Nada Ending”, обраћа се директно читаоцу („То је све што је битно у овој причи. Кетрин је умрла и ви ћете умрети и ја ћу умрети и то је једина ствар коју могу да вам обећам.“) и алудира на Хемингвејев концепт “nada” (шп. *ништа*) који се јавља и у приповеци „Чисто, добро осветљено место“. Четврта варијанта, “The Religious Ending”, као и кратка шеста („Ствар је у томе што не можеш ништа да урадиш поводом тога. Све је у реду ако верујеш у Бога и волиш Га.“), носе верску поруку, док у седмој (“The Live-Baby Ending”), осмој и деветој, дете остаје живо, али не увек са истом поруком. У неким варијантама, приповедач помиње сина са одређеним сентиментом и даје му значење (седма: „Могоа бих да причам о дечаку. Он није био важан, сем што је представљао проблем, и сам Бог зна да ми је било боље без њега. У сваком случају, он не припада овој причи. Он

---

<sup>1476</sup> Hemingway, 1981, нав. дело, стр. 380-381.

<sup>1477</sup> А. Е. Hotchner. *Papa Hemingway: A Personal Memoir*. New York: Carroll & Graf Publishers, Inc, 2004, стр. 69-70.

<sup>1478</sup> George Plimpton. “Ernest Hemingway, *The Art of Fiction* No. 21”. *The Paris Review*, Issue 18, Spring 1958, доступно на <https://www.theparisreview.org/interviews/4825/ernest-hemingway-the-art-of-fiction-no-21-ernest-hemingway>; Hemingway, 1981, нав. дело, стр. 800.

<sup>1479</sup> Ernest Hemingway. *A Farewell to Arms: The Hemingway Library Edition*. New York: Scribner, 2012.

<sup>1480</sup> Неки од наслова појављују се у рукописној верзији, док од осталих Хемингвеј прави обиман списак уз коментар „Ужасни наслови“. Међу њима су алузије на поједине делове романа, тематски опсег, односе међу јунацима и спрегу љубави и рата, али и на друга његова дела и наслове њему блиских аутора.

започиње једну нову. Није фер почињати нову причу на крају старе, али тако се то догађа. Не постоји други крај сем смрти и рођење је само почетак.“), док га у другима не помиње (осма: „Сада сам имао сина – не знам да ли да верујем у то или не.“; девета: „Он је, дакле, био добро. Сада сам имао сина. Није ме било брига за њега. Само ми је Кетрин била битна.“), а у трећима тај син уопште не фигурира. Остале верзије описују сахрану Кетрин, Хенријева осећања, судбину осталих јунака, крај рата, итд. Неколико варијанти краја романа завршавају се констатацијом да би наратор *могао* да приповеда о догађајима након смрти Кетрин, али да *неће* то учинити јер је та смрт прави крај дела и тренутка који он описује, и да све оно што се десило након тога нема праву вредност. Тиме се увиђа да је Хемингвеј заиста био фокусиран на своје јунаке и да је цео наратив посвећен њима и њиховом животу. Наравно, премда је скоро свака од ових варијанти могла да буде укључена у роман као његов крај, оне махом не утичу на рецепцију и утисак романа, те трагедију која би остала једнако потресна чак и да је аутор одлучио да јунакињу и/или њихово дете остави у животу.

Што се тиче тематско-жанровског опсега романа, он се креће између ратне и љубавне приче које се преплићу и допуњују, како у јунацима, тако и у простору који они насељавају. Најистакнутији тренутак у роману у којем се сусрећу све његове различите тачке је повлачење из Капорета, града који је некад имао ауру невиности и спокоја, слично самом протагонисти, а сада поприма сав ужас рата и преноси га на све учеснике повлачења. Овај догађај је стога централни и за ратну и за љубавну судбину јунака, показујући како се Хенри мења под утицајем љубави, те колико га љубав чини различитим од његових ратних пријатеља<sup>1481</sup>. Он је усредсређен на преживљавање и бег, због чега и дезертира, те тако Капорето није само ратни дебакл, већ и иронијски тренутак спознаје шта је рат и бег који настаје након те спознаје<sup>1482</sup>. Ово је такође и морални пад Фредерика Хенрија који убија свог подређеног и бива осуђен за издају, али и који бежи од рата не само склапањем „посебног мира“, већ и правим бегом. Овај тренутак га поново удаљава од рата: на почетку романа, рат је далек и безопасан; након рањавања, рат се конкретизовао у његовој свести; а након бега, јунак је опет слободан и фокусиран на љубав, чиме рат поново постаје далек и апстрактан. У свету рата нема простора за љубав, и стога она мора бити трагична, митски снажна, алудирајући не само на античке, већ и на Шекспирове драме. Поредити роман са, на пример, *Отелом*, увиђају се разлике на тематском и симболичком плану, али и у односу рата и љубави:

---

<sup>1481</sup> West, нав. дело, стр. 145.

<sup>1482</sup> E. M. Halliday. “Hemingway’s Ambiguity: Symbolism and Irony”. Weeks, 1962, нав. дело, стр. 66.

код Шекспира, ратна прича се користи да би покренула љубавну, док код Хемингвеја љубавна прича наводи читаоце да забораве ратну подлогу романа<sup>1483</sup>. Аутор истиче и везу са драмом *Ромео и Јулија*, јер је роман његова интерпретације те трагедије, а интертекстуалне везе обликују се на неколико нивоа: судбинска повезаност јунака, брзина којом прелазе од познанства до љубави, бег у смрт, позадина ратног сукоба, споредни јунаци (Риналди као Меркуцио), патос младалачке љубави насупротив суровог света, Италија као простор радње, те петоделна структура<sup>1484</sup>. Упркос томе, постоје и разлике: Кетрин и Хенри се не заљубљују на први поглед, њена смрт није продукт случајних околности, смрт код Шекспира окончава конфликт, док код Хемингвеја само доказује да рат побеђује љубав упркос великој жртви<sup>1485</sup>. За разлику од романа *Сунце се поново рађа*, где рат остаје у позадини љубавне приче, ратна дешавања овде прекидају напредак љубави<sup>1486</sup>, те се ова два тематско-жанровска оквира романа могу читати један насупротив другом – када је један доминантан, други је у позадини – и тако се читаоцу даје прилика да истражи идеологију и филозофију и једног и другог, и самостално пресуди ком аспекту ће дати симболичку предност. И када се стигне до краја – за који год крај да се читалац одлучи – остаје само једна порука: није могуће рећи збогом оружју нити склопити посебан мир, већ се једино може живети упркос рату и фокусирати на садашњост коју аутор потенцира тако што не открива прошлост јунака, нити их анализира дубински, већ се зауставља на пресудне тренутке њиховог живота<sup>1487</sup>. Аутор у њихову карактеризацију укључује и негативне одлике којима се заправо критички односи ка приликама у којима се роман одвија и начинима на које ратно стање обликује међуљудске односе. Необична је брзина којом Хенри и Кетрин улазе у везу, конкретизују однос и долазе до идеје брака, али мора се имати на уму да време у којем њихова љубав настаје носи значајно убрзање и потребу да се све обави што брже – *данас*, ако је могуће, јер ће јунаци већ *сутра* можда бити мртви, док је *прекосутра* далеко ван граница стварности. Они функционишу у садашњици, а притисак рата доноси извесну ургентност која убрзава време, кондензујући време и искуство: сваки тренутак мора да се искористи, због чега се јунаци брзо заљубљују, а бракови склапају током првог слободног викенда ван фронта, а љубав добија на значају

---

<sup>1483</sup> Norris, нав. дело, стр. 45.

<sup>1484</sup> Wilson, нав. дело, стр. 222, Baker, нав. дело, стр. 98-99, Gurko, 1968, нав. дело, стр. 36-37, 81-82.

<sup>1485</sup> Rovit, нав. дело, стр. 126, Gurko, 1968, нав. дело, стр. 83, 104-105.

<sup>1486</sup> Aldridge, нав. дело, стр. 39.

<sup>1487</sup> West, нав. дело, стр. 151, Gurko, 1968, нав. дело, стр. 108, Baker, нав. дело, стр. 114.

јер спасава од ратне стварности<sup>1488</sup>. Овакво понашање се не може окарактерисати као негативно, али оно јесте неуобичајено за читаоце који га упознају у мирнодопским условима у којима никаква спољна сила не диктира темпо живота и угрожава их. Али, ако се зна притисак са којим јунаци живе и приступају љубави – посебно Кетрин која је у рату већ изгубила вереника<sup>1489</sup> – интензитет њиховог односа постаје јаснији. Резултат таквог односа јесте и перцепција ових љубавника и њихово уздизање у ред натпросечних, као и сличан третман самог Фредерика Хенрија: он је „Хемингвејев „јунак“ на више нивоа него што то наглашава реч „протагониста“. Хенри представља многобројне мушкарце; он представља искуство своје земље: у његовој еволуцији из саучесништва у рату до горчине бега, цела Америка је могла да прочита своју најновију историју пресудног периода, од Вудроа Вилсона до Ворена Хардинга. Када Хенри изражава своје разочарање идејама које је рат тврдио да промовише тако што скаче у воду и дезертира, он постаје епитом савременог осећања целе нације“<sup>1490</sup>. Он је, дакле, све оно што је био и Ник Адамс, али на једном новом нивоу, конкретније и јасније изражавајући ставове о Првом светском рату и пропасти човечанства након њега, те стога расте у једног од најбитнијих јунака целог Хемингвејевог опуса и разлог зашто је *Збогом оружју* и ратна, а не само љубавна прича.

Јасно је да роман не садржи све што је Хемингвеј имао да напише о рату, и да је тек „Природописом мртвих“ његов став о том догађају заокружен, али је он састављен по поетичким принципима које је аутор и раније користио, од фикционализације искуства до „принципа леденог брега“. То не значи да роман не обилује сценама борбе, разарања и суочавања са последицама рата – штавише, такве сцене су овде чешће, експлицитније и конкретније него у осталим Хемингвејевим насловима. Тако се Хенри среће са ратном стварношћу и пре рањавања, када га рат буди из сна, насилно и нагло улазећи у његов затворени свет у којем он проналази привремени мир у ратном окружењу: „Ујутру ме је пробудила батерија из суседног врта. [...] Батерија је двапут опалила и оба пута сам осетио удар ваздуха и тресак прозора; и пицама ми је залепршала“<sup>1491</sup>. Хенри се често феноменолошки односи према рату, описујући истовремено и своје мисли и положај своје јединице, што доводи до двоструког утиска пошто читалац упознаје рат из позиције појединца и позиције колектива. Пре рањавања, аутор

---

<sup>1488</sup> Grebstein, нав. дело, стр. 122-123, 124, Gurko, 1968, нав. дело, стр. 88.

<sup>1489</sup> „Људи не могу да схвате како је у Француској. Кад би схватили, ово се више не би могло наставити. Он није био расечен сабљом. Разнесен је на комадиће.“ Хемингвеј, 1982, нав. дело, стр. 36.

<sup>1490</sup> Young, 1959, нав. дело, стр. 13.

<sup>1491</sup> Хемингвеј, 1982, нав. дело, стр. 30.



антиципира да ће нешто лоше снаћи његовог протагонисту и гомила детаље који најављују такав исход, али сам Хенри то не примећује, те изненадна ракета која га погађа изненађује само њега, но не и читаоце. Међутим, ово искуство рађавања, сем што отвара нове тематске оквири у роману, такође мења и његову перцепцију рата, те он више није неискусан и незрео, већ разуме ратне прилике на један потпунији начин, што се манифестује при његовом повратку на фронт, када он пише о рату скоро у маниру новинског извештача који набраја чињенице и податке<sup>1492</sup>. То је још приметније при повлачењу из Капорета које се у одређеним сегментима чита као роман *Дан шести* Растка Петровића или мемоари *Живот човека на Балкану* Станислава Кракова, сабирајући унутрашња размишљања протагонисте, дух гомиле и реакцију непријатеља. Хемингвеј постепено гради атмосферу рата и утисак који ће временом довести до дезертирања Фредерика Хенрија, и стога гомила сцене противничких напада, повлачења војске и механизације, те реакције цивилног становништва<sup>1493</sup>, чиме највише подсећа на поменути Петровићев роман. Уз то, он уводи додатну радњу у већ динамичну атмосферу сценама убиства наредника, хапшења и бега кроз реку, као и описима мртвих тела на које протагониста наилази током повлачења. Ови описи намећу се као антиподи онима са почетка романа, када Риналди извештава Хенрија након повратка са одсуства да је мали број оних који су заправо рањени, већ је више симуланата који би желели да се склоне са фронта<sup>1494</sup> – насупротив томе, он је касније непрестано у близини смрти и сведочи страдањима. Рат постаје сила која обележава његов живот и чини га разочараним, повређеним и одлучним да што пре побегне посебно када почне да сумња да ће се рат икада завршити<sup>1495</sup>. Он више пута истиче да је рат ужасан, са чиме се слажу и други јунаци – анонимни италијански војници, механичари болничких возила, свештеник из његове јединице, хирург који га оперише, те Риналди – што додатно потврђује Хенријев став да треба да побегне. Исто као Ник

---

<sup>1492</sup> „Борбе на фронту су се веома рђаво одвијале. Нису могли да заузму Сан Габријеле. [...] Један британски мајор ми је рекао у клубу да су Италијани изгубили 150.000 људи на висоравни Бањшчици и Сан Габријелу. Рекао ми је још да су, поред тога, на Красу изгубили 40.000 људи. [...] Ако буду слали на кланицу људе као ове јесени, савезници ће бити скувани у идућој години. Сви смо ми скувани, рекао је даље, али све је добро док ми то не знамо. Сви смо били скувани.“ Хемингвеј, 1982, исто, стр. 176-177.

<sup>1493</sup> Хемингвеј, 1982, исто, стр. 240, 243, 256.

<sup>1494</sup> „Откако си отишао, имали смо само промрзLINE, отоке, жутицу, гонореју, саморађавање, запаљење плућа и тврде и меке чиреве. Сваке недеље понеко буде рањен од камења разбијеног гранатама. У ствари, мало има озбиљно рањених. Идуће недеље рат опет почиње.“ Хемингвеј, 1982, исто, стр. 26.

<sup>1495</sup> „На Западном фронту није све ишло тако добро. Изгледало је као да ће се рат продужити унедоглед. Ми смо били сад у рату, али сам сматрао да ће бити потребно бар годину дана да се велики број војника пребаци и обучи за борбу. Следећа година ће бити рђава, а можда и добра. [...] На Западном фронту још нико никог није потукао. Можда се ратови уопште више не могу добити. Можда они сада вечно трају. Можда је ово нови стогодишњи рат.“ Хемингвеј, 1982, исто, стр. 157, 158.

Адамс, он најзад склапа свој сопствени мир: „Имао сам новине, али их нисам читао зато што нисам желео да ишта читам о рату. Хтео сам да га заборавим. Закључио сам сепаратни мир“<sup>1496</sup>. Након тога, протагониста је потпуно одсечен од ратне стварности и прима је једино посредно, путем новина. Он и пре рањавања игнорише рат<sup>1497</sup>, али сада то чини више но раније, и уопште не жели да говори о рату. Он одбија да прихвати чињеницу да се рат уопште десио и посматра га као ноћну мору коју може да негира и остави иза себе: „Не говоримо о рату“, рекох [бармену]. Рат је био далеко од мене. А можда више уопште и нема рата. Овде није било рата. Тада сам схватио да је за мене рат завршен. Али нисам имао осећања да је стварно завршен. Осећао сам се као дечак који мисли на оно што се догодило на извесном часу у школи са кога је побегао“<sup>1498</sup>. За њега, дакле, рат је готов, и стога читаоци остају ускраћени за његову послератну судбину обележену губитком супруге и детета, и његов повратак у америчко друштво у које ће се, попут Ника Адамса и Кребса, тешко уклопити.

#### Завршне напомене

Говорити о ратној прози као делу Хемингвејевог укупног рада може се наметнути као излишан посао јер је скоро сва проза овог аутора уистину *ратна* – тематски, мотивски, идејно, идеолошки, поетички и формално је условљена ратовима у којима је учествовао, толико да се намеће као извор и срж његовог списатељског рада. Ипак, различити ратови условљавају различита искуства и различито приказивање у књижевности, те стога постоје и разлике у тематизацији рата у романима *Сунце се поново рађа*, *Збогом оружје* и *За ким звоно звони*. Наслов о којем је овде било речи остаје запамћен као један од квалитетнијих увида у праву природу ратовања и дело које је вероватно на најбољи начин „ухватило необичност војног живота једног Американца у Европи током рата“<sup>1499</sup>. Аутор се у њему не посвећује само својој личној причи, нити се ограничава на један аспект рата, већ проширује оквир писања и истражује друге догађаје и емоције које утичу на перцепцију рата. У приповеткама,

---

<sup>1496</sup> Хемингвеј, 1982, исто, стр. 309. Хемингвеј користи исту фразу и у седмој вињети збирке у *наше време*, шестом поглављу збирке *У наше време*, и тридесет четвртој глави романа *Збогом оружје* – “а separate peace” – али у нашим преводима долази до разлижења услед неконзистентности преводаца.

<sup>1497</sup> „Рат није имао никакве везе са мном. Није ми изгледао ништа опаснији од рата на филмском платну. Ипак сам молио бога да се што пре заврши. Можда ће се завршити овог лета. Можда ће Аустријанци пропасти.“ Хемингвеј, 1982, исто, стр. 58.

<sup>1498</sup> Хемингвеј, 1982, исто, стр. 312.

<sup>1499</sup> Wilson, нав. дело, стр. 220.

почевши од збирке *у наше време*, он је неке од тих емоција додатно осветљавао, посвећујући се конкретнијим утисцима на мањем простору деловања, али не штедећи на квалитету прозе, независно од њеног обима. Аутор у приповедним текстовима даје сублимат свог искуства и поетичких начела, док у романескним насловима истражује сличне теме на садржајнији и прецизнији начин, због чега је паралелно читање и истраживање оба сегмента његовог опуса неопходно. Сем дела која су овде изабрана као примарни корпус, тема Првог светског рата приметна је, пре свега, у романима *Сунце се поново рађа* и *Преко реке и у шуму*, као покретач радње и догађај који остаје са учесницима годинама и деценијама након његовог завршетка, као сила која снажно усмерава њихове животе и чини их опрезнијим и усредсређенијим на могућност ратног стања и близину смрти на сваком кораку, што је управо и утисак који је из овог рата понела цела генерација војника – и сам Ернест Хемингвеј као њен представник – и на основу тог утиска градила свет XX века.

## Вилијам Фокнер: *Војникова награда, Сарторис, приповетке*

Слично Ернесту Хемингвеју, и Вилијам Фокнер са узбуђењем чека прилику да учествује у Првом светском рату, али до њега никада није стигао. Ипак, то није умањило његову жељу да се оствари као војник и само зато што технички није био у рату, не значи да није ценио време које је провео у униформи, обучавајући се за рат. Штавише, он своју послератну персону заснива на тих неколико месеци обуке и искуства из тог периода, те два од његова прва три романа обрађују управо послератну Америку и прилагођавање на нову стварност. Без искуства борби, он се фокусира на поратни аспект и тражи начин да се представи као искусан ратник и свом стваралаштву да одређени кредибилитет који имају писци који су заиста учествовали у ратним активностима пошто он упознаје рат само посредно, преко брата који му, након повратка са европских бојишта, преноси искуства која Фокнер уноси у прозу. Иако није био у Првом светском рату, он га је осетио и био је свестан његових последица, и стога је, након повратка кући, разочаран поратним светом који повратницима не указује поштовање које заслужују и не даје им пажњу која им је потребна. Уз то, његова лична љубавна драма – био је заљубљен у девојку која се удала за другог, да би се тек 1929. удала за њега – наводи га да се осети несигурно, непожељно и немирно. Из тог разлога ствара маску искусног ратника ког свакодневица не дотиче, и док под том маском наступа пред другима, у самоћи бежи од мрачне стварности у ведрију прошлост. Његова породица једна је од елитнијих и познатијих породица америчког Југа и инспирација за његове романи и јунаке који их насељавају, те је јасно да су наслови као што су *Бука и бес*, *Авесаломе*, *Авесаломе!*, *Док лежах на самрти*, *Светлост у августу*<sup>1500</sup> и други, заправо његова лична интерпретација породичне историје и краја из којег је потекао. Сви његови романи сем *Војникова награда*, *Потамнели анђели*, *Дивље палме* и *Легенда*, одигравају се на истом географском простору, односно у округу Јокнапатофа који је његова фиктивна верзија округа

---

<sup>1500</sup> Фокнер није имао снажну критичку рецепцију и адекватан преводилачки третман код нас током живота, али се ово мења након што је постао лауреат Нобелове награде за књижевност 1949, након чега се увећава број превода, а касније се појављују и два издања изабраних дела, 1977. и 1988. Међутим, одређени број романа и даље је доступан само у српско-хрватском преводу и стога ће се они овде наводити под насловима под којима су доступни, сем у случају новијег превода на српски језик, што се дешава са прва два поменута романа који су раније били доступни под насловима *Крик и бијес*, односно *Абиаломе, сине мој!* За детаљнији преглед почетака рецепције Фокнера код нас видети: Гвозден Ероп. „Фокнер у нашој критици“. *Упоредна истраживања I*, ур. Никша Стипчевић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1976, стр. 709–768; те Гвозден Ероп. „Приступ Фокнеру у нашој критици“. *Видови дела, видови тумачења: из савремене прозе II*. Београд: Младост, 1978, стр. 89–141.

Лафајет у америчкој држави Мисисипи, где је Фокнер рођен и где проводи већи део живота. Три најбитније одлике његове прозе – измишљање фиктивног округа који има свој пандан у стварном свету, интертекстуално увезивање јунака и догађаја различитих наслова у један кохерентни систем, те алузивни спој садашњости и прошлости – везане су управо за Јокнапатофу, и стога је неопходно разјаснити потребу за овим фиктивним простором. Одговор крију његова прва три романа, *Војникова награда* (1926), *Снобови* (1927) и *Сарторис* (1929), који се и сматрају припремном фазом након којег стиже *Бука и бес* (1929), један од најпознатијих и најквалитетнијих романа не само његовог опуса, већ и целог модерничког периода и америчке књижевности XX века. Тај роман наставља идеју коју је Фокнер истражио у роману *Сарторис*, идеју повратка у прошлост, писања о сопственом комаду земље и описивања људи које лично познаје, и тако настаје апокрифни свет Јокнапатофе у којем се крију аутор и његови јунаци, који се понављају из дела у дело, све до романа *Лукежи* (1962), његовог последњег наслова.

Када се говори о тематизацији рата код Фокнера, наилази се на проблем рецепције, квалитета и уметничког утиска. Романи у којима је рат најприсутнији су *Војникова награда*, *Сарторис* и *Легенда*, али се алузије на њега јављају и у неколицини других романа. Проблем рецепције је у томе што је *Војникова награда* међу његовим најмање популарним и релевантним насловима, док је *Сарторис* под одређеном стигмом услед две различите верзије које се разликују у обиму и приступу ратној теми и јунацима који су обележени ратом. Трећи роман је и најквалитетнији, али, како је публикован 1954. године, он није део примарног корпуса ове дисертације. Ратна стварност присутна је и у неколико Фокнерових приповедака, највише у збиркама *These 13* (1931) и *Doctor Martino and Other Stories* (1934), те ће управо тих десетак текстова, уз два поменуто романа, чинити корпус истраживања рата у његовој прози. Да би се разумели утисак ка којем је Фокнер тежио у *Војниковој награди* и поступак којим ствара роман *Сарторис* и Јокнапатофу у њему, те везе приповедних и романескних остварења којима фигурирају ратници на фронту и повратници из рата, потребно је објаснити у чему се састојало Фокнерово искуство ратних дешавања, са каквим се искуствима вратио из њих, те које поетичке одреднице су обликовале његова сећања на рат.

Близина рата и измишљање чињеница

Фокнерово ратно искуство разликује се од искуства већине аутора који пишу о рату: он се спрема за рат, али га примирје од 11. новембра затиче усред обуке коју не успева да

заврши. Стога он не одлази у Европу, али га то не спречава да се по повратку кући, у градић Оксфорд у држави Мисисипи, понаша као да је видео најжешће борбе и претрпео најгоре повреде. Ово фабриковање чињеница налази се и у корену његове прозе: измишљање личне и колективне историје, повезивање фиктивног и фактивног и обликовање сопствене митологије могуће је препознати у сваком његовом делу. Стога Први светски рат снажно утиче на његову перцепцију света и обликовање његове личности, нарочито ако се зна зашто толико жели да оде у рат.

Прва фасцинација ратом се у њему јавља током 1915. и 1916. године, када не размишља о књигама већ о авионима: „Чекао сам, жудео, док не будем довољно стар или довољно слободан или било како одем у Француску и постанем славан и одликован“<sup>1501</sup>. Након конкретизовања жеље да се оствари као пилот, он је непрестано фокусиран на то, желећи да постане популаран, вољен и познат. Међутим, због његове слабе физичке конституције и висине, америчка војска га одбија, те он мора да потражи алтернативу. Истовремено, постаје му јасно да његова љубав према Естели Олдхам неће бити узвраћена и да ће се она удати за другог, иако се обећала њему<sup>1502</sup>, и он, разочаран и повређен, у априлу 1918. одлази у Њу Хејвен код Фила Стоуна, пријатеља који студира на Јејлу и са којим кује планове за одлазак у војску. Схвативши да не могу да приступе америчким трупама, они се одлучују да траже место у Канадским ваздушним снагама – Canadian Royal Air Force, односно R.A.F. – и Фокнер, одлучнији да се оствари као војник, одлази чак и корак даље, мењајући своје презиме<sup>1503</sup>, тражећи начин да измени свој физички изглед и измишљајући нову биографију<sup>1504</sup>. Његова одлучност евидентна је и из писама које шаље родитељима из Њу Хејвена у којима он сматра свој живот промашајем да није успео да приступи

---

<sup>1501</sup> William Faulkner. “Foreword to *The Faulkner Reader*, 1954”. *Essays, Speeches & Public Letters*, ed. James B. Meriwether. New York: The Modern Library, 2004, стр. 180.

<sup>1502</sup> Видети: Daniel Joseph Singal. *William Faulkner: The Making of a Modernist*. Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 1997, стр. 44-45; Joseph Blotner. *Faulkner: A Biography*. Jackson: University Press of Mississippi, 2005, стр. 56.

<sup>1503</sup> Његово презиме је раније гласило *Falkner*, а тада додаје слово *и* и почиње да се представља и потписује као *Faulkner* не би ли звучао као Британац. Ипак, поједини истраживачи тврде да Фокнер мења своје презиме још раније, потписујући већ своја прва дела презименом које обележава нови период за њега. Carvel Collins. “Faulkner at the University of Mississippi”. William Faulkner. *Early Prose and Poetry*, ed. Carvel Collins. Boston and Toronto: Little, Brown and Company, 1962, стр. 4; Jay Parini. *One Matchless Time: A Life of William Faulkner*. New York: Harper Perennial, 2005, стр. 38-39. Фокнер тврди да је писање презимена које он користи заиста било у употреби у време његовог прадеде, и да инсистира на њему јер жели да својим писањем направи отклон од наслеђа својих предака. William Faulkner, Malcolm Cowley. *The Faulkner-Cowley File: Letters and Memories, 1944–1962*. New York: Viking Press, 1966, стр. 66.

<sup>1504</sup> Parini, нав. дело, стр. 40, Blotner, нав. дело, стр. 60-61, André Bleikasten. *William Faulkner: A Life through Novels*, trans. by Miriam Watchorn. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2017, стр. 51-52.

рату<sup>1505</sup>. Срећом по њега, британска војска није била у прилици да одбије потенцијалне регруте, и када Фокнер 14. јуна у Њујорку подноси пријаву за приступање, упућен је у војну базу у Торонту на обуку<sup>1506</sup>. Већ наредног дана даје отказ у фабрици оружја где ради, а 8. јула креће ка Канади са сновима да постане пилот<sup>1507</sup>. Добија чин кадета, униформу и шапку, и након три недеље обуке, крајем јула, одлази на даље усавршавање у камп Long Branch код Торонта, где проводи наредних пет месеци изучавајући телеграфију, топографију, навигацију и аеродинамику, а 20. септембра постаје полазник школе аеронаутике на Универзитету у Торонту<sup>1508</sup>. Тада се конкретизује његова страст ка авионима и летењу, која ће обележити цео његов живот и опус, и он почиње да прави скице делова авиона и учи детаље њихове конструкције које користи у каснијем раду<sup>1509</sup>. Фокнер често пише мајци и у више наврата истиче како „лети“, али се поставља питање колико је то заиста истина и у којој мери се он може сматрати оствареним пилотом: другим речима, да ли он заиста лети, или измишља ту причу? Његови биографи истичу да он не обавља самосталне летове, нити стиче онолико искуства у авиону колико тврди. Регрути и кадети уче да пале авионе и буду копилоти, али не и да лете самостално, те се његове тврдње које упућује породици лета и јесени 1918. године могу сматрати наставком лажи уз помоћ којих је и стигао до војске. У писму од 24. новембра – скоро две пуне недеље након потписивања ратног мира – он тврди да има четири сата самосталног лета, али и да постаје огорчен што не добија дозволу да уради било шта више од тога и оствари се као ратни пилот<sup>1510</sup>. Фокнер, дакле, не лети у Канади, и не одлази у Европу, а све његове тврдње да заиста јесте ратни херој су само продукт маште и компензација за неостварену ратну судбину<sup>1511</sup>. У децембру 1918, он је демобилисан и враћа се у Оксфорд, али не као кадет који никада није ступио у рат, већ нешто више од тога.

Иако никада није у реалној опасности да страда – највећа опасност са којом се среће је епидемија грипа на путу ка кући<sup>1512</sup> – Фокнер себе представља на потпуно

---

<sup>1505</sup> У писму од 7. јуна 1918. пише о прилици да приступи авијацији: „То је прилика коју сам одувек чекао. [...] Како сада живим, никада нећу моћи ништа да постигнем, али овако ћу моћи да станем на ноге кад се рат заврши“. William Faulkner. *Thinking of Home: William Faulkner's Letters to His Mother and Father, 1918–1925*, ed. James G. Watson. New York: W. W. Norton, 1992, стр. 63-64.

<sup>1506</sup> Parini, нав. дело, стр. 40

<sup>1507</sup> Collins, 1962, нав. дело, стр. 4.

<sup>1508</sup> Bleikasten, нав. дело, стр. 53, Blotner, нав. дело, стр. 62.

<sup>1509</sup> Parini, нав. дело, стр. 43.

<sup>1510</sup> Faulkner, 1992, нав. дело, стр. 135.

<sup>1511</sup> Parini, нав. дело, стр. 44-45, Blotner, нав. дело, стр. 63-65, Bleikasten, нав. дело, стр. 53-55.

<sup>1512</sup> Theresa M. Towner. *The Cambridge Introduction to William Faulkner*. New York: Cambridge University Press, 2008, стр. 3.

другачији начин. Стигавши у Оксфорд почетком децембра, он изгледа, говори и понаша се као прави војник, носећи униформу и обележја авијације у шетњи градом, приликом фотографисања, игранки, код куће, па чак и док игра голф. Укратко, он верује да се борио и летео током рата, и то непрестано помиње – премда његов биограф Џозеф Блотнер наводи да је Фокнер неконзистентан у препричавању „доживљаја“ из рата и да, зависно од расположења и публике, неретко даје опречне информације о томе где је „ратовао“, куда је „летео“, како је „рањен“, итд.<sup>1513</sup> – и да заиста *јесте* био део авијације која се борила у Првом светском рату. Он се из Торонта враћа са новим самопоуздањем и ставом, али, мада је јасно да се ради о лажи, поставља се питање корена таквог понашања, па Блотнер прецизира да се ради о жељи аутора да постане ратни херој – а прилика за то му је одузета – као и о дози љубоморе коју осећа према авантурама свог брата Цека и пажњи коју он добија<sup>1514</sup>. Ипак, могућност која је најприближнија истини је остварење Фокнеровог дечачког сна које се обистинило када је обукао униформу кадета Канадских ваздушних снага, и стога не жели да се тај сан прекине и да он остане без пажње<sup>1515</sup>. Међутим, ексцентричко облачење, понашање и лажи не доносе Фокнеру кредибилитет међу суграђанима и породицом, а све те лажи умањују и његова искрена сећања на дане које је провео у униформи<sup>1516</sup>. Стога је могуће да он не лаже о својим повредама, већ само да их не објашњава прецизно, те да оне нису физичке, већ психичке, комплексније и слојевитије него што се на први поглед чини, и да измишљањем покушава да сакрије свој неуспех: желео је да приступи војсци своје земље, али није могао; потом су га примили у савезничку, али су га задржали даље од Европе; стекао је одређене вештине, али није добио прилику да их испроба; возио се авионима, али није постао пилот; био је заљубљен, али се веза распала, итд. Стога је бег у фантазију једино решење његових проблема и несигурности. Он заузима одређене позе – рањеног авијатичара, искусног војника, аристократе са југа, писца-боема, пропалице и бескућника<sup>1517</sup> – и сакрива се од поратног света иза ових маски.

---

<sup>1513</sup> Blotner, нав. дело, стр. 64.

<sup>1514</sup> Цек учествује у рату као маринач и бори се у Француској, преживевши гасни напад код Шампања и рањавање код Аргонске шуме почетком новембра 1918, да би породица тек средином децембра сазнала да је жив и да ће се вратити на пролеће. Blotner, исто, стр. 65-66.

<sup>1515</sup> Blotner, исто, стр. 66-67, Bleikasten, нав. дело, стр. 54-55.

<sup>1516</sup> Његова љубавница Мета Карпенгер бележи да он проживљава те тренутке у сну и да неретко има ноћне море: „Долазе по мене! Не дај им! Долазе по мене! Не! Не! [...] Немци! Зар их не видиш? [...] Ево их опет! Траже ме! Хоће да ме убију са неба. Проклети Немци, хоће да ме убију! О, Исусе!“ Meta Carpenter Wilde and Orin Borsten. *A Loving Gentleman*. New York: Simon & Schuster, 1976, стр. 143.

<sup>1517</sup> Singal, нав. дело, стр. 16.



Тај свет се мења брже од њега, и код њега се јавља благи поремећај вишеструких личности који не може да контролише, те се различитим људима представља на различите начине, заступајући једну од својих персона. Његова три примарна идентитета – денди, ратник и бескућник – су „маргинализоване фигуре ван уобичајених правила понашања“<sup>1518</sup>, али их Фокнер временом оставља иза себе и мири се са сопственим идентитетом, мада и даље тврди да је током Првог светског рата рањен<sup>1519</sup>. Многоструке персоне јављају се и у његовом писању: приликом слања биографија за своје публикације наводи неистините ставке из ратне прошлости<sup>1520</sup>, а потом су од његових различитих маски настали различити јунаци његове прозе<sup>1521</sup>. Фокнер презире поратно друштво и не може да нађе место у заједници, па се окреће писању и формулисању својих многоструких погледа на свет у књижевности. Себи и својим јунацима осмишљава различите идентитете и маске којима се поиграва и увесељава публику, а сва три раније поменута примарна идентитета присутна су у његовим романима као јунаци који траће живот „јер не могу или не желе да преузму одговорност“<sup>1522</sup>. Протагонисти више романа – пре свега *Војникова награда*, *Сарторис* и *Легенда*, али и *Светлост у августу*<sup>1523</sup> – у истој су ситуацији као он, вративши се из

---

<sup>1518</sup> Bleikasten, нав. дело, стр. 59.

<sup>1519</sup> Carolyn Porter. *William Faulkner*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2007, стр. 6-7; Singal, нав. дело, стр. 45-46, 113-114.

<sup>1520</sup> Приликом публикације приповетке „Ружа за Емили“ 1930. доставља следећу биографију: „Рођен као мушкарац и појединац у раној младости у Мисисипију. Напустио школу након пет година проведених у седмом разреду. Добио посао у дединој банци и научио да његов алкохол има медицинско дејство. Деда је мислио да га је попио чистач. Чистач био кажњен. Дошао рат. Свидела ми се британска униформа. Примљен за пилота. Слупао се. Коштао британску владу две хиљаде фунти. Остао пилот. Слупао се. Коштао британску владу две хиљаде фунти. Отишао из војске. Коштао британску владу 83,40 долара. Краљ рекао: ‚Свака част‘. Вратио се у Мисисипи. Породица ми нашла посао: поштар. Напустио посао након договора два инспектора; оптужили ме да сам бацио сву долазну пошту у ђубре. Шта се десило са одлазном поштом се никада није сазнало. Инспектори ме саботирали. Зарадио седамсто долара. Отишао у Европу. Срео човека који се звао Шервуд Андерсон. Рекао ми је: ‚Зашто не би писао романе? Тако нећеш морати да радиш.‘ Писао. *Војникова награда*. Писао. *Снобови*. Писао. *Бука и бес*. Писао. *Светилиште*, биће објављено следеће године. Сада опет летим. Имам 32 године. Поседујем и користим сопствену машину за куцање.“ William Faulkner. *Selected Letters of William Faulkner*, ed. Joseph Blotner. New York: Random House, 1977, стр. 47. Ова биографија заслужује засебну пажњу и интерпретацију, не само због лажи, већ и због изостављања романа *Сарторис* из библиографије, ироније са којом се односи према сопственом стваралачком раду, те очигледне дистанце између особе која пише биографију и представе о тој особи, тј. персони, која се у њој формира. Porter, нав. дело, стр. 2–9. Касније и његови сарадници понављају ове лажи, укључујући Малкома Каулија који 1946. приређује књигу *The Portable Faulkner* и у предговору говори да је аутор рањен у рату. Чак и Сретен Марић у тексту о роману *Бука и бес* понавља ово и наводи да се Фокнер вратио из рата „рањен у главу као јунак свог првог романа *The Soldiers' Pay*“. Сретен Марић. „Фокнер: бука и помама“. *Огледи I*. Београд: Просвета, 1963, стр. 332.

<sup>1521</sup> Bleikasten, нав. дело, стр. 56-57.

<sup>1522</sup> Bleikasten, исто, стр. 57, 59.

<sup>1523</sup> Перси Грим је, рецимо, био „превише млад да би учествовао у рату у Европи“ и „није имао с ким да о томе разговара, коме да отвори срце“ (Вилијам Фокнер. *Светлост у августу*, превела Споменка Мириловић. Београд и Подгорица: Нова књига, 2015, стр. 345), због чега је огорчен као Фокнер по повратку у Оксфорд. Grace Elizabeth Hale and Robert Jackson. “‘We’re Trying Hard as Hell to Free

рата у мир и свет са којим се не слажу, због чега и беже у прошлост, и јасно је да се значајан део његовог опуса заснива на специфичном искуству повратка и обликовању различитих персона којима се представља. Његове лажи настављају се и приликом студирања на Универзитету Мисисипи, где постаје предмет подсмеха, а надимак “Count No Account”, односно “Count No ‘Count”<sup>1524</sup>, који добија у граду, прати га и тада. Ипак, овај период означава почетак његове каријере пошто управо у универзитетским публикацијама објављује прве илустрације и текстове. Његова поигравања идентитетима се конкретизују и у његовим текстовима се види критика послератног друштва и замек каснијих дужих романескних и приповедних дела<sup>1525</sup>.

Из биографије и прозе Фокнера се не може видети колико је снажно доживео ратна разарања и повратак, али је његова судбина истоветна судбинама других аутора тзв. изгубљене генерације која је „сасвим млада учествовала у Првом светском рату, ужаснула се на његов свирепи, нељудски бесмисао, а кад се вратила кући, наишла на један свет који није ни хтела ни могла да прихвати, Америку ‚boom‘, френетичне спекулације, цветање ‚private enterprise‘ и Кју Клукс Клана, који тада броји неколико милиона чланова“<sup>1526</sup>. Приликом повратка у Оксфорд, он не говори о својој обуци и изазовима са којима се сретао током шест месеци колико је био у униформи, већ се крије иза маске и говори о себи у суперлативима. Он се осећа неостварено, и због тога му треба бег од стварности, али је у исто време свестан промена које рат доноси у његово окружење и људе које је познавао. Свестан да је „све што је још било људскога и мушкога нестало у великој кланици, а да су се преживели изгубили у мору америчког медиокритета“<sup>1527</sup>, Фокнер бежи од ратне стварности, али почиње да пише о догађајима инспирисаним ратом, како о повратку у САД, тако и о ратним активностима у Француској. Најзад, иако тек 1925. посећује простор најжешћих битака<sup>1528</sup>, он га у својим романима и приповеткама описује уверљиво и упечатљиво,

---

Ourselves’: Southern History and Race in the Making of William Faulkner’s Literary Terrain”. *A Companion to William Faulkner*, ed. Richard Moreland. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing, 2007, стр. 34-35.

<sup>1524</sup> Ради се о игри речи која Фокнерово „грофовско“ држање, лоше материјално стање и неутемељеност било чега што тврди о себи. Porter, нав. дело, стр. 19; Towner, нав. дело, стр. 5; Bleikasten, нав. дело, стр. 57.

<sup>1525</sup> У питању су, пре свега, приповетке “Moonlight”, “Love” и “Adolescence” написане 1924. и објављене тек касније, које говоре о повратницима из рата и у којима се, посебно у потоњој, могу препознати јунаци романа *Војникова награда*, *Снобови* и *Док лежах на самрти*. Bleikasten, исто, стр. 87-88.

<sup>1526</sup> Марић, нав. дело, стр. 332.

<sup>1527</sup> Марић, исто, стр. 332.

<sup>1528</sup> Фокнер 1925. путује Европом, посећује Француску, земљу која га прогања, и обилази ратишта, описујући у писмима људе који се и даље опорављају од последица рата, а овај десетодневни пут касније постаје основа за роман *Легенда*. Faulkner, 1977, нав. дело, стр. 12, Bleikasten, нав. дело, стр. 104, 105.

успевши да магију усменог приповедања којом себе претвара у многобројне личности преслика у прозу.

Поетички оквир: између америчког Југа и фиктивне аутобиографије

Из Фокнеровог понашања по повратку кући види се да му поратни свет не одговара и да не може да га прихвати, и стога бежи у илузију и измишљене светове у којима се понаша попут јунака из своје маште. Његове ратне приче постају све комплексније, и селе се из његових усмених излагања у прве текстове и роман *Војникова награда*. Роман *Снобови* представља отклон од ратне теме и фокусира се на негативне одлике друштва раних двадесетих, док наредни роман, *Сарторис*, иде у трећем правцу и започиње нови поетички оквир: спој историјске грађе, савременог тренутка и чињеница из сопствене и породичне прошлости. Бег од тмурне садашњице га тера у прошлост, дух старог америчког Југа, узроке и последице Америчког грађанског рата, а тај временско-просторни оквир је и хронотоп највећег броја његових романа. Пошто је амерички Југ махом у тематском средишту дела која нису део корпуса овог истраживања, о њему ће бити речи у контексту романа *Војникова награда* и *Сарторис*.

Амерички грађански рат, вођен од 1861. до 1865. године између Севера и Југа, представљао је рат отцепљених побуњених држава са југа против званичне америчке власти, у покушају легализације ропства и проширивања робовласничког друштва на северне државе. Међутим, како су покушаји Конфедерације пропали, а снаге Уније однеле победу, ропство није проширено и ограничено је на Југу, што је осиромашило тај предео и осудило га на пропаст, изолацију и летаргију. Тај процес је донекле прекинут након Првог светског рата када настаје својеврсна „ренесанса Југа“ у којој примарну улогу не играју робовласници, предузетници и земљорадници, већ уметници који подржавају промену и недвосмислено беже од застарелог мишљења и опредељења према људским слободама<sup>1529</sup>. У таквом окружењу су Фокнерове персоне редуковане на ниво стереотипа, а разочарање резултатима рата код већине се сматра за позу и претварање. Међутим, он не мења један ламент другим и не прекида говор о рату да би величао стари Југ, већ третман тог просторно-временског оквира постаје непрекидно пропитивање односа и идеала који карактеришу Југ<sup>1530</sup>. Ипак, бег од поратне стварности у Јокнапатофу није једноставан нити настаје одједном: заматак ове идеје

<sup>1529</sup> Bleikasten, исто, стр. xxx.

<sup>1530</sup> Bleikasten, исто, стр. xxx, 95.

Фокнеру сугерише Шервуд Андерсон који му је рекао да би требало да се фокусира на један стваран простор који добро познаје и који може да пренесе у књижевност:

„Мораш да имаш место од којег почињеш: онда крећеш и да учиш. [...] Није битно где је то место, докле год га се ти сећаш и не стидиш га се. Јер је једно место од којег се креће битно као било које место. Ти си момак са села; једино што познајеш је онај комадић земље у Мисисипију одакле си дошао. Али и то је сасвим добро. И то је Америка; извуци тај делић, ма колико мали и непознат био, и цела земља ће се срушити, као када извучеш једну циглу из зида.“<sup>1531</sup>

Управо је тај комадић земље у Мисисипију почетак стварања Јокнапатофе којој се Фокнер посветио приликом писања романа *Сарторис*, а конкретизовао недуго затим, радећи на рукопису романа *Бука и бес*. Током интервјуа за часопис *The Paris Review* 1956. године, у одговору на питање шта се променило у његовом писању у периоду између романа *Војникова награда* и *Сарторис*, он даје следећи одговор:

„Са *Војниковом наградом* сам открио да је писање забавно. Али након тога сам схватио да не мора свака књига да има засебан оквир, већ да цео опус или скуп дела једног писца морају да га имају. *Војникову награду* и *Снобове* сам писао зарад писања јер је било забавно. Почевши са *Сарторисом*, открио сам да је онај мој мали комад земље величине поштанске марке вредан описивања и да нећу живети довољно дуго да бих га исцрпео, да ћу, ако уздигнем стварно до апокрифног, имати потпуну слободу да до максимума искористим сав таленат који имам. То ми је отворило златни рудник других људи, и тако сам створио свој сопствени космос. Ту могу да померам те људе као да сам Бог, не само у простору, него и у времену. Чињеница да сам успео да померам јунаке у времену доказује, макар по мом мишљењу, моју теорију да је време флуидни концепт који нема упоришта сем у тренутним сликама појединачних људи. Не постоји *прошлост* – само *садашњост*. Када би *прошлост* постојала, не би било туге или патње. Волим да посматрам

---

<sup>1531</sup> William Faulkner. “A Note on Sherwood Anderson”. Faulkner, 2004, нав. дело, стр. 8.

свет који сам створио као средиште универзума; и када би се то средиште, ма колико мало било, склонило, универзум би се распао...“<sup>1532</sup>

Тај универзум, то је Јокнапатофа, простор који се првобитно звао „Јокона“, да би у роману *Док лежах на самрти* добио своје пуно име које је делио са индијанским именом за реку у округу Лафајет<sup>1533</sup>. Фокнер означава *Сарторис* као дело које је хронолошки прво у његовом опусу, текст који представља клицу његовог апокрифа и дело у којем се први пут јавља град Цеферсон, средиште његове фиктивне земље<sup>1534</sup>. У њој заједно обитавају црнци и белци, богати и сиромашни, робови и робовласници, градско и сеоско становништво, фармери и трговци, заједно доказујући ширину захвата Фокнерове имагинације. Он не глорификује насилну прошлост Југа, већ потенцира његов многоструки идентитет и, премда га неки истраживачи и читаоци третирају као традиционалисту, он је „човек фолклора и усмене традиције у једној механизованој земљи без традиције, аристократа који своје историјске романе пише не по архивској грађи него по сећањима, нарочито из детињства“<sup>1535</sup>. Он проналази простор који добро познаје и насељава причама, јунацима и персонама иза којих се крије, те нема потребу „да гради своје уметничке светове у правцу вербалне нијансе, него је могао да маља свој сликовити и живописни материјал грубом четком чији потези каткад, из близине, доиста изгледају и као брљотине генија“<sup>1536</sup>. Његова инспирација неретко је аутобиографска, и он уграђује своје искуство у јунаке првог романа, док касније иде у ширину и захвата историју целе породице, од прадеде Вилијама Кларка Фокнера – борио се у Мексичко-америчком и Америчком грађанском рату, касније се посветио писању и остао „породична икона и споменик“<sup>1537</sup> – све до

---

<sup>1532</sup> Jean Stein. “Interview with Jean Stein vanden Heuvel”. James B Meriwether and Michael Millgate. *Lion in the Garden: Interviews with William Faulkner, 1926-1962*. New York: Random House, 1968, стр. 255.

<sup>1533</sup> Don H. Doyle. *Faulkner's County: The Historical Roots of Yoknapatawpha*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001, стр. 24-25.

<sup>1534</sup> William Faulkner. *Faulkner in the University*, ed. Frederick L. Gwynn and Joseph Blotner. Charlottesville: University of Virginia Press, 1959, стр. 285.

<sup>1535</sup> Марић, нав. дело, стр. 334.

<sup>1536</sup> Светозар Кољевић. „Ко кога прича у Фокнеровој *Буци и бесу*“. *Хирови романа*. Сарајево: Свјетлост, 1988, стр. 261.

<sup>1537</sup> Бранко Момчиловић. „Фокнер и јужњачки мит“. *Мит: зборник радова*, ур. Томислав Бекић. Нови Сад: Филозофски факултет, 1996, стр. 490. Фокнеров прадеда је инспирисао лик пуковника Џона Сарториса који се јавља у романима *Сарторис* и *Непобеђени*, те више приповедака, укључујући „Ружу за Емили“, али служи и као инспирација за јунаке романа *Светлост у августу*, *Авесаломе*, *Авесаломе* и *Сиђу*, *Мојсије*. Robert Cantwell. “Introduction”. William Faulkner. *Sartoris*. New York: The New American Library, 1958, стр. XV–XXV; Bleikasten, исто, стр. 24; Faulkner, 1977, нав. дело, стр. 211-212.

своје генерације<sup>1538</sup>. Иако се чини да је његова намера да преслика живот породице и пружи му нови карактер алузијама на садашњи тренутак и поратну стварности, Фокнеров поступак је комплекснији јер он мири историјске личности и њихове фиктивне пандане, и да негде између ове две групе, тј. између стварности и фикције, створи сопствену дефиницију вредности старог Југа<sup>1539</sup>. Ово се види у роману *Војникова награда*<sup>1540</sup>, али је јасније у *Сарторису*, где је лик Бајара трослојан – као фиктивна маска Фокнера, реинкарнација сопственог прадеде, али и прадеде самог аутора – и постаје фузија садашњости и прошлости, представљајући и јужњачку аристократију и поратну генерацију обележену губицима током рата<sup>1541</sup>. Веза прошлости и садашњости евидентна је и у другим Фокнеровим романима, а амерички Југ постаје снажан чинилац његовог дела.

Аутобиографски дискурс у раним романима и приповеткама Фокнера је на моменте снажан и очигледан, док је у другим тренуцима суптилан и присутан тек у траговима, толико да читаоци нису сигурни колико је искустава самог писца смештено у јунаке попут Доналда Маона, Џулијана Лоуа или Бајара Сарториса. Ипак, позајмљивање чињеница из сопственог живота и њихово надограђивање фиктивним детаљима није једноставно претакање искуства у прозу, већ је више од тога: Марић истиче да Фокнер, за разлику од својих савременика, иде и корак даље, те аутобиографски карактер његових романа „није само у материјалу, већ и у страствености тона, у потпуном идентификовању наратора са ситуацијом, у романтичном призвуку целог дела. Кад Фокнер пише чланак, он говори исто тако као кад пише роман, о истим стварима, са истим огорчењем“<sup>1542</sup>. Овај аутор, дакле, ствара потпуно нови свет, али не само на нивоу текста, већ и у свом опхођењу према том свету и на плану односа у њему. Тиме ствара јединствени интертекстуални спој различитих делова свог опуса, и романи који се иначе не би могли довести у везу, постају део веће целине. Јунаци који се понављају из дела у дело оснажују ту везу, а у средишту тог заједничког универзума је сам Фокнер, његова фиктивна биографија и персоне којима се крије од света. Ипак,

---

<sup>1538</sup> Детаљан списак имена и алузија које користи видети у: James G. Watson. *William Faulkner: Self-Presentation and Performance*. Austin: University of Texas Press, 2000, стр. 3, те Robert W. Hamblin. *Myself and the World: A Biography of William Faulkner*. Jackson: University of Mississippi Press, 2016, стр. 45.

<sup>1539</sup> Cantwell, нав. дело, стр. XV.

<sup>1540</sup> Фокнер слика конфликтну природу поратне Америке и све негативне одлике тадашњег друштва које не разуме повратнике и рањенике, те он циља на мање суптилну друштвену критику, од уводних сцена у возу када читаоци упознају ратне губитнике, све до игранки у част ратних хероја који њима ни не присуствују. Jason D. Fichtel. “‘Things Are Back to Normal Again’: Reassessing *Soldiers’ Pay*”. *Fifty Years after Faulkner*, ed. Jay Watson and Ann J. Abadie. Jackson: University of Mississippi, 2016, стр. 48-50.

<sup>1541</sup> Peter Swiggart. *The Art of Faulkner’s Novels*. Austin: University of Texas Press, 1962, стр. 35-36.

<sup>1542</sup> Марић, нав. дело, стр. 331.

аутобиографски аспект није потпуно очигледан у роману *Војникова награда*, и постоје два могућа разлога за то: први је што романом не фигурира један доминантан јунак као маска аутора, а други то што се трагови Фокнерове биографије препознају код скоро сваког мушког лика у роману. Читаоци овде не наилазе на ситуацију из романа *Збогом оружје* или *Дневник о Чарнојевићу*, где су очигледно описани ратни доживљаји самих писаца, али не као аутобиографије и мемоари, већ употребом упечатљивог протагонисте који постаје њихов алтер-его. Протагониста првог Фокнеровог романа је рањени ратник, док аутор не спада ни у једну од ове две категорије, али се он, свестан да описивањем сопствене ратне историје неће задобити читаоце и кредибилитет, склања у страну и ствара јунака који тек *донекле* подсећа на њега, али не *потпуно*. Зато роман не обилује аутобиографским детаљима, а сличности аутора и протагонисте су на симболичком плану и огледају се у нераздељивом повратнику са околином, породицом и девојком у коју је заљубљен<sup>1543</sup>. На крају, Фокнер ипак није Маон у оној мери у којој Хемингвеј јесте Фредерик Хенри, а Црњански Петар Рајић. Чак је и место радње уопштено и непрецизно одређено: зна се да породица Маон живи у Џорџији, али би се радња, уместо у фиктивном Чарлстауну, могла одвијати „у сваком малом граду, Југа – или Севера, или Запада“<sup>1544</sup>. Мада тежи општости и бежи од зацртаних оквира, *Војникова плата* ипак поседује аутобиографску подлогу, а особине аутора видљиве су у ликовима као што су Лоу (мањак ратног и животног искуства), Џоунс (женскоарош и сексуални предатор), Гилиган (живот између ратног и мирнодопског стања) и, најзад, Сондерс (уметничка душа са трансценденталним погледом на стварност)<sup>1545</sup>. Цела ауторова личност доминира романом, подељена на неколико персона, што је његов примарни модус понашања по повратку из рата, али је јасан и отклон од сваке од њих, чиме роман расте у „изразито лично предавање о аутобиографској трансмутацији“<sup>1546</sup>. Роман *Сарторис* је још комплекснији јер су паралеле између насловне породице и породице аутора многобројне и слојевите, али је најјаснија веза између аутора и Бајара, протагонисте романа: на нивоу ратног учешћа, односа према традицији Југа, позиције у породици, понашања након повратка у мирнодопску заједницу, те физичког изгледа. Аутор уноси себе и у лик Џона Сарториса, Бајаровог близанца који гине у Француској,

---

<sup>1543</sup> Bleikasten, нав. дело, стр. 98, Michael Millgate. “Starting Out in the Twenties: Reflections on ‘Soldiers’ Pay’”. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, Vol. 7, No. 1, “The Novels of William Faulkner” (1973), стр. 13-14.

<sup>1544</sup> Виљем Фокнер. *Војникова награда*, превела Марија Ђорђевић. Београд: Народна књига, 1964, стр. 113.

<sup>1545</sup> Parini, нав. дело, стр. 82-83; Singal, нав. дело, стр. 67-68, 109-110.

<sup>1546</sup> Millgate, нав. дело, стр. 4-6; Parini, нав. дело, стр. 82.

дајући себи прилику да искуси ратне авантуре које није имао. Та браћа представљају све што Фокнер сматра да чини његову личност, али у антиподском односу, па је Џон слика онога што аутор сматра да треба да буде да би оправдао своја и породична очекивања, а Бајар оно што стрепи да ће постати уколико не пронађе адекватан начин да се избори са прошлошћу<sup>1547</sup>. Фокнер опет дели своју личност на више јунака, а однос Џона и Бајара сличан је односу Лоуа и Џоунса, али аутор сада не ограничава јунаке на једно дело, већ почиње серију романа и приповедака у којима се открива историја породице Сарторис и целе генерације америчког Југа коју она представља<sup>1548</sup>.

Још један битан аспект Фокнерове поезике је однос према композицији романа, постепено осветљавање намера и завођење читалаца од којих тражи сарадњу и активно учешће. Овај поступак је у вези са процесом приповедања којем се посвећује по повратку кући, а приче које тада измишља постају покретач списатељског рада. Током кратке студентске каријере у универзитетским часопису *The Mississippian* штампа рану поезију и прозу која – иако сем приповетке “Landing in Luck” није на нивоу првих романа – је значајна за развој његовог стила и израза, доводећи до првог наслова, збирке песама *The Marble Faun* из 1924<sup>1549</sup>. Одлучивши се ипак за прозу, Фокнер се враћа својим ратним причама и лажима јер је, како сам тврди, истински приповедач који уводи трагичне и комичне елементе по сопственом нахођењу не би ли се прича изнова понављала<sup>1550</sup>. Осим сопствених ратних авантура, његово приповедање дугује и усменој традицији америчког Југа јер је у детињству и младости „припадао заједници у којој је причање и препричавање прича и даље био главни модел друштвене размене и културне трансмисије – традиције која је после Грађанског рата још више негована, јер је причање јужњачке прошлости постало носталгично чување сећања и стварања митова поражених људи“<sup>1551</sup>. Једна од одлика усменог приповедања је и вишегласје, и стога не чуди што су најквалитетнији Фокнерови романи полифони и стављају читаоца у раван са слушаоцем усменог приповедања који мора да буде активно укључен да би

---

<sup>1547</sup> Singal, нав. дело, стр. 104.

<sup>1548</sup> Породица се јавља у роману *Непобеђени* (1938), где аутор описује претходну генерацију и авантуре пуковника Џона Сарториса пре и током Америчког грађанског рата, док приповетке „Мирис вебрене“ (сегмент тог романа) и “There Was a Queen” осветљавају породичне тајне и наговештавају шта се дешавало пре и после *Сарториса*. Arthur Kinney. “Faulkner’s Families”. Moreland, 2007, нав. дело, стр. 185.

<sup>1549</sup> За више детаља, видети Collins 1962. и Faulkner 1962.

<sup>1550</sup> Stein, нав. дело, стр. 255.

<sup>1551</sup> Андре Блајкастен. „Фокнер из европске перспективе“, превела Наташа Марковић. *Трећи програм*, бр. 137/138 (2008), стр. 217. За оригиналну верзију овог текста видети: André Bleikasten. “Faulkner from a European Perspective”. *The Cambridge Companion to William Faulkner*, ed. Philip M. Weinstein. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, стр. 75–95.



разумео и успео да повеже фрагменте дела и верзије догађаја које аутор описује у једну смислену и кохерентну целину<sup>1552</sup>. Упркос томе што овој прози понекад „понестаје даха у бескрајној журби и шушкању“, и што је аутор „неспособан да објективно и рационално разлаже мисли“, те муца када покуша да нешто мирно објасни<sup>1553</sup>, почетак приповедања је увек јасан и понавља се из дела у дело: он пред очима има једну слику, једну сцену, и потом је разрађује, тражећи јунаке који могу да проговоре о њој на најадекватнији начин, и иде у њихову разраду док не успе да пренесе фрагментарну и слојевиту слику из своје маште, тако да се та слика поново покрене након читања<sup>1554</sup>.

Најбољи пример за то је роман *Бука и бес* који је, како сам Фокнер истиче, настао као приповетка из симболичке менталне слике девојчице која седи на дрвету, посматра сахрану своје баке и описује приказ својој браћи на земљи, док су различити углови посматрања ове сцене заправо његови покушаји да је исприповеда на адекватан начин<sup>1555</sup>. Исто тако и у другим романима аутор креће „од једне замишљене сцене, па онда везе око ње“, због чега се композиција тих романа састоји од „причања неколико лица која се, једно за другим, упињу да одгонетну смисао некаквог за њих судбоносног догађаја, а за тај потхват располажу са исувише мало средстава“<sup>1556</sup>. Јунаци не анализирају сопствени живот, а Фокнер не даје читаоцима упутства за разумевање, али им, у складу са традицијом усменог приповедања, непрестано нуди нове детаље који воде ка томе да се читалачки утисак приближи његовим ауторским намерама. Управо због тога се акумулативност и говорљивост намећу као одлике његове прозе које је спајају са усменом традицијом, али и захтевају активно читалачко учешће<sup>1557</sup>. Та два принципа приметна су и у романима *Војникова награда* и *Сарторис*, као и раније поменуто фокусирање на један примарни догађај – повратак из рата Доналда Маона и Бајара Сарториса – који се изнова разлаже док спољни свет постане све само не „објективна, за све иста слика, снимљена са одстојања које би дозволило прегледност или бар логичку реконструкцију целине, већ само онако како се одражавају у души учесника, као мучно искуство оних који су до гуше у њему и немају ни способности ни воље да ма шта хладнокрвно анализирају“<sup>1558</sup>. Овим се истиче и модернистички

---

<sup>1552</sup> John Dennis Anderson. *Student Companion to William Faulkner*. Westport and London: Greenwood Press, 2007, стр. 11.

<sup>1553</sup> Блајкастен, нав. дело, стр. 220, Марић, нав. дело, стр. 327.

<sup>1554</sup> Warwick Wadlington. “Conclusion: The Stakes of Reading Faulkner – Discerning Reading”. Weinstein, 1995, нав. дело, стр. 206.

<sup>1555</sup> Stein, нав. дело, стр. 253.

<sup>1556</sup> Марић, нав. дело, стр. 318.

<sup>1557</sup> Блајкастен, нав. дело, стр. 220.

<sup>1558</sup> Марић, нав. дело, стр. 318.

карактер Фокнерових романа и бег од предратне прозне традиције, због чега модернистички елементи константно расту: разлика између *Војникове плате* и *Лулежа*, његовог првог и последњег романа, на пољу форме, нарације и израза је велика. Блајкастен описује прве Фокнерове романе као нападно модернистичке (*Војникова награда*) и недовољно разрађене (*Саторис*), али и признаје да се у целокупном његовом опусу види „стално обнављана напетост између *mimesis* (као истицања референтног) и *poesis* (истицања самог медијума и процеса писања)<sup>1559</sup>. Управо та напетост га чини модернијим од већине савременика, те се његов израз, најзад, може описати као „модернистичка интерпретација традиционалног приповедања“, а он сам је „и снажно укореењен у свој крај и део међународног модернистичког покрета“<sup>1560</sup>. Наравно, овај квалитет не долази случајно, већ радом на сопственим рукописима, прихватањем усмене културе Југа и њеним надограђивањем: „Вероватно ниједан значајан амерички писац се није толико борио као Фокнер да постане модерниста, борећи се да превазиђе захтеве породице и предела из којег долази. Он је провео своју списатељску каријеру прикупљајући фрагменте мита и културе која му је завештана да је он споји у одрживи идентитет који би могао да поднесе нове услове живота двадесетог века и можда понуди могућност херојског акта. Као и са свим модернистичким потрагама, његова борба није била потпуно успешна, али је из ње такође настала његова највећа уметност“<sup>1561</sup>.

Фокнеров модернизам укључује обликовање јунака на основу личне биографије и маскирање своје личности новим именима, као у случају Бајара Саториса у ког уноси део себе као модернисте, упркос великој разлици: као модерниста, Фокнер је свестан помешаних осећања ка традицији и коренима, и контролише их, док Бајар не може да се бори са њима и очекивањима породице<sup>1562</sup>. Овај сукоб модернисте и традиционалисте је у вези са ратном траумом, што опет доказује да време које Фокнер проводи у рату дефинитивно обележава његову личност, живот, рад, поглед на свет и однос према стварности. Он посматра рат као симболички наставак Америчког грађанског рата који у његовој породици има нарочито значење, те препознаје трагични карактер овог рата као догађај у којем се сукобљавају браћа, односно очеви и синови, што је мотив који често користи, од приповедака до *Легенде*, амбициозног, али неуједначеног романа којим напослетку оставља и Први и Други светски рат иза себе,

<sup>1559</sup> Блајкастен, нав. дело, стр. 217

<sup>1560</sup> Anderson, нав. дело, стр. 11.

<sup>1561</sup> Singal, нав. дело, стр. 20.

<sup>1562</sup> Singal, нав. дело, стр. 104, 290.

иако га разорни карактер потоњег посебно погађа и наводи да посматра цео XX век као једну велику трагедију<sup>1563</sup>. Немогућност да се оствари као ратник и докаже своју мужевност попут својих предака га поражава, и он мора да се докаже као писац и јунак сопствене прозе, ратник унутар књижевности, све док неколико деценија касније не схвати да је овај рат био превара и да је убијање људи из апстрактних политичких разлога бесмислен чин<sup>1564</sup>. Ипак, рат остаје део његове психе, те он целог живота пише и мисли о рату<sup>1565</sup>, неретко понављајући лаж да је, као припадник канадске авијације, летео у Француској<sup>1566</sup>.

*Војникова награда*: слојевни поратног друштва и немарни однос према повратницима

Фокнеров први роман, *Војникова награда*<sup>1567</sup>, садржи велик број аутобиографских елемената, како из његове биографије, тако и из прича које измишља по повратку из Торонта. Аутор у њему анализира широк тематски опсег, и поред проблема повратника тематизује однос између полова и друштвених скупина на америчком Југу, али и свеукупно човечанство које је преживело рат. Упркос томе, ово је у основи ратни роман, те ће се при његовој анализи највише простора посветити условима у којима настаје, начинима на које Фокнер преноси искуство у фикцију, односу према рату самих протагониста, слојевима америчког поратног друштва, те рецепцији и вредности дела у првој фази ауторовог рада која најављује његова каснија дела.

Иако није могуће прецизно одредити тренутак кад се аутору јавља идеја за писање свог првог романа, извесно је да он почиње да ради на њему током вишемесечног боравка у Њу Орлеансу – иако се често мисли да га је започео раније, а у овом граду

---

<sup>1563</sup> Parini, нав. дело, стр. 2, 89, 363.

<sup>1564</sup> Parini, исто, стр. 365.

<sup>1565</sup> Сем романа и приповедака о којима ће касније бити више речи, те романа *Легенда*, Фокнер уноси своје ратно искуство и став и у филмски сценарио “War Birds” (првобитни наслов био је “A Ghost Story”) из 1933, који је настао на основу ратног дневника Џона Макгавока Грајдера (пилот који страда у рату, његов дневник прво је објављен у деловима у часопису *Liberty Magazine*, а касније под насловом *Diary of an Unknown Aviator* 1926), којем Фокнер додаје елементе сопственог искуства, те фрагменте романа *Сарторис* и приповедака „Ad Astra” и “All the Dead Pilots”. Blotner, нав. дело, стр. 312-314; Robert W. Hamblin. “Faulkner and Hollywood: A Call for Reassessment”. *Faulkner and Film*, ed. Peter Laurie and Ann J. Abadie. Jackson: University Press of Mississippi, 2014, стр. 6. За више о том сценарију и његовом односу са Фокнеровим прозним опусом видети: Graziella Fantini. “Faulkner’s War Birds/A Ghost Story: A Screenplay and Its Relationship with Faulkner’s Fiction”. *Rivista di Studi Nord-Americani*, 12 (2001), стр. 61–77.

<sup>1566</sup> Parini, нав. дело, стр. 167.

<sup>1567</sup> Наслов овог романа у оригиналу гласи *Soldiers’ Pay*, што превод Марије Ђорђевић из 1964. године не преноси на адекватан начин, инсистирајући на једнини – *Војникова награда* – док је ауторова намера очигледно била да говори у множини, алудирајући на судбине више војника о којима је реч.

довршио<sup>1568</sup> – од краја 1924. до пролећа наредне године, односно између публикације збирке *The Marble Faun* и пута у Европу. Он се потпуно посвећује прози за коју почиње да добија и прве хонораре<sup>1569</sup>, и о својим успесима пише Филу Стону (на његово питање да ли му се Фокнер не јавља јер је пронашао љубавницу у Њу Орлеансу, он одговара: „ЈЕСАМ, И ОНА ИМА 30,000 РЕЧИ“<sup>1570</sup>) и својој мајци (у писму од 12. маја говори да је завршио роман и да је цео тај процес заморан, али забаван<sup>1571</sup>). Међутим, пре но што је написао роман, Фокнер је детаљно промишљао рукопис и посветио пажњу уређењу и организацији. То се види из његових белешки које се данас чувају у Њујоршкој библиотеци и на Универзитету Вирџинија: у њима аутор пише како жели да различите краће прозне целине споји у једну кохерентну структуру, описује исправке у рукопису и како жели да у маниру сатире проговори о друштвеној неправди, што *Војникову награду* чини не само ратним, већ и „романом о паду Запада и моћи имагинације“<sup>1572</sup>. Након завршетка рукописа под насловом *Mayday*, Фокнер га даје Шервуду Андерсону који га прослеђује свом издавачу, Хорасу Ливрајту који даје позитивно мишљење о рукопису у августу, а дефинитивна потврда и аванс од двеста долара затичу аутора у Паризу 16. октобра<sup>1573</sup>. Издавач инсистира да се наслов промени<sup>1574</sup>, и роман излази из штампе 25. фебруара 1926<sup>1575</sup>. Као и нека друга његова дела, и овај роман креће од краћих прозних текстова које аутор спаја у један, што се види у његовим белешкама<sup>1576</sup>, али и приликом читања. Јасно је да постоје два засебна тока радње: један који описује повратак Доналда Маона и оквирну причу првог поглавља, а други о односима у послератном друштву који најављује разговор Џоунса

---

<sup>1568</sup> Carvel Collins. “Introduction”. William Faulkner. *New Orleans Sketches*, ed. Carvel Collins. Jackson: University Press of Mississippi, 1958, стр. xx.

<sup>1569</sup> Parini, нав. дело, стр. 78, Collins, 1962, нав. дело, стр. 32.

<sup>1570</sup> Blotner, нав. дело, стр. 135.

<sup>1571</sup> Faulkner, 1992, нав. дело, стр. 179–189, 208.

<sup>1572</sup> Emily K. Dalgarno. “Faulkner’s Notes to *Soldiers’ Pay*”. *Journal of Modern Literature*. Vol. 10, No. 2 (1983), стр. 257-258.

<sup>1573</sup> Collins, 1958, нав. дело, стр. xxxi, Bleikasten, нав. дело, стр. 106.

<sup>1574</sup> Нови наслов романа је ироничан, али, истовремено, приказује огорчење и разочарање послератне Америке. Насловна фраза је, како објашњава Мајкл Милгејт, тауголошког карактера поштом појам „војник“ већ означава некога ко је плаћен да би ратовао и не захтева додатну награду, док Фокнер алудира на чињеницу да дуг који друштво треба да осети према војницима који су извојевали слободу – то је њихова симболичка „награда“ – заправо не постоји, и да стога они који су преживели рат „плаћају“ за своје ратовање. Millgate, нав. дело, стр. 1-2. Сличну тезу аутор директно износи на самом почетку романа, гласом Гилигана: „И то нам је награда за то што дајемо месо и крв за потребе наше земље. Јест, [кондуктер воза] не жели да смо овде; криво му је чак што се возимо у његовом возу. А претпоставите да се нисмо одазвали позиву домовине, знате ли какав бисте воз имали? Воз пун Немаца. Воз пун људи што једу кобасице и пију пиво, а сви путују у Милвоки, ето, то бисте имали.“ Фокнер, 1964, нав. дело, стр. 10.

<sup>1575</sup> Bleikasten, нав. дело, стр. 95.

<sup>1576</sup> Dalgarno, нав. дело, стр. 258.

и пастора на почетку другог поглавља<sup>1577</sup>. Ова два приповедна тока потичу од две засебне приповедне целине које Фокнер спаја, ређајући један догађај на други и уносећи неопходне измене: од ситница попут имена јунака и њиховог појављивања у роману, до фокализације и промене са Лоуа (овај наивни и збуњени млади војник који није стигао да оде у рат пре примирја маска је самог аутора) на Маона<sup>1578</sup>. Паралелно писање више засебних токова истиче фрагментарност романа и његову модерничку природу: аутор напушта традицију реалистичког романа и истражује нове прозне технике, тематске и жанровске оквире, приповедне поступке, назнаке романа тока свести и симетрију девет поглавља романа, а све те иновације доказују да је овај роман, мада се често игнорише, почетак његовог прозног опуса и заметак нове традиције америчке модерничке прозе XX века<sup>1579</sup>.

За разлику од рукописне, објављена верзија романа тематски се фокусира на судбину Доналда Маона, младог пилота који је у Првом светском рату рањен и који се враћа кући скоро потпуно слеп и са ожиљком на лицу, желећи да умре у сопственој земљи, а не у туђини. Његову смрт најављује сам почетак романа, да би до ње дошло у осмом поглављу које се алузивно враћа на прво, образујући пун круг у описивању његове судбине, чиме овај роман постаје својеврстан *danse macabre* свих оних који су преживели ратну кланицу и вратили се својим кућама да би окончали живот у миру<sup>1580</sup>. Управо то осмо поглавље представља срж Фокнеровог става према рату: *Војникова награда* јесте *ратни* роман и „роман изгубљене генерације“, у питању је роман о *послератном* времену у ком се директни прикази рата јављају тек повремено. Уместо тога, аутор говори о последицама рата, како на појединца (Доналда Маона), тако и на друштво око њега, састављено од директних учесника рата (Гириган и Лоу), оних који су претрпели губитке блиских особа (Маргарет Пауерс), дезертера (Џоунс) и цивила (Сисили Сондерс и пастор Маон). Уз то, он се често критички окреће према идеји рата, истичући његов бесмисао, наводећи јунаке да престану да мисле и говоре о њему, чиме се потенцира пацифистички и критички оквир дела. Најснажнија критика савременог тренутка види се у поменутом осмом поглављу где аутор апострофира краткотрајност сензације коју изазива Маонов повратак кући: њега сви брзо заборављају и „није више

---

<sup>1577</sup> Два тока радње постоје и у Фокнеровом белешкама: „Смрт Маона. Пасторова прича. Пастор и Гириган“. Parini, нав. дело, стр. 78-79. За више о приповеткама које су претеча романа, видети: Margaret J. Yonice. “The Composition of *Soldiers’ Pay*”. *Mississippi Quarterly*, Vol. 33, No. 2 (1980), стр. 291–326.

<sup>1578</sup> Blotner, нав. дело, стр. 99, 136-137, Parini, нав. дело, стр. 80, Dalgarno, нав. дело, стр. 266. Далгарно истиче и везу романа *Снобови* и приповетке “Don Giovanni” са овим романом. Dalgarno, исто, стр. 262.

<sup>1579</sup> Bleikasten, нав. дело, стр. 99-100, те Singal, нав. дело, стр. 61.

<sup>1580</sup> Bleikasten, нав. дело, стр. 95, 96, 100.

било радозналих мештана који су долазили у посету“, јер се посвећују битнијим темама попут „рађања Кју Клакс Клана и испраћања периода господина Вилсона, демократског центлмена, који је живео у Вашингтону<sup>1581</sup>“, због чега ратни догађаји, укључујући шокантну појаву и судбину протагонисте романа, падају у други план. Међутим, баш се ово поглавље окончава његовом смрћу којој претходи тренутак луцидности и присећања на ратне догађаје: он је летео небом изнад Француске и посматрао предео око себе, описујући његову пролазност и разарајући ефекат рата, поново преживљавајући сопствену несрећу<sup>1582</sup>. Овом паралелом разорене Европе и Америке којом ће опет владати расистичка мржња, Фокнер описује пад западне цивилизације као једну од најочигледнијих последица Првог светског рата, и стога се и Маонова смрт намеће као врхунац пада људске цивилизације<sup>1583</sup>. Пошто обрађује период историје који се тек завршио и чије последице још увек нису потпуно јасне, аутор снажно преживљава поратни период и непрестано евоцира сопствено искуство у рату. Он је препричавао своју ратну епопеју свима који су били вољни да слушају, а чак и након завршетка рада на рукопису, током посете Француској, обилази гробља и ровове, што се види из писма породици од 22. септембра 1925, у којем пише да шета кроз ратну зону у којој нема ровова, али има преостале жице, остатака муниције, неколико тенкова који рђају, дрвећа разнетих крошњи, и гробља, махом британских<sup>1584</sup>. Ово доказује утицај рата на њега, али је баш стога изненађење што *Војникова награда* не садржи више директних сцена ратних догађаја и призора који би читаоцима дочарали ауторову моћ имагинације.

Најзад, сем поменутог осмог поглавља у којем се Маон у последњим тренуцима живота присећа ратних активности, директне алузије на рат присутне су у првом делу романа, приликом упознавања протагониста у возу, те у петом поглављу које почиње доживљајима капетана Грина и водника Медна, а наставља се плесом у част преживелих војника Маоновог краја где се сви главни јунаци романа састају. Ова сцена је уједно и највећа критика поратне Америке и иронијски најјаче обојен део романа пошто повратници из рата, због којих је забава и организована, нису присутни, већ остају ван главног тока радње. Ова сцена носи вредност ако се зна да је накнадно додата у рукопис, чиме се закључује да прва верзија романа, у којој није било ни целог

---

<sup>1581</sup> Фокнер, 1964, исто, стр. 292.

<sup>1582</sup> „Испред њега и надесно, у великој даљини, оно што је некад био Ипр личило је на напрслу красту на старој гнојној рани; испод њега биле су друге сјаје ране, модрикасте на лешу коме нису хтели допустити да умре...“ Фокнер, 1964, исто, стр. 306.

<sup>1583</sup> Dalgarno, нав. дело, стр. 260-261.

<sup>1584</sup> Faulkner, 1977, нав. дело, стр. 26.

првог поглавља, садржи изненађујуће малу количину ратне грађе, већ се бави односима међу половима и критиком новог америчког поретка<sup>1585</sup>. Ипак, додајући ове сегменте, Фокнер проширује и продубљује ратни аспект, а мотив повратка војника из рата даје му могућност да истражује више интерпретација ратног искуства и различите судбине повратника, као и реакције заједнице у којој повратници настављају живот упркос друштвеним променама<sup>1586</sup>. Најзад, иако се овај роман не одвија у простору Јокнапатофе, већ у Џорџији, њиме доминирају јужњачки темперамент и начин живота, као и хришћанске вредности: хришћанска заједница на америчком Југу након рата осећа разочарање и очај, и стога се „институционализовано хришћанство показало као неефикасно, па чак и нерелевантно“<sup>1587</sup>, док једино афроамеричка заједница остаје верна Цркви. Зато је и Маонов отац пастор чији се став према рату и здравственом стању свог сина разликује од става осталих јунака: он бежи од истине, посвећује се небитним стварима, заборавља своје вернике и жели да настави живот након трауме рата<sup>1588</sup>. Но, он је толико одсечен од истине да на крају романа, када је Доналд мртав, говори да су се ствари „вратиле у нормално стање“<sup>1589</sup>, иако је то нетачно. Илузије којима Фокнер рационализује своје неучешће у рату постају начин да они који су највише погођени ратом забораве на њега и посвете се процесу физичког и менталног опоравка.

Чини се да су сви протагонисти романа суочени са двоструким губитком: губитком спокоја услед рата, те губитком упоришта и дома у који би могли да се врате након рата<sup>1590</sup>. Обе врсте губитка сусрећу се у лику Маона који је централна фигура романа и, поред Лоуа, лика у којег Фокнер уписује свој физички изглед и ратно искуство, како конкретно, тако и измаштано<sup>1591</sup>. Он је претрпео повреду главе због које остаје скоро слеп и са ожиљком на лицу, а начином на који реагују на његов изглед се дефинише однос других јунака према рату, њихова природа и човечност. Те реакције иду од зависти младог Лоуа који није ни видео рат, сажаљења ратне удовице Маргарет Пауерс

---

<sup>1585</sup> Dalgarno, нав. дело, стр. 266.

<sup>1586</sup> Cheryl Lester. "Changing the Subject of Place in Faulkner". Moreland, 2007, нав. дело, стр. 212.

<sup>1587</sup> Cleanth Brooks. *On the Prejudices, Predilections, and Firm Beliefs of William Faulkner*. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, 1987, стр. 124. За више о аспекту хришћанства код овог аутора видети поглавље "Faulkner and Christianity" у Brooks, исто, стр. 123–135.

<sup>1588</sup> Brooks, исто, стр. 124-125, Fichtel, нав. дело, стр. 55.

<sup>1589</sup> Фокнер, 1964, нав. дело, стр. 331.

<sup>1590</sup> Не случајно, Доналд, као и Џоунс и Еми, остаје без мајке (овај мотив се јавља у приповеци „Ружа за Емили“ и романима *Сарторис*, *Светилиште*, *Дивље палме*, *Потамнели анђели* и *Реквијем за искушеницу*), те му је стога тешко да се врати у мирнодопски начин живота. Brooks, нав. дело, стр. 67-68.

<sup>1591</sup> Ове сличности иду од изгледа лица, преко униформе у којој се и јунак и аутор враћају из рата, све до збирке песама Алфреда Едварда Хаусмана коју обојица читају, због чега се Маон намеће као „портрет замисљеног јунака, представа идеалног, али недостижног сопства“. Bleikasten, нав. дело, стр. 99.

и Гилиганове забринутости о рањениковој будућности, све до обожавања и згражавања од стране Еми, односно Сисили. Његово стање доводи до реакција и утиче на остале јунаке, дефинишући их и одређујући њихов однос према свим повратницима из рата на које они реагују са сажалењем, подршком, или игнорисањем. Доналд постаје не само симбол свих ратника (претежно пилота) у Фокнеровој прози који садрже искуство које је и он желео да има, већ и епитом ратног губитника који је, након што преживљава ратну кланицу, поражен у сопственом дому. Он такође подсећа колико је поратни свет неспреман за све последице рата: он је сам од почетка до краја романа, када умире као један од десетине хиљада војника за које Америка нема интересовање, пажњу и жељу да им помогне<sup>1592</sup>. Стога је он представљен као живи мртац који је изгубљен у свету којем не припада – стога је први у низу Фокнерових јунака који су поражени и немоћни да се боре против света<sup>1593</sup> – па и његов отац више пута говори како је он већ мртав, и извесно је да се он „гаси знатно већом брзином него ликови око њега, који су своје много спорије ичшезавање [...] везали за његово брже гашење, да би, измењени ратом, привремено имали бар неки смисао трајања у старој средини којој не могу да се прилагоде“<sup>1594</sup>. Сви ови јунаци могу се условно поделити у две групе на основу ратног искуства, и док је Маон представник групе која из прве руке спознаје страхоте ратног живота, представник друге групе је Џулијан Лоу, млади војник без конкретног искуства, једна од Фокнерових маски у роману. Он је наивни авијатичарски питомац који не стиже до рата и зато је једини који жуди за њим, сматрајући да би у рату могао да се оствари као мушкарац и прође процес иницијације<sup>1595</sup>. Како то није случај, он једини не остаје у Џорџији, већ се враћа кући у Калифорнију, да би се касније јављао само љубавним писмима упућеним Маргарет<sup>1596</sup>. Ова истовремено наивна и искрена писма, доказују суштинску разлику између војника и цивила: први знају како свет заиста функционише, а потоњи посматрају поратни свет очима предратног детета. Премда аутор стаје на страну ветерана, он истиче и недостатке те групе, посебно при навикавању на тековине модерног друштва, сексуалне слободе и техничке иновације<sup>1597</sup>. Најзад, ратни ветерани се држе заједно, те Гилиган и Маргарет, иако су странци које Маон упознаје у возу, постају његови „самоиницијативно постављени заштитници“ који воде повређеног и беспомоћног јунака кући и бране га од заједнице

<sup>1592</sup> Fichtel, нав. дело, стр. 54-55.

<sup>1593</sup> Bleikasten, нав. дело, стр. 96.

<sup>1594</sup> Александар Саша Петровић. „О писцу и делу“. Фокнер, 1964, нав. дело, стр. 335.

<sup>1595</sup> Parini, нав. дело, стр. 82-83, Porter, нав. дело, стр. 26-27.

<sup>1596</sup> Fichtel, нав. дело, стр. 51; David Dowling. *William Faulkner*. London: Macmillan, 1989, стр. 30-31.

<sup>1597</sup> Singal, нав. дело, стр. 62-63.



која га не разуме<sup>1598</sup>. Укратко, сви јунаци *Војникове награде* су губитници, представници поратног света који је, након ратних губитака, неспреман да прихвати те губитнике и у миру.

Интензитет ових губитака наговештава се већ у првој сцени романа, која се одиграва у априлу 1919, када се у возу срећу четворо главних јунака – Маргарет, Лоу, Гилиган и Маон – као представници четири категорије повратника: удовица, неискусни војник, искусни војник без повреда, и искусни војника са повредама. Њихов разговор је у почетку једноставан и базира се на општим местима (питањима ко јесте, а ко није био у рату, те констатацији да је Први светски рат „пакао“, једноставно „рђав“, одвратна ствар и „најгори рат који смо доживели“), да би се приповедање касније усмерило на самог Маона. Његово стање се открива реакцијама сапутника, а наратор постепено пружа детаље повреде: ожиљак на лицу, рука у пликовима, наступајуће слепило и стање резигнације. Такође се антиципира и његова судбина након што стигне кући („Гилиган искапи чашу. „Наслућујем каква га невоља очекује, схватате ли? Он има девојку код куће: родбина их је верила кад су били врло млади, пре него што је пошао у рат. И знате ли шта ће она учинити кад види његово лице?“<sup>1599</sup>), која се и остварује већ у другом поглављу. Његов повратак је неочекиван пошто га вереница и отац сматрају мртвим – отац говори да је Маон оборен у Фландрији на пролеће 1918, и да је добио његове личне ствари – али су у почетку обоје убеђени да га могу излечити. И док код пастора ентузијазам не опада, понашање Сисили Сондерс се мења и она жели да опет буде верена за ратног хероја, али њена реакција на повреду говори супротно:

„Они чуше брзо, лако тапкање корака који су пролазили кроз неку просторију, врата радне собе се отворише и бујица светлости паде на њих. Сисили викну:

„Доналде! Доналде! Она каже да је твоје лице озл... ооооох!“, не доврши и кад га виде, врисну.

Светлост, пролазећи кроз њену лепу косу, стварала је ореол око главе и давала нежној хаљини нејасан нимбус око скрханог тела, сличног обореном јаблану.“<sup>1600</sup>

---

<sup>1598</sup> Swiggart, нав. дело, стр. 31.

<sup>1599</sup> Фокнер, 1964, исто, стр. 39.

<sup>1600</sup> Фокнер, 1964, исто, стр. 96.

Очекујући свечани повратак ратног хероја и затакавши уместо њега рањеника којем нема спаса, Доналдова вереница губи свест, а њена реакција показује како се америчко друштво опходило према онима који су извојевали победу у рату. Она зазире од њега, понаша се као да је веридба раскинута, наставља да се виђа са другима и размишља колико је ратна судбина неправедна према њој. За то време Доналд покушава да се навикне на нови живот и присети се своје прошлости, мада није у стању да самостално једе, обуче се или се присети најближих чланова послуге, укључујући Еми која је заљубљена у њега. Он је полу-мртав и његово стање је страшно, али његов повратак, као у Хемингвејевој приповеци „Војников дом“, „једва да је представљао чудо девет дана“<sup>1601</sup> пре но што се његов град вратио свакодневици, а Маон ишчекивању смрти. У међувремену се открива његова прошлост, и разрешава питање брака: Сисили прихвата да се уда за Маона у тренутку када је он већ увелико слеп, али се опет предомишља и бежи, те се Маргарет удаје за њега и пружа му последње задовољство. Остварује се предвиђање доктора да је његово тело већ мртво, али да он не жели да умре док не искуси последњу визију из рата, и он доживљава епифанију након које остаје мртав: „Пет млазева паре прођоше између горњих и доњих авиона, сваки од њих ближи његовом телу, затим осети два јасно одвојена удара на затиљку и вид је ишчезао као да је негде било притиснуто неко дугме. [...] Затим осети руку, виде како му рукавица прсну, виде своје голе кости. Онда се вид опет угаси и он осети како се поводи и пада све док га његов каиш оштро не ухвати преко трбуха, и он чу како нешто слично мишевима глође његову чеону кост“<sup>1602</sup>. Најзад, Фокнер даје читаоцима оно што чини овај роман ратним – непосредно препричавање доживљаја са ратне обуке и емоције које пилот осећа приликом посматрања тла из ваздуха.

На крају, какве су реакције на Фокнеров први роман и која је његова вредност у опусу аутора? Иако није његов најквалитетнији и најиновативнији роман, *Војникова награда* је почетак истраживања на пољу приповедања, карактеризације, тема, мотива, фокализације, претварања искуства у прозу и поигравања са односом фиктивног и стварног, а све те теме ће се разрадити, развити и конкретизовати у наредним делима. Прве критике романа у Америци и Великој Британији (на основу тамошњег издања из 1930) су изненађујуће позитивне за прво дело непознатог аутора, и истичу стил, упечатљиву нарацију, карактеризацију, дијалогске делове и симболизам, те поједини критичари чак истичу супериорност романа у односу на дела Дос Пасоса, Хемингвеја,

---

<sup>1601</sup> Фокнер, 1964, исто, стр. 153.

<sup>1602</sup> Фокнер, 1964, исто, стр. 306-307.

Д. Х. Лоренса или Синклера Луиса, иако је јасно да он некада имитира стил ових аутора<sup>1603</sup>. Међутим, нису све реакције биле позитивне, те неки критичари истичу неуједначеност, претеривање у покушају да се аутор прикаже као успешан уметник, неспособност наратије да испрати све језичке игре, претеривање у описима послератног јужњачког друштва, мањак контроле над радњом и карактеризацијом, те однос према сексуалности<sup>1604</sup>. Тај потоњи аспект посебно шокира Фокнерову породицу и суграђане, те читалаштво у Оксфорду игнорише роман и оштро осуђује аутора, а градске и универзитетске библиотеке одбијају да приме примерке романа на поклон, а Фокнеров отац одбија да га прочита<sup>1605</sup>. Упркос томе, роман има својих недвосмислених вредности, као назнака касније употребе технике тока свести, инсистирања на различитој фокализацији и наратији, те говора о проблемима америчког Југа, који је овде, иако мање битан него у наредним романима, ипак простор који има велику вредност у животима јунака и оквирима америчке и светске геополитичке сцене<sup>1606</sup>. Због тога се овај роман често анализира као прво дело Фокнеровог „припремног“ периода писања и заматак каснијих романа и дужих приповедака које неретко алудирају на теме *Војникове награде*<sup>1607</sup>. Сличности овог романа и *Сарториса* су јасне – иако је каснији роман иницијално замишљен у маниру првог, што доказују и његове прве рукописне верзије<sup>1608</sup>, аутор схвата да га такав приступ не води напретку, те се у потоњем роману ослобађа традиције ратне прозе, али и унапређује своје писање<sup>1609</sup>, и иде ка стварању митолошког оквира Јокнапатофе који постаје срж каснијих дела.

*Сарторис*: вишеструке верзије, породичне трагедије и фасцинација авијацијом

Након *Војникове награде*, Фокнер пише *Снобове* (1927), атипичан роман који се не бави ратном тематиком и прошлосту Југа, већ критиком савременог тренутка и друштва које аутор сматра декадентним, извештаченим и лажним. Попут претходног

---

<sup>1603</sup> Bleikasten, нав. дело, стр. 100-101, 210; Brooks, нав. дело, стр. 3, 107; Towner, нав. дело, стр. 13, 89, 96; David McKay Powell. "Faulkner's First War: Conflict, Mimesis, and the Resonance of Defeat". *South Central Review*, Vol. 26, No. 3 (2009), стр. 119; David Rampton. *William Faulkner: A Literary Life*. New York: Macmillan, 2008, стр. 21. За детаљну рецепцију видети: *William Faulkner: The Contemporary Reviews*, ed. M. Thomas Inge. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, стр. 9-16.

<sup>1604</sup> Fichtel, нав. дело, стр. 46-47; Singal, нав. дело, стр. 75; Петровић, нав. дело, стр. 341.

<sup>1605</sup> Bleikasten, нав. дело, стр. 100-101; Singal, нав. дело, стр. 79-80; Blotner, нав. дело, стр. 177.

<sup>1606</sup> Dowling, нав. дело, стр. 31, Powell, нав. дело, стр. 123.

<sup>1607</sup> Fichtel, нав. дело, стр. 46.

<sup>1608</sup> Singal, нав. дело, стр. 95.

<sup>1609</sup> Powell, нав. дело, стр. 126.

наслова, и овај настаје јер аутор сматра процес писања забавним и узбудљивим, али овај роман није наишао на пријем критике и читалаца. Стога се он враћа ранијој идеји о парчету америчке земље које би могло да буде плодно тле за прозно стваралаштво, и тако настаје *Сарторис*, роман са интригантном предисторијом и процесом настајања који пре свега заслужује пажњу због своје ратне тематике и чињенице да је у питању први роман у којем се формира простор Јокнапатофе.

Фокнер ради на овом роману крајем 1926. и почетком 1927. године, те средином фебруара обавештава издавача Хораса Ливрајта да спрема два нова рукописа – роман и збирку приповедака о људима из свог краја – да би га крајем јула известио да роман напредује много боље од приповедака и да се потпуно посветио њему<sup>1610</sup>. Прва верзија, под насловом *Flags in the Dust*, знатно је обимнија од његових претходних дела и док он верује у квалитет свог рукописа, издавач се са тиме не слаже, али Фокнер не одустаје и непрестано га мења све до фебруара 1928. Тада шаље пету верзију романа Бену Васону, свом пријатељу из Оксфорда, која наилази на добар пријем у издавачкој кући Harcourt Brace & Company која Фокнеру крајем септембра нуди уговор и аванс, под условом да се рукопис редукује, уреди и преда под новим насловом<sup>1611</sup>. Тај посао ради сам Васон заједно са Фокнером, уносећи потребне исправке, али аутор већ ради на новом рукопису романа *Бука и бес*<sup>1612</sup> и није био вољан да изнова мења стари рукопис, те је Васон заслужан за исправке и сређивање текста по упутству издавача<sup>1613</sup>. Заправо, Васон интервенише колико год жели – све док му аутор не сугерише да

<sup>1610</sup> Faulkner, 1977, нав. дело, стр. 34, 37.

<sup>1611</sup> Faulkner, 1977, исто, стр. 38, 39, Bleikasten, нав. дело, стр. 127, 128, Blotner, нав. дело, стр. 50.

<sup>1612</sup> Почетком 1928, покушавајући да скрене мисли са романа *Flags in the Dust*, Фокнер пише приповетке о деци некада богате породице Компсон са америчког Југа. Уверен да неће наћи издавача, он пише опуштеније, претварајући свој став о свету у став протагониста и задовољавајући сопствене естетске стандарде. Singal, нав. дело, стр. 115. Међутим, схвативши да оквир кратке прозе није довољан, он шири радњу на облик романа који је објављен 1929, а 1933. пише предговор новом издању у којем објашњава стање свести током писања: „Када сам почео, нисам имао план. Нисам ни писао књигу. Мислио сам о књигама, о издаваштву, једино са становишта њиховог краја, говорећи себи да нећу морати да бринем да ли ће се издавачима то допасти или не. Четири године пре тога сам написао *Војничкову награду*. Процес писања није дуго трајао, и рукопис је брзо објављен и ја сам зарадио око петсто долара. Помислио сам да је писање романа лако. Не зарадиш много, али је лако. Написао сам *Снобове*. Писање тог романа није трајало тако кратко и он није објављен тако брзо, а зарадио сам око четиристо долара. Помислио сам да је писати и бити писац мало компликованије него што сам мислио. Написао сам *Сарторис*. То је трајало много дуже, а издавач је одмах одбио да га штампа. Али сам ја наставио да га нудим наредне три године са упорном, али све мањом надом, вероватно да бих оправдао време које сам провео пишући га. Нада је споро умирала, али ме уопште није болело. Једног дана као да сам затворио врата између себе и свих издавача и рекао себи: „Сада могу да пишем. Сада могу да се претворим у вазу попут оне коју су стари Римљани држали поред свог кревета и чији су руб временом хабали љубећи га.“ И тако сам ја, који никада нисам имао сестру и који сам доживео судбину да изгубим сопствену ћерку док је још била новорођенче, почео да стварам лепу и трагичну девојчицу“. William Faulkner. “An Introduction for *The Sound and the Fury*”. *The Southern Review*, Vol. 8 (1972), стр. 710. Видети и: William Faulkner. “An Introduction to *The Sound and the Fury*”. *Mississippi Quarterly*, Vol. 26 (1973), стр. 410–415.

<sup>1613</sup> Bleikasten, исто, стр. 128.

престане: „Немој да додајеш више текста рукопису, друже. Знам да имаш добре намере, али имам их и ја.“<sup>1614</sup> – а, слично као и у процесу уређења *Дневника о Чарнојевућу*, највише утиче на количину материјала који сматра табуом: сексуалне мисли, ванбрачне афере и сцене из рата. Рукопис је смањен за четвртину, више не почиње у *in medias res* маниру, избачене су епизоде које се не тичу породице Сарторис, те је роман мање садржајан, али и мање квалитетан, и као такав се, под насловом *Сарторис*, штампа крајем јануара 1929, да би се оригинална верзија појавила 1973, након ауторове смрти<sup>1615</sup>. Од тада прво издање романа више није у штампи, те се новим читаоцима рукопис представља у свом оригиналном облику који сам Фокнер сматра квалитетнијим, иако није доживео његову публикацију, нити након 1929. покушава да објави интегралну верзију<sup>1616</sup>. Првобитни рукопис није преживео, као ниједна од наредних верзија текста, а верзију из 1973. је уредио Даглас Деј на основу рукописа датумираног „29. септембар 1927“ у који уноси један пасаж из верзије из 1929, те се тако верује да је овај текст најближи ономе што и аутор 1928. сматра завршним обликом романа<sup>1617</sup>. Иако читаоци не добијају текст који аутор жели да им понуди, јасно је да је *Сарторис* прекретни роман његовог опуса: у питању је дело које конкретизује Јокнапатофу, окончава припремни период његовог рада и означава „почетак златног доба Фокнерове књижевне одисејаде“<sup>1618</sup> – укратко, ово је први корак ка откривању раније поменутог космоса Југа који аутор касније развија.

Једна од разлика између *Војникове награде* и *Сарториса* је третман јунака: уместо мале групе ликова исте генерације којима доминира маска аутора, Фокнер сада захвата више генерација једне породице и значајно се помера од аутобиографског дискурса. Упркос томе, централна личност, Бајар Сарторис, такође је, слично Маону и самом писцу, авијатичар, али са богатим искуством из Француске које појачава његове менталне трауме изазване породичним наслеђем и очекивањима, због чега он не може да настави живот унутар породице и заједнице у коју се враћа<sup>1619</sup>. Он у роман улази тихо, суптилно, не очекујући добродошлицу, искачући из воза у покрету: „Сишао је с

---

<sup>1614</sup> Faulkner, 1977, нав. дело, стр. 45.

<sup>1615</sup> Towner, нав. дело, стр. 16; Bleikasten, нав. дело, стр. 128; Dowling, нав. дело, стр. 36. О изменама видети: Philip Cohen. “The Composition of ‘Flags in the Dust’ and Faulkner’s Narrative Technique of Juxtaposition”. *Journal of Modern Literature*, Vol. 12, No. 2 (1985), стр. 346ф5; William Faulkner. “The Rejected Manuscript Opening of *Flags in the Dust*”, ed. George F. Hayhoe. *Mississippi Quarterly*, Vol. 33 (1980), стр. 371–383.

<sup>1616</sup> Towner, нав. дело, стр. 15.

<sup>1617</sup> Noel Polk. “Editors’ Note”. William Faulkner. *Flags in the Dust*. New York: Vintage International, 2012, стр. 406. Краћа верзија романа се користи и у преводима на српско-хрватски 1968, 1977. и 1988. године.

<sup>1618</sup> Кољевић, нав. дело, стр. 267.

<sup>1619</sup> Singal, нав. дело, стр. 100.

влака у два сата. [...] Скочио је на криву страну и одјурио кроз шуму. [...] Није хтео изаћи на станици [...] коју су његови изградили. Искочио је на криву страну као скитница. Чак није носио ни војничко одијело. Био је у цивилу као да је бубњар или тако нешто. [...] Увлачи се у град баш на оној прузи коју је саградио његов дјед, баш као да је нека битанга<sup>1620</sup>. Бајар Сарторис – „млади Бајар“, који дели име са дедом, „старим Бајаром“, док његов брат носи име прадеде пуковника Џона Сарториса који је обликован на основу Фокнеровог прадеде – сведочи смрти брата близанца кога не може да заборави, те га сећање на брата прати по повратку кући, утиче на све његове радње и подстиче његово агресивно, самодеструктивно и суицидно понашање. О овом последњем аспекту дискутује Артур Блер, тврдећи да је Бајарово понашање бег ка смрти – он вози аутомобил лудачки брзо, јаше немирног коња и управља небезбедним авионом – али несрећа у којој на крају страда није ништа друго до несрећан случај. Бајар је у рату успешан пилот који свети братовљевој смрти и успешно се приземљује иако је погођен, али га то не чини бесмртним. Као и сви повратници, и он је свестан смрти и стално размишља о њој, пошто га све око њега подсећа на Први светски и Амерички грађански рат<sup>1621</sup>. Он не жели да умре, али не може да настави живот после братовљеве смрти јер га тај губитак паралише и он је, мада живи квалитетније и богатије од Маона<sup>1622</sup>, највише фокусиран на сећања на брата: од тренутка када први пут описује Џонову смрт, преко ноћних мора, све до сопствене смрти која га враћа у контекст рата<sup>1623</sup>. Бајар себе сматра одговорним за братовљевој смрти – „*Tu si то учинио! Ти си свему узрок; ти си убио Џонија.*“<sup>1624</sup> – али и завиди чињеници да он није оптерећен траумама и сећањем<sup>1625</sup>, те је јасно да он није само епитом ратних повратника који, попут Хемингвејевог Кребса, покушавају да се остваре у оквирима породице, већ и доказ слојевитости ратних траума. Међутим, однос приповедача према протагонисти је необичан: Бајар улази у роман индиректно, у првом поглављу је

---

<sup>1620</sup> William Faulkner. *Sartoris*, превео Иван Slamnig. Izabrana djela Williama Faulknera, knjiga 2. Zagreb: Globus, 1977a, стр. 10. Лична имена из овог издања ће се наводити у транскрибованом облику. На основу Фокнеровог одбаченог увода у роман, критичари тврде да је почетак рукописа описивао Бајара као „довољно нормалног Сарториса, срећно ожењеног и у ишчекивању детета, који храбро, али неуспешно покушава да спаси брата од напада немачке авијације. Није било ни речи о патологији у његовом односу према Џону“. Singal, нав. дело, стр. 99.

<sup>1621</sup> Arthur Blair “Bayard Sartoris: Suicidal or Foolhardy?” *The Southern Literary Journal*, Vol. 15, No. 1 (1982), стр. 55, 56, 59.

<sup>1622</sup> Frederick J. Hoffman. *William Faulkner*. New Haven: College & University Press, 1961, стр. 45.

<sup>1623</sup> Фокнер, 1977а, нав. дело, стр. 40, 42, 286.

<sup>1624</sup> Фокнер, 1977а, исто, стр. 244.

<sup>1625</sup> У овом контексту они одговарају предратној и поратној фигури Доналда Маона: док је прва весела и безбрижна, друга је оптерећена прошлосту и неспособна да настави живот. Singal, нав. дело, стр. 101-102.

посматрач, а ту периферну улогу има и касније, те фигурира у тек десет од двадесет и седам сегмената романа, што доказује Фокнерово инсистирање на индиректној карактеризацији и *препричавању* особина уместо њиховог *описивања*<sup>1626</sup>. Најзад, ово није само роман о Бајару, већ о свим Сарторисима, али и текст о једном времену, месту и типу људи који након рата покушавају да наставе живот. Његови јунаци су наизглед нехајни за прилике – они су „богати људи, без посла и без доколице, учтиви и неуки, заробљени на сопственим имањима, господари и робови својих црнаца, досађују се и настоје да време испуне својим гестовима“<sup>1627</sup> – али и људи који су толико обележени бременом Америчког грађанског рата да се његов утицај осети и деценијама касније. Срж романа, дакле, није само протагониста изгубљен у стварности, изолован од свих, остављен без брата и родитеља, већ цела породица чија је „нова генерација збуњена и ослабљена моралним и интелектуалним конфузијама“ новог века и поратног доба<sup>1628</sup>.

Фокнеров однос према Првом светском рату у овом роману је, у односу на *Војникову награду*, конкретнији и садржајнији, са више ратних сцена, и са очигледном компаративно-асоцијативном везом са Америчким грађанским ратом. Однос Бајара и Џона са њиховим прадедом Џоном показује однос учесника оба рата према самом појму ратовања и начину на који перципирају последице тих догађаја. Прадеда Џон је победник, један од истакнутих учесника рата, особа која на основу ратних резултата гради друштвени статус, дајући кредибилитет себи и својој породици, док су Џон и Бајар далеко од ратних победника. Први од њих гине јер вози авион у пијаном стању, а понашање другог је на корак до лудила, и стога је поређење ове генерације породице најснажнија критика савременог тренутка. Аутор критикује и ратне ветеране на примеру Бајара који преживљава рат и блиске сусрете са смрћу, али по повратку кући ништа не чини са временом и приликом која му је дана. Не успевајући да постигне било какав напредак, његова судбина се уопште не разликује од братовљеве: штавише, Џон постаје херој породице и Бајар жели да досегне његову судбину, а разлика између њихових ратних прича се види и на њиховим надгробним споменицима. Гроб прадеде

---

<sup>1626</sup> Jerry Varsava. “Complex Characterization in Faulkner’s *Flags in the Dust*”. *The International Fiction Review*, Vol. 13, No. 1 (1986), стр. 8. Уз то, читаоци ретко када имају увид у то шта се дешава у уму главног јунака, чак и приликом његових најинтимнијих тренутака. Dowling, нав. дело, стр. 38.

<sup>1627</sup> Жан Пол Сартр. „Сарторис“ В. Фокнера“. *О књижевности и писцима*, превела Фрида Филиповић. Београд: Култура, 1962, стр. 239.

<sup>1628</sup> Hoffman, нав. дело, стр. 44. У овом роману се антиципира једна од карактеристика Фокнеровог прозног опуса која се не види у три почетничка наслова, али је присутна у роману *Бука и бес*: блиски породични односи и везе између браћа и сестара, односно деце и родитеља. Dowling, нав. дело, стр. 41.

Џона красе суперлативи<sup>1629</sup>, гроб млађег Џона је сведен и похвалан<sup>1630</sup>, док Бајар остаје без натписа и његов споменик је празан. На основу свега тога се види да аутор сматра Бајара и његову судбину мање вредном од судбине његовог прадеде, и цени Амерички грађански рат више од Првог светског рата, истичући како „савремена историја зависи од прошлог тренутка, прошлих прича“, толико да његов роман постаје палимпсест различитих искустава пошто „свака генерација прича своју причу преко ранијих, које су и даље присутне и одређују облик и тон актуелних прича“<sup>1631</sup>. Иако млади Бајар ниподаштава претходни рат<sup>1632</sup>, намеће се идеја да је нови рат последица претходног, и отуд догађај који не може да достигне вредност, упечатљивост и важност Америчког грађанског рата, већим делом и због тога што у претходном рату породична лоза стиче углед. Но, критика Првог светског рата не значи да роман *Сарторис* не обилује ратним сценама, алузијама и доживљајима који откривају ширину Фокнеровог посматрања борби на тлу и ваздуху, као и вештину анализирања психе повратника из рата.

Тако се већ у првом делу романа описује Џонова смрт и Бајаров однос према противницима, нарочито након братовљеве погибије – „Једнога сам четири дана ловио. [...] Жудио сам само за хладним месом, проклета му лубања и кости. На крају је и добио своје.“<sup>1633</sup> – али Бајар није једини повратник из рата. Слуга Каспи, Хорас Бенбоу, брат Бајарове супруге, и његов посилни, Монтгомери Ворд Сноупс, такође доносе своје ратне приче у градић Цеферсон, обезбеђујући ширину која недостаје *Војниковој награди*. Женски јунаци су, као у, рецимо, прози Ребеке Вест, посредно погођени ратом, борећи се са сопственим искуствима и траумама својих мужева и синова, због чега госпођица Џени, Бајарова тетка<sup>1634</sup>, пореди однос мушкараца у овом рату и претходном: „Мушкарци не могу ништа издржати. [...] Зар мислиш да би мушкарац могао сједити дан за даном и мјесец за мјесецом у кући која је усред пустоши и проводити вријеме између читања пописа погинулих дерући постељину, засторе и столњаке да се направе завоји, а при томе проматрати како нестаје шећера и брашна и

---

<sup>1629</sup> „ЛУКОВНИК ЏОН САРТОРИС, С.S.A. / 1823 1876 / Војник, државник, грађанин свијета / Живио за људску просвијећеност / Убила га људска незахвалност / Застани овдје, сузни сине; сјети се смрти.“ Фокнер, 1977а, нав. дело, стр. 294.

<sup>1630</sup> „ПОРУЧНИК ЏОН САРТОРИС, R.A.F. / Погинуо на бојишту 5. српња 1918. / „Узнесох га на крилима орла / и поведох Себи““ Фокнер, 1977а, исто, стр. 293.

<sup>1631</sup> Pagini, нав. дело, стр. 108.

<sup>1632</sup> „То је био тако тугаљив рат да дјед није хтио остати ту у Вирџинији, гдје се рат водио. [...] Мизерни ратић [...] и то на коњу. Било тко може ићи у рат на коњу. Тако и тако не може много учинити.“ Фокнер, 1977а, исто, стр. 182.

<sup>1633</sup> Фокнер, 1977а, исто, стр. 39-40.

<sup>1634</sup> Ова јунакиња, централи женски лик романа, јавља се и у романима *Непобеђени*, *Светилиште*, *Реквијем за искушеницу* и *Град*, те приповеткама “There was a Queen” и “All the Dead Pilots”.



употребљавати луч за расвјету јер више нема свијећа, а и да их има, нема свијећњака, и скривати се у црначким колибицама док ти пијани сјеверњачки генерали пале кућу коју је саградио твој прапрадјед, и у којој си се родила ти и сви твоји? Немој ми ништа причати о томе како мушкарци страдају у рату“<sup>1635</sup>. Из те перспективе, Бајар је у позицији вишеструког губитника – као симболички подређен свом прадеди, као учесник мање важног рата, као преживели брат у сенци погинулог и као мушкарац који ни не зна како треба да се понаша у рату. Размишља о њему као о апстрактној сили, говори метафорично, користи општа места и не може да се постави објективно према свом ратном искуству.

Најзад, како читаоци и критика реагују на овај роман, и која је његова улога у опусу аутора? За разлику од *Војникове награде* и *Снобова*, *Сарторис* је, чак и у скраћеном облику, позитивно прихваћен, а критика истиче стилску иновативност, поетичност, однос према прошлости, критички став ка садашњици, садржајност и сталоженост рукописа<sup>1636</sup>. Критичари такође предвиђају успех наредним делима, а овај ентузијазам понављају каснији истраживачи који потенцирају вредност романа, али и његову позицију у грађењу Фокнеровог прозног опуса. Тако Сартр истиче да се овде налази корен технике тока свести и тзв. технике нереди<sup>1637</sup>, док други истраживачи примећују напредак на пољу стила, нарације, модернистичких тенденција, карактеризације јунака, симболистичког описивања стварности, те односа прошлости и садашњости<sup>1638</sup>. Ово дело спаја најбоље аспекте претходна два – мотив повратка ратника и уметнички начин посматрања односа у свету<sup>1639</sup> – али је количина иновативности толика да се *Сарторис* намеће се као кулминација првог периода Фокнеровог рада. Напредак је још евидентнији у роману *Бука и бес*, на пољу стила, технике и карактеризације (Квентин Компсон се може читати као спој Бајара и Хораса), што још више истиче успех романа *Сарторис* и његову пресудну позицију у развоју аутора<sup>1640</sup>. Ипак, највећа вредност овог дела је формирање Јокнапатофе као замишљеног простора каснијих наслова у којима аутор „занемарује питање своје генерације – наслеђе Првог светског рата – да

---

<sup>1635</sup> Фокнер, 1977а, нав. дело, стр. 47-48.

<sup>1636</sup> За детаљну рецепцију видети: Inge, нав. дело, стр. 23–29.

<sup>1637</sup> „Позната је ‚техника нереди‘ *Буке и беса*, *Светлости у августу*, та неразмрсива мешавина прошлости и садашњости. Учинило ми се да сам у *Сарторису* пронашао њен двоструки извор: [...] неодољива потреба да се прича, да се заустави најжитнија акција како би се дало места некој причи [и] та вера, упола искрена, упола замишљена, у магичну моћ прича. Сартр, нав. дело, стр. 240.

<sup>1638</sup> Видети: Cohen, нав. дело, стр. 346; Rampton, нав. дело, стр. 30; Singal, нав. дело, стр. 105, 112.

<sup>1639</sup> Dowling, нав. дело, стр. 35-36.

<sup>1640</sup> Dowling, исто, стр. 36.; Porter, нав. дело, стр. 38.

би обрадио међугенерациске теме части и пропадања<sup>1641</sup>, те прво појављивање јунака из породица Сноупс и Сарторис који ће, као представници алтруистичког и себичног погледа на живот, фигурирати у наставку Фокнеровог опуса<sup>1642</sup>. Он посматра своју свакодневицу алегориски представљену кроз визуру те две породице и у сваком делу у којима се оне појављују се могу пронаћи алузије на *Сарторис* и односе који су започети у њему. Најзад, ово је први Фокнеров роман у ком он намеће нови, озбиљнији приступ према писању јер то сада више није *забава*, већ *позив*. Он прелази пут од поратног лажова који фабрикује сопствену историју до приповедача који прво описује јунаке сличне себи у апстрактном свету, да би их сада конкретизовао, приближио стварности, и почео да посматра време у ком се дело одвија на један свеобухватнији начин који спаја прошлост и садашњост<sup>1643</sup>. Након овог романа и искуства публикације рукописа, Фокнер мења приступ књижевности, те тематизација Првог светског рата постаје присутнија у његовој краткој прози, која такође заслужује пажњу.

Приповетке: допуна романа, пред-историја јунака и послератне муке

Фокнер дуго ради на стилу својих приповедака, трудећи се да овлада овом формом и доведе је до савршенства, како због зараде – једно време највећи део његових примања долази управо од часописа којима продаје приповетке – тако и због жеље да постигне што више у овој форми<sup>1644</sup>. Његове приповетке, иако се сматрају мање квалитетним сегментом његовог рада, истражују исте или сличне теме и јунаке као романи, те се ови краћи и дужи текстови могу читати паралелно. Приповетке допуњују романе, настављају их и продубљују, конкретизујући њихове теме, дајући им неопходан контекст и објашњавајући их. Фокнер објављује тек неколико класичних збирки кратких прича – *These 13* (1931), *Doctor Martino and Other Stories* (1934) и *Knight's Gambit* (1949) – те две збирке на граници романа – *Суђи*, *Мојсије* (1942) и *Непобеђени* (1938) – али и збирку сабраних прича (1950) која добија награду The National Book Award for Fiction и сабира четрдесет и две приповетке које је сам аутор поделио у шест

---

<sup>1641</sup> Powell, нав. дело, стр. 119.

<sup>1642</sup> Cantwell, нав. дело, стр. 7, 10. Сноупсови су, између осталог, у средишту трилогије романа *The Hamlet* (1940), *Град* (1957) и *Палача* (1959), а први од ових романа настао је из само једне реченице управо овог романа („Флем, први Сноупс, појавио се једнога дана ненајављен из тезге малог ресторана у покрајњој улици, подржаван од сеоског становништва.“ Фокнер, 1977а, нав. дело, стр. 137). Cantwell, нав. дело, стр. 10.

<sup>1643</sup> Rampton, нав. дело, стр. 35.

<sup>1644</sup> Thomas McHaney. “Faulkner’s Genre Experiments”. Moreland, 2007, нав. дело, стр. 330.

тематских целина (“The Country”, “The Village”, “The Wilderness”, “The Wasteland”, “The Middle Ground” и “Beyond”) које постају основа за наредна истраживања<sup>1645</sup>. Најзад, Џозеф Блотнер 1979. приређује и објављује необјављене приповетке и ране верзије текстова који су касније постали делови одређених романа. Тако се долази до корпуса од око сто двадесет текстова који се квалитетом и квантитетом намећу као битан део Фокнеровог рада. Нажалост, оне код нас нису адекватно препознате, те је доступан само један избор од деветнаест приповедака – у склопу изабраних дела из 1977. године<sup>1646</sup> – и неколицина приповедака у другим издањима и изборима<sup>1647</sup>.

Корпус Фокнерових ратних приповедака садржи пре свега приповетке означене елиотовским поднасловом “The Wasteland” у издању из 1950. – „Ad Astra“, “Victory”, “Crevasse”, “Turnabout” и “All the Dead Pilots” – али и неколицину других: “Landing in Luck”, “Honor”, “There Was a Queen”, “The Leg” и „Смртоносна вуча“. Четири од првих пет приповедака су штампане у збирци *These 13*<sup>1648</sup>, но оне нису наишле на позитивну рецепцију, не због мањка квалитета или поређења са романима, већ зато што је публици и критици било доста негативног и фаталистичког става о рату. Већином приповедака доминирају јунаци „изгубљене генерације“ који сведоче о суровостима и бесмислу рата, те се неретко јавља негативан тон и протагонисти који губе додир са стварношћу услед последица рата<sup>1649</sup>. Ове приповетке имају свој квалитет и значај, а разликују се од актуелних Фокнерових романа по другачијим приповедним техникама – разлог за то је што неке од њих настају 1928. године, пре но што аутор до краја

<sup>1645</sup> Уз то, Фокнер публикује и тротомно издање сабраних приповедака у Великој Британији 1958. године.

<sup>1646</sup> Овде су укључене приповетке: „Правда“, „Црвени листови“, „Поход“, „Вош“, „Мирис вебрене“, „Палеж штагаља“, „То вечерње сунце“, „Ad Astra“, „Ружа за Емилију“, „Псето“, „Лов на лисицу“, „Сухи рујан“, „Коса“, „Ели“, „Смртоносна вуча“, „Др Martino“, „Брош“, „Шиндра за Господа“ и „Два војника“. William Faulkner. *Priповijetke*, preveo Zlatko Crnković. Izabrana djela Williama Faulknera, knjiga 1. Zagreb: Globus, 19776. Лична имена из овог издања ће се наводити у транскрибованом облику.

<sup>1647</sup> У питању су следећа издања:

- „То ће бити преkrасно“, preveo Jakša Sedmak. *Novele 3*, ur. Jakša Sedmak. Zagreb: Narodne novine, 1941, str. 223–244.
- „Ruža za Emily“ i „Sušni septembar“, preveli Ivan Slamnig i Antun Šoljan. *Ruža za Emily*. Zagreb: Sloga, 1957, str. 5–21, 22–41.
- „Lov na lisicu“, preveo Šime Balen. *Izabrane novele 2* (Dodatak Književne tribine od 13. maja 1989), ur. Slobodan Novak. Zagreb: Književna tribina, 1959, str. 3–14.
- „Судија“, „Црвено лишће“ и „Јесен на делти“, превела Љубица Бауер Протић. Вилијем Фокнер. *Авесаломе, Авесаломе!*, превела Љубица Бауер Протић. Београд: Младо поколење, 1961, стр. 303–318, 319–346, 347–371.
- „Ружа за Емилију“ и „Дим“, превеле Нада Продановић и Вера Илић. Београд: Алтера, 1993, стр. 5–18, 19–57.

<sup>1648</sup> У овој збирци су се нашле приповетке „Ad Astra“, “Victory”, “Crevasse” и “All the Dead Pilots”, док су у збирци *Doctor Martino and Other Stories* приповетке “Turnabout”, “Honor”, “There Was a Queen”, “The Leg” и „Смртоносна вуча“.

<sup>1649</sup> Day, нав. дело, стр. 386.

дефинише примарни опсег свог интересовања, тематски оквир, стилски приступ, приповедачке оквире и тематско-мотивске равни<sup>1650</sup> – и просторној измештености из Јокнапатофе – оне се одвијају у Европи, током и након Првог светског рата, и, мада се појављују браћа Сарторис и други млади људи америчког Југа, оне се фокусирају на друге јунаке. Упркос томе, везе које ове приповетке образују са ауторовим романима су снажне – нарочито у односу ка афроамеричкој заједници, статусу жена на Југу и другим темама које га опседају – и стога се не може говорити о засебном току његове прозе, већ о текстовима који су у интертекстуалној вези са романима<sup>1651</sup>. Неке од приповедака обрађују аутобиографска искуства аутора који описује припреме за рат, однос са другим питомцима, као посматрање пилота пре, током и након летења<sup>1652</sup>. Због тога се оне могу поделити у неколико целина и временских периода: *далека прошлост* (приповетке које обрађују историју Индијанских племена, Америчког грађанског рата и руралних предела Јокнапатофе), *новија прошлост* (приповетке које тематизују Први светски рат и непосредно поратни период), те *непосредна прошлост* (приповетке које су базиране на догађајима у Јокнапатофи након рата)<sup>1653</sup>. За ово истраживање је најбитнија друга категорија приповедака и јунаци који су преживели рат само да би доживели симболичку смрт у садашњици јер се „адаптирају на тих, буржоаски живот“, или су погинули у рату и остварили свој херојски потенцијал<sup>1654</sup>.

Приповетка “Landing in Luck” (у слободном преводу, „Срећно слетање“) <sup>1655</sup> је први Фокнеров објављен прозни текст, први текст у којем он претвара искуство у фикцију, први текст о искуству летења и први текст који тематизује Први светски рат. Донекле наивна и једноставна, она је заправо анегдота у којој аутор конкретизује све лажне приче којима правда мањак ратног искуства након повратка у Оксфорд 1919. Но, уз то, она доказује тежњу ка мешавини фикције и историје, способност надограђивања чињеница и стварање алтернативних аутобиографија, неретко се ка њима односећи на ироничан начин који прати Фокнера током целе каријере<sup>1656</sup>. Већ први пасус приповетке показује њено тематско усмерење и став аутора према пилотима и чину летења: „Машина се исправила и смирила на писти. Исправила се, кренула у рикверц и зауставила, исправивши се опет у правцу ветра, док је мотор радио на празно.

---

<sup>1650</sup> Powell, нав. дело, стр. 125.

<sup>1651</sup> Powell, исто, стр. 123-125.

<sup>1652</sup> Watson, нав. дело, стр. 107, 212ф31.

<sup>1653</sup> Hans Skei. “William Faulkner’s Short Stories”. Moreland, 2007, нав. дело, стр. 396.

<sup>1654</sup> Skei, исто, стр. 399-400.

<sup>1655</sup> Приповетка је штампана у часопису *The Mississippian* 26. новембра 1919. Skei, исто, стр. 396.

<sup>1656</sup> McHaney, нав. дело, стр. 327; Porter, нав. дело, стр. 9-10.

Инструктор се окренуо у предњем кокпиту и подигао наочаре<sup>1657</sup>. Кадет Томпсон, протагониста приповетке, први у низу Фокнерових прозних маски и донекле претеча Доналда Маона и браће Сарторис, кадет је без довољно искуства, но са снажном жељом да управља авионом. Иако је млад и несигуран, он се одважује на лет, али када стиже до осамсто стопа, схвата да је изгубио један од точкова и, уместо да крене ка земљи, наставља да лети. Најзад, више сплетом срећних околности него знањем, он успева да слети и понаша се као херој, а приповетка би се окончала алузијом на лажи самог аутора по повратку из Канаде да се не завршава разговором два Томпсонова саборца од којих један сумња у његову верзију догађаја, а други тврди да је у питању лаж: „Тај тип? Тај тип је летео? Он је толико покварен да не могу да га отпусте. Сваки пут када узлети морају да пуцају на њега да би сишао. Он не зна ни ‚л‘ о летењу. Највећи лажов у R.A.F.-у“<sup>1658</sup>. Међутим, Томпсон се, као ни сам Фокнер, не обазире на те коментаре, већ прихвата комплименте о свом умећу и наставља да живи у илузији.

Приповетка „Ad Astra“ отвара тематску целину “The Wasteland” и разбија илузије читалаца о рату, водећи их у вече 11. новембра у француски град Амјен, односно у кафе Cloche-Clos који се помиње и у роману *Сарторис* пошто је приповетка писана у исто време као и роман, а објављена две године касније. Она образује интертекстуалне везе са романом *На западу ништа ново* Ериха Марије Ремарка, као и са више романа самог Фокнера (сем *Војникове награде* и *Сарториса*, у питању су *Бука и бес*, *Док лежах на самрти*, *Авесаломе*, *Авесаломе!*, *Сићи*, *Мојсије* и *Легенда*), делећи јунаке, идеолошки приступ, став према рату, однос са непријатељима, приповедне и стиске одлике<sup>1659</sup>. Радња приповетке, чији иронијски наслов алудира на мото британских ваздухопловних снага *Per ardua ad astra* („преко трња до звезда“) је једноставна – група америчких војника, заједно са припадником британске војске индијског порекла и немачким заточеником, проводи вече пијући, славећи, разговарајући о рату и износећи различита ратна искуства. Њен наратор из првог лица дочарава атмосферу поратне еуфорије толико аутентично – слично приповеци „Велики дан“ Црњанског – да су читаоци поверовали да је Фокнер заиста учествовао у догађајима које описује. Међутим, то је далеко од истине, те аутентичност долази од личних искустава

---

<sup>1657</sup> Faulkner, 1962, исто, стр. 42.

<sup>1658</sup> Faulkner, 1962, исто, стр. 49.

<sup>1659</sup> Carvel Collins. “‘Ad Astra’ through New Haven: Some Biographical Sources of Faulkner’s War Fiction”. *Faulkner and the Short Story*, ed. Evans Harrington and Ann J. Abadie. Jackson: University of Mississippi Press, 1993, стр. 111, 125.

аутора<sup>1660</sup> и инсистирања приповедача на садашњости, без обзирања на прошлост и будућност: „Сад. Сад могу све послати до врага и једноставно опстојати. Сад. Сад“<sup>1661</sup>. Заједно са приповедачем, двојица Американаца, Џералд Бленд (из романа *Бука и бес*) и Бајар Сарторис, представљају „изгубљену генерацију“ која пролази кроз последње дане рата и поратни период не знајући како да се понаша и навикне на нове услове живота. За разлику од њих, остали јунаци – Комин, Монахан, Индијанац-субадар и заробљени Немац – су свесни своје ситуације у поратном свету, ближи стварности и, ван оквира јужњачког кодекса који им намеће одређена правила понашања, могу да граде живот након примирја. Субадар не планира да се врати у Индију, док се Немац удаљава од аристократског положаја који има пре рата, и стога они нису, као три Американаца, унапред обележени као симболички мртви попут јунака других приповедака Фокнера. Они су пропали у рату, деградирани у војнике који се опијају, страхују за сопствени живот, осећају несигурност и не могу да се помире са будућности<sup>1662</sup>. У најгорем положају је управо Бајар који је неколико месеци раније изгубио брата и осветио га, што читаоци знају из романа *Сарторис*, али није пронашао душевни мир: напротив, он осећа одговорност за Џонову смрт, а његово понашање се мења: „Никада није много причао; само је одлазио у извиђање и можда би једанпут на тједан сјео и пио некако мирно све док му носнице не би побијелјеле“<sup>1663</sup>. Ипак, он је један од многих који након рата постају живи лешеве – „Цијела ова генерација која се борила у рату мртва је од вечерас. [...] Каква вам судбина може бити осим да будете мртви? Несрећа је хтјела да управо вашу генерацију то западне. Несрећа је хтјела да ћете већи део живота ходати по земљи као дух.“<sup>1664</sup> – који се не могу снаћи у мирнодопском друштву које очекује да се ратне године одједном забораве и да се трауме потисну у најдубљи кутак свести.

Ове трауме добијају нову конотацију у приповеци ироничног наслова “Victory” чији је протагониста Алек Греј, Шкот који приступа енглеској војсци и који, према скромног порекла и скоро неписмен, напредује до чина капетана и навикава се на пријатан живот ратног победника. Но, његов свет се распада након рата, и он је

---

<sup>1660</sup> Фокнер у Њу Хејвену 1918. године упознаје ратне ветеране и рањенике који му помажу да разуме шта се дешава у Европи и дочара своје јунаке сличних судбина. Између осталог, ту су официр по имену Бленд који – као и његов имењак из приповетке, а и сам аутор – жали што нема жену, те Американац који приступа немачкој војсци јер се затекао у Немачкој 1914, да би се касније вратио у САД као пример помирења зараћених страна, што Фокнер тематизује у роману *Легенда*. Collins, 1993, исто, стр. 112-116.

<sup>1661</sup> Фокнер, 1977б, стр. 175.

<sup>1662</sup> Day, нав. дело, стр. 387-388.

<sup>1663</sup> Фокнер, 1977б, нав. дело, стр. 175.

<sup>1664</sup> Фокнер, 1977б, исто, стр. 175, 181.

растрзан између две једнако неповољне опције: да се покуњен врати у домовину или да покуша да живи у миру као господин који је био током рата. Не желећи да уради прво, а неспособан за друго, он пропада у друштву, његов посао доживљава финансијски крах, и он је редукован на статус просјака. Ово је најкомплекснија Фокнерова ратна приповетка која показује умешност његовог стила и његову идеју да у послератном времену не пропадају само припадници јужњачке аристократије, већ и обичан народ који тражи своју позицију у друштву помоћу војног чина који му даје привидно задовољство, илузију о властитој важности и привремени кодекс понашања<sup>1665</sup>. Највећи извор инспирације за приповетку је пут у Европу 1925, године, те су средишњи – Грејев пут у Француску – и крајњи делови приповетке – његова пропаст на улици – директно инспирисани сценама којима аутор сведочи. Он у писму мајци од 7. октобра описује људе на улицама Лондона који су претеча Греја који губи посао и схвата да не може да се снађе у поратном свету<sup>1666</sup>. Приповетка почиње у *in medias res* маниру, Грејевим одласком у Француску, у један свет који се мења након рата – „Али нешто не ваља у очима толико много људи, и мушкараца и жена, у Европи у протекле четири године.“<sup>1667</sup> – и третира ратне ветеране неочекивано и без поштовања. Греја у Француској исмевају, говорећи да је требао да дође током рата, када је енглеска помоћ била потребна, и нико није сигуран да ли се он уопште борио у Првом светском рату или је дошао да обиђе гроб сина. Ова мистерија решава се већ на почетку другог дела приповетке када писац описује борбе на фронту и сукоб протагонисте са својим надређенима, да би се већ у наредном делу опет поиграо са хронологијом и открио позадину неразумевања које траје између Греја и његовог оца и дилему да ли он, као Шкот, треба да се бори на страни Енглеза. Он се ипак пријављује за службу и нарација се скоковито креће између сцена борбе, његовог болничког опоравка, штурних писама које размењује са породицом и напретка у служби. Фокнер се посвећује опису природе рата и ставовима које његови учесници имају поводом умирања – од самог Греја, преко његових сабораца, све до његовог оца<sup>1668</sup>. Протагониста након рата одлази у Лондон,

---

<sup>1665</sup> Day, исто, стр. 391

<sup>1666</sup> Он говори да су „улице пуне просјака, махом младића снажних тела који једноставно не могу да нађу посао – јер напросто нема посла. Они продају шибице, свирају инструменте, цртају кредом по тротоару, краду – било шта за неколико пенија“. Faulkner, 1977, нав. дело, стр. 29.

<sup>1667</sup> William Faulkner. *Collected Stories*. London: Vintage Books, 1950, стр. 431.

<sup>1668</sup> „Када већ мораш да идеш у рат, драго нам је што ти добро иде. Твоја мајка мисли да си одрадио свој део и да би требао да се вратиш кући. Али жене не разумеју те ствари. Ја мислим да сви треба да престану са борбама. Која је сврха високих плата када је храна толико скупа да нико нема зараде сем ратних профитера? Када рат дође до стадијума када битке не доносе ништа добро чак ни људима који у њима побеђују, време је да се стане.“ Faulkner, 1950, исто, стр. 452.

проналази посао и успева да одржи привид успеха, али након повратка из Француске губи посао и тада почиње његов крах. Он пада на друштвеној лествици, али је и даље везан за прошлост и не одриче се симбола свог ранијег живота – ратних обележја, штапа за ходање и надменог става – који у поратном свету не значе много. Попут повратника које Фокнер среће у Лондону, и Греј покушава да преживи продајом шибица, и приповетка “Victory”, сем ироничног односа према појму победе у наслову, даје и конкретан пример пропасти појединца, од његовог инсистирања да учествује у рату, преко успеха на фронту, све до повратка у Француску и пропасти на улици<sup>1669</sup>, чиме постаје епитом губитника, жртве својих и системских грешака друштва.

Приповетка “Crevasse” допуњује ратно искуство Алека Греја и даје му додатни контекст, јер је првобитно замишљена као једна од његових епизода, да би тек касније била одстрањена из рукописа приповетке “Victory”<sup>1670</sup>. Однос ова два текста сличан је односу Хемингвејевих приповедака „Три пуцња“ и „Индијански логор“, и оне се морају читати заједно ради потпунијег читалачког утиска и јаснијег разумевања ауторове намере. Неки критичари сматрају ову приповетку успелијом од претходне због њеног жанра<sup>1671</sup>, представе ратне пропасти, сажетости и утиска, нарочито ако се зна да сам Фокнер није био у рату, а ипак успева да дочара аутентичну атмосферу рата<sup>1672</sup>. Као и у приповеци „Ad Astra“, и овде је у средишту радње група ратника, али сада у већој опасности: они скоро гину на ничијој земљи због пукотине у леду која је назначена у наслову, а они који имају среће успеју да преживе, враћају се у несигурну ратну стварност која се намеће као срећнији исход од сигурне смрти. Простор у којем се налазе прво изгледа привлачно – „Овде нема нових трагова од минобацача. Изгледа као да су одједном залутали у предео, у свет у који рат још није допрео, где ништа није допрело, где нема живота, и где је и тишина мртва.“<sup>1673</sup> – да би се тек касније испоставило да је првобитни утисак погрешан, и да ниједан простор није безбедан у рату. Иако мањег обима и нижег квалитета од већине осталих приповедака, “Crevasse” је битан сегмент Фокнерове ратне прозе и доказ његове способности да претпостави не само најнеобичнију ратну ситуацију, већ и начин на који се из ње спасавају и утисак

---

<sup>1669</sup> Skei, нав. дело, стр. 399-400.

<sup>1670</sup> Theresa M. Towner and James Carothers. *Reading Faulkner. Collected Stories: Glossary and Commentary*. Jackson: University Press of Mississippi, 2006, стр. 252-253. Видети: Faulkner, 1977, нав. дело, стр. 448-452.

<sup>1671</sup> Она је експеримент на пољу форме и стила, те се често означава као „песма у прози“, „естетска изјава“, „поетска фантазија“ и „поетичка бајка“. Towner and Carothers, нав. дело, стр. 460.

<sup>1672</sup> Day, нав. дело, стр. 392-393.

<sup>1673</sup> Faulkner, 1950, нав. дело, стр. 468.



који носе из тог блиског сусрета са смрћу, а који, како се види из претходне приповетке, снажно утиче на способност сналажења у послератном свету.

Слично приповеци “Landing in Luck” и романима *Војникова награда* и *Сарторис*, и приповетка “Turnabout” – донекле инспирисана Фокнеровом бојазни од Другог светског рата и жељом да учествује у њему, што доводи до писања романа *Легенда*<sup>1674</sup> – такође тематизује Фокнерову опсесију летењем<sup>1675</sup>. Обрађујући два пара војника, америчке пилоте Богарта и Макгиниса, те припаднике британске морнарице Хоупа и Смита, она пружа блејковски однос невиности и искуства у контексту Првог светског рата и проговара о последицама несмотрених одлука. Приметна је разлика старијих и млађих војника, али овде аутор одлази корак даље, делећи протагонисте по националности и родовима војске, те је прво приказана битка на небу, а потом и битка на мору. Појединости тих битака и опасности у њима су исте, док се намеће и исти закључак: појединац је ближе смрти но што се то на први поглед чини, без обзира где ратовао и колико искуства имао иза себе. Припаднике обе војске одликује безрезервна храброст, али се ова приповетка разликује од сличних текстова инсистирањем на бесмисленим губицима који су присутни током целог рата, на свим фронтovima и у свим војскама<sup>1676</sup> – иако су Богарт, Хоуп и Смит тек појединци, они су и представници свих неправедно и непотребно изгубљених живота у авијацији и морнарици у рату. Њихове мисије, у којима оба пара војника сведоче како друга двојица функционишу, обликују ток приповетке, а проблеми са наоружањем који они деле симболички доказују универзалност ратних битака и судбина<sup>1677</sup>. Правећи паралелу између искуства својих јунака, аутор доказује заједничко искуство свих учесника у рату и пружа најшири оквир свеукупне ратне трагедије. Стил приповетке је репортерски, конкретан и сажет, сличнији Хемингвејевој ратној прози од Фокнерове<sup>1678</sup>, али аутор овде уводи и додатни аспект приповедања који приповетку “Turnabout” издваја из

---

<sup>1674</sup> John Matthews. “Faulkner and the Culture Industry”. Weinstein, 1995, нав. дело, стр. 62. Узгред, овај роман настаје под утицајем Фокнеровог искуства у Торонту, прозе других писаца његове генерације, посете Европи 1925. године, те близине новог глобалног сукоба. Фокнер почиње да пише роман крајем 1944, док је он публикован тек у новембру 1953, након што је аутор награђен Нобеловом наградом, и сматра се једним од врхунаца његовог опуса. Dowling, нав. дело, стр. 136; Hoffinan, нав. дело, стр. 113; Watson, нав. дело, стр. 204-205.

<sup>1675</sup> Сем поменутих романа, ликови пилота и авијатичара-акробата присутни су и у роману *Потамнели анђели* (рукопис романа настао је на основу приповетке “This Kind of Courage” и сопственог искуства аутора), те приповеткама „Ad Astra“, “Honor”, “All the Dead Pilots”, “Death Race” и “Turnabout”. Иако се његов приказ пилота мења од *Сарториса* до *Потамнелих анђела* (у првом јунаци господаре небом, а у потоњем су мање гламурозни и упечатљиви), Фокнерова љубав према летењу не јењава до краја живота.

<sup>1676</sup> Anderson, нав. дело, стр. 105.

<sup>1677</sup> Anderson, нав. дело, стр. 105.

<sup>1678</sup> Day, нав. дело, стр. 393.

остатка његовог приповедног опуса. Он се, наиме, са већом дозом ироније окреће према ставу о рату исказаном у осталим приповеткама, говорећи да је рат опасан догађај ком не треба приступати лагодно, што се разликује од његовог генерално неозбиљног приступа приповедању<sup>1679</sup>. Смештајући различите аспекте стила, приповедања и карактеризације у један кохерентни наратив, Фокнер ствара један од својих успелијих краћих прозних текстова који привлачи пажњу читалаца, критике и филмске индустрије<sup>1680</sup>.

Приповетка “All the Dead Pilots” – ранији наслови су били “Per Ardua” и “Dead Pilots” – једна је од Фокнерових омиљених приповедака<sup>1681</sup>, а њена радња симболички допуњује приповетку „Ad Astra“ и роман *Сарторис*, дајући додатне детаље о животу погинулог Џона<sup>1682</sup>, али посматрајући тему „изгубљене генерације“ на другачији начин, стилем пуним хумора, гротеске и ироније, дочаравајући мањак ауторовог ратног искуства више него било који други његов текст<sup>1683</sup>. Радња формира тензију и разлике између два јунака, Џона и његовог претпостављеног, капетана Спумера: потоњи је елоквентан и шармантан, а први долази „са плантажа Мисисипија, где узгајају жито и црнце“, има „речник од око двеста речи“<sup>1684</sup>, проводи време пијући, свађајући се и гајећи антагонизам према Спумеру због неразјашњених љубавних неспоразума. Његова освета јесте банална и непотребна, али ауторова намера није да покаже још један ратни неспоразум, већ став Џона и Бајара Сарториса да је рат „толико бесмислен, толико небитан, да га може засенити смешна свађа будале и неуротичара“<sup>1685</sup>. Оно на шта се циља је став о преживелима у рату, онима који, за разлику од Џона, нису погинули као јунаци, већ су се, попут Алека Греја, суочили са послератним животом, дозволили да их он порази и сведе на категорију „мртвих пилота“ из наслова. Приповетка не почиње сукобом двојице јунака, већ скоро есејистичким пасусима о судбини оних који се враћају из рата и касније пропадају у мирнодопском друштву: „Јер су мртви, сви стари пилоти, умрли су 11. новембра 1918. [...] Сада су очврсли и одебљали на струку од седења на столицама, радећи послове у којима немају успеха, са женама и децом у кућама у предграђима које су скоро исплаћене, са баштама у којима проводе вечери након радног времена, а вероватно ни

---

<sup>1679</sup> Day, исто, стр. 394.

<sup>1680</sup> Ова приповетка је екранизована у филм *Today We Live* 1933. године. Bleikasten, нав. дело, стр. 220.

<sup>1681</sup> Townner and Carothers, нав. дело, стр. 275, 276; Blotner, нав. дело, стр. 731-732, 777.

<sup>1682</sup> Уз то, Фокнер помиње и Бајарову супругу и ћерку које умиру 1914. године, што се наводи у роману.

<sup>1683</sup> Day, нав. дело, стр. 389.

<sup>1684</sup> Faulkner, 1950, нав. дело, стр. 515.

<sup>1685</sup> Day, нав. дело, стр. 391.

то не радећи нарочито успешно: сви ти чврсти, витки људи који су се много шепурили и много пили јер су схватили да бити мртав није баш онако како су од других чули“<sup>1686</sup>. Међу мртвим пилотима су Џон – о његовој смрти сведочи и писмо његовог командира госпођици Џени – и његов пријатељ, неименовани наратор приповетке који је сведок догађаја и који их анализира из позиције ратног рањеника сличног јунацима кратке прозе Црњанског, Васића и Хемингвеја.

Међутим, он није једини такав јунак у Фокнеровом опусу пошто је војник са сличном повредом ноге протагониста приповетке “The Leg”. Иако је рат примарна тема текста, он се појављује неочекивано, из другог плана, сећањима јунака и послератним последицама, у традицији прозе двадесетих и тридесетих година и романа попут *Сунце се поново рађа*, *Збогом оружје*, *Војникова плата* или *Три ратна друга*<sup>1687</sup>. Ово је тек донекле ратна прича, али се може боље прочитати у жанру фантастике<sup>1688</sup>, или као прича о *doppelgänger*-у у традицији Едгара Алана Поа и Хенрија Џејмса<sup>1689</sup>, пошто се судбине два јунака, Џорџа и Дејвија, непрестано преплићу, од времена пре рата, преко њиховог страдања, све до крајњих стадијума рата, када читалац упознаје Дејвијева искуства са вештачком ногом. У једном од упечатљивих пасажа, Фокнер даје контраст између, како Пол Фасел дефинише, „златног лета 1914. године“ и ужаса наредне:

„То је била 1914, и бендови у парковима су свирали *Valse Septembre*, а девојке и младићи су се возили реком под месечином и певали песме као што су ‘Mister Moon’ и ‘There’s a Bit of Heaven’, а Џорџ и ја смо седели у прозору на колеџу Christ Church док су завесе шапугале у свитање, и разговарали о храбрости и части и Нејпјеру и Бену Џонсону и смрти.

Следећа година била је 1915: бендови су певали ‘God Save the King’, остатак младића и неких не баш тако младих мушкараца је певао ‘Mademoiselle of Armentieres’ у благу, а Џорџ је био мртав.“<sup>1690</sup>

Дејви касније описује недаће са вештачком ногом, процес привикавања на њу и халуцинације и снове у којима се сећа Џорџа, те је вредност ове приповетке у

---

<sup>1686</sup> Faulkner, 1950, нав. дело, стр. 512.

<sup>1687</sup> Ivan Delazari. “In Phantom Pain: The 1991 Russian Film Adaptation of William Faulkner’s ‘The Leg’”. Laurie Abadie, нав. дело, стр. 150.

<sup>1688</sup> Поједини критичари сматрају да је управо о њој Фокнер писао мајци из Европе 15. октобра 1925, говорећи да је написао „чудну приповетку о случају реинкарнације“. Faulkner, 1977, нав. дело, стр. 31.

<sup>1689</sup> Towner and Carothers, нав. дело, стр. 429.

<sup>1690</sup> Faulkner, 1950, нав. дело, стр. 828-829.

контексту Фокнерове ратне прозе двострука. Она не само да доноси сажетак једне ратне трагедије и Џорџове погибије, већ и детаљно приказује другу трагедију, растући тако у ранг прозе која се бави реконвалесцентима који након рата преживљавају физичке и менталне трауме, борећи се за позицију у поратном друштву које није спремно за њих.

Најзад, тематизација и последице Првог светског рата присутне су у приповеткама “Honor”, “There Was a Queen” и „Смртоносна вуча“, али не онолико интензивно или очигледно као у осталима. “Honor” представља варијацију на тему поратног губитника из приповетке “Victory”, али, за разлику од Алека Греја, њен протагониста Монахан не пада на друштвеној лествици јер непрестано мења послове, већ зато што је свестан своје позиције у друштву и прилика које су му доступне након повратка из рата. Његово појављивање и присећања на 11. новембар 1918. интертекстуално повезује ову приповетку са романом *Сарторис* и приповетком „Ad Astra“, али и са „Смртоносном вучом“ и *Легендом*, док примарни тематски оквир – љубавни троугао и послератни живот пилота – алудирају на романе *Потамнели анђели*, *Дивље палме* и *Град*, па је стога симболички значај овог текста још већи<sup>1691</sup>. Монахан се сећа ноћи у кафеу Cloche-Clos и разговора који је тамо водио са пријатељима, укључујући став субадара да су сви они већ мртви још од „четвртог августа 1914, ни не знајући да су умрли“<sup>1692</sup>, чиме Фокнер појашњава везу са приповетком „Ad Astra“, али и алудира на промену у ставовима протагонисте које има последњег дана рата и касније, у периоду мира. Приповетка “There Was a Queen” такође оснажује везу приповедног и романескног опуса аутора, али он овде помиње ратне догађаје Џона и Бајара само узгредно, фокусирајући се на Бајарову супругу Нарцису и госпођицу Џени. Одлучивши се да у неколико реченица сумира однос две жене током рата и Бајарову смрт<sup>1693</sup>, Фокнер јасно одступа од ратне теме у овој приповеци и посвећује се послератном животу јунака који су преживели догађаје романа *Сарторис*. На крају, приповетка „Смртоносна вуча“ (“Death Drag”) такође тематизује ратне пилоте у послератном периоду, а протагониста је ветеран Џок који своје ратно занимање покушава да адаптира у цивилно окружење и преживи тако што се бави акробацијама и парадним летовима. Његова ратна прошлост се не приказује, но она је узрок његовог садашњег

<sup>1691</sup> Towner and Carothers, исто, стр. 302.

<sup>1692</sup> Faulkner, 1950, нав. дело, стр. 562.

<sup>1693</sup> „То је било 1918, док су млади Бајар и његов брат Џон још увек били у Француској. То је било пре но што је Џон погинуо, а Нарциса би долазила из града два или три пута недељно да је посети док би она сређивала цвеће. [...] Тада је била трудна, а пре но што се дете родило, Бајар је погинуо у авиону, и његов деда, стари Бајар, је такође умро, а потом је и дете стигло.“ Faulkner, 1950, исто, стр. 735-736.

живота и проблема са којима се бори, али је и заслужна за његову вештину управљања авионом у опасним ситуацијама. Као и јунаци других приповедака, он показује знање управљања ратним машинама и спасава себе и своје сараднике из смртоносних догађаја управо на основу знања које носи из рата. Тај догађај се намеће као тек први стадијум његовог живота и извор искуства које му је потребно да се снађе у новом свету, а Џок спада у категорију Фокнерових ратних ветерана који постају губитници и не успевају да се снађу у миру.

### Завршне напомене

Премда Фокнеров опус није примарно усредсређен на Први светски рат, већ се он највише бави пропашћу америчког Југа, породичним односима и новим светом који описује новим приповедним техникама, јасно је да овај догађај заузима битно место у његовом стваралаштву. Он не учествује у рату, иако има жељу да се оствари као војник, и немогућност да се докаже на том пољу га дуго мучи и на крају производи потребу да измишља приче о наводним ратним успесима које прво усмено преноси породици и пријатељима, а касније записује. Трауме које доноси са собом утичу на формирање више личности у његовој свести, а присуство тих маски – мада наговештава негативне последице ратних догађаја – испоставило се као позитивно јер управо из њих он развија јунаке своје прозе. Он се у свом раду ослања како на старије ауторе, тако и на савременике – од Достојевског и Хардија до Фиццералда, Џојса и Хемингвеја<sup>1694</sup> – али успева да унесе и велики број иновација у свој рад, намећући се као један од најсвестранијих америчких аутора свог доба. Напоследку, Вилијам Фокнер је и пример писца који оповргава теорију аутобиографског предлошка као примарни извор инспирације за стварање ратне прозе: његови романи и приповетке се највише ослањају на секундарне изворе и приче које аутор слуша од учесника рата, те његову сопствену моћ имагинације, чиме истиче способност да мали фрагмент личног искуства стопи са великом грађом до које касније долази, и створи упечатљиве, ефективне и потресне ратне сцене које су у рангу са најбољим пасајима ратне књижевности XX века.

---

<sup>1694</sup> Powell, нав. дело, стр. 120, 121; Towner, нав. дело, стр. 93.

**Вирџинија Вулф: *Излет на пучину, Jacob's Room (Џејкобова соба), Госпођа Даловеј, Ка светионику, Године***

Проза Вирџиније Вулф, једне од најцењенијих и најсвестранијих књижевница своје генерације, најчешће се анализира у оквирима међуратне енглеске књижевности, модернистичког покрета и феминистичке теорије, док се утицаји светских ратова у њој неретко игноришу као мање битне одлике њеног писма. Међутим, ако се зна да је ова ауторка врло живо и емотивно прошла кроз ова два историјска тренутка, и да се они могу сматрати пресудним догађајима њеног живота, јасно је да се утицај ратног стања на њену психу и стваралаштво не сме занемарити. Штавише, Први светски рат снажно је утицао на њено психолошко стање, док је Други до краја дотукао њену психу и потпуно је поразио, одвевши је у смрт о којој је дуго пре тога размишљала. Другим речима, њено ментално здравље можда не би било другачије да није било ратова, али су ти догађаји додатно уздрмали њено лабилно биће. Први светски рат проводи далеко од фронта, али не далеко од вести са ратишта, и стога спада у категорију писаца који о рату слушају из друге руке, а поетику своје ратне прозе обликује на извештајима других и утисцима ратне позадине: она среће повратнике и рањенике, цивиле који реагују на губитак пријатеља и чланова породице, те преживеле који покушавају да се адаптирају на цивилни живот. Уз то, потресају је смрти пријатеља који се нису вратили из рата, а чије судбине уврштава у своја дела, стварајући прозу на граници истине и фикције, посматрајући ратна дејства из угла који није доступан онима који се остварују као војници. Најзад, Вулф дијагностикује разлике предратног и поратног света, наводећи начине на које се градови, људи и међуљудски односи мењају у те две епохе.

Било да антиципира рат, сумира његову природу или анализира његов утицај, Вулф се критички опходи према овој катастрофи, а њени се романи могу поделити на оне који *детално* анализирају рат и оне у којима он има *секундарну* улогу. Утицај рата се најјасније види у *Госпођи Даловеј* (1925), у лику Септимуса Ворена Смита, једног од најуспелијих јунака ове ауторке, и у атмосфери послератног Лондона. Са друге стране, *Излет на пучину* (1915) и *Jacob's Room* (1922)<sup>1695</sup> антиципирају рат и његов утицај на енглеско друштво, да би *Ка светионику* (1931) и *Године* (1937) сумирали рат из будућности и посматрали рат као историјски догађај током ког јунаци пролазе кроз

---

<sup>1695</sup> Овај роман није преведен код нас, али је доступан на хрватском језику: Virginia Woolf. *Jakobova soba*, prijevod i pogovor Marina Leustek. Zagreb: Centar za ženske studije, 2011. Из тог разлога ће се његов наслов наводити на енглеском језику.

кризни период, али који је тада већ далеко иза њих. Ових пет романа дају пресек свих стадијума рата у прози ове ауторке, али је неопходно открити који догађаји обликују њен став према рату и зашто је он релевантан у сваком поменутом делу.

### Породичне трауме, психички проблеми и живот у рату

Зачетак опуса и менталних проблема ове списатељице налазе се у породичним траумама које је погађају у детињству и младости. Ти догађаји обележавају цео њен живот, нарушавајући јој ментално здравље и утичући на њену егзистенцију.

Смрт чланова породице и пријатеља пресудно утичу на „крхко ментално здравље ове списатељице“<sup>1696</sup>, као први у низу траума са којима се бори. Њена мајка Џулија умире у мају 1895, што је „највећа катастрофа која је могла да се догоди“<sup>1697</sup>, те списатељица остаје без мајке у тринаестој години, и бива препуштена оцу, браћи и сестрама. Она целог живота тражи „начине којима би изразила што је осјећала док се све ово догађало“ и, мада касније успева да рационализује свој губитак и помири се са њим, у тако раном узрасту се затиче „у безизлазној ситуацији, на измаку снага“<sup>1698</sup>. Скоро деценију касније, у фебруару 1904, умире њен отац Лесли, али она се већ тада окреће уметности и очеву смрт сматра „пресудним тренутком ослобађања у погледу сопствене списатељске егзистенције“<sup>1699</sup>. Ово пише у свом дневнику новембра 1928, говорећи да је његова смрт предуслов за њену каријеру писца: „Његов живот би у потпуности окончао мој. Шта би се догодило? Не би било писања, не би било књига – непојмљиво“<sup>1700</sup>. Најзад, њен брат Тоби умире од тифуса 1906, а тај губитак додатно слаби већ слабо стање списатељице која његову смрт проживљава врло емотивно: „Тобијева смрт била је трагедија из које Вирџинија није могла лако да се опорави. Две године касније, и даље је акутно осећала тај губитак; било је необично живети у свету у којем њега није било, а чак двадесет година касније, њој се чинило да ни њен сопствени живот није ништа више но излет без њега, и да ће смрт бити прилика да се

---

<sup>1696</sup> Биљана Дојчиновић. *Сусрети у тами: увод у читање Вирџиније Вулф*. Београд: Службени гласник, 2011, стр. 8.

<sup>1697</sup> Quentin Bell. *Virginia Woolf: A Biography, Vol. I*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1972, стр. 40.

<sup>1698</sup> Alexandra Harris. *Virginia Woolf: biografija*, s engleskog preveo Slaven Crnić. Zagreb: Sandorf, 2013, стр. 24, 25.

<sup>1699</sup> Дојчиновић, 2011, нав. дело, стр. 8.

<sup>1700</sup> Вирџинија Вулф. *Дневник списатељице*, изводе из дневника приредио Ленард Вулф, превод Славица Стојановић, редактура превода Драгана Старчевић. Београд: Феминистичка 94, 2002, стр. 134.

врати у његово окружење<sup>1701</sup>. Уз ова три губитка, Вулф проживљава и друге трауме – малтретирања полу-брата и губитке блиских пријатеља – а сви ти губици појачавају се током Првог и Другог светског рата када њени пријатељи и рођаци добијају позив за учешће<sup>1702</sup>, и успоставља се веза између смрти којима је она окружена у младости и губитака оних који су преживели рат: слично Септимусу Смиту, она се сећа свих који више нису живи, а све смрти којима је окружена имају симболичку јачину траума повратника из рата<sup>1703</sup>. Због тога је њена психа нестабилна и непрестано на корак до лудила, а психички проблеми обележавају њен каснији живот, све до смрти која се најчешће тумачи као последица тих догађаја.

Вулф никада не сазнаје прецизно одређење свог менталног стања и дијагнозу својих симптома, а то је мистерија и данашњим истраживачима њеног живота и рада. Јасно је да су њени симптоми комплексни и неретко контрадикторни, док већина указује на појаву маничне депресије, односно биполарног поремећаја<sup>1704</sup>. Она задржава двојаки однос према свом стању, између мржње и прихватања, и на сваких неколико година доживљава кризе због којих је хоспитализована и одвојена од списатељског позива<sup>1705</sup>. Ипак, она се управо писањем бори против својих демона, и посвећује се дневничким и прозним записима баш у тренуцима најтежих криза. Тако, на пример, роман *Night and Day* (1919) пише „док је покушавала убити властито лудило (и Септимус је на крају морао бити убијен), а оружја у том њеном рату били су свладавање и самоконтрола. Углавном, лијечила се тишином, одмарањем и надзираним хранењем. Писање су јој, баш као и маслац, допуштали у строго одваганим порцијама. Биле су то године преживљавања од дана до дана – опоре, тјескобне године“<sup>1706</sup>. У борби против болести, Вулф се ослања на супруга Ленарда<sup>1707</sup>, али се према свом

---

<sup>1701</sup> Bell, I, нав. дело, стр. 112.

<sup>1702</sup> Осим брата свог супруга Ленарда и неколицине пријатеља који страдају у рату, сви мушкарци из њеног најближег круга одбијају да учествују у борбама, позивајући се на приговор савести. Видети: Quentin Bell. *Virginia Woolf: A Biography, Vol. II*, исто, стр. 30, те Sarah Cole. “Woolf, War, Violence, History, and ... Peace”. *A Companion to Virginia Woolf*, ed. Jessica Berman. Oxford: Wiley Blackwell, 2016, стр. 335.

<sup>1703</sup> Reina van der Wiel. *Literary Aesthetics of Trauma: Virginia Woolf and Jeanette Winterson*. New York: Palgrave Macmillan, 2014, стр. 104.

<sup>1704</sup> Harris, нав. дело, стр. 27-28.

<sup>1705</sup> Најгори период почиње недуго након венчања са Ленардом у августу 1912. године, траје до 1915. и укључује покушај самоубиства у септембру 1913. Депресија нарочито обележава рад на роману Излет на пучину и публикацију тог романа у марту 1915, када доживљава најтежи нервни слом до тада, док се и касније, током 1921, осећа лабилно и непрестано добија нетачне дијагнозе. Harris, исто, стр. 57-58, 77.

<sup>1706</sup> Harris, исто, стр. 63. Овај роман је такође доступан само у хрватском преводу: Virginia Woolf. *Noć i dan*, превод и поговор Lovro Škopljanaц. Zagreb: Centar za ženske studije, 2012.

<sup>1707</sup> Иако се биографи, читаоци и истраживачи ове ауторке опходе ка њему са дозом неразумевања, Ленард посвећује део свог живота бризи за супругу, опрема штампарију и издавачку кућу Hogarth Press



стању опходи разумно и свесна је дубине психоза у које запада, иако не може да их победи<sup>1708</sup>. Та смена мање и више спокојних стања траје до марта 1941, када више не може да се бори на толико фронтова, односно против сопствених менталних проблема, вести са ратишта и погибија блиских пријатеља. Она је и даље самосвесна, не одустаје од већ изгубљене битке, и „још једном покушава да сагледа лудило из угла проучавања, како би га одржала на дистанци“, што јој, међутим, не успева јер се у њој нешто мења, и она одустаје<sup>1709</sup>. Стога оставља емотивну опроштајну поруку Ленарду<sup>1710</sup> који је неколико дана пре смрти води на преглед у оближњу клинику, и извршава самоубиство, бежећи од своје болести и лудила рата који опет прети да јој угрози душевни мир.

Њен однос према рату такође је сложен, специфичан и неретко збуњујући. Са једне стране, чини се да је она потпуно изолована од ратне катаклизме и да не зна ништа о рату, посебно зато што током овог периода води борбу са одржавањем сопственог менталног здравља. Стога она размишља о рату у контексту свог приватног рата – „Велики се рат за Вирџинију подударео с њеним ратом с болешћу. Кад пише о тмини услијед нестанка струје, погибљеном метежу у подруму док траје зрачни напад, о чудноватности свијета који је био уређен, а сад је изокренут, о ужасу пред непознатим силама што вребају, она у исти мах пише и о јавном и о приватном искуству.“<sup>1711</sup> – а пошто се посвећује другачијим темама од већине аутора који тематизују рат, на први поглед се чини да не заузима јасан став према рату. Најзад, она није део војне формације и стога не може да пренесе искуства са фронта из прве руке. Она проводи

---

да би она могла да се фокусира на рад, али је и удаљава од Лондона, где се она осећа добро. Александра Лемасон. *Вирџинија Вулф*, превела Драгана Банковић. Београд: Слио, 2008, стр. 106, 112, 118.

<sup>1708</sup> Између осталог, 10. јула 1933. у свом дневнику описује шетњу током које јој се стање погоршало: „А ја сам била у „једном од мојих стања“, тако жестоких, тако акутних. Ходала сам Рицентс парком у црном јаду и морала сам да сакупим своје кохорте на стари начин да ме спроведу, што су оне мање-више обавиле. Ова белешка сведочи о мојим сопственим успонима и падовима.“ Вулф, 2002, нав. дело, стр. 195.

<sup>1709</sup> Лемасон, нав. дело, стр. 186.

<sup>1710</sup> „Најдражи,

Поуздано осећам како опет лудим. Осећам да не можемо још једном проћи кроз нешто тако страшно. А овога пута нема опоравка. Чујем гласове и не могу да се концентришем. Стога чиним оно што је изгледа најбоље учинити. Пружио си ми највећу могућу срећу. У свему си за мене био најбољи. Мислим да никад двоје људи нису могли бити сретнији, док није наступила ова страшна болест. Не могу више да се борим. Знаш да ти кварим живот, да би без мене могао да радиш. И знаш да ћеш радити. Видиш да не могу честито чак ни ово да напишем. Не могу да читам. Хоћу да кажем да дугујем сву срећу свог живота теби. Био си крајње стрпљив са мном и невероватно добар. Хоћу да кажем – свако то зна. Да ме је ико могао спасти, то би био ти. Све сам изгубила сем поуздања у твоју доброту. Не могу више да ти кварим живот.

Мислим да никад двоје људи нису могли бити сретнији од нас.

В.“ Превод према: Светозар Кољевић. „Импresiонистички роман Вирџиније Вулф“. Вирџинија Вулф. *Таласи*, превела Милица Михајловић. Београд: Нолит, 1983, стр. 7-8.

<sup>1711</sup> Harris, нав. дело, стр. 62.

рат у цивилству и слуша приче оних који су га видели, и не пише директно о њему „јер је он био ван њеног личног искуства“<sup>1712</sup>. Међутим, то не значи да рат не утиче на њену психу, схватање света и књижевност: штавише, тај догађај је присутан у скоро свим њеним романима, од *Излета на пучину* до *Између чиновна*, али на различит начин<sup>1713</sup>, толико да одређени истраживачи истичу његово *непрекидно* присуство у њеном животу и раду<sup>1714</sup>. Штавише, њени романи који описују ратне догађаје покривају најшири могући спектар тема и њима фигурира велика количина различитих јунака – од војника који гину у рату, преко повратника, све до цивила који не виде рат, али осећају његов утицај на друштво. Рат дели британско друштво и доноси многобројне новине којима разлика предратног и поратног времена постаје још евидентнија, те Први светски рат постаје „дефинишући тренутак, линија која раздваја прошлост од садашњости, и која се увек посматра као амбис или вододелница“<sup>1715</sup>. За њу и дружину Блумсбери<sup>1716</sup>, рат је отрежњење и прилика да схвате интензитет људске злобе и насиља – што доводи до тога да они све више пишу о рату<sup>1717</sup> – док га сама ауторка види као прилику да проговори о питањима која је опседају, надајући се да ће читаоци разумети њене фрагменте на адекватан начин<sup>1718</sup>. Рат је стога комплексан догађај који има различите импликације, а Вулф највише пише о последицама рата, описујући положај жена у домовини, истичући да је њихов положај незавидан јер им није дозвољено да ратују<sup>1719</sup>, али се од њих тражи да држе привреду државе у животу<sup>1720</sup>. Зато се жене посвећују другим пословима и истражују нова занимања, чиме Први светски рат добија нову

---

<sup>1712</sup> Julia Briggs. *Reading Virginia Woolf*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006, стр. 43.

<sup>1713</sup> Рат је у роману *Jacob's Room* у позадини, у *Госпођи Даловеј* је конкретно приказан, док *Ка светионику* прескаче рат, али говори о њему као пресудном тренутку целог нараштаја. Cole, нав. дело, стр. 336.

<sup>1714</sup> Karen L. Levenback. "Introduction". *Virginia Woolf and the Great War*. New York: Syracuse University Press, 1999, стр. 8.

<sup>1715</sup> Julia Briggs. "The novels of the 1930s and the impact of history". *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, ed. Susan Sellers. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, стр. 70.

<sup>1716</sup> Ова неформална група образује се око списатељициног брата Тобија, а касније јој се прикључују многи млади људи који постају писци, економисти и уметници. Марија Летић. *Стварање и идентитет: сумрак свијести у романима Вирџиније Вулф*. Источно Сарајево: Филозофски факултет, 2017, стр. 54-55. Видети и: Бојана Аћамовић. „Блумсбери – место рођења Вирџиније Вулф“. *Домети*, год. 46, бр. 178-179 (јесен-зима 2019), стр. 46–56.

<sup>1717</sup> Cole, нав. дело, стр. 334.

<sup>1718</sup> Megan Mondí. "‘You’ll Find Us Much Changed’: The Great War in *To the Lighthouse*". *The Delta*, Vol. 1, Issue 1, 2006, стр. 24. Вулф заступа став да њена генерација може свету да донесе једино фрагменте: „Ово је век фрагмената. Неколико строфа, неколико страница, покоја глава ту и тамо, почетак овог романа, крај оног – равни су најбољим делима било ког века или писца.“ Вирџинија Вулф. „Модерна књижевност и савременици“. *Есеји*, превела Милица Михајловић. Београд: Нолит, 1956, стр. 161.

<sup>1719</sup> Њен став о женама-пилотима у рату видети: Вирџинија Вулф. „Из дневника Вирџиније Вулф“, избор и превод Славица Милетић и Слободанка Глишић. *Мостови*, год. 32, бр. 125/126, св. 1, 2001а, стр. 93.

<sup>1720</sup> Вирџинија Вулф. *Три гвинеје*, превела Драгана Старчевић. Београд: Феминистичка 94, Жене у црном, 2001б, стр. 11.

димензију, и постаје догађај који утиче на приватни живот свих грађана. За ову списатељицу, рат је професија, „извор среће и узбуђења“ за мушкарце и прилика да докажу мушкост и „многе мушке особине без којих би мушкарци били деградирани“, док жене деле еуфорију на почетку рата, хрлећи да заузму позиције поред својих мужева, браће, очева и пријатеља<sup>1721</sup>. Све ове промене воде порекло из предратног времена, како истиче есеј „Господин Бенет и госпођа Браун“ (1924)<sup>1722</sup>, али трају и дуго након окончања рата, што се види у дневничким записима које ова ауторка води.

Њени дневници су допуна прозе, и ова два облика писања могу се читати заједно, што је најевидентније управо приликом описа искуства рата, када уноси у дневнике све што прећуткује у прози. Овај формат је користан за описивање траума и прелажење преко трагедија које су је пратиле још из детињства, док је списатељица током ратних година у њега уносила своја најдубља размишљања и стрепње. Она пише о продавницама током рата (што се такође јавља и у роману *Night and Day*<sup>1723</sup>), војсци коју среће у својим шетњама, повратницима и другим темама, покушавајући да сузбије присуство рата у свом уму и рационализује све што јој се дешава. Рат се у дневницима од 1915. и 1919. јавља често – током јануара 1915, на пример, она помиње рат скоро свакодневно – али никада превише нападно и у маниру који би оптеретио читаоце<sup>1724</sup>. Ипак, она прецизно описује све што види, бележећи лет ратних авиона, присуство ратних заробљеника и бег у сигурност приликом ваздушних напада као догађаје који приближавају апстрактност рата цивилном становништву<sup>1725</sup>. Њу шокира гротеска рата, као и људска суровост на коју није навикла, те са околином разговара о нехуманости рата и деформитетима повратника, касније уносећи запажања из тих разговора у дневник и есеје. Због свих ствари које не схвата, рат је за њу ван границе разума, и она осећа присуство завесе између себе и стварности, а ту завесу намеће

---

<sup>1721</sup> Вулф, 20016, нав. дело, стр. 7, 35.

<sup>1722</sup> Карактер људи се променио „отприлике“ у децембру 1910. године, а када се то деси, промене се и односи међу људима, те „истовремено долази до промене у религији, понашању, политици и књижевности. [...] И тако је започело лупање и разбијање. Због тога свуда око себе, у пјесмама и романима и биографијама, чак и у новинским чланцима и есејима, чујемо звукове ломљења и падања, разбијања и уништавања.“ Virginia Woolf. „Gospodin Bennett i Gospođa Brown“, preveo Lovro Škopljanac. *Gospodin Bennett i Gospođa Brown*, izabrала i priredila Lada Čale Feldman, preveli Marina Leustek i Lovro Škopljanac. Zagreb: Centar za ženske studije, 2010, стр. 34-35, 52.

<sup>1723</sup> Elizabeth Outka. “The Transitory Space of *Night and Day*”. Berman, нав. дело, стр. 64, 65.

<sup>1724</sup> Barbara Lounsberry. *Becoming Virginia Woolf: Her Early Diaries & the Diaries She Read*. Gainesville: University Press of Florida, 2014, стр. 169; Judith Hattaway. “Virginia Woolf’s *Jacob’s Room*: History and Memory”. *Women and World War I: The Written Response*, ed. Dorothy Goldman. London: Macmillan, 1993, стр. 17.

<sup>1725</sup> Lounsberry, нав. дело, стр. 186-187, 193-194.

управо рат<sup>1726</sup>. Ипак, она је свесна дешавања, посебно кад осећа да се рат приближава крају: тада у дневницима описује радост међу људима и спремност да наставе са својим животима, као да је Први светски рат ноћна мора из које су се напoкoн пробудили. Овакав став је само још један доказ да Вулф не уме да се адекватно постави према рату, али се то мења две деценије касније, када схвата да јој предстоји још један глобални сукоб, те тако већ 1935. пише да ће нови, неизбежни рат опустошити њен живот и донети велику опасност<sup>1727</sup>. Сам почетак тог рата подсећа је на август 1914, али је сада свесна да ће овај нови рат трајати дуго и да цело друштво клизи у понор<sup>1728</sup>. Она зна да мора да усмери пажњу на нешто друго да би преживела, те се и у дневницима и у стварности посвећује тривијалностима, али и интелектуалном активизму и писању, улазећи средином тридесетих у плодну фазу, пишући *Године*, *Између чинова*, биографију Роцера Фраја, есеје и дневничке записе, борећи се против бесмисла рата<sup>1729</sup>. Она одлази и корак даље, уводећи прозне фрагменте у дневник и показујући да је спремна за рад, а против новог рата реагује оштрије него раније. Њена тематизација Првог светског рата је „контемплативна, често домаћинска“ и у њој је рат „уништење безбедне прошлости“, док сада нескривено осуђује нацизам и фашизам, и то у јавним говорима, дневницима и полемичком делу *Три гвинеје* (1938)<sup>1730</sup>. Ипак, ма колико се удубљивала у писање, књижевност није довољна, а крај њеног живота обележава страх од непријатеља, разбијање илузија да је у Лондону безбедна – посебно након што у октобру 1940. бомба пада на њену и Ленардову кућу – те депресија и нестабилно понашање<sup>1731</sup>. Траума након Првог светског рата тиња у њој и појачава се новим нападима страха и панике, а она долази до тачке пуцања када се приближава нови рат који зна да неће преживети.

Гледано са поетичке стране, трауме младости и страхови који се јављају током и након ратова обликују књижевни израз ове ауторке. Она бележи промене у понашању људи након 1910, на фрагментаран и иновативан начин, пратећи сопствену тезу о вредности фрагмената у књижевности XX века. Постоје разлике између њеног опуса и дела осталих аутора њене генерације – у питању су инсистирање на лиричности израза,

---

<sup>1726</sup> Nena Skrbic. *Wild Outbursts of Freedom: Reading Virginia Woolf's Short Fiction*. Westport: Praeger Publishers, 2004, стр. 139.

<sup>1727</sup> Лемасон, нав. дело, стр. 173.

<sup>1728</sup> Harris, нав. дело, стр. 151.

<sup>1729</sup> Briggs, 2006, нав. дело, стр. 201; Melba Cuddy-Keane. *Virginia Woolf, the Intellectual, and the Public Sphere*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, стр. 196.

<sup>1730</sup> Lounsberry, нав. дело, стр. 212; Hattaway, нав. дело, стр. 14.

<sup>1731</sup> Briggs, 2006, нав. дело, стр. 43; Van der Wiel, нав. дело, стр. 216.

техника тока свести, анализа одређених економских питања и статус друштвених група и заједница – али она ипак припада генерацији писаца који управо у периоду око рата стварају нову књижевност. Услед ширења човековог хоризонта и обогаћивања знања и животних могућности, они обликују стварност на другачији начин, фокусирајући се на мање истражене аспекте, уситњавају их, разлажу и тумаче богатије и суштаственије<sup>1732</sup>. Тако и Вулф користи импулсе из спољашње стварности – рат, траума, психички проблеми, животна опасност, итд. – и користи их за основу своје прозе. Она неретко заснива јунаке на себи, члановима породице и људима из окружења, и стога њени јунаци имају исте особине, као различите верзије истих ликова, описани у различитим романима као у различитим периодима живота. Ово се највише види поређењем романа *Излет на пучину* и *Госпођа Даловеј* пошто њима фигурирају исти јунаци, али и јунаци који потичу од истог материјала<sup>1733</sup>. Ово варирање и поигравање је поетичка одлика целог опуса ауторке, нарочито ако се зна да она мења и дорађује и јунаке и наслове дела, те се скоро сваки од њих, још у рукописним верзијама, налази под више различитих наслова у дневницима. Она „за сваку своју књигу често оклева између два наслова, пре него што се одлучи за други“<sup>1734</sup>, чиме доказује нови ниво несигурности и колебљивости који се може повезати са њеним менталним здрављем, условима у којима рукописи настају и пажњом коју им посвећује. Но, како год наслови романа, она увек описује „колебљиве ликове у трагању за идентитетом, на танкој нити између два свијета: стварног – опипљивог, свакодневног, и оног другог, истинског – унутрашњег, метафизичког“, напослетку се опредељујући за потоњи пошто у стварном свету немају своје место<sup>1735</sup>. Исто тако се и ауторка не сналази у свету који јој је дат, а нестабилне прилике у којима одраста и живи додатно појачавају њену анксиозност и ремете њен мир. Њени дневници крију кључ разумевања промена у њеном животу, друштвено-историјске догађаје којима сведочи и мисли које је опседају, а све ове промене могу се пратити и у њеним романима. Стога се и тематизација Првог светског рата у опусу ове списатељице може условно поделити на два дела – пре и после романа *Госпођа Даловеј* – при чему први део корпуса чине романи *Излет на пучину* и *Jacob's Room*, у којима је рат у најави или траговима, а други *Ка светионику* и *Године*, који конкретно говоре о рату и последицама. На међи та два дела корпуса је њен роман који

---

<sup>1732</sup> Ерих Ауербах. „Смеђа чарапа“. *Мимесис: приказивање стварности у западној књижевности*, превео Милан Табаковић. Београд: Нолит, 1968, стр. 554, 558.

<sup>1733</sup> Јунаци су обликовани на основу припадника групе Блумсбери, а Рејчел, Хелен, Херст и др Родригез су претходници јунака романа *Госпођа Даловеј*, *Ка светионику* и *Таласи*. Летић, нав. дело, стр. 65-67.

<sup>1734</sup> Лемасон, нав. дело, стр. 29.

<sup>1735</sup> Летић, нав. дело, стр. 54.

говори о послератним траумама војног и цивилног становништва, као и једној универзалној вези Септимуса Смиа и Кларисе Даловеј, али и свих људи који пролазе кроз ратне трауме.

*Излет на пучину и Jacob's Room: антиципација и призивак рата*

Одлучивши се да се опроба у књижевности не само као читалац, критичар и есејиста, већ и као писац, Вулф 1907. почиње да скупља грађу за свој први роман, мислећи да ће писање дела о путу протагонисткиње Рејчел Винрејс на броду *Еуфросина* бити кратак, учинковит и једноставан посао. Међутим, то искуство било је потпуно супротно, а овај рукопис јој доноси огроман посао – и током писања и у процесу преправљања – и велик стрес. Тај притисак узнемирава њену психу и појачава њену нестабилност, и зато је рад на овом делу обележен менталним проблемима, сломовима и хоспитализацијом.

Вулф почиње рад на роману са великим ентузијазмом и жељом да га оконча што брже не би ли могла да истражује идеје које има за будућа дела. Тако се 1907. и 1908. спрема за писање, планира како ће спровести тај процес и концентрише на интензиван рад на рукопису, извештавајући своје пријатеље да ће целу јесен 1908. провести за столом, „и мукотрпно радити у мраку“<sup>1736</sup>. Међутим, њени ментални проблеми непрестано прекидају рад, каткад и на неколико недеља или месеци, толико да скоро целу 1910. годину није у могућности да пише, а у фебруару је напетост и немир доводе „опасно близу руба болести“, те, по препоруци лекара, више пута одлази из Лондона на село ради опоравка и одмора<sup>1737</sup>. Пошто пати од депресије и суицидних мисли, рад на рукопису је опушта и пружа утеху, али и чини раздражљивом и депресивном. Она је посвећена раду, али није у стању да изађе на крај са свакодневним обавезама и проблемима, и то је – уз мањак искуства и списатељске вештине – разлог зашто јој треба толико времена да оконча свој рукопис. Он је завршен у јулу 1913, али Вулф ни тада није сигурна да ће он бити публикован. Иако њен полубрат Џералд Дакворд обећава да ће објавити роман, он одлаже тај тренутак наредне две године, правдајући се лошим економским стањем, неизвесношћу њеног здравља и ратом<sup>1738</sup>, те роман стиже до читалаца тек крајем марта 1915, док ауторка неколико недеља пре тога

---

<sup>1736</sup> Писмо Клајву Белу из августа 1908, наведено према: Harris, нав. дело, стр. 48.

<sup>1737</sup> Harris, исто, стр. 48.

<sup>1738</sup> Лемасон, нав. дело, стр. 30.

доживљава свој најтежи слом, те је превише слаба да би прославила тај успех<sup>1739</sup>. Овај роман надјачава њену психичку равнотежу, али је дочекан са позитивном рецепцијом и охрабрујућим коментарима критике, читалаца и пријатеља<sup>1740</sup>, што јој даје подстрек за опоравак. Вулф у овај роман уноси и део сопственог искуства – смрт брата Тобија која личи на смрт протагонисткиње Рејчел, нпр. – и личних ставова, поигравајући се идејом властитог разоткривања и описујући жену која је „надомак брака, а онда је обузме грозница од које полуди“<sup>1741</sup>. Живот главне јунакиње је ауторкин коментар о сопственом менталном стању, а ово дело је донекле и *Bildungsroman*, јер јунакиња пролази пут од девојке до жене, откривајући себе, свет и своје место у њему<sup>1742</sup>. Отуд је њен пут конкретан и апстрактан, физички и метафизички, а најава двострукости види се у наслову: слично наслову романа *Ка светионику*, насловна фраза крије алузију на пут до Јужне Америке, пут самооткривања и стасавања, али и пут у смрт<sup>1743</sup>.

Током тог путовања, Рејчел Винрејс доживеће трансформацију и значајне промене, дочекати смрти и видети најаву Првог светског рата. Овај догађај само је маргинално приказан у роману јер је рат у време писања дела тек претећа појава, а не конкретна опасност. Међутим, алузије на њега пружају разумевање односа енглеског друштва према појави рата – нарочито у контексту тврдње А. Ц. П. Тејлора да та земља више деценија није учествовала у ратовима и да стога ниједан одрастао мушкарац заправо не зна шта рат заиста представља – као и антиципацију његовог третмана у каснијим романима ауторке. Овде се у више наврата дискутује о стању британског друштва и целе империје, а ауторка предосећа да је та империја на издисају. Путници остављају „Лондон да лежи у блату“<sup>1744</sup> и хрле у фиктивну јужноамеричку колонију, а Вулф их, и, пре но што рат почиње, шаље „на пловидбу преко расцепа британске империје“<sup>1745</sup>, док се њен став о сопственој држави највише види уласком брачног пара Даловеј у роман. Они се придружују *Еуфросини* у Лисабону пошто, наводно, путују Европом, али се праве намере њиховог пута убрзо откривају: они не путују без циља, „углавном

<sup>1739</sup> Лемасон, исто, стр. 31; Harris, нав. дело, стр. 58.

<sup>1740</sup> Лемасон, нав. дело, стр. 31.

<sup>1741</sup> Harris, нав. дело, стр. 54.

<sup>1742</sup> Биљана Дојчиновић. „Излет у срце модернизма“. Вирџинија Вулф. *Излет на пучину*, превео Лазар Мацура. Београд: Службени гласник, 2013, стр. 410.

<sup>1743</sup> Dorothy Brewster. *Virginia Woolf*. London: George Allen & Unwin, 1963, стр. 87; Hermione Lee. *The Novels of Virginia Woolf*. London: Methuen and Co., 1977, стр. 32. Вулф напушта првобитан наслов *Melymbrosia* – измишљена реч која спаја латинску и грчку реч за мед и амброзију – током једне од седам исправки, али Луиз де Салво, на основу белешки и рукописа ауторке, реконструирала и објављује првобитну варијанту романа 1982. године. Lee, исто, стр. 32; Дојчиновић, 2013, нав. дело, стр. 410.

<sup>1744</sup> Вулф, 2013, нав. дело, стр. 26.

<sup>1745</sup> Софија Немет. „Тема рата у романима *Излет на пучину* и *Госпођа Даловеј* Вирџиније Вулф“. *Књиженство*, год. 5, бр. 5 (2015).

имајући у виду проширење видика госпође Даловеј<sup>1746</sup>, већ ради испитивања „спољнополитичке ситуације и ратног кошкања које је већ започето у Европи“<sup>1747</sup>. Негативан однос јунака према њима – Вилоби Винрејс каже да су они „господин који сматра да због тога што је некад био члан Парламента“ и „племићка кћер“, особе које мисле да могу да имају шта год пожелеле<sup>1748</sup> – само се интензивира и конкретизује након што се открива да они путују кроз Француску и Шпанију, проверавајући како живи обичан народ и испитујући да ли су спремни за побуну, на основу чега Даловеј предвиђа „кризу која ће брзо уследити“<sup>1749</sup>. Тек касније Клариса признаје да њихов пут кроз Шпанију није одмор, нити су они тамо случајно, и даје изјаве пуне патриотизма<sup>1750</sup>, које не наилазе на одобравање њихових сапутника, па ни читалаца, јер је јасна иронија са којом се ауторка опходи према овом слоју британског друштва. Све то читаоцима даје до знања да је сукоб у Европи близу, а ауторка предосећа рат и револуције, и, иако су алузије на те догађаје суптилне, свет ипак јесте у превирању<sup>1751</sup>. Просторни отклон јунака од тог сукоба – они су прво на броду, а касније у Јужној Америци – не значи да ће побећи од судбине која их чека, а планови о заједничком животу у Лондону које Рејчел и Теренс праве не би се остварили ни да јунакиња не умире, управо зато што су „Британија и свет какав [они] знају на издисају“<sup>1752</sup>. Британска империја више није оно што је била, а њени грађани не осећају исти патриотизам: кад виде ратне бродове, једни су одушевљени, док други коментаришу о условима на њима. Клариса, рецимо, кличе („Ратни бродови, Дик! Тамо! Погледај!“) и истиче да ти бродови код Рејчел треба да пробуде патриотизам („Зар ти није драго што си Енглескиња!“)<sup>1753</sup>, док тетка Хелен говори да јој „делује погрешно држати морнаре као када се држи зоолошки врт, и да је, када је реч о умирању на бојном пољу, свакако време да престанемо да славимо храброст“<sup>1754</sup>. Ова два супротстављена става најављује коментар приповедача о изгледу тих бродова – у питању су „два злокобна сива

<sup>1746</sup> Вулф, 2013, нав. дело, стр. 39.

<sup>1747</sup> Немет, 2015, нав. дело.

<sup>1748</sup> Вулф, 2013, нав. дело, стр. 39.

<sup>1749</sup> Вулф, 2013, исто, стр. 39.

<sup>1750</sup> „Знаш ли, Дик, да непрестано мислим на Енглеску“, рече његова супруга замишљено, наслонивши му главу на груди. „Када си на овом броду, делује много сликовитије – шта стварно значи бити Енглеz. Размишљао сам о свему што смо урадили, о нашој морнарици и о људима у Индији и Африци, како вековима шаљемо момке из малих села – и о људима као што си ти, Дик, човеку се чини да не би могао да поднесе чињеницу да *није* Енглеz! Замисли светло које гори изнад Парламента, Дик! Када сам малочас стала на палубу, учинило ми се да га видим.““ Вулф, 2013, исто, стр. 52.

<sup>1751</sup> Дојчиновић, 2013, нав. дело, стр. 415.

<sup>1752</sup> Дојчиновић, 2013, исто, стр. 415.

<sup>1753</sup> Вулф, 2013, нав. дело, стр. 72.

<sup>1754</sup> Вулф, 2013, исто, стр. 72-73.



пловила, дубоко у води и гола попут кости, која су се кретала тик једно до другог, са изгледом слепих звери које траже свој плен<sup>1755</sup> – а њихов изглед предвиђа Рејчелину смрт и друге губитке који ће наступити током рата<sup>1756</sup>. Ти бродови су гласници рата – слично како ће у роману *Између чинова* то бити случај са авионима<sup>1757</sup> – и показатељ ратне спреме британске војске, коју Вулф још једном помиње у роману, опет у негативном светлу, истичући да би „летење било нужно у време рата, а ми у Енглеској страшно заостајемо“<sup>1758</sup>. Тако тема романа није само буђење свести Рејчел Винрејс, већ и буђење свести о близини рата и опасности која се конкретизовала у периоду између окончања и публикавања рукописа. Роман *Излет на пучину* је прво дело ауторке у којем се рат јавља, али је он сада тек најави и опасност на пучини, а већ у наредном роману постаје фактор који одређује судбину протагониста.

Након романа *Night and Day* (1919), који читаоце враћа у прошлост<sup>1759</sup>, Вулф се у роману *Jacob's Room* поново поиграва са хронологијом и доводи поратни роман до нових граница својим експерименталним изразом и приступом који је истовремено и једноставан и интригантан. Он се базира на чињеници да је главни јунак, Џејкоб Фландерс, тек делимично у наративу и да информације које читаоци добијају о њему махом долазе од људи из његовог окружења. Тако он расте у протагонисту који је истовремено присутан и одсутан, а сам текст постаје потрага за њим. Она се, међутим, завршава неуспешно, пошто Џејкоб пред крај романа одлази у Први светски рат и гине, док читаоци не *сведоче* његовој смрти, већ о њој *сазнају* од његове мајке и пријатеља. Стога се никада не види „коначан, потпун портрет Џејкоба, али успијевамо га назријети у гомили или док чека у реду, а чујемо и људе који о њему разговарају“<sup>1760</sup>. Овај поетички приступ се ауторки намеће случајно, почетком 1920. године, док размишља о савременој књижевности и експериментима које примењује у својој приповедној прози – највише у збирци *Понедељак или уторак* из 1921<sup>1761</sup>, али и другим текстовима – и она прво формулише стил и форму дела, а тек касније размишља о његовој примарној теми

---

<sup>1755</sup> Вулф, 2013, исто, стр. 72.

<sup>1756</sup> Немец, 2015, нав. дело.

<sup>1757</sup> Дојчиновић, 2013, нав. дело, стр. 415.

<sup>1758</sup> Вулф, 2013, нав. дело, стр. 143.

<sup>1759</sup> Роман је писан током рата, док ауторка слуша „потмулу грмљавину топова коју је вјетар доносио из сјеверне Француске. Грмљавина смрти била је једва чујна, далека, тешко повезива с било чим из свакодневице“ Harris, нав. дело, стр. 62. Она стога, уместо фронта, описује цивилни свет, покушавајући да пронађе било какав спокој и илузију сигурности. Outka, нав. дело, стр. 60, 64.

<sup>1760</sup> Harris, нав. дело, стр. 77-79.

<sup>1761</sup> Вирцинија Вулф. *Понедељак или уторак*, превео Милан Милетић. Београд: Букефал Е. О. Н., 2014.

и јунацима<sup>1762</sup>. Ово искуство открива у дневнику крајем јануара и описује узбуђење при раду на новом рукопису у којем „једна ствар произилази из друге“, чиме се постиже проходност и свеобухватност текста<sup>1763</sup>. Она пише роман од априла 1920. до новембра 1921, и мада је овај период кратак, он није написан стихијски, највише због припреме ауторке, њеног труда и искуства које уноси у њега<sup>1764</sup>. Вулф бележи како се осећа током и након писања романа, те реакције Ленарда, својих пријатеља и критичара који дочекују роман са одобравањем, хвалећи стил и експериментални приступ<sup>1765</sup>.

Овај роман је ауторки потребан као „неопходан корак ка слободном раду“<sup>1766</sup>, и стилски експеримент који води ка наредним делима. У питању је прича о одрастању јунака у коју се, уз мноштво елемената традиционалног биографског романа, уплићу и експериментални делови, те се заправо ради о роману у којем се „нижу тренуци скицирани с тек неколико упечатљивих реченица које опасвају празнине и елипсе“<sup>1767</sup>. Читалац прати Џејкоба од детињства, преко студија на Кембрицу и живота у Лондону, све до путовања у Француску, Италију и Грчку, спајајући све тачке његовог животног пута који се окончава смрћу у рату. Последње поглавље доноси преокрет, и тако дело, сем експерименталне и фрагментарне биографије, постаје и елегича за протагонисту коју доноси „равнодушни, лирски глас [који] зазива предратни свијет, глас тек дијелом свијестан да држи посмртни говор“<sup>1768</sup>. Он расте у епитом генерације, показујући како је цео нараштај младића који је страдао у рату живео пре 1914, и антиципирајући шта су могли да постигну да су преживели<sup>1769</sup>. Игноришући рат и не представљајући Џејкобову смрт директно, Вулф ствара анти-ратну књигу у којој рат није покретачка снага, већ инцидент који на најтрагичнији могући начин окончава живот протагонисте. Ипак, осећа се критика рата и негативан однос према њему, али и према „вредностима, историјским митовима и друштвеним илузијама које су довеле до рата“, те чињеници да се та генерација после рата осећа одсечена од прошлости и без правог упоришта, као

---

<sup>1762</sup> Lee, нав. дело, стр. 71.

<sup>1763</sup> Вулф, 2002, нав. дело, стр. 29.

<sup>1764</sup> Harris, нав. дело, стр. 60.

<sup>1765</sup> Вулф, 2002, нав. дело, стр. 33, 50–53. Литон Стејчи, рецимо, истиче да је запањен ауторкином умешношћу да изостави ужас рата, али ипак наговести своју примарну тему. Brewster, нав. дело, стр. 100.

<sup>1766</sup> Вулф, 2002, нав. дело, стр. 56.

<sup>1767</sup> Harris, нав. дело, стр. 60.

<sup>1768</sup> Harris, исто, стр. 60, 79. Роман је елегича за погинуле пријатеље ауторке, али и за брата Тобија, који је одсутан из њеног живота као Џејкоб из текста. Lee, нав. дело, стр. 73ф1; Hattaway, нав. дело, стр. 21.

<sup>1769</sup> Hattaway, исто, стр. 19; Winifred Holtby. *Virginia Woolf*. London: Wishart, 1932, стр. 116.

Одисеј који се никада не враћа на Итаку<sup>1770</sup>. Читалац једино може да закључи да је протагониста погинуо у рату, и то из реакције његове мајке, и да види само исечке из његовог живота. Овакав приступ делимично настаје под утицајем *Уликса* Џејмса Џојса – тај роман излази исте године, а Вулф га чита у рукопису и, заједно са Ленардом, одбија да га публикује<sup>1771</sup> – посебно на плану флуидности, фокализације, избегавању уобичајених тропа тадашње књижевности и технике тока свести<sup>1772</sup>. Сем што донекле баштини Џојса, роман *Jacob's Room* доноси мноштво стилских, наративних и поетичких иновација, тражећи нову форму којом ће представити Први светски рат.

Ту формулу Вулф проналази у одсуству главног јунака који као да не учествује у радњи, или бар не у очекиваној мери. Џејкобов живот је „збир тренутака које нам писац саопштава као значајне, а који, међутим, нису и најважнији“<sup>1773</sup>, док читаоци не сазнају ништа конкретно јер је све што га одређује као особу прећутано. Он остаје обрис јунака „као одраз у свести других јунака, као уверљиво упозорење на чињеницу да смо пречесто одсутни из оног што би требало да буде наш живот, и да нам тај живот [...] измиче, пролази мимо нас док правимо друге планове“<sup>1774</sup>. Џејкоб је представник свих погинулих младића и оних који чине предратне године безбрижнима и упечатљивима, а његово понашање типично је за младиће његове генерације и само доказује обим колективне трагедије која се десила неколико година касније. Да се рат није десио, или да Џејкоб није учествовао у њему, његов живот, и сам роман, оставили би потпуно другачији утисак на читаоце. Ипак, присуство рата је неизбежно у животу ауторке, и стога она не може да заобиђе ту тему. Рат је пресудни тренутак романа и Џејкобовог живота, кулминирајући његов животни пут и дефинишући дело на нов и упечатљив начин, као истовремено и ратни и анти-ратни начин<sup>1775</sup>. Ауторка се не посвећује погибији протагонисте, и открива је на тек две странице последњег поглавља, нагло заустављајући причу о Џејкобу, доказујући све нагле прекиде живота свих учесника рата, али и оних који их чекају у домовини. Ипак, када се роман поново прочита са знањем о крају, примећује се велики број алузија на ратно стање и смрт уопште, и ти суптилни трагови расту у антиципацију Џејкобове погибије. Романом

---

<sup>1770</sup> John Mepham. *Virginia Woolf: A Literary Life*. London: Macmillan Press, 1991, стр. 78.

<sup>1771</sup> Вулф, 2002, нав. дело, стр. 51-52, 53-54.

<sup>1772</sup> David Daiches. *Virginia Woolf*. Norfolk: New Directions Books, 1942, стр. 53-54, 57-58.

<sup>1773</sup> Моник Натан. *Вирџинија Вулф: њом самом*, превела Јелена Јелић. Београд: Савремена школа, 1964, стр. 137.

<sup>1774</sup> Зоран Пауновић. „Живот је негде другде“. *Прозор у двориште*. Београд: Геопоетика издаваштво, 2017, стр. 81.

<sup>1775</sup> Vincent Sherry. “*Jacob's Room: Occasions of War, Representations of History*”. Berman, нав. дело, стр. 74.

провејавају алузије на претходне ратове (од Тројанског до Битке код Ватерлоа), док се локалитети као што су Скарборо наводе на почетку првог поглавља<sup>1776</sup>, заједно са животињским остацима, мољцима и костурима свуда куда се Џејкоб креће, док се његовој мајци на крају претпоследњег поглавља учини да чује буку топова, предосећајући смрт сина. Сви ови елементи граде специфичну атмосферу у роману „као да се од почетка наговјештава трагичан крај главног јунака“<sup>1777</sup>, али ниједна од ових назнака трагедије није претерано очигледна. Ауторка овде, за разлику од романа *Госпођа Даловеј* или *Године*, представља рат суптилније и скривеније, не као разарајућу силу која уништава све пред собом, већ као догађај који је негде у близини јунака и чека тренутак да им се прикраде. Њену суптилност означава и карактеризација протагонисте, односно његово презиме Фландерс, симболички набијено алузијама на Фландрију, толико да постаје више од презимена и расте у слутњу трагедије и поистовећује се са траумом и губицима целог друштва<sup>1778</sup>. Џејкобово презиме га чини савршеним епитомом ратне генерације – он је толико неприсутан у роману и достиже нови ниво анонимности да се чак и његов идентитет поистовећује више са ратом него са њим као личношћу<sup>1779</sup>. Њега у роману не проналазе ни читаоци ни приповедач, те последња сцена, у којој мајка у његовој соби држи његове ципеле, показује да он нестаје из дела као да никада није ни живео. Иако Вулф помиње почетак Првог светског рата и алудира на одређене догађаје из његових првих месеци – пита се где су нестали сви мушкарци, помиње како је европске градове прекрила тама, описује Версај, итд. – ипак се инсистира на трагедији једног човека уместо на колективном ламенту о генерацији. Но, и тај приступ довољан је да читаоци осете мрачну атмосферу дела и поистовете Џејкоба Фландерса са свим осталим младићима његовог нараштаја.

Последње поглавље романа разликује се од претходних на стилском, значењском, тематском и језичком плану, па би се могло читати одвојено од остатка рукописа без да он изгуби на трагици и упечатљивости. Од изненађења његовог пријатеља Ричарда – „Све је оставио управо како је било. [...] Ништа није поспремљено. Сва његова писма поразбацана су тако да их сватко може читати. Што је очекивао? Је ли мислио да ће се

---

<sup>1776</sup> Помињање тог места, које су у децембру 1914. торпедирали немачки бродови, подсећа читаоце на та страдања, усмеравајући им пажњу на рат и антиципирајући његову тематизацију. Briggs, 2006, нав. дело, стр. 196. Такође, једанаесто поглавље помиње Версај, асоцирајући читаоце на потписивање Версајског споразума 28. јуна 1919, којим је и окончан Први светски рат. Sherry, нав. дело, стр. 67.

<sup>1777</sup> Летић, нав. дело, стр. 87.

<sup>1778</sup> Летић, исто, стр. 87-88; Alex Zwerdling. *Virginia Woolf and the Real World*. Berkeley: University of California Press, 1986, стр. 64; Marta Correia. “People are Ghosts: World War I in Virginia Woolf’s Jacob’s Room (1922) and Mrs Dalloway (1925)”. *Cadernos de Literatura Comparada*, Number 31 (2014), стр. 239.

<sup>1779</sup> Ravit Reichman. “Woolf and the Law”. Berman, нав. дело, стр. 242.

вратити?<sup>1780</sup> – до туге Бети Фландерс која у рукама држи Џејкобове старе ципеле, ово поглавље је крајњи доказ одсуства протагонисте. Стил који Вулф користи започет је у њеној краткој прози и заснива се на редукцији израза и потенцирању оног што се прећуткује. Уместо да детаљно опише Џејкобову смрт и реакцију његове мајке и најбољег пријатеља, она им даје тек неколико реплика које су ипак довољне да пренесу ефекат који његова смрт оставља. Ауторка не описује већ само скицира ту смрт, дајући читаоцима активнију улогу и тражећи од њих да самостално, интерпретативно допуне текст и закључе шта се јунаку десило. Тако она доказује идеју да се о рату не мора писати обимно и детаљно, већ да је довољно нагласити детаљ или два, али овакав стилски приступ показује и колико је језик након рата неадекватан да опише све шта се дешава преживелима и њиховим породицама, и да пренесе све утиске који остају са повратницима из рата<sup>1781</sup>. Тај језик не може да адекватно дочара ратну и поратну стварност, и стога га ауторка не користи, износећи стил и протагонисту у траговима, и посветивши се прећутаном више но исказаном. Њен приступ рату је у исти мах сиров и апстрактан<sup>1782</sup>, и зато се роман *Jacob's Room* данас препознаје као прекретница у њеном опусу и дело које развија нов начин мишљења и писања, покренувши најпродуктивнији и најкреативнији период њеног рада<sup>1783</sup>. Уз то, он доказује моћ прећутаног и наговештеног у односу на конкретно и директно, што ауторка касније често истражује у својим романима и приповеткама<sup>1784</sup>.

*Госпођа Даловеј*: последице рата и свеобухватан послератни утисак

Након овог романа, Вулф се посвећује истраживању авантура Кларисе Даловеј, јунакиње *Излета на пучину* и неколико каснијих приповедака, верујући да она има потенцијал да израсте у протагонисткињу самосталног романа који би свеобухватно говорио о рату, поратној конфузији и стању Лондона, Енглеске и света након 1918.

<sup>1780</sup> Woolf, 2011, нав. дело, стр. 222.

<sup>1781</sup> Sherry, нав. дело, стр. 68, 74.

<sup>1782</sup> Cole, нав. дело, стр. 336.

<sup>1783</sup> Merham, нав. дело, стр. 84.

<sup>1784</sup> Приповетке су битан део ауторкиног опуса, али је присуство рата у њима блаже и суптилније. Прва група њих, оне написане током Првог светског рата, садрже промишљање савремених догађаја и став да је историја изгубљена, те манифестују технике сажимања и економичности дијалога. Skrbic, нав. дело, стр. xx. Друга група приповедака, оне написане у најплоднијем периоду креативног рада, између 1917. и 1925, представљају експерименте у форми, стилу и нарацији које користи у каснијим романима. Laura Marcus. "The Short Fiction". Berman, нав. дело, стр. 31; Sherry, нав. дело, стр. 68; Susan Dick. "Introduction". Virginia Woolf. *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*, ed. Susan Dick. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1985, стр. 3. Трагове рата могуће је, ипак, наћи у приповеткама „Ненаписана новела“, „Жичани квартет“, „Краљевски врт“, „Знак на зиду“, „Рефлектор“ и „Једно друштво“

Тим романом она проговара и о својим менталним проблемима и неприликама, те везу двоје главних јунака додатно јача чињеница да Вулф у обоје уноси део личног искуства. Стога *Госпођа Даловеј* није само роман о грађанском друштву, траумама и проблемима, већ и доказ могућности повезивања два различита јунака само на основу искуства. Клариса и Септимус су две стране исте личности, те се однос који имају према рату мора разјаснити да би се боље разумела тематизација тог догађаја.

Након што брачни пар Даловеј завршава појављивање у роману *Излет на пучину*, Вулф остаје везана за лик домаћице из високог друштва и касније га поново користи као главни лик приповетке „Госпођа Даловеј у улици Бонд“, коју у мају 1923. штампа у часопису *Dial*. Позитивна рецепција и интересовање коју јунакиња и њен живот буде код ње, доводе до још неколико краћих текстова пре, током и након писања романа *Госпођа Даловеј*, а неки од њих се појављују у периодици („Нова хаљина“, рецимо, штампа се у часопису *Forum* у мају 1927. године), али и у постхумним збиркама *A Haunted House and Other Stories* (приредио Ленард Вулф) и *Mrs. Dalloway's Party: A Short Story Sequence*<sup>1785</sup> (приредила Стела Мекникол)<sup>1786</sup>. Роман се донекле наставља на приповетку „Госпођа Даловеј у улици Бонд“, прву верзију његовог уводног сегмента<sup>1787</sup> и приповетку “The Prime Minister”, а Вулф га пише од 1922. до 1924, да би се он појавио у мају 1925<sup>1788</sup>, али је рад и на овом рукопису напоран и пун потреса, те скоро и одустаје од њега<sup>1789</sup>. И он је имао више наслова – од серије кратких прозних текстова који су названи *Код куће* и *Пријем*, преко популарног наслова *Сати*, који се најдуже и задржао, све до алтернативног, *Септимусова смрт*<sup>1790</sup> – и приступа својој примарној теми, опису света који посматрају „једна нормална и једна луда особа, раме

<sup>1785</sup> Ту су приповетке: “Mrs. Dalloway in Bond Street”, “The Man Who Loved His Kind”, “The Introduction”, “Ancestors”, “Together and Apart”, “The New Dress” и “A Summing Up”. Видети: Virginia Woolf. *Mrs. Dalloway's Party: A Short Story Sequence*, ed. Stella McNicol. London: Hogarth Press, 1973; Jeremy Hawthorn. *Virginia Woolf's Mrs. Dalloway: A Study of Alienation*. London: Sussex University Press, 1975, стр. 80–89. Ове приповетке су, сем “The Introduction” и “Ancestors”, доступне и код нас у издањима:

- *Знак на зиду*, изабрала и превела Славица Стојановић. Нови Сад: Светови, 1991;
- *Нова хаљина*, изабрала и превела Теодора Илић. Вршац: Књижевна општина Вршац, 2014;
- *Понедељак или уторак*, превео Милан Милетић. Београд: Букефал Е. О. Н., 2014;
- *Лондонска авантура*, превео Милан Милетић. Београд: Букефал Е. О. Н., 2018.
- „Госпођа Даловеј у улици Бонд“, превео Марко Гилмор. *Домети*, год. 46, бр. 178-179 (јесен-зима 2019), стр. 24–30.

<sup>1786</sup> О овом брачном пару у приповедној прози ауторке видети: Софија Немет. „Даловејеви у причама“. *Домети*, год. 46, бр. 178-179 (јесен-зима 2019), стр. 31–45.

<sup>1787</sup> Savina Stevanato. “Knitting against the war: Virginia Woolf's building-up of forms”. *Annali Online – Lettere*, Vol. XII, No. 2 (2017), стр. 100. Ова приповетка, те и „Знак на зиду“, „Ненаписана новела“ и неки други рани текстови, помажу јој да уђе у психу Кларисе, Септимуса и других јунака. Dick, нав. дело, стр. 3.

<sup>1788</sup> Brewster, нав. дело, стр. 108.

<sup>1789</sup> Вулф, 2002, нав. дело, стр. 61–64, 81.

<sup>1790</sup> Летић, нав. дело, стр. 99; Вулф, 2002, нав. дело, стр. 67.

уз раме<sup>1791</sup>, делимично се, опет, ослањајући на Џојсов роман *Уликс*. Сличности ова два наслова најочигледније су на плану технике тока свести и временско-просторног смештања радње у један дан и један град (Лондон, јун 1923), али и на плану јунака, Кларисе и Септимуса, те Леополда Блума и Стивена Дедалуса<sup>1792</sup>. Ипак, *Госпођа Даловеј* није ни на који начин плагијат, наставак, нова верзија или поновно испричана прича *Уликса*, већ самостално дело чија ауторка користи одређене елементе као и Џојс, али их и унапређује, што се посебно види анализирајући паралелизам и синхронизитет. Наиме, Вулф користи неколико елемената који се понављају више пута у делу, појачавајући његову кохерентност, али другачије од Џојса користи полифоничност, вишеструке перспективе и фрагментарност која се постиже употребом више тачака гледишта које се понављају и допуњују, чиме долази до нове границе у истраживању најсавременијих техника прозног писања<sup>1793</sup>. Уз то, она формира своја два јунака из два различита угла посматрања најтрагичнијег догађаја свог времена, а управо у третману Првог светског рата роман одскаче од остатка њеног опуса, али и од *Уликса* и других дела исте епохе.

Однос према рату се мења како он тоне у прошлост, па се третман овог догађаја у прози коју пише Вулф мења сваким новим насловом. У *Излету на пучину* је тек у најави, у роману *Jacob's Room* у позадини, а овде добија активно место и више простора, постајући догађај који дефинише јунаке, њихову непосредну историју и начин посматрања поратног света. Он је у исто време чињеница са којом протагонисти живе, доказ да су њихова прошлост и садашњост преплетени, али и догађај који спаја јунаке из различитих слојева, друштвених група и делова града на начин који не би био могућ без заједничког искуства рата<sup>1794</sup>. Рат је већ на првим странама романа, а ауторка експлицитно најављује две врсте својих јунака – оне за које рат *јесте*, односно *није* завршен – али и трагична искуства која ће разрадити у лику Септимуса Смита: „Сад је средина јуна. Рат је завршен, осим за неке, попут госпође Фокскрофт која је прошлу ноћ проплакала у амбасди јер је онај фин момак убијен и сада ће стари замак припасти неком рођаку, или за леди Блексборо која је отворила базар, како кажу, с телеграмом у руци, погинуо је њен најдражи Џон, али готово је, хвала Богу – готово“<sup>1795</sup>. Имајући на уму претходна дела, интензитет рата у овом роману на први поглед изненађује

<sup>1791</sup> Вулф, 2002, исто, стр. 56.

<sup>1792</sup> Радован Вучковић. *Модерни роман двадесетог века*. Београд: Службени гласник, 2013, стр. 168.

<sup>1793</sup> Stevanato, нав. дело, стр. 106.

<sup>1794</sup> Cole, нав. дело, стр. 339.

<sup>1795</sup> Вирцинија Вулф. *Госпођа Даловеј*, превела Ивана Томић. Београд: Аретé, 2017, стр. 6-7.

читаоце, али је *Госпођа Даловеј* далеко од ратног романа у класичном смислу. Он садржи мало директних описа ратних дешавања, и уместо тога се фокусира на последице рата и начине на које он утиче на друштво друге и треће деценије XX века. Уз то, текстом провејавају алузије на рат, од јунака који су учествовали у њему, све до призора ратних авиона који добијају нови смисао и лете Лондоном у маркетиншке сврхе. Иако њихов звук сваки пут уноси страх у грађане и подсећа их на рат, авиони имају другачију улогу у овом делу, и сада више нису симбол рата већ безбедни промотери и метонимијски представници креативног процеса писања<sup>1796</sup>. О рату се прича као о страшном догађају који је прошао, и већина јунака – сви сем Септимуса, тачније – не говоре о њему, претварајући се да он није део њихових свести. Међутим, да је рат заиста готов за све људе у Лондону, ауторка не би имала материјал за свој рукопис, и стога њена намера није да покаже крај рата, већ да пита да ли је он завршен, да ли уопште може да се заврши и, ако може, за кога<sup>1797</sup>. Ово је централна дилема романа, и сви јунаци се деле на два пола у односу на свој став према важности рата пет година након његовог краја. Представници та два мишљења су Клариса и Септимус, и у њиховим сличностима и разликама крије се срж разумевања романа и његове позиције у опусу ауторке.

У предговору америчком издању из 1928, Вулф истиче да је њен првобитни план да Клариса Даловеј оконча живот на трагичан начин и своје суицидалне тенденције потпуно пројектује на њу, а да тек касније одлучује да спаси јунакињу и „створи још један лик, младог ратног ветерана који ће умрети уместо Кларисе“<sup>1798</sup>. Поделом судбине једне особе на две, постиже се двоструки ефекат: јунаци се снажније и конкретније повезују но у ранијим делима ауторке, а она у тој игри идентитета успева да представи њихове сличности и разлике, како у односу једно на друго, тако и према људима који их окружују. Међутим, ова два пола исте личности – концепт двојништва позајмљен је од Достојевског ког Вулф чита док пише роман<sup>1799</sup> – никада не долазе у контакт, и они су, у какофонији и конфузији поратног Лондона где сви комуницирају са сваким, „једине особе које нису измењале ниједну реч“<sup>1800</sup>. Међутим, иако се физички не срећу, међу њима се остварује одређена врста контакта: они су у непосредној близини једно другог (док Клариса обавља куповину, Септимус и његова

<sup>1796</sup> Stevanato, нав. дело, стр. 111, 112.

<sup>1797</sup> Cole, нав. дело, стр. 338.

<sup>1798</sup> Пауновић, нав. дело, стр. 82. Видети и: Вирцинија Вулф. „Предговор *Госпођи Даловеј*“. *Анатомија фикције и други есеји*, превела Нада Узелац. Београд: Букефал Е.О.Н., 2018, стр. 59–61.

<sup>1799</sup> Brewster, нав. дело, стр. 110.

<sup>1800</sup> Натан, нав. дело, стр. 107.



супруга Реџија пролазе истом улицом, а касније у скоро исто време виде раније поменути авион у близини Риџент парка), те у близини истих људи (Питер Волш види Смитове након разговора са Кларисом, и пролази поред кола хитне помоћи која носе Септимуса, док др Бредшо саопштава вести о Септимусовој смрти на Кларисиној забави)<sup>1801</sup>. Но, и поред тога, они се, за разлику од Леополда Блума и Стивена Дедалуса, рискантном одлуком ауторке, не срећу<sup>1802</sup>, али јесу повезани. Поред чињенице да живе у исто време у истом граду, њих спаја сличан физички опис, узречице које користе, алузије на иста књижевна дела<sup>1803</sup>, али и нешто много снажније: њихова веза заснива се на ставу о универзалности осећања у свету и идеји да и особе које су удаљене могу остварити контакт<sup>1804</sup>. Они живе своје животе у различитим траумама – сналажење у грађанском друштву новог поретка, односно рат – али ипак траумама високог интензитета, и стога питање није да ли су они спојени, већ колико је тај спој умешно изведен, релевантан и оправдан. Ово питање расте у „основни критички проблем у оцени овог романа у целини“, а од тога да ли ће читалац схватити прожимање два засебна света у један свеобухватни или не зависи и да ли ће они „доживети Септимуса и госпођу Даловеј и у остварењу, а не само у замисли и разрешењу, као „различите плохе јединствене личности““<sup>1805</sup>. Другим речима, немају сви читаоци исти доживљај романа, нити сви разумеју суптилну везу ових јунака, већ им се дело чини као прича о две засебне и ни по чему сличне личности које случајно живе у истом граду. Постоје, наравно, велике разлике између њих, на плану менталног здравља, искуства рата и контакта са заједницом: Клариса је свесна спољног света, жели да буде укључена у њега и често је део актуелних дешавања, док је Септимус сам, неспособан да се приближи људима и осећа изненадне нападе страха<sup>1806</sup>. Они не могу да остваре смислену везу са најближима, али ни са маргиналним људима из свог живота, и због тога се посвећују алтернативним начинима остваривања среће: Клариса организује забаве, а Септимус обликује унутрашње светове и сећа се рата<sup>1807</sup>. Ипак,

---

<sup>1801</sup> Видети: Lee, нав. дело, стр. 96-98.

<sup>1802</sup> Haggis, нав. дело, стр. 95; Вучковић, нав. дело, стр. 169.

<sup>1803</sup> Оба јунака, рецимо, помињу Шекспирову драму *Симбелин*, односно стихове: „Не плаши се жарког сунца сад / Нити се беса зимске буре бој“. Виљем Шекспир. *Симбелин*, превели Живојин Симић и Сима Пандуровић. *Целокупна дела, књига четврта*. Београд: БИГЗ, Народна књига, Нолит, Рад, 1978, стр. 619. Уз то, спаја их и приступ људима из околине којима желе да се докажу. Hawthorn, нав. дело, стр. 33.

<sup>1804</sup> Daiches, исто, стр. 75.

<sup>1805</sup> Кољевић, нав. дело, стр. 17.

<sup>1806</sup> Lee, нав. дело, стр. 108; Reuben Brower. “Something Central Which Permeated: Virginia Woolf and ‘Mrs. Dalloway’”. *Virginia Woolf: A Collection of Critical Essays*, ed. Claire Sprague. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1971, стр. 57.

<sup>1807</sup> Leon Edel. “The Novel as Poem”. Sprague, нав. дело, стр. 67.

када се они напокон „сретну“, односно када вест о Септимусовој смрти преко доктора Бредшоа стигне до Кларисе, ауторкине намере постају јасне: она не пише роман о двоје непознатих људи који долазе до спознаје да међу њима постоји одређена близина коју још нису открили, већ о утицају једног непознатог живота на други. Клариса тек сазнањем о самоубиству младића за ког никада није чула схвата да је и сама жртва сопствених избора, и да пут који је одабрала уз Ричарда Даловеја, а не Питера Волша, није ништа друго до ситна срећа у односу на крупан корак за који се одлучује Септимус<sup>1808</sup>. Њу помен смрти шокира – „Један млади човек се убио (сер Вилијам управо говори господину Даловеју о томе). Био је у рату. Ох, помислила је Клариса, зар да помињу смрт усред моје забаве! [...] Зашто Бредшоови причају о смрти на њеној забави? Млад човек се убио. Причају о томе на забави. Бредшоови причају о смрти. Убио се – али како?“<sup>1809</sup> – а потом почиње да размишља о њој и проживљава је:

„Кад год чује за несрећан случај, она га прво проживи физички, хаљина јој пламти, тело гори. Бацио се кроз прозор. Тло је јурнуло увис, распорили су га зарђали, оштри, прљави шилци ограде. Лежао је тамо осећајући тупо пулсирање у мозгу, а затим се све удавило у црнилу. Тако она то види. Зашто је то урадио? А Бредшоови причају о томе на забави!“<sup>1810</sup>

Њен шок постепено прелази у емпатију, разумевање и идентификацију са непознатим младићем: он је одбацио све – за разлику од ње која је једном бацила „шилинг у језеро и никад ништа друго“ – и сачувао оно што је важно, оно што је „у њеном животу замаскирано оговарањем, наружено, затамњено, оно што она пушта да сваки дан утоне у корупцији, лажима и трачевима“<sup>1811</sup>. Септимусов избор је дрзак, храбар, пркосан и намењен као инат поратном систему у којем је он несрећан и неснађен, а управо су тај инат и храброст оно што Клариси недостаје да би била срећна и спокојна, и због тога осећа „да му је слична – младом човеку који се убио. Драго јој је што је то урадио, што је све одбацио. [...] Због њега је осетила лепоту, осетила је радост“<sup>1812</sup>. Септимусова смрт на одређени начин спасава Кларису и мења је још више него што се променила од

<sup>1808</sup> Кољевић, нав. дело, стр. 17.

<sup>1809</sup> Вулф, 2017, нав. дело, стр. 181-182.

<sup>1810</sup> Вулф, 2017, исто, стр. 182.

<sup>1811</sup> Вулф, 2017, нав. дело, стр. 182.

<sup>1812</sup> Вулф, 2017, исто, стр. 184.

радње романа *Излет на пучину*: она почиње роман далеко од стварности, урођена у заштићен свет више класе, а завршава га идентификујући се са ратним ветераном који се бори са траумом, остварујући идентификацију са њим и потпуну катарзу<sup>1813</sup>.

Постоји, ипак, још једна битна разлика између ово двоје јунака: Септимус је *жртва* рата<sup>1814</sup>, а Клариса представник владајућег поретка који је *покретач* рата, те њихов однос није само метафизички и психолошки, већ такође има и друштвену димензију<sup>1815</sup>. Вулф неретко говори о овој теми у својој прози и есејима – кулминирајући свој политички потенцијал у делу *Три гвинеје* – али овде то чини на суптилнији начин. Она не оптужује поредак и јунаке као што су Ричард Даловеј и доктор Бредшо за изазивање Првог светског рата, али наводи читаоце да то ураде сами. Тема лудила и суицида намеће јој се током писања романа као нешто скоро неочекивано и необично, толико да се у једном тренутку пита да ли уопште треба да се посвети тој ризичној теми<sup>1816</sup>, посебно јер се и сама бори са депресијом и маничним понашањем. Пошто има искуства са нестручним лекарима и неадекватним лечењем, она зна како да обликује ову тему у прози и да Септимусу припише своје сопствене нервне поремећаје, толико да он напослетку „личи на њу као брат“<sup>1817</sup>, али не постаје њен алтер-его у класичном смислу<sup>1818</sup>. Доктори Холмс<sup>1819</sup> и Бредшо му препишују једноставне лекове и инсистирају на одмору<sup>1820</sup>, а Вулф управо њиховом немогућношћу да се суоче са његовим проблемима формира нову, још оштрију дозу критике усмерену на поратно друштво и последице које рат оставља на своје учесницима. Укратко, Септимус доживљава шок у рату који додатно кулминира погибијом његовог пријатеља Еванса недуго пре потписивања примирја, и сада се

---

<sup>1813</sup> Летић, нав. дело, стр. 121-122, 123.

<sup>1814</sup> У овом смислу, он је још један епитом своје генерације, попут Џејкоба Фландерса, и типични представник свог времена, што се види и у његовом презимену: „Лондон гута милионе младих људи по имену Смит, без размишљања о фантастичним хришћанским именима, као што је Септимус, којим су родитељи хтели да издвоје своје дете“. Вулф, 2017, нав. дело, стр. 85.

<sup>1815</sup> Hawthorn, нав. дело, стр. 31-32.

<sup>1816</sup> У свом дневнику из новембра 1924. пише: „Пробијам се кроз поглавља лудила *Госпође Д*. Питам се да ли би књига била боља без њих.“ Вулф, 2002, нав. дело, стр. 72.

<sup>1817</sup> Лемасон, нав. дело, стр. 56. За више о проблемима ауторке, вези са Септимусом и односом према лекарима, видети: Lee, нав. дело, стр. 95-96; Bell, I, нав. дело, стр. 90; Bell, II, нав. дело, стр. 20, 23; Leonard Woolf. *Beginning Again: An Autobiography of the Years 1911–1918*. London: Hogarth Press, 1964, стр. 161.

<sup>1818</sup> Thomas Caramagno. *The Flight of the Mind: Virginia Woolf's Art and Manic-Depressive Illness*. Berkeley: University of California Press, 1995, стр. 211.

<sup>1819</sup> У питању је Септимусов први доктор који тврди да њему „ништа озбиљно није фалило, осим што је мало скренуо“. Вулф, 2017, нав. дело, стр. 23.

<sup>1820</sup> „То је само питање одмора, рекао је сер Вилијам, одмора, одмора, одмора, дугог одмора у кревету. Има један диван санаторијум, доле у унутрашњости, тамо би се савршено бринули о њеном мужу. [...] Сер Вилијам каже да никад не користи реч ‚лудило‘, већ да неко нема осећај за меру.“ Вулф, 2017, исто, стр. 97.

сећање на њега меша са стварношћу, док га његов глас из гроба непрестано опседа и подсећа на све стресне ситуације из рата<sup>1821</sup>. Штавише, он у рат одлази међу првим добровољцима и тамо добија унапређење, а враћа се као своја супротност и човек који мрзи све, грози се будућности, физичког контакта и било чега телесног<sup>1822</sup>. Повратак из рата и брак са Рецијом му не помажу да поврати менталну стабилност, и он види само најгоре у људима, иако му она пружа пажњу и помоћ<sup>1823</sup>. Он не успева да се опорави од шока, и смрт се намеће као једини простор сигурности од параноје која га прогања<sup>1824</sup>. Непрестано проживљавајући исте сцене, његов живот се врти у круг: време је замрзнуто, а он парализован: „Рат тако постаје тачка дисконтинуитета – иза тога следи изазов да се настави после катастрофе или да се опише свет у том стању пустоши, чекања, непокретности“<sup>1825</sup>. Он више нема јасну представу о времену, свом идентитету, свету који га окружује, губећи жељу да ужива у било чему што би могло да му помогне, па чак ни чињеници да је преживео рат<sup>1826</sup>. Његово лудило га одваја од свих јунака у роману – „Реција га не разуме. [...] Дакле, остављен је. Цео свет је викао: Убиј се, убиј се, убиј се, због нас!“<sup>1827</sup> – а чак и када досегне луцидност, његова срећа траје кратко, и њега прогањају најобичније свакодневне ствари које показују колико је заправо неспособан да пређе преко траума. Он признаје да је крив и да је „починио злочин“, а његова казна је да пати у урбаном простору лондонске свакодневице<sup>1828</sup>. Свестан да диже бич за који не зна где ће ударити, Септимус прети да ће се убити и истиче се својим необичним понашањем, постајући „трн у оку империје“ која мора да га uklони<sup>1829</sup>. Схвативши да не може да пређе преко траума, Септимус чини радикалан потез којим скреће пажњу Кларисе Даловеј, али и читалаца романа, чиме Вулф опет критикује поратно друштво у којем су повратници приморани на овакве потезе не би ли добили прилику за спасење.

---

<sup>1821</sup> Вучковић, нав. дело, стр. 169.

<sup>1822</sup> Летић, нав. дело, стр. 114; Натан, нав. дело, стр. 107.

<sup>1823</sup> Ни она не схвата Септимуса и види Еванса као његовог пријатеља, једног од многих погинулих, те рационализује његову смрт несвесна колико он значи њеном супругу. Немет, 2015, нав. дело.

<sup>1824</sup> Летић, нав. дело, стр. 114.

<sup>1825</sup> Дојчиновић, 2011, нав. дело, стр. 31.

<sup>1826</sup> Stevanato, нав. дело, стр. 102.

<sup>1827</sup> Вулф, 2017, нав. дело, стр. 93.

<sup>1828</sup> Caratagno, нав. дело, стр. 221.

<sup>1829</sup> Немет, 2015, нав. дело. Из доминантне класе одскаче и тугорка Кларисине ћерке Елизабет, Немица која постаје „жртва рата – у њеном случају идеолошког. Оставши без посла због свог порекла, она је приморана да живи у беди, од милостиње владајуће класе. [...] На Септимуса Смита и Дорис Килман гледа се као на директну претњу владајућим вредностима, не само због тога што они инсистирају да се рат упамти, док сви други покушавају да га забораве, већ и због тога што грозничав интензитет њихових осећања представља имплицитну критику идеала стоичке неосетљивости“. Немет, 2015, исто.

Желећи да сумира промене у изгледу, животу и људима након рата, Вулф записује: „Има у [женама Лондона] свежине, чак су и најсиромашније обучене боље него пре пет година, то је сигурно. [...] Свака жена, чак и најугледнија, имала је вештачко руменило, усне као ножем изрезане, увојке боје индијског мастила, свуда је било стваралаштво, уметност, десила се промена. [...] Тих пет година, од 1918. до 1923, биле су [...] веома важне на одређени начин. Људи су изгледали другачије. Новине су постале другачије. На пример, сада неки новинар пише сасвим отворено о тоалетима у једном познатом недељнику. Пре десет година нисте то могли – сасвим отворено о тоалетима у једном познатом недељнику!“<sup>1830</sup> Након Првог светског рата настају промене у сваком сегменту друштва, и Вулф се не либи да их опише, не толико у *Госпођи Даловеј* колико у романима *Ка светионику* и *Године*. Оба дела сумирају ратне и поратне дане на истовремено сличан и различит начин, чиме тематизација рата у опусу ове ауторке добија још једну, рекапитулирајућу димензију.

У јулу 1925, два месеца након публикације *Госпође Даловеј*, Вулф размишља о новом, троделном рукопису са специфичним прелазом између та три дела<sup>1831</sup>, а сага о породици Ремзи постаће њена опсесија наредне две године, и у њу ће унети део свог одрастања. Заснивајући ликове оца и мајке на основу сопствених родитеља, она истовремено мистификује и демистификује своје искуство, идући корак даље од личне историје, задирући у поље фикције која истражује последице Првог светског рата на енглеско друштво. Опет бира карактеристичне појединце који постају представници класе и генерације, али се и усредсређује на целу породицу и њен живот пре и после рата. Средишње поглавље романа, „Време пролази“, уједно је и најкраће, иако говори о десет година (првобитни план ауторке је да опише седам<sup>1832</sup>) током којих свет пролази кроз рат и поратне промене. Писање овог романа није једноставно, што се најбоље види управо у приступу рату у другом поглављу: открива се који чланови породице која се описује у уводном поглављу „Прозор“ умиру током деценије која је прошла, као и то да је Ендру Ремзи погинуо од гранате у рату. Вративши се приступу романа *Jacob's Room* и не говорећи отворено о рату, Вулф излаже његову смрт у најкраћим цртама, без детаља његовог ратног учешћа: „(Једна граната је експлодирала. Двадесет

<sup>1830</sup> Вулф, 2017, нав. дело, стр. 72.

<sup>1831</sup> Вулф, 2002, нав. дело, стр. 82.

<sup>1832</sup> Вулф, 2002, исто, стр. 82.

или тридесет младића одлетело је у ваздух у Француској, међу њима Ендрју Ремзи, чија је смрт, милостиво, наступила одмах.)<sup>1833</sup>. Овим рекапитулирањем и инсистирањем на колективној трагедији, ауторка показује нови приступ тематизацији рата, као догађају из прошлости, временски и просторно удаљеним од садашњег тренутка. Уз то, она своје „извештаје“ о смртима чланова породице Ремзи ставља у заграде и нове пасусе којима их одваја од главног тока приповедања, истичући их графичким симболима који се лако примете и усмеравају читалачку пажњу. Тако читаоци сазнају и о смрти госпође Ремзи, удаји и смрти њене ћерке Пру<sup>1834</sup>, а сви ови стилски и графички манири указују на поетичке промене које Вулф уграђује у овај роман. У питању је колективизација ратног искуства, истицање небитности појединачних смрти у односу на укупан број жртава, активирање додатне пажње читалаца, скоро новинарски приступ смрти и искуству рата, потенцирање апстракције ратних догађаја, немогућност конкретнијег описивања услед недостатка прецизних података, те дистанцирање читалаца од приказивања ратних сцена и битака којима се укида симболичко значење и могућност поратне глорификације<sup>1835</sup>. Овакав приступ доказује да су стари начини туговања за мртвима неадекватни и недовољно снажни након трагедије Првог светског рата, и она сматра да „туговање сада мора да постане искуство које не престаје“ и да сећање на рат не сме да се закопа као лешеви погинулих<sup>1836</sup>. Ипак, рукопис сегмента „Време пролази“ – прва верзија током зиме 1926. године излази у француском часопису *Commerce* – садржао је више алузија и директних описа рата које ауторка касније избацује, премда и даље помиње „непријатеље“ и „савезнике“<sup>1837</sup>. Она заправо мења рукопис и избацује алузије на рат да би изменила његову перцепцију у енглеском друштву и књижевности двадесетих година, циљајући на универзалније дело које би премашило време, место и околности једног конкретног рата<sup>1838</sup>. Ова универзалност постиже се и фокусирањем на кућу Ремзијевих након рата (у истој кући се одвија први део романа), а док гђа Макнаб, предратна служавка Ремзијевих, лута њоме, читалац

<sup>1833</sup> Вирџинија Вулф. *Ка светионику*, превела Зора Миндеровић. Београд: Аретé, 2016, стр. 6-7.

<sup>1834</sup> „(Г. Ремзи, спотичући се дуж неког ходника, испружи руке једног мрачног јутра, али будући да је гђа Ремзи умрла доста нагло претходне ноћи, он испружи руке напоље. Оне остадоше празне.) [...] (Пру Ремзи, ослањајући се на очеву руку, удала се тог маја. Шта би могло бити умесније?, говорио је свет. И додавао: Како дивно она изгледа!) [...] (Пру Ремзи умрла је тога лета од неке болести у вези са порођајем, што је заиста трагедија, говорио је свет. Говорило се да нико није више од ње заслуживао срећу.)” Вулф, 2016, исто, стр. 126, 130.

<sup>1835</sup> Mondí, нав. дело, стр. 17–20.

<sup>1836</sup> Mondí, исто, стр. 22.

<sup>1837</sup> Mondí, нав. дело, стр. 17, 20-21, 25.

<sup>1838</sup> James Haule. “*To the Lighthouse and The Great War: The Evidence of Virginia Woolf’s Revisions of ‘Time Passes’*”. *Virginia Woolf and War: Fiction, Reality, and Myth*, ed. Mark Hussey. Syracuse: Syracuse University Press, 1991, стр. 173.

открива промене проузроковане ратом и временом. Тиме се ефекат рата враћа из далеких предела Француске, у којима Ендру гине, у британски простор, најслабије обрађен простор у тадашњој прози. Стога Вулф показује како рат уништава дом и живот породице, и наговештава број истих кућа које су након 1914. напуштене и заборављене<sup>1839</sup>. Ова кућа је запуштена, трошна, прљави и празна: „Била је у току свих ових година без живе душе. По књигама и стварима пала је плесан, јер, нешто због рата, нешто због тога што је тешко набавити послугу, кућа није очишћена онако како би [гђа Макнаб] желела“<sup>1840</sup>. Фокусирање на више ствари одједном и паралелно приповедање о кући, породици, служавци и времену које протиче, доводи до утиска полифоније и присуства више перспектива које се стапају у једну, чиме ауторка успева да осветли ратне и поратне године на другачији и свеобухватнији начин него у ранијим романима. Вишеструкост перспектива доводи до тога да ниједан јунак није у средишту овог поглавља, а она се ослања на *утисак* рата уместо на његов *опис*, због чега се и више пута јављају фразе „кажу“, „говорио је свет“, и сличне<sup>1841</sup>. На крају, ово доводи до тога да ово поглавље, па и цео роман, нису типично ратни јер не описују рат као свој примарни циљ, већ га користе да поставе питање о смислу живота, на начин који је пријемчив и разумљив читаоцима<sup>1842</sup>. Рат уноси промене у животе оних који учествују у њему, оних који су далеко од сукоба, животе домаћинстава и кућа, па чак и породица које мењају навике и свакодневно функционисање. Овај догађај и даље живи у сећању преживелих, али се и они – попут Реције и Кларисе – усредсређују на обичне ствари и свакодневне појаве којима, чак и када се оне помињу заједно са дешавањима из рата, покушавају да пређу преко колективне трагедије која погађа све слојеве друштва.

Ауторкин став према рату у роману није једноставан и једнозначан, а разлог томе је жеља да створи нешто различито од раније прозе, али и покаже свеобухватност ратног сећања и утиска који не напушта њен нараштај. Ендрова смрт само је једна од породичних трагедија у роману, и представљена је као ужасна и неочекивана, али ништа другачија од смрти његове мајке и сестре, те пропасти њихове куће<sup>1843</sup>. Ипак, ако се анализирају алузије на рат и пропадање у првом поглављу – речи са симболичним значењем, примери насиља, одсуство деце за столом, ратне игре, те лобања дивље свиње која служи као украс – његова смрт постаје донекле очекивана.

---

<sup>1839</sup> Mondí, нав. дело, стр. 18.

<sup>1840</sup> Вулф, 2016, нав. дело, стр. 133.

<sup>1841</sup> Mondí, нав. дело, стр. 23.

<sup>1842</sup> Mondí, нав. дело, стр. 24.

<sup>1843</sup> Cole, нав. дело, стр. 339.

Сличан поступак присутан је у роману *Jacob's Room*, и њиме ауторка своди ратно сећање на једноставне, свакодневне предмете, док је њен стил антиципирања рата условљен снажним присуством рата у њеној свести<sup>1844</sup>. Но, ако се схвати да њена намера у роману *Ка светионику* није да детаљно опише рат, већ нешто потпуно супротно, схвата се зашто она покушава да скрати средње поглавље и „прикаже брзину којом немиле године јуре кроз свијест јунака и журе према новом дану“<sup>1845</sup>. „Време пролази“ је заправо мост између два велика временска одсечка који читаоце „у форми поетске експликације и репортерског извештавања“ извештава о свему што се десило у току деценије коју нарација прескаче<sup>1846</sup>. Он је такође набијен лирским осећањем и на моменте се може читати као песма у прози и најаву лиричности која кулминира романом *Таласи*<sup>1847</sup>, али је и препун елемената који одскачу од традиције реализма и иду у трансценденцију, мит и епифанију у којој се Први светски рат дочарава нагло и конкретно<sup>1848</sup>. Овакав приступ присутан је у више наврата и у трећем поглављу, „Светионик“, поновним истицањем Ендрове смрти и смрти госпође Ремзи, симболичког центра овог дела<sup>1849</sup>. Сlike пропаста, смрти и рата таложу се целим романом, али увек у позадини радње, увек суптилно и рекапитулирајуће, као да се Вулф већ тада припрема за роман *Године* у којем примењује сличан стилски поступак, доводећи га до врхунца.

Вулф свој најобимнији и најамбициознији пројекат започиње на основу предавања које у јануару 1931. држи у Националном друштву за женску службу (National Society for Women's Service)<sup>1850</sup>, а у свом дневнику дан раније пише како је узбуђена што размишља о томе да обликује тезе свог есеја у нова дела<sup>1851</sup>. У новембру 1932, она схвата да ће то предавање претворити у дело новог жанра, у „есеј-роман“ под насловом

<sup>1844</sup> Mondí, нав. дело, стр. 13-15; Van der Wiel, нав. дело, стр. 84. Веза овог и романа *Jacob's Room* је и алузија на познату изјаву сер Едварда Греја од 4. августа 1914. („Светла се гасе широм Европе, и ми за свога живота нећемо дочекати да их опет видимо како горе.“): у првом роману се истиче да се светла свуда гасе и да су велики градови попут Париза, Цариграда и Лондона постали црни, а у другом се описује кућа Ремзијевих: „Једна по једна, лампе се погасише“. Вулф, 2016, нав. дело, стр. 123.

<sup>1845</sup> Летић, нав. дело, стр. 133.

<sup>1846</sup> Вучковић, нав. дело, стр. 172.

<sup>1847</sup> Sprague, нав. дело, стр. 97.

<sup>1848</sup> Gillian Beer, Bernard Bergonzi, John Harvey, Iris Murdoch. "Panel Discussion I". *Virginia Woolf: A Centenary Perspective*, ed. Eric Warner. New York: Palgrave Macmillan, 1984, стр. 133.

<sup>1849</sup> „(Убило га је на месту парче гранате, опомену се она.) [...] (граната га је убила на месту: требало је да буде велики математичар) [...] Гђа Ремзи је давала. Дајући, дајући, дајући, умрла је. [...] Она је мртва. Степеник на којем је седла празан је. Она је мртва.“ Вулф, 2016, исто, стр. 151, 188, 145.

<sup>1850</sup> Ово предавање се у сређеној верзији појавило као есеј "Professions for Women" у издању Virginia Woolf. *The Pargiters: The Novel-Essay Portion of The Years*, ed. Mitchell A. Leaska. New York: New York Public Library & Readex Books, 1977, стр. xxvii–xxxxiv. Видети и: „Profesije za žene“, превела Marina Leustek. Woolf, 2010, стр. 224–230.

<sup>1851</sup> Вулф, 2002, нав. дело, стр. 157-158. Узгред, ово предавање донекле је подстакло и дело *Три гвинеје*.



*Парцитерови*<sup>1852</sup>, који ће обухватити „пол, образовање, живот, итд.“, као природан есејистичко-романескни пут након романа *Таласи* у којем исцрпљује могућности прозе коју је до тада писала<sup>1853</sup>. Писање ово дела траје од почетка 1933. до краја 1935, а обим, приступ и свеобухватност теме – живот породице Парцитер од 1880. до тридесетих година – умара ауторку. Она је свесна ризика рукописа јер жели да прикаже „цело садашње друштво – ништа мање. Чињенице и поглед. И да комбинујем“<sup>1854</sup>. Пошто су поглавља романа временски јасно дефинисана насловима („1880“, „1891“, „1907“, „1908“, „1910“, „1911“, „1913“, „1914“, „1917“, „1918“, и „Садашњост“), одређени сегменти захтевају прецизно утемељење у историји, те се она враћа у прошлост, чита „неке старе ратне дневнике да [освежи] сећање на рат“<sup>1855</sup>, те су поглавља која описују ратне године и најзанимљивија приликом откривања начина тематизације овог догађаја у роману. Вулф наилази на позитивне реакције на роман од стране Ленарда и критике, а и сама је задовољна његовим квалитетом, тврдећи да је у питању необично дело у којем има „више ‚стварног‘ живота [...] више крви и меса“<sup>1856</sup>. Сем што је у питању последњи роман који за живота штампа – роман *Између чиновна* излази у јулу 1941, неколико месеци након њеног самоубиства – ово је уједно и роман у који улаже највише напора и у којем спаја сећање на Први светски рат са антиципирањем Другог, што такође чини и у свом постхумно објављеном роману.

Слично као у роману *Ка светионику*, Први светски рат је овде централна тачка дела, а поглавља у којима је он примаран деле наратив на два временски одвојена сегмента, односно прошлост и садашњост<sup>1857</sup>. Међутим, рат се опет не описује детаљно, већ ауторка осветљава само одређене тренутке кризе и епифаније различитих јунака<sup>1858</sup>, чиме истиче фрагментарност ратних времена, њихову нестабилност и немогућност да се она прикажу на кохерентан начин у прози. Одређени чланови породице страдају у рату, док се други јунаци придружују овим средишњим поглављима, дочаравајући разноврсност ратних судбина и чињеницу да свако од њих у рату има другачији пут. Такође, ауторка алудира на постојање наде у ратним условима

<sup>1852</sup> Тај наслов задржава до септембра 1933, а касније га мења у *Овде и сада*, *Музика*, *Зора* и *Обични људи*, док се у септембру 1935. не одлучује за *Године*. Вулф, 2002, исто, стр. 197, 206, 217, 235. Остали наслови су: *The Pargiters*, *Here and Now*, *Music, Dawn, Sons and Daughters*, *Daughters and Sons*, *Ordinary People*, *The Caravan*, те *The Years*. Mitchell A. Leaska. “Introduction”. Woolf, 1977, нав. дело, стр. xvф4.

<sup>1853</sup> Вулф, 2002, нав. дело, стр. 177-178.

<sup>1854</sup> Вулф, 2002, исто, стр. 185.

<sup>1855</sup> Вулф, 2002, нав. дело, стр. 199.

<sup>1856</sup> Вулф, 2002, исто, стр. 247, 253.

<sup>1857</sup> Briggs, 2010, нав. дело, стр. 79.

<sup>1858</sup> Daiches, оп, цит, стр. 116.

и одрживост позитивног размишљања док јунаци покушавају да спасу живу главу. Ово је најочигледније у тмурном и мрачном поглављу „1917“<sup>1859</sup>, у којем Еленор Парцитер вечера са рођакама Саром и Меги, те Ренијем, супругом потоње, и пријатељем Николасом, док око њих падају бомбе. Са једне стране, они се крију у склоништу под земљом, слушају „муклу тутњаву топа у даљини“ и покушавају да се спасу, док, са друге, помињу нова права жена и све позитивне ствари које се очекују након што се рат оконча, пијући тако „у здравље Новог Свијета!“<sup>1860</sup> Ови пасажии доказују есејистички корен дела и проблеме које Вулф обрађује у предавању из 1931. године, али и најављују немогућност остварења жеља јунака. Већ наредно поглавље, смештено у новембар 1918, доноси наду да ће се живот вратити у предратни поредак, али и буди сумњу, истовременим оглашавањем сирене за крај рата и топова које грађани Лондона слушају претходне четири године: „Топови су даље грували, а сирена је завијала. Рат је свршио [...] Топови су даље грували, а сирена је завијала“<sup>1861</sup>. Може се закључити да ово поглавље, а и цео роман, не инсистирају на директном приказивању ратних догађаја, већ се посвећују суптилним назнакама наде и спасења од мрачног света, у исто време дајући читаоцима наду у бољу будућност и доказујући немогућност таквог разрешења<sup>1862</sup>. Када будућност напoкон стигне, у последњем поглављу романа, јунаци се неретко сећају рата, говорећи на које начине их мења и како уништава њихове животе, али признају да је тај рат ипак најбитнији догађај њихове прошлости. Ликови поглавља „1917“ се присећају рата, истичући да се свет није превише радикално изменио, и да још увек осећају одређене страхове и стрепње. Чини се као да време стоји, што је истакнуто на крају поглавља „1914“, које већ првом реченицом – „Било је сјајно прољеће; дан је био обасјан сунцем.“<sup>1863</sup> – као да најављује став Пола Фасела о златном лету те године. Ово поглавље описује пролећну радост Лондона, мноштво људи на улицама, сатове који одзвањају као у роману *Госпођа Даловеј*, и протагонисте који се баве свакодневним стварима, несвесни догађаја који ће променити њихов живот неколико месеци касније. Наравно, овим поглављем, као и романима *Jacob's Room* и *Ка светионику*, провејавају алузије на ратно стање које ће наступити, а слично се јавља

---

<sup>1859</sup> Ово поглавље гомила слике депресије на улицама Лондона (путници у аутобусу су ћутљиви и личе на лешеве) и у унутрашњости кућа, све док Рени не сумира вече речима: „Провео сам вечер сједећи у подруму за угљен док су други људи настојали да се изнад моје главе узајамно убијају“. Virginia Woolf. *Godine*, preveo Josip Torbarina. Zagreb: Matica hrvatska, 1946, стр. 245.

<sup>1860</sup> Briggs, 2010, нав. дело, стр. 80; Lee, нав. дело, стр. 187; Woolf, 1946, нав. дело, стр. 240, 243.

<sup>1861</sup> Woolf, 1946, исто, стр. 253.

<sup>1862</sup> Cole, нав. дело, стр. 342.

<sup>1863</sup> Woolf, 1946, нав. дело, стр. 186.

и у поглављима „1911“ и „1913“, где се помињу Балкански ратови, прво као „ситуација на Балкану“ где ће „доћи до сукоба у скоријој будућности“, а потом и као рат који је окончан, али „нове су потешкоће биле на видiku“<sup>1864</sup>. Први светски рат је, дакле, и деценију и по након завршетка, и даље присутан у свести ауторке, као догађај који мења њен нараштај и друштво, те начин свакодневног мишљења и функционисања, толико да захтева још једно дело, овог пута роман са есејистичким карактером.

#### Завршне напомене

Како романескни опус ове ауторке чини девет дела, док је Први светски рат значајан део пет наслова (не рачунајући романе *Night and Day* и *Између чинова*), јасно је да је овај историјски догађај битан елемент њеног стваралаштва. Чак и кад не описује ратне незгоде и последице директно, она алудира на њих, и „сви су њени поратни романи закупљени неизравним начинима на које се миримо са својим губицима“<sup>1865</sup>. Занимљиво је пратити начин на који тематизација рата еволуира у њеним романима: од предвиђања до рекапитулације, овај развојни пут показује промене у стилу ауторке и њеном погледу на свет и књижевност, те како тема рата слаби у енглеском друштву двадесетих и тридесетих година. Овај догађај у једном тренутку пада у заборав, и сви се окрећу најави новог глобалног сукоба, али остаје дилема како би Вирџинија Вулф тематизовала Други светски рат. Пред крај живота, она се посвећује активизму и заузимању за права жена и радника, борећи се против наступајућег фашизма толико да је непријатељске службе виде као опасност, и врло је вероватно да би овај пут постао и део њене прозе након 1945. Са друге стране, постоји и шанса да би се она потпуно вратила у прошлост, у маниру романа *Орландо*, и игнорисала нову ратну стварност, неспособна да разуме и рационализује такво понашање. Роман *Између чинова* донекле антиципира овај приступ и меша пасторалне и ратне теме, али услед ограниченог обима и незаокружености не може да адекватно обради тај комплексан приступ. Ипак, када се ради о тематизацији Првог светског рата, ова ауторка истражује велики број тема, мотива и поетичких оквира, показавши вишестраност рата и доказујући његову садржајност и важност у свести своје генерације.

---

<sup>1864</sup> Woolf, 1946, исто, стр. 167, 183.

<sup>1865</sup> Harris, нав. дело, стр. 62.

## Ребека Вест: *Повратак ратника*

Премда једна од плоднијих и креативнијих списатељица свог времена, активна на пољу књижевне критике, есејистике, путописа и прозе, Ребека Вест остаје, парадоксално, једна од најмање обрађених аутора међуратне епохе. Ако се зна да су њен животни и радни век трајали дуже него код већине њених исписника – током деведесет година живота, активна је скоро пуних седам деценија, од првих младалачких текстова до романа *This Real Night* и *Cousin Rosamund* који су публиковани постхумно, 1984. и 1985. године – ова изопштеност постаје још несхватљивија. Њен рад је већ од првенца *Повратак ратника* (1918) обојен полижанровским приступом и полифонијом гласова приповедача и протагониста којим ауторка прати промене у енглеском друштву у турбулентном XX веку. Такође, она је активна у периодици, одржава своју присутност на књижевној сцени, учесник је свих поетичких, стилских, друштвених и политичких промена од Првог светског рата до периода Маргарет Тачер, прати почетак и крај фашизма у Италији, нацизма у Немачкој, стаљинизма у Совјетском Савезу, формирања тајних служби и односа који претходе ширењу комунизма на Запад. Најзад, она је неке од ових догађаја уврстила у свој списатељски рад, те се њен опус чита и као својеврстан запис о XX веку и историји једног друштва које више не постоји. Међутим, на њену позицију и рецепцију у великој мери утиче њен приватни живот, пре свега веза са Хербертом Џорџом Велсом, негативан однос са сином Ентонијем и везе са мушкарцима из сфере јавног живота, са којима неретко ступа и у љубавне односе упркос томе што су они ожењени или припадају проблематичним политичким и друштвеним групама. Због свих ових разлога, приватни живот ауторке утиче на њен професионални рад и начин на који се њено дело перципира у очима читалаца и критике, те она, мада није била најнеобичнија или најекстравагантнија списатељица своје генерације, неправедно остаје по страни.

И поред мноштва негативних конотација, проза ове списатељице је вредна читања и анализе, посебно када се ради о свеобухватној слици периода током ког је она део књижевног живота Енглеске. Када се говори о њеном доприносу тематизацији Првог светског рата, говори се о роману *Повратак ратника*, једном од првих дела које обрађује пост-трауматски поремећај, првом делу ратне тематике које пише жена, те првом делу које свесно и намерно говори о последицама на ментално здравље учесника рата. Уз то, у њему ауторка дотиче и друге тематске оквире – психоанализу, феминизам, однос различитих друштвених сталежа пре и током рата – које други

аутори не обрађују, па се не посвећује описивању рата и директних утицаја само на војнике, већ проговара о последицама рата на друштво као целину. Напоследку, она се поиграва приповедањем и фокализацијом, дајући примарни глас рођаци протагонисте, чиме читаоцима јасно ставља до знања да њена намера није да објасни утицај ратног учешћа на мушкарце који се враћају из рата, него и на жене из њихових окружења које их чекају у цивилству. Сви ови елементи романа чине га сличним насловима који настају по окончању рата, али се он издваја од романа као што су *Госпођа Даловеј*, *Збогом оружје*, *Војникова награда* или *Дневник о Чарнојевићу* јер спаја више нетипичних ратних тема у један кохерентан текст са јасно израженом поруком о положају свих чланова друштва током рата. Роман доживљава позитивну рецепцију, али пада у заборав критике која сву своју пажњу усмерава на њена каснија дела, првенствено путописно-прозно-полемичку књигу *Црно јагње и сиви соко* која је њен најпознатији наслов. Међутим, *Повратак ратника* се поново чита у последњих неколико година са становишта феминизма и психоаналитичке теорије која у време његовог писања тек почиње да се интересује за повратнике са ратишта и начине на које може да приступи њиховим сећањима. Да би се разумели утицаји који доведе до многострукости романа, требало би прво анализирати аутобиографске утицаје који ауторку доводе до тема којима се посвећује, као и њен однос према правима жена.

#### Портрет уметнице иза псеудонима

Иако се непрестано налазила у жижи јавности, ауторка не жели медијску пажњу и стога покушава да сакрије своју приватност, буде тајновита и професионална<sup>1866</sup>. Међутим, које тајне крије њена биографија и на које начине се она пресликава у њеним делима, првенствено роману *Повратак ратника*?

Рођена под именом Сисили Изабел Ферфилд у Ирској, она брзо мења своје име, прво варијантом „Сесили“<sup>1867</sup>, а потом и псеудонимом којим потписује сва своја дела. Тај псеудоним бира 1912. године инспирисана јунакињом драме *Росмерсхолм* Хенрика Ибзена из 1886, након што игра ту драму у локалном лондонском позоришту,

---

<sup>1866</sup> О томе пише и у епилогу дела *Црно јагње и сиви соко*, након што једна студенткиња жели да пише тезу о њој: „[н]икада нисам писала да бих своју личност откривала другима, већ да себи откријем шта знам о неких стварима које су ми важне“. Ребека Вест. *Црно јагње и сиви соко: путовање кроз Југославију*, превела Ана Селић. Београд: Моно и Мањана, 2004, стр. 813.

<sup>1867</sup> Harold Orel. *The Literary Achievement of Rebecca West*. New York: Palgrave Macmillan, 1986, стр. 2.

покушавајући да се оствари као глумица<sup>1868</sup>. Штавише, она је и испољавала особине те имењакиње – „пре свега самосталност и презир према друштвеним конвенцијама“<sup>1869</sup> – чиме се заокружује трансформација у Ибзенову јунакињу. Вест је до краја каријере упамћена по том имену, иако касније жали због тог одабира и везе за Ибзеном, објашњавајући да „не воли ни ту драму ни саму јунакињу, а да је име изабрала у брзини“<sup>1870</sup>, наговештавајући да је у питању случајност и жеља за тајновитошћу, а не промишљен план<sup>1871</sup>. Желећи да достигне књижевни успех свог оца и две старије сестре<sup>1872</sup>, она почиње да се бави прво књижевном критиком и публицистиком, чиме и долази до познанства са Велсом, након што у часопису *The Freewoman* у септембру 1912. штампа текст о његовом роману *Marriage*<sup>1873</sup>. Тај текст је повод за упознавање, каснију везу, рођење сина и узајамно подстицајан однос који води њену креативност на виши ниво и усмерава њену каријеру, помажући јој да се посвети писању на један потпунији и конкретнији начин. Најзад, детаљи ове везе проналазе пут у прозу ове ауторке, и она већ у свој први роман, *Повратак ратника*, уноси аутобиографске елементе: „Острво Манки, на ком су Маргарет и Крис срећни, одговара месту на коме су ауторка и њен љубавник, Х. Ц. Велс, били најсрећнији. Занимљивије од тога је да је психијатар који успева, али само уз помоћ Маргарет, да излечи Крису, у ствари ‚разиграни портрет‘ самог Велса“<sup>1874</sup>. Приватни живот ауторке је, дакле, сем на позицију у друштву, утицао и на њену поетику и опус, али оно што такође снажно утиче на њен рад је однос према позицији жене у савременом друштву, што касније доводи до феминистичког аспекта њене прозе.

Овај елемент њеног живота и рада појавио се још у младости, будући њено интересовање на више нивоа – као друштвена појава, политички чин, тежња ка равноправношћу полова, те, напослетку, поетичка одредница књижевног стваралаштва активних списатељица – и наводећи је да се укључи у политички и друштвени живот заједнице којој припада. То чини придруживши се покрету сифражеткиња и

---

<sup>1868</sup> Orel, исто, стр. 5.

<sup>1869</sup> Бранко Момчиловић. „Дуги рат Ребеке Вест: из писама Ребеке Вест“. *Летопис Матице српске*, год. 183, књ. 479, св. 3 (март 2007), стр. 325.

<sup>1870</sup> Биљана Дојчиновић. „Повратак Ребеке Вест“. *Књиженство*, год. 4, бр. 4 (2014).

<sup>1871</sup> Grant Martin Overton. „Rebecca West: An Artist“. *When Winter Comes to Main Street*. New York: George H. Doran Company, 1922, стр. 38; Victoria Glendinning. *Rebecca West: A Life*. New York: Alfred Knopf, 1987, стр. 37-38.

<sup>1872</sup> Њен отац је успешан новинар који је напустио породицу јер није желео да им буде на терету, а њене сестре се баве поезијом и криминалистичком прозом. Orel, нав. дело, стр. 2; Rebecca West. *Selected Letters of Rebecca West*, ed. Bonnie Kime Scott. New Haven: Yale University Press, 2000, стр. 456, 457ф13.

<sup>1873</sup> Orel, нав. дело, стр. 6.

<sup>1874</sup> Дојчиновић, нав. дело.

заговаравши феминистичке идеје и целог живота, иако приступа другим друштвима и покретима који окупљају интелектуалце око одређених идеја<sup>1875</sup>, остаје доследна управо тим идеалима. Своје незадовољство и активизам није изражавала само протестима, већ и путем књижевности, оштро нападајући ауторе који немају разумевања за борбу за еманципацију жена или су представљали жене на негативан и пежоративан начин<sup>1876</sup>. Овакав став ка позицији полова и њиховом представљању у сфери књижевног деловања може се повезати са Ибзенем: не само у драми *Росмерсхолм*, већ и другим његовим насловима, Вест препознаје тежњу ка идејама као једну од покретачких снага књижевности, а ова тежња ускоро расте у жељу да и сама буде ауторка која ће у својим делима заступати одређене идеје, укључујући идеју о самосталности жена<sup>1877</sup>. Независност жена видљива је још у роману *Повратак ратника*, док у наредним делима достиже свој пун потенцијал, на упечатљив начин повезујући најраније текстове ауторке са обимнијим прозним делима којима стиче наклоност критике и читалаца. Њени ставови о проблемима жена у затвореном и инхибираном друштву привлаче широк круг читалаца, али је у сржи свих текстова којима изражава свој феминистички поглед тежња за идејама које жели да обликује и представи на нов, упечатљив и релевантан начин<sup>1878</sup>. Стога она није типичан представник феминистичког покрета у књижевности – иако се бави проблемима жена пре Вирциније Вулф и других ауторки које постижу највише на том плану – која прихвата једино стваралаштво које пропагира идеје тог покрета, већ се бави проблемом идеја и посматрања стварности на до тада неистражен и вишеструко необичан начин. Тај аспект рада битан је и приликом анализе одређених поетичких принципа који обликују њен опус и чине га специфичним и иновативним, нарочито када се посматрају период и услови у којима настају њена поједина дела, као и њихова детаљна рецепција.

---

<sup>1875</sup> Међу овим покретима најпознатије је Фабијевско друштво (енг. Fabian Society) које се залагало за немарксистички социјализам и укључивало имена попут Сиднија Веба, Херберта Џорџа Велса и Џорџа Бернарда Шоа. Момчиловић, нав. дело, стр. 325.

<sup>1876</sup> Поред поменутог текста о Велсовом роману *Marriage*, Вест се једнако снажно освртала на списатељице које су критиковале покрет, идеје и борбу сифражеткиња, борећи се тако за своје личне идеале, али путем свог књижевног гласа и из позиције књижевног критичара.

Видети: Ана Коларић. „Темељи феминистичке критике: рани радови Ребеке Вест“. *Род, модерност и еманципација: уредничке политике у часописима 'Жена' (1911–1914) и 'The Freewoman' (1911–1912)*. Београд: Фабрика књига, 2017, стр. 8; те Ана Коларић. „(Раз)говор о књижевности и феминизму: ране критике Ребеке Вест (1911–1912)“. *Књиженство*, год. 4, бр. 4 (2014).

<sup>1877</sup> Дојчиновић, нав. дело.

<sup>1878</sup> Orel, нав. дело, стр. 6-7.

## Поетички оквир, опус и однос према рату

Попут већине уметника свог времена, и Вест је снажно погођена почетком Првог светског рата и догађајима који прете да однесу њен и живот њеног сина, те сва права и слободе за која се залаже. Она проводи рат далеко од фронта, али вести о успесима и поразима њених земљака стижу до Лондона и других мањих места у којима живи од 1914. до 1918, те не чуди што је њено прво прозно дело тематски усмерено баш на искуство које рат има на становништво које у њему не учествује лично. За разлику од писаца који покушавају да вести са ратишта и приче повратника обликују у дела која ће оставити утисак веродостојности и аутентичности, Вест се одмиче од директног приказа рата и фокусира на његов утицај на психу оних који су га преживели, на ратишту или у позадини. Процес писања романа *Повратак ратника* краћи је од писања неких каснијих дела, а његов квалитет није на нивоу других наслова, али је његова позиција изузетно битна, док став који ауторка у делу заузима према природи и рецепцији рата чини овај роман незаобилазним у анализи прозе која га тематизује.

Ауторка сматра Први светски рат за пресудни догађај XX века – што добија на значају ако се зна да је она лично сведочила већем делу тог века – и вододелница након које ништа неће остати исто<sup>1879</sup>. Она током рата одржава кореспонденцију са пријатељима, а управо се у писмима списатељици Силвији Линд из периода између 1915. и 1917. крије срж њеног односа према рату. Тако у писму из јесени 1915. објашњава ванредно стање у којем се налази, и пријатељство са Хорејшиом Херберт Киченером, британским фелдмаршалом, војсковођом и државним секретаром за рат<sup>1880</sup>, да би јој се наредне године жалила како јој живот у позадини рата не одговара – „*Мрзим породични живот.*“ – и како би желела да ради било шта друго сем да се бави пословима око куће<sup>1881</sup>. Посматрање рата из позиције цивила, далеко од било каквог наговештаја акције, толико да не може да помогне својим сународницима на фронту, обесмишљава њен живот, и она сматра да губи време кријући се од рата. Ово се, међутим, мења крајем 1917, када почињу ваздушни напади немачке авијације на британско тло, и када је она први пут у прилици да наслути шта је рат и колико је једноставно погинути у њему. Стога у октобру пише да се налази у стању „потпуног

<sup>1879</sup> Овај став је најочигледнији у полу-аутобиографском роману *The Fountain Overflows* из 1956, где она сваљује кривицу на политичаре који пре избијања рата сматрају да поједине европске земље неће почети рат само да би оствариле финансијску добит и учврстиле моћ. Иако нису злонамерни, већ само наивни, такви политичари дозвољавају да дође до рата и катастрофалних последица. Orel, нав. дело, стр. 122-123.

<sup>1880</sup> West, 2000, нав. дело, стр. 23-24, 25ф1.

<sup>1881</sup> West, 2000, исто, стр. 26.



растројства“, како због публикације романа *Повратак ратника*, тако и због ваздушних напада. Неке од њих Вест може да игнорише, премда су они непријатни, опасни и узнемирујући, док је други доводе до ивице нерава јер су близу њене куће, те она тражи ново пребивалиште за себе и свог сина. Она такође истиче однос у нивоу безбедности између Лондона и провинције, тврдећи да ће главни град државе „очигледно бити најбезбедније место“ пошто је мање бомбардован него подручје око њега<sup>1882</sup>. Ваздушни напади настављају се до краја 1917, када она у још једном писму Линдовој описује колико је бомби бачено око ње, како су изгледале, који циљеви су погођени и када се спремају наредни напади<sup>1883</sup>. Вест изнова описује бомбардовање цивилних циљева у Енглеској и више деценија након рата, у писму сину Ентонију из новембра 1961, када се осврће на полемику коју је он изнео поводом става да га она шаље од куће и удаљава од себе у рату. Она објашњава да није у питању немар или одсуство мајчинске љубави, већ страх за његов живот и безбедност:

„Нажалост, недуго након што смо се уселили смо једног дана били на балкону, а авион је пролетео толико ниско да смо могли да видимо пилота, и то је био први немачки авион који је летео изнад Енглеске. Након тога је (мислим) било још шест авионских напада, а наша мачка је страдала током једног од њих. [...] Када је стигла јесен 1917, авиони су почели да лете и ноћу, а на литици испред наше куће поставили су поморски минобацач. Било је скоро немогуће то игнорисати (за почетак, иако сам могла да те обманем поводом дневних напада, нисам могла да се претварам да је све у реду када су ноћи биле пуне шрапнела, а ти се будио уз урлик), и тада сам први пут почела да се бринем за нашу сигурност. Зато сам те послала у школу госпођице Хилјард на Ерлс Корту, јер тамо није било толико бучно, а и школа је имала добре подруме. Нисам могла ништа друго да урадим. Током Првог светског рата је било теже путовати него током Другог, и нисам могла да тражим нове станове. [...] Чим сам успела да пронађем стан у Лондону, довела сам те да живиш са мном, и ишао си у школу током дана.“<sup>1884</sup>

---

<sup>1882</sup> West, 2000, исто, стр. 28.

<sup>1883</sup> West, 2000, исто, стр. 31.

<sup>1884</sup> West, 2000, нав. дело, стр. 372-373.

Евидентно је, дакле, да је ауторкин живот током рата подељен између тежње да преживи, настојања да спасе живот свог сина, те покушаја да се оствари као списатељица. Оваква позиција објашњава зашто је баш овај ратни сукоб за њу пресудни догађај целог века, али и зашто у својим делима – укључујући *Повратак ратника* и *Црно јагње и сиви соко* – описује промене које настају након краја рата. Те промене видљиве су у понашању људи, њиховом новом ставу према животу, опхођењу према својим ближњима, али и рецепцији књижевности и уметности. Тако, на пример, у есеју “The Dead Hand” из збирке есеја *Ending in Earnest: A Literary Log* (1931), она тврди да постоји јаз између младих и старих писаца и читалаца који се додатно продубио након рата<sup>1885</sup>, док у писму новинару Кинслију Мартину у априлу 1952. говори да се слаже са ставом Гилберта Марија који истиче да је најстрашнија последица Првог светског рата „губитак саосећања“<sup>1886</sup> који се види и у књижевности. Тај губитак саосећања је наводи да истражује нове теме и испита како функционише ново друштво, те да се након новинарске и критичарске каријере потпуније посвети прози.

Ова одлука довела је до плодне списатељске каријере, иако њено дело није наишло на адекватну рецепцију: „критичке оцене њеног књижевног рада нису нарочито похвалне, тако да није ушла у студије енглеског романа 20. века, осим са кратким напоменама, и та оцена се није битније променила ни после њене смрти, иако су постхумно објављени њени романи нађени у рукописној заоставштини“<sup>1887</sup>. Но, ово не умањује дуговечност њене каријере и њену вишедеценијску присутност у књижевним, политичким и друштвеним круговима Енглеске, Европе и света<sup>1888</sup>. Та каријера почела је младалачком поезијом, касније прозом и критиком, а Вест већ 1912. године постаје стални сарадник и члан редакције часописа *The Freewoman*. Она зарађује на текстовима које објављује у периодици, истовремено градећи статус књижевног критичара и борца за права жена, и покушавајући да буде активна на неколико фронтова одједном<sup>1889</sup>. Ипак, часопис *The Freewoman* јој концепцијски, поетички, уреднички и тематски највише одговара<sup>1890</sup>, и у њему штампа најуспешније текстове и ради на идејама које ће

---

<sup>1885</sup> Orel, нав. дело, стр. 46.

<sup>1886</sup> West, 2000, нав. дело, стр. 258.

<sup>1887</sup> Момчиловић, нав. дело, стр. 326-327.

<sup>1888</sup> Карл Ролисон ово сумира ставом да она познаје или посматра „свакога ко је имао неку важност у њеном веку“, од Велса и Вирџиније Вулф, преко Сомерсета Мома, Хенрија Милера, Оскара Вајлда и Дејвида Херберта Лоренса, све до војводе и војвоткиње од Виндзора, Јосипа Броза Тита и Маргарет Тачер. Carl Rollyson. *Rebecca West and the God That Failed: Essays*. Lincoln: iUniverse, 2005, стр. 3.

<sup>1889</sup> Orel, исто, стр. 6.

<sup>1890</sup> Коларић, 2017, нав. дело, стр. 8.

након рата представити у прози и есејима. Други део њеног рада обележава дело *Црно јагње и сиви соко*, обиман полижанровски наслов у којем се простор Југославије непосредно пре Другог светског рата представља као „микрокосмос људске судбине“<sup>1891</sup>. Између та два пола њеног рада налази се још неколико наслова који су део веће целине и њихова улога је да споје различите тематско-мотивске оквире и жанрове у један складан опус и поруку коју ауторка потенцира из романа у роман. Један од начина да доведе ту кохерентност на нови ниво је понављање одређених јунака у више наслова, те описивање различитих ликова у истим животним ситуацијама. Она не рециклира идеје и протагонисте – штавише, међу њима постоје значајне разлике – али усавршава приказ једне одређене приче о младој девојци која открива промене у људима око себе и њихову неочекивану трансформацију. Због тога су њени романи записи о издаји и разочарањима, којима доминира лик младе девојке, јунакиње која је, „било да још није досегла пубертет или се већ двапут удала, увек у средишту наратива. Та јунакиња не може да заборави своје детињство и младост“<sup>1892</sup>. Већ у првим романима (*Повратак ратника*, 1918; *The Judge*, 1922; *Harriet Hume: A London Fantasy*, 1929) се понавља лик управо такве јунакиње која носи радњу и изнова надограђује слику репрезентативног женског протагонисте<sup>1893</sup>. Та јунакиња добија свој прототип у првом роману ауторке, у чему се крије још једна додатна вредност тог наслова у њеном опусу.

*Повратак ратника*: штампање, позиција у опусу, полижанровски оквир и ратна траума

Своје прво дело, роман *Повратак ратника*, Вест пише током Првог светског рата, посматрајући овај сукоб слично Милошу Црњанском, Драгиши Васићу и, условно речено, Ернесту Хемингвеју, преточивши импресије о рату у књижевно релевантан текст и први пут се представивши читаоцима и критици управо у жанру ратне прозе. Међутим, за разлику од поменутих аутора, она нема директна ратна искуства, али је роман заснован на догађајима којима сведочи, као што су перцепција вести са ратишта у цивилним круговима и суочавање жена чији су мужеви у рату са могућношћу њихове погибије. Такође, она посматра и бележи повратак из рата оних који се враћају са

---

<sup>1891</sup> Orel, нав. дело, стр. 46. Овај рукопис је замишљен као мешавина бедекера и путописне прозе у есејистичком стилу, али, иако је издавач наручио тек 65.000 речи, Вест пише преко пола милиона речи, и приморана је да чека на публикацију јер су почетком Другог светског рата могућности штампарске индустрије у Енглеској смањене на минимум. Orel, исто, стр. 19.

<sup>1892</sup> Orel, исто, стр. 121-122; 123-124.

<sup>1893</sup> Orel, исто, стр. 133.

психичким траумама и сећањима на рат која их не напуштају. Стога је *Повратак ратника* аутентично ратно дело које, иако не описује непосредна ратна страдања, говори о последицама на све слојеве друштва, и зато представља вредан допринос тематизацији рата у енглеској књижевности. Он отвара теме које су касније обрађивали Вулф, Роберт Грејвс, Вилфред Овен и други, те се може рећи да Вест, објављујући ову прозу док рат још увек траје, антиципира и најављује касније ауторе који постижу бољу критичку оцену и стварају познатија дела.

Вест сматра да је писање прозе у јеку рата адекватан начин да превазиђе страхове које има и стрепње везане за безбедност свог сина. Рукопис настаје током 1917, и већ у октобру она јавља Силвији Линд да ће прво бити штампан у наставцима, а касније и у целовитом издању<sup>1894</sup>. То се дешава почетком наредне године, а ауторка добија не само одличну рекламу и препоруке, већ и понуду за два наредна рукописа<sup>1895</sup>. Као што се и очекује од првенаца, ово дело делује незаокружено и недорађено, али се сви недостаци који се спочитавају могу свести на грешке техничке природе које Вест у каснијој каријери елиминира<sup>1896</sup>. Она у писмима бележи реакције на роман<sup>1897</sup>, свесна да његова рецепција није на највишем нивоу, али да је сасвим задовољавајућа. Ипак, овај роман и наредни, *The Judge* из 1922, обезбеђују јој видљивост и позицију у савременој продукцији, заједно са неким од највећих имена енглеске прозе XX века. Стога овој ауторки није лако да се избори за свој положај, како због приватног живота и тема које обрађује, тако и због сумње са којом одређени читаоци и критичари приступају њеним делима, не знајући засигурно колики је Велсов утицај на њих. Ипак, и поред свих тих сумњи, ова два романа потврђују њену репутацију<sup>1898</sup> и дају јој подстрек да развија израз и ради на стилу. Она се касније у два наврата враћа Првом светском рату, у делима *The War Nurse* из 1930, те *Црно јагње и сиви соко*. У случају првог наслова, ради се о „истинитој причи о жени која је живела, волела и патила на Западном фронту“<sup>1899</sup>, али није у питању класично прозно дело, већ наручен текст који настаје на основу искуства болничарке са Западног фронта које Вест уобличава у форму погодну за публикацију. Како пише својој најстаријој сестри Летицији у априлу 1927, рад на овом делу је исцрпљује физички и ментално<sup>1900</sup>, али је и инспирише. Међутим, овај

---

<sup>1894</sup> West, 2000, нав. дело, стр. 28.

<sup>1895</sup> West, 2000, исто, стр. 32.

<sup>1896</sup> Orel, нав. дело, стр. 121.

<sup>1897</sup> West, 2000, нав. дело, стр. 32, 34.

<sup>1898</sup> Orel, нав. дело, стр. 13.

<sup>1899</sup> Orel, исто, стр. 17.

<sup>1900</sup> West, 2000, нав. дело, стр. 93.

наслов остаје обавијен мистеријом и истраживачи ове ауторке и даље нису сигурни да ли је у питању фикција коју она представља као запис туђег искуства, белешка о стварним догађајима који су се одиграли током рата, или пак нешто треће. Уз то, Вест и сама износи донекле контрадикторне изјаве о том делу – са једне стране, у јесен 1928. пише Летицији да је уредник убеђује да грађу преточи у роман, иако је „прошло време ратне прозе“<sup>1901</sup>, док неколико деценија касније, у априлу 1980, говори Мотлију Дикану, америчком професору и аутору књиге о њеном животу и раду, да је збуњује што су он и неки други читаоци сматрали да је она стварни аутор дела *The War Nurse*<sup>1902</sup>. Најзад, своје ставове о рату износи у делу *Црно јагње и сиви соко*, детаљно објашњавајући своје виђење Сарајевског атентата, догађаја који су му претходили, односима различитих народа у Југославији и начину на који се историја одвија у деценији по окончању рата. Ово дело кулминира стваралачки опус ауторке и доводи њено писање на нови ниво, и квалитативно и квантитативно, те је евидентан напредак у разумевању и анализи ратних односа од почетка до краја њеног опуса. Ипак, известен напредак видљив је у *Повратку ратника*, нарочито у наративном поступку, карактеризацији, те тематско-мотивском оквиру.

Роман се одвија у интеракцији Кристофера Болдрија, повратника из рата, са три жене које учествују у његовом повратку у цивилно друштво – супруга Кити, неостварена љубав Маргарет и рођакиња Џени – док је последња од њих наратор и главни фокализатор радње. Њено приповедање у првом лицу на почетку се намеће као успорено, мирно, на моменте чак и претерано традиционално, и читалац још увек не може да наслути какав ће се обрт десити у наредним деловима романа који су изнесени у снажном модернистичком стилу<sup>1903</sup>. Ипак, спорији темпо првих поглавља представља намерну ауторску одлуку ауторке која таквим приповедањем дочарава време и простор одвијања радње. Као што је, наиме, Кристоферова кућа толико стара да се чини неуобичајеном за модерни век, тако је и време за које је она везана – период пре Првог светског рата – другачије од онога које настаје након 1914. и догађаја који обележавају ратну генерацију. Уз то, китњаста стил којим се описује тај простор одговара и традиционалном стању свести нараторке Џени<sup>1904</sup>, која такође у току трајања романа пролази кроз одређене промене које се манифестују у њеном приповедању. Она је на

---

<sup>1901</sup> West, 2000, исто, стр. 106.

<sup>1902</sup> West, исто, нав. дело, стр. 106.

<sup>1903</sup> Sam Jordison. “Class, Sex and War: How Rebecca West Dismantled Edwardian Ideals”. *The Guardian*, 12 June 2018a.

<sup>1904</sup> Jordison, 2018, нав. дело.

почетку само посматрач који нема активну улогу нити утиче на ток радње, те је тако слична публици која чита текст. Џени читаоцима предочава своје мисли и запажања других јунака, толико адекватно и прецизно да се долази до закључка да она, иако није свезнајући приповедач, јесте „свеприсутна“ и стога зна „шта други ликови осећају мада то не кажу“<sup>1905</sup>. Ипак, њена улога јача како роман тече, и она се полако претвара у активног учесника радње који нагони друге јунаке на покрет и решавање проблема<sup>1906</sup>. Разлози за овакву улогу постају јасни када се зна да је Кристофер практично пасиван током целог романа: у његовом првом делу је ван земље, опорављајући се од повреде на француском фронту, док у другом пати од амнезије, те је и даље онемогућен да учествује у догађајима који се одвијају. Стога Џени добија улогу наратора који читаоцима прво описује ситуацију пре повратка ратника у Енглеску, да би касније постала глас који вокализује његово искуство, пошто он није у могућности да то учини сам<sup>1907</sup>. Отуд долази до преклапања три приповедна гласа<sup>1908</sup> и промене у приповедању које више није линеарно, већ скоковито и импресионистичко<sup>1909</sup>, потенцирајући модернистичке елементе у роману и промене које настају у његовом рукопису. Ове промене приметне су како у дијалогским деловима – на почетку романа ауторка користи кратке и једноставне реченице, неретко недовршене или нејасне<sup>1910</sup>, да би се ти недостаци касније исправили – тако и у другим сегментима. Приповедне и описне пасаже стога одликују јасније реченице и конкретнији одабир речи, али и стил који показује промене свести нараторке чије је виђење стварности, након што се Кристофер враћа и открива своје ратне трауме, такође збуњено, поремећено, узнемирено и испрекидано<sup>1911</sup>. Све ово доводи до закључка да роман *Повратак ратника* није написан стихички, већ да је у питању проза која одликује модернистичким елементима и која својим темпом и организацијом показује одређене поетичке промене код ауторке у току процеса писања, а које доказују важност овог дела за разумевање искустава ратних повратника и њихових породица.

---

<sup>1905</sup> Дојчиновић, нав. дело.

<sup>1906</sup> Тако она, на пример, одводи Маргарет у собу Кристоферовог преминулог сина. OreI, нав. дело, стр. 126.

<sup>1907</sup> Emily R. Hershman. “Rebecca West’s *The Return of the Soldier*: Analyzing the Interrelationship of Male and Female Traumas”. *Inquiries Journal/Student Pulse*, No. 3, Issue 3. <http://www.inquiriesjournal.com/a?id=398>

<sup>1908</sup> У питању су гласови Маргарет, Кристофера и Џени који се у једном тренутку преклапају не би ли се њихова прошлост осветлила, а трауматични догађаји додатно разумели. Cristina Pividori. “Eros and Thanatos Revisited: The Poetics of Trauma in Rebecca West’s *The Return of the Soldier*”. *Atlantis*, No. 32, Issue 2 (December 2010), стр. 103.

<sup>1909</sup> Дојчиновић, нав. дело.

<sup>1910</sup> Jordison, 2018a, нав. дело.

<sup>1911</sup> Jordison, 2018a, исто.

Уз то, овај роман има истакнуто место у опусу ове списатељице, упркос томе што се ретко истиче међу њеним најпознатијим или најуспелијим насловима. У питању је претеча најпознатијих дела о Првом светском рату и дело које спаја тему ратне трауме са познатим мотивом повратка ратника који је толико присутан у послератној књижевности да се управо у фигури ратника који се враћа кући фикција и стварност спајају на најснажнији могући начин<sup>1912</sup>. Та дела доводе у питање идеју о мирном повратку из рата и спокоју који се проналази након што појединац више није окружен непрестаном претњом смрћу<sup>1913</sup>. Већина протагониста овакве прозе пати од физичких или менталних траума, и у њиховом опоравку и навикавању на поратну свакодневицу се заправо увиђа континуитет рата и чињеница да се он није завршио у новембру 1918, већ да и даље траје, нарочито за оне који су у њему изгубили спокој и унутрашњи мир. *Повратак ратника* је управо такав ратни роман, дело које не описује ратну стварност и не доноси непосредне сцене страдања, већ потенцира ефекат рата и жал за тиме што се он уопште десио<sup>1914</sup>. Због тога је овај роман „супериоран пример вештине“<sup>1915</sup> писања о једној теми која је близу тога да се претвори у опште место, али је Вест обрађује адекватно и умешно, и стога избегава патетику и спаја више различитих тематских равни и иновативних идеја<sup>1916</sup> – позицију жене у друштву, класне разлике, психоанализу као један од најновијих и најиновативнијих начина да се повратницима помогне у адаптацији на цивилно друштво. Баш због те фузије неколико тематских оквира, читаоци позитивно дочекују роман, те је, како Вест пише Силвији Линд крајем јула 1918, за две недеље продато око хиљаду и шесто примерака<sup>1917</sup>, што касније доводи до идеје о позоришној и филмској адаптацији<sup>1918</sup>. Све то доказује свеобухватност романа и актуелност његових тематских оквира који иду од послератне трауме и психоанализе, преко односа рата на повратника и жене у цивилству, све до друштвене нетрпељивости која је у енглеском друштву била врло изражена током и након рата.

---

<sup>1912</sup> Hershman, нав. дело; Trudi Tate. *Modernism, History and the First World War*. New York: Manchester University Press, 1998, стр. 96.

<sup>1913</sup> Pividori, нав. дело, стр. 90.

<sup>1914</sup> Sam Jordison. “*The Return of the Soldier: An Incendiary, Formidable Debut*”. *The Guardian*, 12 June 2018b.

<sup>1915</sup> Orel, нав. дело, стр. 124.

<sup>1916</sup> Неке од ових идеја је Вест, мање или више успешно, унела и у своја наредна дела, али, како се види у писму упућеном својој средњој сестри Винифред из јануара 1929, док је писала роман *Harriet Hume*, увек се враћала свом првом роману са свешћу о иновацијама у њему. West, 2000, нав. дело, стр. 110.

<sup>1917</sup> West, 2000, исто, стр. 40.

<sup>1918</sup> Позоришну адаптацију неуспешно планира једно њујоршко позориште, док филм *Повратак ратника* излази 1982, иако Вест помиње ту адаптацију још у августу 1930. West, 2000, исто, стр. 65, 124.

Траума од које пати протагониста романа није физичке природе, нити се ради о сећањима на рат због којих он не може да настави живот. Сасвим супротно, у питању је амнезија због које се он не сећа последњих деценију и по свог живота, и након напада у којем је рањен, он се враћа у прошлост и наставља да живи као да се ништа ново није десило претходних петнаест година. Ова врста повреде није ретка – око 80.000 британских војника се из Првог светског рата враћа са губитком памћења, а више стотина хиљада са другим психичким траумама<sup>1919</sup> – али буди интересовање код читалаца као једна од необичнијих и скривенијих последица ратног учешћа. За разлику од прозе која тематизује јунаке са јасним и очигледним физичким повредама које изазивају реакцију околине, Кристоферова повреда је мање приметна и он расте у „симбол свих мушкараца који су доживели трауме у рату“<sup>1920</sup>. Ово подстиче активније читање и публика заузима позицију посматрача радње који покушава да дође до решења проблема и на потпунији начин разуме дело пред собом. Њихову пажњу додатно продубљује чињеница да Вест не приказује повреду јунака експлицитно и детаљно, већ даје разговор Кристоферове супруге, некадашње девојке и рођаке<sup>1921</sup>, те писмо његовог рођака Френка који га први затиче у стању измењене свести:

„Доживео је контузиони шок и мада није физички рањен, његово стање је веома озбиљно. [...] Прво, кад смо се поздравили, био је некако чудно раздраган. Било му је драго што ме види и испричао ми је да се уопште не сећа контузије, али да жели да се врати у Хароувилд. [...] Затим је ћутао неко време као да нешто крије. А када је почео да прича о ономе што је крио ја сам био запрепашћен. Покушаћу да вам опишем све редом онако како се одвијало. Он ме је обавестио, на дечачки начин који је можда користио пре петнаестак година, да је заљубљен у девојку по имену Маргарет Алингтон, ћерку гостионичара који држи гостионицу на Мајмунском острву код Бреја на Темзи. Остао сам без даха. „Колико дуго то већ траје?“ Он се насмејао мом изненађењу и одговорио: „Откако сам

---

<sup>1919</sup> Jordison, 2018b, нав. дело.

<sup>1920</sup> Jessica Meyer. “‘Not Septimus Now’: Wives of Disabled Veterans and Cultural Memory of the First World War in Britain”. *Women’s History Review*, Vol. 13, No. 1, 2004, стр. 129.

<sup>1921</sup> „Не знам како да се изразим... Он у ствари није рањен... Мина је експлодирала...“ [...] „Контузиони шок...“ Наш израз лица се не промени и она настави обесхрабрено. „У сваком случају, он није добро.“ [...] „Он је у болници Краљице Марије у Булоњу. [...] „Он није добро! Он није добро!“, наставила је молећиво. „Изгубио је памћење и мисли – мисли да се и даље виђамо.““ Ребека Вест. *Повратак ратника*, превела Оливера Поповић. Бања Лука: Бесједа, 2005, стр. 16, 19.



отишао код стрица Амброза у Дорни после дипломског.‘ Пре петнаест година!’<sup>1922</sup>

Кристоферова повреда га, дакле, враћа у прошлост, и он тек накнадно увиђа озбиљност своје ситуације<sup>1923</sup> и почиње да схвата до каквих проблема то може довести. Ипак, ауторка не *описује* његову повреду, већ читаоци о њој *дознају* индиректно и непотпуно, чиме се њихово учешће у роману доводи на виши ниво јер морају да активније приступе процесу читања. Тако се потенцира емотивно и ментално искуство рањеника уместо физичког<sup>1924</sup>, те Вест тиме што *алудира* на извор трауме уместо да га *описује* само помера симболичко средиште романа са питања о томе шта се десило на анализу тога како повреда утиче на живот Кристофера и његове околине. Такође, ово појачава улогу Џени као приповедача јер се једино из њене реконструкције догађаја може наслутити шта се заиста дешава Кристоферу, или макар шта штампа пласира као једну од могућих варијанти трагичних догађаја<sup>1925</sup>. Овако се открива могућност за нове тематске оквире који допуњују основну тему послератне трауме и њеног излечења, те се јавља и снажна критика савременог друштва, психолошка и социолошка анализа више класе, осврт на институцију брака и могућност љубавног спокоја припадника те класе, као и иронично интониране конвенције које у тој класи владају, а које се мењају услед ратних дешавања<sup>1926</sup>. Рат утиче на губитак памћења главног јунака, али и на његово понашање, те амнезија брише и „социјалну углађеност, ред, класни поредак, уклањајући сећање на период у ком је [јунак] подлегао управо тим нормама“<sup>1927</sup>. Разлика између два периода његовог живота – током везе са Маргарет, односно Кити – манифестује се и разликом две јунакиње на почетку романа: Кити је углађена и формална, а Маргарет природна, спонтана и више фокусирана на вести које носи него на свој изглед. Прва информација коју читаоци сазнају о њој је да она долази из Велдстоуна, „радничког предграђа од црвене цигле које загађује поља три миље ближе Лондону него Харовилду“, да би се одмах потом открило да она посећује Кити у

---

<sup>1922</sup> Вест, 2005, исто, стр. 23, 24.

<sup>1923</sup> „Побледео је и упитао која је ово година. ,1916‘, одговорио сам. Срушио се уназад, онесвешћен. [...] После једног сата позвали су ме да се вратим у собу. Крис је посматрао свој лик у ручном огледалу које је бацио на под када сам ушао. ,Ти си у праву‘, рекао ми је. ,Ја нисам двадесетоједногодишњак, мени је тридесет шест година.““ Вест, 2005, исто, стр. 25-26.

<sup>1924</sup> Pividori, нав. дело, стр. 90-91.

<sup>1925</sup> Hergman, нав. дело.

<sup>1926</sup> Дојчиновић, нав. дело.

<sup>1927</sup> Дојчиновић, исто.

похабаном оделу, те да цела њена појава делује одбојно другим двома јунакињама<sup>1928</sup>. Она оставља утисак сиромаштва и запуштености, не само зато што се не облачи по последњој моди, него и зато што долази из провинције и очигледно припада нижој класи од Кити и Џени. Штавише, оне сматрају да је њена намера да их превари и не скривају свој анимозитет, отворено је мрзећи „као што богати мрзе сиромашне“<sup>1929</sup>. Са друге стране, Кити се намеће као епитом класе и елеганције, углађених манира и савршеног изгледа који се задржао од викторијанског доба до почетка XX века и стигао до свог краја избијањем рата. Ауторка придаје пажњу овој јунакињи и томе како она реагује на промене које настају у њеном супругу, и покушава да оправда њено понашање чињеницом да је она изданак једног одређеног друштва које намеће друштвене норме којима она и даље робује: „Када је у питању дивљење, и лепе жене као што је она губе свој иначе урођен смисао за класну дискриминацију; оне несвесно осећају своју цивилизацијску мисију да пред свим мушкарцима истакну сву своју блиставу лепоту, пробуде њихову жељу за поседовањем, подстакну их да се обогате и освоје их, и тако дозволе да их садашње жеље приморају да раде да би обезбедили будућност“<sup>1930</sup>. Ипак, иако су и Кити и кућа у којој она станује на највишем могућем нивоу, ауторка је свесна да је свет око њих у другачијем стању и да Британија није онолико просперитетна као што висока класа жели да мисли да јесте<sup>1931</sup>. Тако *Повратак ратника* постаје и запис о пропасти највиших слојева и људи који су пре рата на одређеним позицијама, а након рата губе могућност да се врате у стари поредак. Губитак памћења са којим се Кристофер сусреће само је један од губитака старог поретка, и он се након повратка кући среће са непознатим окружењем и непознатим људима и не може да се врати у нормалан живот. Мада није страдао у рату, обележен је губитком и смрћу – чак и његова супруга примећује да се „између њих испречило нешто као смрт непремостиво“<sup>1932</sup> – која је населила његов животни простор и потпуно променила његову свакодневицу. Међутим, уместо да тугује за тиме и описује колико је његов живот неподношљив – што на неки начин чини Фокнер у *Војничковој награди* – Вест тражи начин да читаоцима објасни узрок трауме

---

<sup>1928</sup> Вест, 2005, нав. дело, стр. 12, 13.

<sup>1929</sup> Вест, 2005, исто, стр. 18. Слично понашање манифестује и Кристофер петнаест година пре одигравања радње романа, у време када се забављао са Маргарет: након једне свађе, она схвата да он нема поверења у њу „као што би имао у девојку своје класе“. Вест, 2005, исто, стр. 61.

<sup>1930</sup> Вест, 2005, исто, стр. 89.

<sup>1931</sup> Hershman, нав. дело.

<sup>1932</sup> Вест, 2005, нав. дело, стр. 71.

протагонисте, разлоге због којих је губитак памћења најевидентнија последица учешћа у рату, и процес опоравка.

Управо се у том процесу опоравка крије једна од највећих иновација романа *Повратак ратника*, мотив психоанализе као разумевање узрока Кристоферових проблема. Међутим, иако се роман може сматрати „прозном елаборацијом Фројдове теорије трауме“<sup>1933</sup>, у аутопоетичком тексту из 1982, ауторка појашњава да га она није замислила у том кључу: „За почетак, прича се оформила у мојој глави средином 1915. године, а била је претворена у рукопис, не рачунајући ситне детаље, недуго након тога; у то време, мање од једног процента интелектуалаца у Лондону, као ни представника других класа друштва, није ни чуо за психоанализу“<sup>1934</sup>. Њена намера није, дакле, да представи иновативну идеју психоанализе у прозном оквиру или да се сакрије иза ове теме, већ да једноставно опише амнезију као једну од могућих последица ратног учешћа, а све то на основу искуства војника који се брзо након почетка рата почињу враћати са ратишта са сличним последицама. Тако она већ 1914. открива „један од првих случајева амнезије до којих је рат довео“<sup>1935</sup>, а касније открива и друге пацијенте који губе памћење након физичких повреда, и тако долази до грађе за роман. У то време психоанализа постаје све популарнија, и док је роман напослетку објављен, три године касније, тај метод постао је присутан у свести савремених људи. Међутим, иако је она једна од првих енглеских аутора који истражују креативне могућности теорије психоанализе<sup>1936</sup>, овај мотив за њу није међу најбитнијим елементима радње, него тек начин да оствари један од својих примарних циљева – да покаже међусобне односе својих четворо јунака из визуре Џени као приповедача. На пример, пошто не може да говори из перспективе Маргарет, која је једина која схвата да је за Кристофера боље да поврати памћење него да живи у прошлости, једини начин да ауторка дочара читаоцима шта она мисли јесте у разговору Маргарет са неким вишим ауторитетом. Зато Вест уводи лик доктора Гилберта Андерсона, психоаналитичара који је много више од оних „старомодних стручњака за нерве који су само помињали млеко и јаја и масажу“<sup>1937</sup>, и који је покретач разрешења радње у ког се уздају Маргарет, Кити и

---

<sup>1933</sup> Pividori, нав. дело, стр. 91.

<sup>1934</sup> Rebecca West. “On *The Return of the Soldier*”. *Yale University Library Gazette*, Vol. 57, No. 1 (1982), стр. 68. Овај текст је заправо писмо упућено уреднику часописа *The Observer* као коментар на приказ романа *Повратак ратника* у којем се потенцира управо психоанализа као један од носилаца радње.

<sup>1935</sup> West, 1982, исто, стр. 67.

<sup>1936</sup> Orel, нав. дело, стр. 127.

<sup>1937</sup> West, 1982, исто, стр. 68. Овај лик је још један аспект романа који приближава прозу ове ауторке списатељицама са којима се најчешће доводи у везу, Шарлот Гилман и Вирџинија Вулф. У делима *Повратак ратника*, *Госпођа Даловеј* и „Жути тапет“, оне јасно именују лекаре који лече њихове

Џени, толико да потоња чак и кликће „Гилберт Андерсон, Гилберт Андерсон мора да га излечи“<sup>1938</sup>. Иако доктор није примарна личност романа, већ средство којим се долази до његовог краја, не изненађује што он наступа у *deus ex machina* маниру<sup>1939</sup>, али он не приступа хипнози – назива је „варљивим триком“ – већ иде другим путем и покушава да открије узрок губитка сећања. Тај одговор се антиципира већ на почетку романа, чињеницом да се јунакиње налазе „у дечјој соби“ у којој је одрастао Кристоферов и Џенин син Оливер пре смрти, али је та соба и даље део њиховог живота, као да је дечак и даље жив. Такво понашање указује на чињеницу да „Кити није прежалила губитак свог сина на здрав начин“<sup>1940</sup>, али и најављује да ће се мотив мртвог детета опет јавити као битан чинилац живота јунака романа. То се потврђује у разговору Маргарет и Џени, у пресудном тренутку романа када се увиђа дубина Кристоферове очинске трауме, али и разрешење његовог проблема:

„Држала је у руци Оливерову фотографију која је стајала на мом тоалетном сточићу. То је његова последња фотографија, снимана само недељу дана пре његове смрти.

„Ко је ово?“

„Крисово једино дете. Умрло је пре пет година.“

„Пре пет година?“

„Зар то има неког значаја?“

„Има. И мој Дик је умро пре пет година.“ Очи јој се раширише. „Колико година је имао?“

„Само две.“

„И мој Дик је имао само две године...“ Обе смо дисале узрујано. „Од чега је умро?“

„Никада нисмо сазнали. Био је предиван дечак, али нежног здравља од рођења. На крају је просто нестао од најобичније прехладе.“

„Исто се догодило и са мојим Диком. Прехлада. Мислили смо да ће ујутру све да буде у реду и да ће се играти као и обично, а он је –“

---

протагонисте, изражавајући став да је оно што се дешава у сва три дела синегдохално и да „један [лекар] стоји за све из своје бранше“ (Дојчиновић, нав. дело.), чиме се постиже оштра критика лекарске професије у време када лекари или не лече своје пацијенте на адекватан начин, или их уопште не схватају озбиљно.

<sup>1938</sup> Вест, 2005, нав. дело, стр. 78.

<sup>1939</sup> Hershman, нав. дело.

<sup>1940</sup> Hershman, нав. дело.

Њен мучни покрет којим је изражавала тугу био је изненада заустављен, као да је био паралисан. Као да је покушавала да досегне неко откриће. „То је“, муцала је, „као да је сваки од њих имао само половину живота.“<sup>1941</sup>

Спознаја да су обоје у исто време изгубили децу истих година услед мистериозних околности, доводи Маргарет и Кристофера у још снажнију везу, и они се намећу као допуњујући јунаци чије се судбине преплићу и спајају не само у мотиву љубави, већ и у мотиву губитка<sup>1942</sup>. Стога не изненађује што баш Маргарет предлаже да се Кристоферу покажу ствари његовог сина, надајући се да ће то изазвати шок и вратити његово сећање, чиме роман наговештава идеје које иду даље од Фројдових модела понашања и излечења, а сама појава амнезије се тако испоставља као „алиби за војников бег из несрећног живота и безбедан пут ка Маргарет“<sup>1943</sup>. Доктор Андерсон истиче могућност да је његово незадовољство животом пре рата заправо довело до жеље да заборави све што му се десило, укључујући смрт сопственог сина: „Човек заборавља само оно што жели да заборави. Наш задатак је да откријемо зашто он жели да заборави тај део свог живота“<sup>1944</sup>. Након што Кристофер дође у контакт са синовљевим стварима, он се „оправља“, присећа се прошлости, и враћа у стање свести пре повреде: сада више није сломљени реконвалесцент, већ војник који је отишао у рат јер није био у стању да се помири са губитком. Ова промена се манифестује у његовој психи и физичком изгледу који описује нараторка: „Више није ходао немарно као дечак, као што је то чинио тог поподнева, већ строгим војничким кораком ударајући петама. То ме је подсетило да, ма колико смо биле јадне, ми нисмо представљале најгоре решење његовог повратка. Када подигнемо јарам наших загрљаја са његових плећа, он ће се вратити у онај поплавлени ров у Фландрији у којој летећа смрт испуњава небеса више него облаци, у Ничију земљу, где меци падају као киша на поднадула лица мртваца“<sup>1945</sup>. И док Џени истиче да је Кристофер опет војник „од главе до пете“, а Кити да је он коначно „излечен“, извесно је да ће се овај повратник из рата поново вратити у борбу, у покушају да побегне од породичног губитка и његове поновне спознаје. Ауторка, међутим, не говори о његовој будућности, нити

---

<sup>1941</sup> Вест, 2005, нав. дело, стр. 92.

<sup>1942</sup> Pividori, нав. дело, стр. 100.

<sup>1943</sup> Pividori, исто, стр. 91.

<sup>1944</sup> Вест, 2005, нав. дело, стр. 95.

<sup>1945</sup> Вест, 2005, исто, стр. 107.

наговештава да ће он преживети рат у Француској. Из тог разлога психоанализа, ма колико револуционарна и ефективна, не доводи до срећног краја, већ само враћа Кристофера у борбену готовост и поново покреће циклус трауме и амнезије на који су осуђени јунаци романа <sup>1946</sup>. Траума не заобилази никога од њих, а најснажније погођена њоме је Кити која губи супруга и запада у меланхолију и депресију. Она пројектује тугу након губитка сина на стварање привида савршеног живота за Кристофера и себе, и зато не може да прихвати да је он рањен, да је се не сећа и да не може да се врати у стање свести које претходи његовом одласку у рат<sup>1947</sup>. Она се свађа са доктором, тврдећи да је Кристофер напросто забораван и да треба да учини напор да поврати своје памћење, напослетку сугеришући да је он полудео и да није могуће да се ничега не сећа. Зато је њено одушевљење оздрављењем супруга разумљиво, јер у том тренутку он поново постаје епитом више класе и човек по њеним аршинима, иако се враћа у рат. Завршетак романа је обележен помешаним осећањима и јунака и читалаца: Кристоферово стање је боље, он се враћа „породици, и психички и физички, и стога се, симболички, враћа у друштво“<sup>1948</sup>, али његова будућност је доведена у питање, док, на пример, да није дошло до повратка сећања, он би вероватно остао у позадини до краја рата и не би поново био регрутован.

Међутим, да ли је ово бољи исход за њега? Да ли је боље спасити живот по цену вечног губитка памћења, или повратити своју прошлост и наставити даље, ма колико дуго то трајало? Другим речима, да ли је Кристоферов живот квалитетнији само зато што је остао жив након рата, или би за њега било боље да се борио и погинуо као и многобројни његови саборци? У том случају не би уопште ни био доведен у позицију да изгуби памћење, већ би постао жртва која је избрисана без могућности избора. Његов антипод је у том смислу Доналд Маон из романа *Војникова награда*, који у Првом светског рату губи вид, успева да се врати кући, и потом дочекује свој крај недуго након тога<sup>1949</sup>. Његова судбина након рата је запечаћена и он не може да бира

---

<sup>1946</sup> Hershman, нав. дело.

<sup>1947</sup> Hershman, исто.

<sup>1948</sup> Meyer, нав. дело, стр. 129. Излечење од амнезије и траума је ретко присутно у прози која тематизује рат, а аутори се чешће одлучују за опис дуготрајних проблема повратника који покушавају да се „у потпуности врате својим породицама у улогама које се од њих очекују“. Уз то, менталне трауме су међу најучесталијим мотивима списатељица које стварају након рата, што је евидентно у романима *Госпођа Даловеј* или *The Unpleasantness at the Bellona Club* (1928) Дороти Л. Сејерс, у којима је немогућност ратника да се врате супругама и друштву представљена као дуготрајан проблем. Meyer, исто, стр. 129.

<sup>1949</sup> Узгред, када Џени говори о доктору Андерсону, Вест као да антиципира тип доктора који су присутни у *Војниковој награди* или *Госпођи Даловеј*: „Сам Бог зна да сам имала пуно разлога за своје сумње у лекаре, јер су у току протекле недеље толико њих, уштогљених у дугачке капуте и зализане

исход свог живота, али он умире срећан, окружен јунацима који се брину за њега. Ни Кристофер не може да бира, већ Џени и Кити доносе одлуку у његово име, и једино се Маргарет двоуми да ли да учествује у томе или не: „Али, јој! Не могу то да учиним. Да одем и докрајчим јаднику његову срећу. После свега што је прошао, и рат и све остало. А онда би морао поново да се врати тамо. Не могу! Не могу!“<sup>1950</sup> Овим промишљањима *Повратак ратника* добија још једно значење, одлазећи у домен полемичког романа који је много више од уобичајеног (анти)ратног наратива, а један од његових трагичних исхода је и спознаја да је протагонисти можда боље да не поврати сећање, већ да остане у сопственом свету. У том случају, он би био несвестан стварности, али стање у ком се налази – ма колико ирационално, невероватно и бесмислено било – ипак има више смисла него свет који га окружује, а то је свет рата и несрећног брака<sup>1951</sup>. Но, након откривања истине и повратка памћења, Кристофер схвата ко је, и не само да поново изгледа као војник, већ се и враћа у стање свести више класе енглеског друштва. Траума из рата не мења ништа, и он не остварује могућност алтернативне верзије сопственог живота која би била могућа повратком у прошлост. Тиме роман прави још један искорак, овај пут у жанровском смислу, истражујући могућност паралелних светова и повратка у време, а Кристоферово рањавање и амнезија постају начин да се та идеја прикаже најверљивије могуће: „Роман отуд представља још један занимљиви експеримент са модернистичком темом времена и то враћеног времена. Ратна траума постаје трик којим се постиже кретање уназад кроз време. Она није радикална као код јунака Вирџиније Вулф, али је много ближа судбини Септимуса Ворена Смита него, рецимо, механичком путовању кроз време из чувеног Велсовог романа [*Времплов*]“<sup>1952</sup>. Овај поступак је урађен са одређеним циљем, не само да представи начине преласка преко стравичне трауме у рату, већ и могућност повратка уназад и исправки грешака из прошлости. Није случајност што се Кристофер враћа у време своје везе са Маргарет, а не, рецимо, у период након рођења сина или породичног живота са Кити и Оливером. Намеће се закључак да је он управо у младости најсрећнији, а све што се десило након тога је грешка и последица друштвених конвенција. Време у роману зато није објективно, већ субјективно, и то субјективно из перспективе протагонисте, баш онако како га он види, док се јунакиње

---

косе, стајали око Криса и беспомоћно га посматрали. Њихов најуспешнији подухват свео се на бескорисно хипнотисање“. Вест, 2005, нав. дело, стр. 78.

<sup>1950</sup> Вест, 2005, исто, стр. 103.

<sup>1951</sup> Jordison, 2018b, нав. дело.

<sup>1952</sup> Дојчиновић, нав. дело.

око њега такође враћају уназад и приморане су да се адаптирају на нови временски поредак. Кристофер одлази у време када је био срећан и наставља као да се претходних петнаест година није десило – јер се за њега тај период *заиста* није десио – и „жели да обнови оно што би у реалном, објективном времену било немогуће зацелити“, али он не жуди за одређеним *местом* где се осећао као код куће, већ *временом* пре траума<sup>1953</sup>. Ово, најзад, издваја *Повратак ратника* из корпуса дела која тематизују Први светски рат, а Кристофер постаје симбол свих ратника са психичким повредама који покушавају да пронађу своје место у свету у којем за њих нема места. Како је овај јунак настао скоро пуну деценију пре Септимуса Смита, вероватно најпознатијег ратног повратника који пати од менталних проблема у енглеској и светској прози, подвиг ауторке је још већи.

Још један аспект у којем она поставља нове границе је тема односа рата на жене у цивилству и начини на које оне реагују на повратак мушкараца из своје околине са ратишта. Као што је Кристофер симбол повратника, тако су Кити и Џени „симболи друштва у који се он мора поново интегрисати“<sup>1954</sup> – другим речима, оне представљају све оно што њега чека при повратку. Међутим, мада оне за њега нису непознаница, он се враћа изгубљеног памћења, те су његова супруга и рођака једнако нове као и кућа у коју долази и свет који изнова упознаје. Ово ставља додатни терет и на њих, а оне не могу да разумеју како долази до такве трауме и како је уопште могуће да Кристофер, који је имао све и који је био срећан (или тако бар оне мисле), може да заборави све то. Оне покушавају да одрже поредак који влада пре његовог одласка и друштвене конвенције које дефинишу њихов живот, али ствари на којима Кити инсистира – кућа, богатство и брак – постају сувишне и непотребне, избрисане не само утицајем рата и новог класног поретка који стиже уз њега, већ и Кристоферовом амнезијом<sup>1955</sup>. Вест тако постиже двоструку критику: и *друштва* које игнорише положај жене и *појединца*, односно Кити која посматра Кристофера само из материјалног угла и „воли његово богатство и положај у друштву“<sup>1956</sup>. Она је та која највише жели да он поврати памћење, јер ће то значити да ће се њен живот наставити као да се рат није ни десио, и она ће повратити углед који је раније имала. За разлику од ње, Џени је окренута томе како се Кристофер осећа, и она подржава присуство Маргарет у његовом окружењу, свесна да га управо та жена чини срећним и спокојним. Ове две јунакиње представљају

---

<sup>1953</sup> Дојчиновић, исто.

<sup>1954</sup> Meyer, нав. дело, стр. 129.

<sup>1955</sup> Hershman, нав. дело.

<sup>1956</sup> Дојчиновић, нав. дело.



два различита женска одговора на ратну трауму мушкарца, односно алтруистички и себични поглед: једна жели да се он опорави, а друга да га искористи за сопствене циљеве. Тако роман, сем што представља „препознатљиво ‚женски поглед‘ на Први светски рат“<sup>1957</sup>, такође искаче из калуца актуелне продукције која не проговара о тим темама. Скоро сви текстови који тематизују рат то чине из мушке перспективе, а писци имају тенденцију да своје јунакиње оставе по страни, не дајући им довољно простора или их ограничавајући на једноставне и предвидљиве једнодимензионалне оквире супруге, љубавнице, мајке, сестре или случајне пролазнице. Ову одлику прозне продукције која настаје током и након рата подривају управо списатељице попут Исидоре Секулић, Милице Јанковић, Вирџиније Вулф и других, док је *Повратак ратника* један од најранијих текстова који откривају комплексност женске психе и реакције на ратна дешавања. Иако је у средишту наратива мушкарац, примарну улогу имају реакције три жене из његове околине које се опходе ка њему на три различита начина: Џени покушава да поново успостави покидане везе, Кити игнорише његов проблем, а Маргарет, жена из ниже класе, подређује своју срећу његовој<sup>1958</sup>.

Ипак, све три жене су далеко од ратних дешавања и директног утиска рата, и о томе шта Кристофер проживљава сазнају једино посредно, из новинских текстова, разговора са војницима, и филмова који дочаравају ужас рата. Управо је то начин на који се Први светски рат разликује од свих претходних, поставши први ратни сукоб у којем и они који су били удаљени од ратних дејстава могу да сазнају шта се у њима десило<sup>1959</sup>. Ово такође продубљује разлику мушког и женског искуства током рата – док су мушкарци *присутни* у најтежим тренуцима рата, жене о њима само *слушају* – али Вест покушава да смањи тај јаз. У вези са ратним искуством мушкараца и жена битан је и недостатак конкретних ратних сцена и директног описивања ратног дејства. Кристоферово учешће у рату је прећутано, и једино шта се види јесте резултат тог учешћа, амнезија о којој се ни не говори као о „последници“, већ о „повреди“, као да је у питању нешто бенигно, једноставно и површинско, нешто што ће ускоро проћи и што ће он моћи да преболи, наставивши живот као да се ништа од тога није десило. (Узгред, овакав приступ потпуно је супротан од приступа слепилу у Фокнеровој *Војничковој награди*, где се губитак вида Доналда Маона анализира из различитих углова, из перспективе више јунака и могућности за опоравак.) Игноришући Кристоферову амнезију, јунаци не

---

<sup>1957</sup> Orel, нав. дело, стр. 70.

<sup>1958</sup> Hershman, нав. дело.

<sup>1959</sup> Hershman, исто.

признају да је он обележен менталним траумама и психичким поремећајима, већ, уместо тога, релативизују стварност и истичу да је он „болестан“ или „повређен“<sup>1960</sup>, истовремено игноришући и његово учешће у сукобима, као да се оно није десило. Разлог зашто ратне сцене нису присутне у роману је врло једноставан – пошто протагониста пати од амнезије, он не може да се сети својих искустава – те и читаоцима и јунацима преостаје да о њима сазнају из секундарних извора и извештаја медија. Стога долази до препричавања типичних и клишеизираних сцена, попут оне у којој се доноси разговор два рањена војника („Мој друг запева, Помози ми, стари друже, остао сам без ногу!“, а ја сам требало да му одговорим, Не могу, стари друже, остао сам без руку.“<sup>1961</sup>), а ова сцена, која приказује сав ужас рата, постаје и „ноћна мора саме нараторке“<sup>1962</sup>. Њени снови пуни су сцена Кристоферовог ратовања и умирања, и представљају пројекције онога што она о рату зна из медија, и како она замишља рат у „узнемирујуће прецизној сцени рата која поседује једнаку количину прогањајуће горчине као поезија Вилфреда Овена“<sup>1963</sup>: „Ноћу, видела бих Криса како трчи преко мрке трулежи Ничије земље, како одскаче уназад јер је стао на неку руку, и не осврће се због ужасног призора који пружа нека несахрањена глава, и тек када су ми се у сну изређале све могуће страхоте и ужаси, видела сам га како се баца напред на колена да би стигао на сигурно – ако је то уопште било то. У ратним филмовима гледала сам како војници склижу меко са грудобрана рова и само би неки сурови оптимиста могао да каже да су својим падом доспели на сигурно“<sup>1964</sup>. Иако је у питању препричавање догађаја из рата из друге руке и неаутентично искуство, евидентно је да сам рат снажно задире у мирнодопско окружење, бришући разлику у искуству мушкараца и жена, и чињеницу да жене немају конкретна ратна искуства самим тиме што су им доступни ратни филмови и новински извештаји који описују та искуства<sup>1965</sup>. Овако се брише граница између полова: мушкарци одлазе у рат, спознају сав његов ужас и враћају се са траумама, а жене слушају о томе, гледају филмове, доживљавају

---

<sup>1960</sup> Pividori, нав. дело, стр. 90-91. Овакав став износи Кити која не може да поверује у амнезију, и она би пре признала да је Кристофер болестан него да губи памћење: „Не могу да поднесем ту помисао. То не може да буде истина. Али ако није... [...] Чудно ми је што ми није испричао да је њу познавао, чудно је што је уопште познавао такву врсту жене. То показује да неке ствари не знамо о њему. Мора да ту нешто није уопште у реду. То је велики недостатак поверења. Презирем то.“ Вест, 2005, нав. дело, стр. 21.

Најзад, Кити долази до новог стадијума када више не игнорише Кристоферово стање, већ почиње да га оптужује и сваљује кривицу на њега: „Али њена малена уста наставише да просипају зло. То је чиста превара“, заврши она неопростиву реченицу. „Он се претвара.“ Вест, 2005, исто, стр. 37.

<sup>1961</sup> Вест, 2005, исто, стр. 8. Ова сцена понавља се двапут, у првом и петом поглављу; види стр. 8 и 83.

<sup>1962</sup> Дојчиновић, нав. дело.

<sup>1963</sup> Hershman, нав. дело.

<sup>1964</sup> Вест, 2005, нав. дело, стр. 7.

<sup>1965</sup> Hershman, нав. дело.

личне трауме код куће и поистовећују своје искуство са искуством повратника. Ужаси рата улазе у позадину, далеко од фронта, изједначавајући судбине свих људи, без обзира где су и шта раде у рату. Одједи рата осете се и у Кристоферовој кући, а он се осећа као ратни заробљеник окружен непријатељима којих не може да се сети, док времена на време романом провејавају рефлектори који круже небом и изгубљени цепелин који звецка „као скелет док лети ноћним небом“<sup>1966</sup>, доказујући да је рат увек у близини. Напослетку, због овога се *Повратак ратника* истиче у корпусу дела која тематизују Први светски рат, дајући глас женама и вреднујући њихово искуство, иако оне нису лично присутне у рату.

### Завршне напомене

Вест у роману *Повратак ратника* успева да на објективан и књижевно релевантан начин дочара дубину менталних проблема са којима се срећу повратници са фронта – нарочито они који губе памћење – као и тешкоће које море жене које их чекају код куће. Она не описује рат опсежно и детаљно, али успешно дочарава овај глобални сукоб и доба након њега. Својим селективним односом према ратним темама, Вест истовремено ствара атипично ратни и атипично модернистички роман који има одређених сличности са делима која се објављују одмах након завршетка рата, али и успева да оде корак даље од њих. Поред Шарлот Гилман и Вирџиније Вулф, са којима има највише сличности (мотив поремећеног ума, привикавање на стварност након трауме и неразумевање са својом околином и људима од ауторитета који су представљени ликовима лекара), приметне су паралеле између ове ауторке и писаца као што су Џејмс Џојс, Ерих Марија Ремарк, Ернест Хемингвеј, Вилијам Фокнер, Форд Мадокс Форд<sup>1967</sup>, Дејвид Херберт Лоренс, Дороти Л. Сејерс, Роберт Грејв или Сигфрид Сасун<sup>1968</sup>. Појавивши се пре већине од њих у књижевним круговима, она наговештава неке од тема и мотива које ови аутори касније истражују, на мање или више успешан начин. Када се њен рад посматра у овом контексту, јасно је да је реч о списатељици која доноси нове нивое значења у дела која описују Први светски рат, прожимајући

---

<sup>1966</sup> Вест, 2005, нав. дело, стр. 31.

<sup>1967</sup> Узгред, Вест помиње Форда више пута у својим писмима, а крајем јула 1918. пише Силвији Линд како је провела викенд у друштву у којем је био и Форд који јој је том приликом „врло детаљно појаснио све несавршености романа *Повратак ратника* у односу на сва његова дела“. West, 2000, нав. дело, стр. 40.

<sup>1968</sup> Видети: Дојчиновић, нав. дело; Hershman, нав. дело; Pividori, нав. дело, стр. 90; Meyer, нав. дело, стр. 129.

ратне теме са онима које се тичу позиције жена у друштву, психоанализе, утицај рата на војно и цивилно становништво, али и лечење ратних траума, што је оквир који касније постаје популаран у корпусу ратне књижевности. Из ових разлога је Ребека Вест незаобилазна фигура ратне струје у енглеској књижевности и ауторка чији се допринос потпунијем разумевању свих импликација које рат има на различите слојеве и класе друштва не сме игнорисати.

## Џон Дос Пасос: *Три војника, САД: трилогија*

Иако је један од аутора који сопственом одлуком улазе у Први светски рат, Џон Дос Пасос формира свој ратни опус у сенци других аутора своје генерације који пишу о истим темама у исто време када и он, првенствено Ернеста Хемингвеја. Однос ова два писца комплексан је и садржајан, али њихова дела образују сличност само на основном тематском нивоу. Када им се приступи дубље и пажљивије, увиђају се многобројне разлике, како на техничком плану, тако и на плану карактеризације јунака, мотива, стила и утиска. Хемингвејев замах је ограничен на неколицину типских јунака чије се одређене особине понављају из дела у дело, надограђују и постају израженије и конкретније, а Дос Пасос је свеобухватнији и садржајнији. Када се говори о његовим ратним делима, неопходно је поменути романе *One Man's Initiation: 1917* (1920, док је ново издање, под насловом *First Encounter*, штампано 1945), *Три војника* (1921), те романе *42. паралела* (1930), *1919.* (1932) и *Велики новац* (1936), који се након 1938. заједно штампају под насловом *САД: трилогија*. Уз то, треба поменути и роман *Adventures of a Young Man* (1939) који, слично роману *За ким звоно звони* из 1940, говори о Шпанском грађанском рату и додатно продубљује везе Дос Пасоса и Хемингвеја. Ипак, тај роман, као и његов првенац из 1920, неће бити део овог истраживања јер је ранији суштински тек почетничко дело, а потоњи је тек маргинално везан за рат, и стога ниједан није релевантан као *Три војника* и *САД: трилогија*. Међутим, ти наслови су довољни да се види вредност Дос Пасоса и анализира његов комплексан однос не само према рату као историјској чињеници, већ и као појави која одређује политички, друштвени и економски развој целог XX века. Овај аутор је, снажније од осталих писаца своје генерације, заинтересован за политичке прилике пре, током и након рата, и стога његова дела нису само ратног карактера, већ се читају и као друштвене студије, политичке анализе, памфлети и осврти на економски напредак америчког друштва. Дос Пасос је током целе каријере у некој врсти „романтичне, непрестано разочаравајуће љубавне везе са Америчким Државама“<sup>1969</sup>, и стога не чуди што се он фокусира на америчко друштво и његове промене.

Прикључивши се борбама на сопствено инсистирање, слично Хемингвеју и Фокнеру, Дос Пасос је у прилици да гледа трагедију своје генерације на европским фронтovima, али и промене које се дешавају у војницима, од тренутка када ступе у

---

<sup>1969</sup> Robert Gorham Davis. *John Dos Passos*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1962, стр. 5.

ратну зону све док се не врате кућама. Зато је његово писање о рату опсежно, и он се посвећује мотивима за одлазак у рат, мислима у рововима и сећањима на ратно учешће. Отуд се он истиче као свеобухватан аутор који пише енциклопедијски, покушавајући да осветли не само *неколицину* појава свог доба, него *све* њих. Зато критичари хвале његов квалитет – „Ја сматрам Дос Пасоса највећим писцем нашег времена.“<sup>1970</sup> – и напомињу да он обухвата све слојеве друштвеног поретка као својеврсни „геолог и историчар америчког друштва“<sup>1971</sup>, успешно дочаравајући, попут Чарлса Дикенса, „и фарсу и трагедију свог времена“<sup>1972</sup>. Његова проза је између фарсе и трагедије, са једне стране, те историје и фикције, са друге, и стога је, ради њеног разумевања, неопходно осветлити његово учешће у рату, поетичке принципе и политичке ставове који су обликовали његова дела.

#### Одлазак у рат, повратак и поновни одлазак

Пре но што је постао један од најквалитетнијих представника врло квалитетне генерације у којој скоро сви писци постижу успех већ првим делима<sup>1973</sup>, Дос Пасос пролази период иницијације који га спрема за нови послератни свет. Он би вероватно успео да постигне књижевни успех и без тог искуства, посматрајући рат са безбедне даљине, али га директни додир са губицима чини свеснијим вишеслојности новог света којем се враћа након повратка у САД. Другим речима, да није било Првог светског рата, историја савремене епохе одвијала би се на другачији начин, и Дос Пасос би, сходно томе, морао да потражи нове теме унутар којих ће изразити свој поглед на свет. Но, како долази до његовог ратног учешћа, и у чему се оно тачно састоји?

Попут Фокнера, који жељу за ратом заснива на породичној историји и односу са претходним генерацијама, и Дос Пасос жели да постане део војних снага и активни учесник Првог светског рата због односа са оцем. Њихов однос је комплексан и

<sup>1970</sup> Жан Пол Сартр. „Поводом Џона Дос Пасоса и ,1919““. *О књижевности и писцима*, превела Фрида Филиповић. Београд: Култура, 1962, стр. 151.

<sup>1971</sup> Michael Gold. “The Education of John Dos Passos”. *John Dos Passos: The Critical Heritage*, ed. Barry Maine. London & New York: Routledge, 2005, стр. 119.

<sup>1972</sup> Clifford Bower-Shore. “1919, Review”. Maine, исто, стр. 122.

<sup>1973</sup> Каули контрастира претходну генерацију писаца са новом која, управо због својих претходника који су дуже чекали на успех, има лакши приступ читалаштву и не губе време бавећи се разним пословима, већ се посвећују писању. Међу њима су Ф. Скот Фицџералд, који већ са двадесет и четири године зарађује 18.000 долара годишње од прозе, те аутори попут Хемингвеја, Дос Пасоса, Торнтон Вајлдера и Луиса Бромфилда који остварују међународни успех пре тридесете, и стога, као професионални писци скоро од почетка каријере, могу да, за разлику од претходне генерације, „развијају своје умеће из књиге у књигу“. Malcolm Cowley. *Exile's Return: A Literary Odyssey of the 1920s*. London: Penguin Books, 1994, стр. 8-9.

компликован, а разлог за то је чињеница да отац, познати њујоршки адвокат кубанско-португалског порекла, не признаје Дос Пасоса као сина све до дечакове адолесценције. Као незаконито дете, он живи са мајком између Европе и Америке, све до смрти супруге свог оца 1910, када његови родитељи ступају у брак. Ова конфузија утиче на променљивост идентитета код младића и посматрање света из више перспектива, али и до жеље да се што пре дистанцира од оца<sup>1974</sup>. Он одлази на Харвард где је активан као песник и књижевни критичар за часописе *Harvard Monthly* и *Harvard Advocate*, те се и појављује у антологији *Eight Harvard Poets* (1917) са Е. Е. Камингсом и другим младим ауторима<sup>1975</sup>. Након завршетка студија 1916, Дос Пасос изражава жељу да се прикључи рату, доживи нова искуства и прошири схватање света: иако је пацифиста и улаже приговор савести, он и даље жели да „види шоу“<sup>1976</sup> на европским фронтима и тражи начин да ту намеру оствари. Он види авантуру и жели да помогне људима, те су тако прве опције које разматра волонтирање у амбулантном корпусу Norton-Harjes, који је окупио многе касније остварене писце и интелектуалце (Каули, Камингс, Хемингвеј и други), али до тог корпуса није лако доћи<sup>1977</sup>. Његов отац је против овог плана и стога га шаље на студије архитектуре у Шпанију на годину дана, али, након што умире почетком 1917, Дос Пасос се враћа у САД и, под снажним утицајем романа *Огањ* Анрија Барбиса, наставља са плановима за одлазак у Европу, те средином јуна 1917. напokon и стиже у Француску<sup>1978</sup>. Служи близу Вердена заједно са колегама са Харварда, и, упркос нападима које преживљава – гасни напади и минобацачи – истиче да је на фронту срећнији но у Америци, где је ваздух загађен лажима, хипокризијом и лажним патриотским наклапањима<sup>1979</sup>. Сцене којима присуствује чине га неосетљивим на људску патњу и проблеме који га окружују, али му и помажу да разуме свет у којем се налазио и свет који ће настати након рата<sup>1980</sup>. Када болнички корпус америчке војске

---

<sup>1974</sup> Hazel Hutchinson. *The War that Used up Words: American Writers in a European Conflict, 1914–1918*. New Haven & London: Yale University Press, 2015, стр. 179. Овакав однос са родитељима доводи до типских ликова у прози Дос Пасоса, те су очеви дистанцирани, а мајке пуне љубави. Davis, нав. дело, стр. 6-7.

<sup>1975</sup> Davis, исто, стр. 7; Hutchinson, нав. дело, стр. 179-80.

<sup>1976</sup> John Dos Passos. “Introduction, 1968”. *One Man’s Initiation*. Ithaca: Cornell University Press, 1969, стр. 5.

<sup>1977</sup> Davis, нав. дело, стр. 7.

<sup>1978</sup> Davis, исто, стр. 7; Hutchinson, нав. дело, стр. 180-181. Он разматра да се рату прикључи као преводилац, али је одбијен јер има мање од двадесет једне године, док га волонтерски амбулантни корпус првобитно одбија због проблема са видом и мањка искуства у војњи. Hutchinson, исто, стр. 180-181.

<sup>1979</sup> Hutchinson, исто, стр. 182, 183. Видети: John Dos Passos. *The Fourteenth Chronicle: Letters and Diaries of John Dos Passos*, ed. Townsend Ludington. London: Andre Deutsch, 1974, стр. 92.

<sup>1980</sup> У својим мемоарима бележи како мирно једе док војницима у његовој близини ампутирају удове, закључујући да није постао неосетљив на туђ бол, већ да је једноставно навикао на њега и пронашао свој мир у рату. John Dos Passos. *The Best Times: An Informal Memoir*. London: Andre Deutsch, 1966, стр. 55.

преузима руковођење корпусом Norton-Harjes, Дос Пасос и његове колеге треба да потпадну под војну команду, те се он, не желећи да дође до тога, пријављује за службу у америчком Црвеном крсту као возач амбулантних кола<sup>1981</sup>. Тако се, слично јунацима романа *1919*, остварује на ратиштима и Италије и Француске<sup>1982</sup>, али је италијански период током зиме и пролећа 1917/18. знатно мирнији, безбеднији и мање стресан од времена у околини Вердена<sup>1983</sup>. Међутим, тада настају нови проблеми који га спречавају да се оствари као војник и врати кући као ратни херој. Наиме, до званичника Црвеног крста стиже део његове кореспонденције са пријатељима где изражава своје нескривено незадовољство ратом и пацифистичке ставове, што даје утисак да он изнутра подрива своју јединицу и ради против ње. Због тога је отпуштен из Црвеног крста, и једини начин да се поново врати у рат је да се пријави за редовну војну службу у САД. Ипак, ни то није могуће, те је упућен у војни логор у Пенсилванији где обавља једноставне задатке, али, у исто време, и скупља грађу за роман *Три војника* чији су делови засновани на искуству у том логору. Он чека неколико месеци да се врати у Европу, и креће ка Француској баш 11. новембра 1918. године.

Време које Дос Пасос проводи у Европи пресудно утиче на његов поглед на свет и постаје део романа *One Man's Initiation: 1917* и *Три војника*, чинећи везу фикције и стварности лабилнијом и нестаљом. Та веза касније добија нови ниво значења у *САД: трилогији*, где је однос стварних и измаштаних догађаја још комплекснији и садржајнији. Најзад, његова ратна искуства покрећу поетичка и политичка питања, доводећи до специфичног односа ка новим економским, друштвеним и политичким системима након рата, и претапања тих система у његово писање.

#### Поглед на послератни свет и обликовање поетичких принципа

Повратак из рата је за Дос Пасоса почетак новог живота: више не крије свој идентитет и породично наслеђе, и може да обликује своја сећања и искуства из рата у прозу којој се посвећује по повратку. Током рата почиње да сакупља грађу коју касније обликује на књижевно релевантан начин и представља публици, а учешће у рату и доживљаји у

---

<sup>1981</sup> Hutchinson, нав. дело, стр. 184, 185. За њега и друге возаче који су се касније остварили као писци, рат представља неку врсту универзитетског курса из практичног живота. Cowley, нав. дело, стр. 38.

<sup>1982</sup> Cowley, исто, стр. 43.

<sup>1983</sup> Hutchinson, нав. дело, стр. 185. Хачинсонова овде такође истиче да је управо у Италији, у близини Скија, Дос Пасос први пут срео Хемингвеја са којим се касније, током двадесетих година, дружио и у Паризу.



Италији и Француској проширују његова поља интересовања и доносе материјал за писање романа. Међутим, на који начин он обликује своја искуства и како се његови политички и поетички погледи мењају у годинама по завршетку Првог светског рата?

Услед комплексног односа према сопственом идентитету током одрастања, могућност многоструких перспектива је за Дос Пасоса нешто уобичајено и природно<sup>1984</sup>, и то се види у његовој прози, у којој се карактеризација, тематски оквир, ток радње и приповедни глас одвијају на неколико нивоа, али и у схватању света, где он покушава да посматра ствари из најшире могуће перспективе и увек узме у обзир више нивоа стварности. Он читаоцима истовремено представља перспективе више јунака, што се види у романима *Три војника* и *САД: трилогија*, али и у његовом првом делу, *One Man's Initiation: 1917*, који настаје током рата и приликом ослушкивања говора различитих војника који су у његовој близини. Зато се у роману може пронаћи прегршт различитих гласова који дају Дос Пасосу прилику да опише већи број сећања на рат и приступа ратним догађајима – од патриотских осећања и гађења према непријатељу, преко ироније, резигнације и бега од стварности, све до ентузијазма и храбрости – и то неретко само у једном јунаку<sup>1985</sup>.

Сличан поетички принцип понавља и роман *Три војника*, дајући читаоцу прилику да упозна ток свести и ратна искуства три различита јунака и промене које се у њима одвијају, а које рефлектују промене у целом човечанству. Јунаци се мењају, наилазе на искушења и пролазе кроз њих, схватајући на крају рата да су постали потпуно другачије личности него што су били на његовом почетку. Читаоцима је остављено да приметите промене у војницима, али и у себи самима, под утицајем прозе коју читају, и да се сходно томе одреде према јунацима, њиховим поступцима и ставовима које заступају<sup>1986</sup>. Ипак, Први светски рат није само догађај помоћу ког се рефлектују особине индивидуа, већ и догађај који аутору даје слободу да рефлектује цело америчко друштво, његове многострукости и различите идентитете<sup>1987</sup>, што он чини и у каснијим делима, првенствено *САД: трилогији*. Он се не пита како и зашто настаје рат, већ се усредсређује на начине на које појединац и друштво могу да преживе тај рат и наставе живот након њега<sup>1988</sup>. Дос Пасос осећа пулс свог времена – он је „заиста *знао* шта се десило са друштвом док је већина осталих писаца послератне генерације то

---

<sup>1984</sup> Hutchinson, исто, стр. 179.

<sup>1985</sup> Hutchinson, исто, стр. 187.

<sup>1986</sup> Hutchinson, исто, стр. 228-229.

<sup>1987</sup> Hutchinson, исто, стр. 229.

<sup>1988</sup> Hutchinson, исто, стр. 187.

само *осећала и реаговала* против тога<sup>1989</sup> – и спаја различите временске перспективе у јединствени прозни оквир. Он је истовремено у прошлости и садашњости, пишући о догађајима који су прошли и политичкој и економској клими у којој се налази. Романи *One Man's Initiation: 1917* и *Три војника* штампани су 1920, односно 1921, а баве се периодом који се тек завршио, али уз довољну временску дистанцу да аутор може посматрати рат из перспективе новог времена које се недвосмислено разликује од ратног. Уз то, романи из *САД: трилогије* баве се временом пре, током и непосредно након рата, а штампани су током тридесетих година, што значи да иду неколико деценија у прошлост и са накнадним знањем описују пресудне тренутке америчке историје краја XIX и почетка XX века. Знајући да је управо трећа деценија новог века изразито турбулентна и пуна успона и падова друштва, јасно је да ови романи најављују промене које настају после рата и анализирају их из позиције сведока који их је преживео. Они сумирају став који људи тридесетих имају према себи самима из деценије раније, а у догађајима који се одигравају непосредно након рата читаоци препознају ране знаке Велике економске кризе<sup>1990</sup>. Дос Пасос је свестан економских процеса који утичу и на његово писање, те његовим романима из тридесетих година провејавају сенке прошлости и лоше одлуке које воде америчко друштво до руба пропасти. Дајући пресек своје генерације и нараштаја који јој претходи, он дубински анализира проблеме савременог живота у САД и истиче да они нису последица само Првог светског рата, већ да је њихов корен дубљи и свеобухватнији, чиме ратна проза коју он пише оставља другачији утисак од ратне прозе осталих аутора његовог доба.

За разлику од већине својих исписника, Дос Пасос меша утицаје историје, социологије, економије и политике, чиме добија једну комплексну мешавину типичне послератне прозе, са једне стране, и прозе која у себи сабира утицаје различитих аспеката стварности, са друге. Он се труди да за себе пронађе јединствен политички став – у овом аспекту се он разликује од других поратних писаца јер је „био радикалан двадесетих година, када је већина његових пријатеља била незаинтересована за политику, а постајао је све конзервативнији у наредној деценији, док су многи његови пријатељи постајали радикалнији“<sup>1991</sup> – и, премда је наклоњен левици, он не дозвољава својим политичким опредељењима да утичу на његово стваралаштво и претворе га у

---

<sup>1989</sup> Maxwell Geismar. *American Moderns: From Rebellion to Conformity, A Mid-Century View of Contemporary Fiction*. London: W. H. Allen, 1958, стр. 72-73, курсив Д.Б.

<sup>1990</sup> Geismar, исто, стр. 72, 73.

<sup>1991</sup> Cowley, нав. дело, стр. 292.

пропаганду<sup>1992</sup>. У време када писци нису свесни политичких разлика које их окружују и не сматрају да је политички систем вредан пажње, Дос Пасос користи своје знање не би ли свој књижевни рад унапредио и учинио занимљивијим. Тако се у роману *Три војника* пропаст француског друштва у Првом светском рату и беспомоћност коју војници осећају објашњава економско-политичким односима који немају везе са личним ставовима према рату и сећањем на њега, што су теме којима се посвећују остали амерички писци тих година. Дос Пасос даје једноставне паралеле – војници немају редовна примања и осећају се дехуманизовано и понижено, а када добију заслужено финансијско следовање, они немају на шта да га потроше сем на приземна телесна задовољства као што су алкохол и бордел<sup>1993</sup> – којима конкретизује апстрактне друштвено-економске односе, дајући читаоцима нови угао посматрања рата. Уместо да се посвети појединачним судбинама поратних губитника, он иде између колективног и индивидуалног, правећи разлику између „нас“ и „њих“: Американаца и Француза, Американаца и Немаца, војника и цивила, богатих и сиромашних, победника и губитника, итд. Најзад, ова дихотомија расте у његовом опусу, све док у роману *Велики новац* не конкретизује ову поделу, говорећи о две Америке које настају поделом јавног мњења у случају криминалаца Сака и Ванцетија<sup>1994</sup>: „ми нисмо један ми смо два народа [...] на улицама су само потиштена лица побијеђених улице припадају побијеђеном народу читавим путем до гробља гдје ће бити спаљена тијела досељеника човјек до човјека у ситној киши пунимо мокре тротоаре стојимо густо један до другог гледамо престрављено у лијесове ниједи блиједи // ми – побијеђена Америка“<sup>1995</sup>.

Ова двострукост Америке и света једна је од последица Првог светског рата и свеобухватног погледа на свет који Дос Пасос манифестује у прози, као и чињенице да он циља на утисак својих речи исто колико на утисак који доноси радња његових дела. Мада су његове техничке иновације велике и недвосмислено приметне, оне су у складу са токовима савремене прозе – тако се, на пример, секвенце под поднасловом „Око камере“ у романима *САД: трилогије* могу довести у везу са техником тока свести код

---

<sup>1992</sup> Bower-Shore, нав. дело, стр. 123.

<sup>1993</sup> Hutchinson, нав. дело, стр. 230.

<sup>1994</sup> У питању су италијански анархисти који 1920. убијају више људи у пљачки. Погубљени су 1927. након контраверзног судског процеса, што доводи до интересовања свих слојева америчког друштва, од обичних грађана и радника до правника, политичара и писаца. Видети: Никола Ђуран. „Еманципација америчке поезије кроз искуство светских ратова“. *Узданица*, год. 11, бр. 2 (2014), стр. 62-63.

<sup>1995</sup> John Dos Passos. *USA: trilogija*, превели Novak Simić i dr. Rijeka: Otokar Keršovani, 1956, стр. 1396, 1397. Лична имена из овог издања ће се наводити у транскрибованом облику, укључујући и наслов.

Џејмса Џојса и других аутора<sup>1996</sup> – и стога нису потпуно неочекиване. Са друге стране, он покушава да изгради нови свет који је заснован првенствено на исказима и свести послератних људи чији се ставови мењају на основу текстова који допиру до њих<sup>1997</sup>. Ово води до закључка да је Дос Пасос не само „господар, а никад роб речи“, већ и да је „интерпретатор модерног живота“ чији „хаотични прозни сплет личи на неправилни срчани ритам самог живота“<sup>1998</sup>. Због овога се свет који он ствара намеће као нереалан и немогућ<sup>1999</sup>, али, пошто он свој поглед на књижевност и стварност баштини из стварних догађаја из рата, његов свет није ништа друго до представа света који га окружује. Корен његове поетике се, наиме, проналази у ослушкивању разговора војника, као и записивању њихових активности, што Дос Пасос ради у Вердену, Италији и Америци. У Француској проводи слободно време са два пријатеља са Харварда, Робертом Хилјером и Фредериком ван ден Арендом, у једној напуштеној башти бомбардоване куће у близини своје базе. Тамо заједно са Хилјером почиње да пише роман “Seven Times Round the Walls of Jericho” о Мартину Хоуу, младићу из Бостона на француском фронту, пронашавши простор да изрази негативан став о средњој класи, старијој генерацији и књижевно-политичком естаблишменту<sup>2000</sup>. Он наставља да ради на рукопису у Италији, а из њега настаје роман *One Man’s Initiation: 1917*<sup>2001</sup>. У Италији се његов утисак рата спаја са идејом о вишеструким перспективама, нарочито када волонтира у ратној болници<sup>2002</sup>, док се убрзо након тога враћа у САД и током путовања бродом није радио ништа друго до седео у кабини и „писао и писао“<sup>2003</sup>, спреман да све своје импресије из рата и предвиђања будућности преточи у прозу.

*Три војника*: рат није пикник

Роман *One Man’s Initiation: 1917*, настао на основу записа из Француске и Италије током рата, објављен је 1920, годину дана пре романа *Три војника*, и између ова два наслова може се пронаћи већи број паралела. Они деле тематски оквир, позадину рата,

---

<sup>1996</sup> Barry Maine. “Introduction”. Maine, нав. дело, стр. 2. Мејн такође истиче да проза Дос Пасоса, сем ове иновације, нема утицај на читаоце као дела Џојса, Фокнера или Езре Паунда.

<sup>1997</sup> Hutchinson, нав. дело, стр. 240.

<sup>1998</sup> Bower-Shore, нав. дело, стр. 122.

<sup>1999</sup> Сартр, нав. дело, стр. 243, 251.

<sup>2000</sup> Hutchinson, нав. дело, стр. 182.

<sup>2001</sup> Hutchinson, исто, стр. 185.

<sup>2002</sup> Hutchinson, исто, стр. 185.

<sup>2003</sup> Dos Passos, 1966, нав. дело, стр. 70.

цинични однос према стварности и огорченост према рату<sup>2004</sup>, али је потоње дело успешније и квалитетније. Првенац аутора објављен је у Енглеској у октобру 1920, након вишемесечних преговора и инсистирања да се рукопис доради и да аутор финансира штампу, а за првих шест месеци је продат у свега шездесет и три примерка, што је још један показатељ његовог квалитета<sup>2005</sup>. Протагониста романа, Мартин Хоу, маска самог Дос Пасоса, учествује у Првом светском рату као возач амбулантних кола, и са својим аутором дели места на која одлази, авантуре које доживљава и разговоре које води. Аутобиографски дискурс је евидентан<sup>2006</sup>, а мане романа су велике и доводе до негативне рецепције, али се у њему препознају одређене техничке иновације које ће Дос Пасос надоградити романима *Три војника*, *Манхетн трансфер*<sup>2007</sup> и *САД: трилогија*. У питању су, пре свега, појава протагонисте који је путник<sup>2008</sup>, епизодичност романа и инсистирање на краћим прозним деловима који се склапају у складну целину тек на крају, поигравање са фокализацијом и позицијом приповедача, полифоничност дијалогских секвенци, јукстапозиције вишеструких перспектива, замагљена граница стварности и фикције, конкретни описи ратних страдања и патњи, представе рањених и мртвих тела, те утисак који рат оставља на појединца<sup>2009</sup>. Сви ти елементи чине *One Man's Initiation: 1917* припремним делом и прелиминарном скицом која крије назнаке врхунског стила до којег Дос Пасос стиже у наредним насловима<sup>2010</sup>. Свестан недостатака, он планира наредни роман и пре но што првенац стиже до читалаца, свестан да они нису заинтересовани да читају о рату на класичан начин и знајући да може да им понуди нешто другачије<sup>2011</sup>. Промене које примењује и пажња коју посвећује роману *Три војника* доводе до успеха код критике и читалаца, као и до новог интересовања за његова дела, те су му издавачи нудили нове тираже романа *One Man's Initiation: 1917*, као и уговоре за наредна дела (збирку путописних есеја *Rosinante to the Road Again* и збирку песама *A Pushcart at the Curb* (оба дела се

---

<sup>2004</sup> Lloyd R. Morris. "Dos Passos in Perspective". Maine, нав. дело, стр. 51-52.

<sup>2005</sup> Dos Passos, 1966, нав. дело, стр. 70; Maine, нав. дело, стр. 3; Hutchinson, нав. дело, стр. 189; Townsend Ludington. *John Dos Passos: A Twentieth Century Odyssey*. New York: Dutton, 1980, стр. 192-195.

<sup>2006</sup> Hutchinson, нав. дело, стр. 185-186; Davis, нав. дело, стр. 9; Maine, нав. дело, стр. 3.

<sup>2007</sup> Овај роман из 1925. је прекретница између ране ратне прозе аутора и касније прозе која доводи до *САД: трилогије*, и он даје панорамски преглед америчког друштва од краја XIX века до тридесетих година. Видети: John Dos Passos. *Manhattan transfer*, prevela Anka Katušić. Zagreb: Liber, 1978.

<sup>2008</sup> Дос Пасос је један од највећих путника своје генерације који непрестано планира нова путовања, пролазећи кроз Париз на одласцима у Шпанију, Русију, Турску или Сирију. Cowley, нав. дело, стр. 292.

<sup>2009</sup> Davis, нав. дело, стр. 9, 10; Morris, нав. дело, стр. 52; Hutchinson, нав. дело, стр. 186-187, 188.

<sup>2010</sup> Hutchinson, исто, стр. 189.

<sup>2011</sup> Hutchinson, исто, стр. 189.

штампају 1922), као и следећи роман, *Streets of Night* из 1923)<sup>2012</sup>. Највећа вредност његовог првог романа крије се у најави квалитета Дос Пасоса као писца, али и у чињеници да је он на рукопису радио самостално и ослањајући се – за разлику од, на пример, Хемингвеја – само на свој сопствени и уреднички сензибилитет<sup>2013</sup>.

Роман *Три војника*, првобитно насловљен *The Sack of Corinth*, настаје највише током 1918. године, док Дос Пасос у војном логору Camp Crane у Пенсилванији чека да се врати на европски фронт, те неколико година касније, док у Шпанији ради као новинар и есејиста, а аутор га пише у полу-тајности због мера које америчка војска прописује војницима у циљу спречавања ширења информација од војног значаја<sup>2014</sup>. Дело бележи више стадијума рата, од припреме у војном логору, преко пута у Европу, сналажења у новом окружењу и сусрета са непријатељем, све до краја активне службе, дезертирања и повратка кући. Дос Пасос заснива већи део романа на сопственом утиску, те записује свакодневне сцене у логору и ради на рукопису са жељом да он постане „монументално дело о америчкој војсци“<sup>2015</sup>. Пошто се враћа у Француску након потписивања примирја, он има времена да ради на њему, али паралелно сређује и свој претходни рукопис и прави планове за нова дела<sup>2016</sup>, те се у том истовременом раду на неколико наслова може пронаћи и разлог њиховог интертекстуалног преплитања и понављања одређених тема, мотива и догађаја. *Три војника* понављају најбоље делове романа *One Man's Initiation: 1917*, али их и надограђују, толико да су критичари остали подељени између позитивног и негативног утиска<sup>2017</sup>. Не знајући да ли да га читају као мемоарско-дневнички запис, белетристички текст или анти-ратну пропаганду, критичари истичу да би ово дело могло бити „или приземна клевета или ужасна истина“<sup>2018</sup>, због које би аутор, да се дело појавило током рата, био кривично гоњен и послат на робију<sup>2019</sup>. Они се слажу да је роман брутално искрена представа рата из угла једног од његових учесника – а та искреност потиче из чињенице да сви који у рату нису смели да говоре сада почињу да се присећају својих искустава – али се

---

<sup>2012</sup> Maine, нав. дело, стр. 5.

<sup>2013</sup> Davis, нав. дело, стр. 9-10.

<sup>2014</sup> Davis, исто, стр. 10; Hutchinson, нав. дело, стр. 224.

<sup>2015</sup> Dos Passos, 1974, нав. дело, стр. 239

<sup>2016</sup> Hutchinson, нав. дело, стр. 225.

<sup>2017</sup> Дејвис, рецимо, говори да роман представља „директан приказ војног живота међу нашим војницима током Првог светског рата“ и „један од најобјективнијих приказа ратне службе у Француској“, те да стога игра значајну улогу у формирању антиратне климе код читалаца током двадесетих и тридесетих година и оставља утисак на романе који се пишу након Другог светског рата. Davis, нав. дело, стр. 10, 12.

<sup>2018</sup> Coningsby Dawson. “Insulting the Army”. Maine, нав. дело, стр. 27.

<sup>2019</sup> Norman Shannon Hall. “John Dos Passos Lies!”. Maine, исто, стр. 39; H. L. Mencken. “Three Soldiers, review”. Maine, исто, стр. 43.

питају колико је та слика истинита и аутентична<sup>2020</sup>. Међутим, једино читаоци који нису крочили на тло Европе током рата могу да сумњају у истинитост и искреност аутора, те су његови подржаваоци стали у одбрану дела, дајући му актуелност, позицију у критици и популарност налик оној коју су уживали Фицџералд и Хемингвеј, што њему свакако прија<sup>2021</sup>. Штавише, знајући пут од рукописне до штампане верзије дела<sup>2022</sup>, претпоставља се да Дос Пасос брзо схвата квалитет дела које адекватно описује његова ратна запажања и војнике уз које ратује.

Он највише пажње посвећује портретима тројице протагониста – Фаселија, Ендруса и Крисфилда – који деле одређене особине овог аутора и доживљавају ситуације кроз које он пролази у Првом светском рату. Но, његова намера није да своја искуства подели на три дела и предочи их на једноставан начин романиране аутобиографије. Сасвим супротно, он не користи своје јунаке као алтер-его, већ од њих прави симболе и епитоме свих ратника које среће у рату, односно три различита *типа* ратника. Тако је Фасели ратни профитер који тражи положај и чин, не бринући о томе шта рат заправо представља и која је његова улога у њему; Ендрус је интелектуални тип, дипломац са Харварда, пијаниста и композитор који покушава да побегне од рата и посвети се уметности; Крисфилд пак представља несазрелог дечака из провинције за ког је рат нешто ново, дивље и неочекивано, и који на мржњу коју у њему среће одговара једнаком мржњом. Сва три војника имају јасан став према рату – Ендрус размишља о утиску који ће рат оставити на њега, Фасели о томе шта други мисле о њему, а Крисфилд не размишља ни о чему<sup>2023</sup> – и приказују три различита исходишта учесника рата, иако у њега улазе на исти начин, из истог припремног логора. Фасели оболева од венеричне болести, Ендрус започиње студије на Сорбони, касније упада у проблеме са полицијом и бежи из заточеништва, а Крисфилд убија свог надређеног и дезертира из војске<sup>2024</sup>, чиме Дос Пасос пружа потпуну слику живота у рату, иако се усредсређује само на три јунака. Већина преживелих доживљава једну од три судбине које роман представља, осетивши резигнацију неуспелим војним животом и пропалом младошћу,

---

<sup>2020</sup> Dawson, нав. дело, стр. 27.

<sup>2021</sup> Maine, нав. дело, стр. 4; Ludington, нав. дело, стр. 213-214.

<sup>2022</sup> Рукопис одбија четрнаест издавача – како због језика протагониста, тако и због става да је рат далеко иза њих и да се треба окренути другим темама – пре но што њујоршки издавач Џорџ Х. Доран пристаје да га објави, али само ако Дос Пасос ублажи шокантне делове романа. Иако то ради невољно, тврдећи да се тако уништава реалистична слика рата, аутор уноси измене, оставивши ипак довољну дозу стварног ратног живота да се *Три војника* читају као један од искренијих и конкретнијих ратних романа америчке књижевности. Dos Passos, 1966, нав. дело, стр. 85; Maine, нав. дело, стр. 3; Mencken, исто, стр. 43.

<sup>2023</sup> Hutchinson, нав. дело, стр. 226.

<sup>2024</sup> Davis, нав. дело, стр. 10-11.

бежећи од ратног вихора, или се неуспешно адаптира у цивилно друштво. Сва три војника доживљавају негативан крај, а овакав исход је у складу са доминантном атмосфером послератних романа и послератног друштва у које се Дос Пасос враћа<sup>2025</sup>.

Дајући простор свој тројници својих типских јунака, он истиче да рат није једноставан и једнозначан догађај, већ догађај у којем се човечанство и човечност огледају на више нивоа, док је један од примарних утисака рата у роману остварење основних карактерних црта свих протагониста. Тако Фасели од војника који сања о унапређењу пропада и постаје улизица; Ендрус, лик пун уметничког сензибилитета, одлази у другу крајност и запада у ирационалност и деструкцију; најзад, Крисфилдова урођена агресија кулминира убиством наредника, и он од тада размишља на потпуно другачији, скоро анималан начин<sup>2026</sup>. Ниједан од њих тројице се не може описати као потпуно позитиван или потпуно негативан јунак, ни као херој ни као кукавица, што је приближније стварној ситуацији у Првом светском рату од начина на који преживеле ратнике приказује већина писаца Дос Пасосове генерације. Он не слика апстрактног америчког ратног хероја, већ епитом војника који је истовремено индивидуа и део колектива, те његова три јунака представљају више типова личности: Фасели је истовремено емигрант и ратни профитер, Ендрус уметник и злочинац, а Крисфилд симпатичан младић и агресивни убица<sup>2027</sup>. Наравно, око њих је у сваком тренутку мноштво војника у улози немих посматрача, али у одређеним приликама пружају контраст протагонистима и њиховим потезима. Аутор пореди француске и америчке војнике, провлачећи идеју да су потоњи махом мање заинтересовани за организоване идеје и суштаствена промишљања света, док ће први од њих спровести послератне револуције и унапредити свет<sup>2028</sup>. Тешко је одредити у којој мери протагонисти деле ставове аутора – иако Ендрус дели његов уметнички сензибилитет и поглед на свет, те он „говори оно што Дос Пасос нема храбрости да каже у своје име“<sup>2029</sup> – али су у

---

<sup>2025</sup> Davis, исто, стр. 11.

<sup>2026</sup> Hutchinson, нав. дело, стр. 228-229.

<sup>2027</sup> John Peale Bishop. "Three Soldiers, Review". Maine, нав. дело, стр. 25.

<sup>2028</sup> Davis, нав. дело, стр. 11. Један од војника, Обри, говори о револуцији и поратном свету: „Стари поредак се руши. Пада под теретом беде и злочина. Ово ће бити први велики потез у правцу новог, бољег света. Трећега нема. Ова нам се прилика више никад неће пружити. Остаје нам или да пођемо храбро напред, или да потонемо у невероватне грозоте анархије и грађанског рата... Мир или опет мрачни векови.“ Џон Дос Пасос. *Три војника*, превео Југослав Ђорђевић. Београд: Омладина, 1954, стр. 346.

<sup>2029</sup> Hall, нав. дело, стр. 40.



питању репрезентативни типови америчких војника и сумирање исходишта свих преживелих<sup>2030</sup>.

Што се тиче тематског оквира, у питању је покушај свеобухватног приказивања Првог светског рата, односно учешћа америчке војске у њему, и у томе се крије разлог зашто аутор прати своје јунаке од припреме у војним логорима све до периода после окончања сукоба. Ова свеобухватност је ограничена – временски, просторно, захватом и бројем ликова – док Дос Пасос руши све те ограде у својој каснијој трилогији која поново описује ратни период, као и време пре и после њега. У роману *Три војника* се усредсређује на америчку војску као затворен систем: на структуру, организацију, чланове, односе, задатке и опхођење према рату. Као што су три јунака епитоми свих војника овог рата, тако и америчка војска постаје „симбол свих система којима људи покушавају да униште своје ближње и појачају већ неиздрживу агонију живота“<sup>2031</sup>. У војсци се налазе све људске емоције, од очаја, резигнације и депресије, преко беса и агресије, све до еуфорије и радости. Војници ступају у војску несвесни шта их чека, и управо се у тим непознаницама крију и непознанице живота, што се најбоље види на примеру Ендруса. Он улази у роман са надама за боље сутра и вером у узвишену улогу америчке војске, неспреман за прљав посао који је пред њим и сва убијања, мучења и трагичне сцене којима сведочи. Он је емотивно неспреман за рат услед пацифистичког става према свету, осетљиве личности, позиције интелектуалца и мањка патриотског усхита, и стога види рат и војску као нешто страшно и одбојно<sup>2032</sup>. Дос Пасос се не либи да критикује војску као систем, не прећуткује негативна искуства, нељудске услове, нехумане сцене и неадекватан третман, чиме његов роман расте и у снажан друштвени роман са хуманистичком поруком. Испод свих слојева радње и непрестане акције, *Три војника* је запис о неправедним и недостојанственим ратним догађајима<sup>2033</sup>. Он такође пропитује и улогу САД у рату и не полази од претпоставке да је америчка војска спасила свет од катастрофе, што је становиште са којим се слаже велик број грађана и војника, већ доноси различите интерпретације. Пре активног учешћа у сукобима и објаве рата Немачкој 6. априла 1917, САД су скоро три године одржавале неутралност, иако подржавајући Савезнике. Док се Британија, Француска, Србија и

---

<sup>2030</sup> Hall, исто, стр. 40; Henry Seidel Canby. “Human Nature under Fire”. Maine, нав. дело, стр. 33.

<sup>2031</sup> Peale Bishop, нав. дело, стр. 26.

<sup>2032</sup> Francis Hackett. “Doughboys”. Maine, нав. дело, стр. 35. „Живот који је водио још пре недељу дана био је толико друкчији од овог сад, да му је изгледао као какав сан прочитан у роману, као каква слика из излога. Зар је то могло бити у овом истом свету? Мора да је не знајући умро, па се онда поново родио у некаквом новом бесплодном паклу.“ Дос Пасос, 1954, нав. дело, стр. 36.

<sup>2033</sup> Dawson, нав. дело, стр. 27.

друге земље боре више од четири године, САД су у рату деветнаест месеци<sup>2034</sup>, али су себи дале виши положај и значај. Управо је то чињеница коју Дос Пасос не крије, и слично као што јунакиње романа *Повратак војника* Ребеке Вест формирају своје ставове о рату на основу пропаганде, тако се и његови протагонисти ослањају на своје претпостављене који прате извештаје савезника и пропаганду<sup>2035</sup>. Неки од ових ставова су тачни, други су обојени сентименталношћу, а трећи су потпуно нетачни, али ништа од тога није аутентично америчко становиште<sup>2036</sup>, те јунаци не схватају шта је рат све док не дођу до Француске, чиме се доказује да они нису свесни шта их чека, али се и продубљује њихова збуњеност и неспособност да разумеју рат. Но, и поред критике војске, Дос Пасос брани америчке војнике и стаје против оних који тврде да је њихова улога у рату занемарљива – пошто три године посматрају са стране, ступају у рат тек на крају, задају ослабљеној немачкој и аустријској војсци завршни *coup de grâce*, и неправедно прикупљају заслуге за тријумф<sup>2037</sup> – дајући примере њихове храбрости и залагања за победу Добра против Зла. Због тога *Три војника* није типичан ратни роман, већ и полемичко дело које на филозофски начин проматра тренутак у ком настаје и последице ратне катастрофе која погађа генерацију аутора, али и потоње генерације.

Понирање у саму срж војничког живота евидентна је још од почетка романа, а већ његове прве реченице – „Чета је стајала у ставу мирно. Сви су гледали право пред себе, у празно вежбалиште, и по њему гомиле шљаке пурпурне од вечерњег руменила. Ветар је с мирисом барака и дезинфекционог средства доносио и отужан мирис масти из кухиње.“<sup>2038</sup> – доказују ратни колективизам и изневеравање уобичајених ратних топоса. Међутим, ови аспекти се не препознају одмах пошто се аутор у прва два од шест делова романа махом посвећује Фаселију – сем другог и трећег поглавља првог дела где се читаоци упознају са Ендрусом и Крисфилдом – и његовим напорима да у

---

<sup>2034</sup> Један од ликова романа, у разговору са Ендрусом, говори о томе: „Овамо сам стигао две недеље после доласка моје јединице на фронт... Било је то 16. новембра 1917... Рата се нисам баш много нагледао, нема шта... Али све ми се чини да нисам много ни изгубио.“ Дос Пасос, 1954, исто, стр. 254.

<sup>2035</sup> Аутор предочава ову пропаганду и реакције на њу: „Стадоше се низати слике војника који марширају кроз белгијске градове пуне млекацијских колица које вуку пси или старе жене у сељачким ношњама. Било је звиждука и узвика протеста кад би наишла немачка застава, а кад би се видело како трупе напредују, и бајонетима наваљују на грађане у широким холандским панталонама, и на стање жене са плетеним капицама, војници су, онако набијени у загушљивој згради Хришћанске заједнице младих људи, урлали псовке. Ендрус у тим младим људима око себе осети неку слепу мржњу која се кретала као нешто што има свој властити живот. И њега то дохвати и понесе, као најезда подивљалог крда. Ужас тог осећања гушио га је као нечија зверска рука. Он баци поглед по лицима око себе. Сва су била напрегнута и зајапурена, светлуцајући знојем у оној спарини собе.“ Дос Пасос, 1954, нав. дело, стр. 32.

<sup>2036</sup> Canby, нав. дело, стр. 33.

<sup>2037</sup> Mencken, нав. дело, стр. 44.

<sup>2038</sup> Дос Пасос, 1954, нав. дело, стр. 11.

што краћем року себи обезбеди што бољи чин. Он ишчекује да оде у Француску, и машта о херојству, али не о томе да ће спасити животе сабораца и заробити непријатеље, већ како ће се наметнути људима на положају: „Фасели са завишћу погледа према кујни и помисли како ће једнога дана и он бити подофицир. „Морам бити вредан“, рече он живо самом себи. Кад стигну тамо преко имаће прилике да се под ватром покажу. И он замисли себе како херојски износи рањеног капетана из ватре у болнички шатор, док га гоне они брадати зверови са шиљцима на шлемовима налик на ватрогасне кациге<sup>2039</sup>. Он је све посвећенији својим циљевима – „Редов прве класе постаће сигурно чим стигне у Европу. А затим за пар месеци може постати каплар. А кад једном добије чин, може брзо напредовати ако претпостављени виде да је вредан.“<sup>2040</sup> – а све мање свестан ствари у свом окружењу и промена које ратно стање уноси у његову психу. Постаје опортуниста, усмерен је на један циљ и конкретизовање својих намера, занемарује људе са којима ратује и поткопава их пред надређенима. И након што стиже у Европу, он не зна шта рат представља и како војска функционише<sup>2041</sup>, али, свестан да нема изгледа да напредује, његово очајање расте. Једино се осећа живим док се приближава фронту, мислећи да ће тамо моћи да оствари свој положај и углед, што се, међутим, не дешава. Трећи део романа прати Ендруса и Крисфилда, фокусирајући се на растућу збуњеност првог и агресију другог: они су у позадини, километрима далеко од фронта, више у контакту са француским цивилима него непријатељским снагама. Дос Пасос ретко кад подсећа читаоце да се роман одвија усред рата, а и када се протагонисти приближе опасности, она је и даље довољно далеко од њих: „Негде над главама чуше зујање авионских мотора, које је постајало час јаче час слабије, као зујање муве која удара о прозорско окно“<sup>2042</sup>. Њихово искуство заснива се на подацима које добијају од сабораца – један од њих непрестано говори да „рат није пикник“ – а суштинске разлике између њих постају евидентније, кулминирајући њиховим раздвајањем. Крисфилд убрзо након што остаје сам убија официра ка којем гаји мржњу још од припремног логора, а Ендрус примећује да се мења, и психички и физички: „Једва је назирао обресе мусаве искривљене маске лица,

---

<sup>2039</sup> Дос Пасос, 1954, исто, стр. 46.

<sup>2040</sup> Дос Пасос, 1954, исто, стр. 55.

<sup>2041</sup> „Није то тако замишљао док је седео пред биоскопским платом тамо у припремном логору, и гледао веселе војнике у каки-униформама како марширајући улазе у градове, гоне усплахирене Швабе по пољима кромпира, и спасавају белгијске млекарице усред сликовитих пејсажа.“ Дос Пасос, 1954, исто, стр. 65-66.

<sup>2042</sup> Дос Пасос, 1954, исто, стр. 167.

и иза ње силуету пушчане цеви. То су, ето, начинили од њега<sup>2043</sup>. Он преживљава повреду ногу и одлази на болничко лечење<sup>2044</sup>, где дочекује и крај рата, али тада почиње нови сегмент његове ратне епопеје – повратак кући. Он неуспешно тражи начин да оде из Француске, заробљен у покушајима да се избори са бирократијом. Касније опет среће Крисфилда и Фаселија, да би, након покушаја студирања на Сорбони и хапшења, дезертирао из радног логора. Док Фасели све дуже стагнира и не добија чин, а Крисфилд постаје роб сопствене савести и убиства које га мучи, Ендрус се једини труди да промени сопствени положај, али у томе не успева, и завршава роман мислима о самоубиству и хапшењем војне полиције.

Мада је рецепција *Три војника* Дос Пасосу обезбедила видљивост, публику и могућност за публикацију других наслова, она није потпуно позитивна, посебно зато што се роман јавља у време када је сећање америчких читалаца на рат свеже, те га они виде као дело које је између генијалног и неприхватљивог<sup>2045</sup>. Овај став прати и критика, те неки тврде да су мане романа неадекватно усмерен приповедачки глас и фокусирање на негативне последице рата које прелазе у ламент војника над самим собом<sup>2046</sup>, као и став ка америчком искуству у рату које се намеће као лажно<sup>2047</sup>. Ипак, чак и негативне критике признају да аутор поседује списатељску способност да на сликовит начин предочи своја ратна искуства, због чега је овај роман прво дело америчке књижевности које се, због свог искреног приказа људске природе, према рату односи на адекватан и релевантан начин, тј. као књижевност, а не пропаганда<sup>2048</sup>. На крају, критика која је наклоњена делу истиче да Дос Пасос ствара моћну и добро замишљену књигу која прекида тишину ратних повратника<sup>2049</sup>. Ипак, највећа вредност романа крије се у прилици коју је обезбедио аутору да испита даље могућности свог приповедачког умећа и створи каснија дела попут *Мехнетн трансфера* и, нарочито, *САД: трилогије*.

---

<sup>2043</sup> Дос Пасос, 1954, исто, стр. 223.

<sup>2044</sup> Он са одушевљењем дочекује ову промену, срећан што се склонио са фронта: „Нико му неће наређивати да чисти пушку. Никоме неће морати да салутира. Неће морати да се мучи да буде љубазан према нареднику. Лежаће ту по читав дан и претурати по глави своје сопствене мисли. [...] Страшно је желео да му рана што спорије зарасте. [...] Мада никад нећу заборавити задовољство које сам осетио кад сам схватио да сам рањен, и да сам се отресао гужве. Мислио сам да сам толико повређен да ће ме послати кући.“ Дос Пасос, 1954, исто, стр. 230, 236, 266.

<sup>2045</sup> Hutchinson, нав. дело, стр. 227-228.

<sup>2046</sup> Dawson, нав. дело, стр. 29.

<sup>2047</sup> Hall, нав. дело, стр. 41.

<sup>2048</sup> Canby, нав. дело, стр. 31.

<sup>2049</sup> Canby, исто, стр. 31; Peale Bishop, нав. дело, стр. 26; Hackett, нав. дело, стр. 35.

САД: трилогија: рат је проклета лудница

Након што у роману *One Man's Initiation: 1917* прати једног, а у *Три војника* тројицу јунака, Дос Пасос у *42. паралели* циља на нешто ново: потпуну свеобухватност и укључивање највећег могућег броја ликова који приказују најшири спектар догађаја из америчког друштва са преласка из XIX у XX век. Приступ темама и јунацима се мења од *42. паралеле*, преко *1919*, све до *Великог новца*, а стилски концепт, карактеризација јунака и техничке иновације спајају та три наслова у једну целину. Но, како долази до ове трилогије и њеног панорамског пресека Америке ауторовог времена?

Четири године након *Три војника*, Дос Пасос објављује роман *Менхетн трансфер*, којим наговештава поетичке и тематске промене, као и отклон од ратне прозе. Овај импресионистичко-уметнички роман успева да представи портрет урбаног и модерног Њујорка на до тада непознат начин, инсистирајући на кратким секвенцама, скицама, фрагментима и многобројним јунацима<sup>2050</sup>. Управо се на тим основама гради и писање *42. паралеле*<sup>2051</sup>, романа који је успелији од претходног на пољу карактеризације и количине непотребних делова који кваре читалачки утисак<sup>2052</sup>. У време припреме за писање тог дела, аутор постаје политички активан и друштвено ангажован, те се заузима за права осуђеника у случају Сака и Ванцетија, и све више примећује колико је његово окружење подељено економским положајима и политичким изборима. Тако и почиње да ради на рукопису који описује као „веома обиман и тежак роман“ у којем жели да истакне колико је америчко друштво погрешило експериментишући са појмом и концептом демократије<sup>2053</sup>. Уз то, он публикацију сваког дела трилогије дочекује на неком политичком или друштвеном ангажману – прво је оптужен за помагање рударима који штрајкују у Кентакију, касније је благајник Националног комитета за одбрану политичких оптуженика и подржава комунистичке кандидате на изборима за председника Америке, а напослетку напада комунисте и подржава Френклина Д. Рузвелта у покушају да се домогне другог председничког мандата<sup>2054</sup> – а овај аспект

---

<sup>2050</sup> Fanny Butcher. "The 42<sup>nd</sup> Parallel, Review". Maine, нав. дело, стр. 81.

<sup>2051</sup> Узгред, овај роман је и почетак трилогије, али и роман о почецима, тј. књига о младости модерног америчког друштва и јунака чији се животи прате у наредна два романа. Geismar, нав. дело, стр. 67.

<sup>2052</sup> Edmund Wilson. "The 42<sup>nd</sup> Parallel, Review". Maine, нав. дело, стр. 83. Тако се и *1919* поставља према *Три војника*, као успелији и зрелији приказ рата. John Chamberlain. "News Novel". Maine, исто, стр. 107.

<sup>2053</sup> Maine, нав. дело, стр. 7; Ludington, нав. дело, стр. 256-257.

<sup>2054</sup> Davis, нав. дело, стр. 21. Његов политички ангажман и позиција коју стиче до 1936. помажу му да роман *Велики новац* стекне позитивну рецепцију: те недеље када је објављен, Дос Пасос је представљен у часопису *Time*, како на насловној страници, тако и у тексту о роману који пореди његову усмереност

његовог живота постаје све евидентнији и у прози коју пише. Међутим, рукопис *42. паралеле* није имао лак пут до штампе, а аутор опет мора да се бори са издавачима који желе да измене одређене ласцивне речи и псовке, док он инсистира на томе као саставном делу говора његових јунака и нечему што ће тексту донети аутентичност<sup>2055</sup>. Он замишља роман као свеобухватну представу америчког друштва – отуд и наслов који алудира на северну географску ширину која пролази кроз целу територију САД и, нарочито, град Њујорк, доносећи временске прилике са западне на источну обалу<sup>2056</sup> – и то путем већег броја репрезентативних јунака који говоре о колективном духу народа. Ипак, најприметније и најквалитетније у *42. паралели*, па и у целој трилогији, нису јунаци, већ техничке иновације и спајање одвојених делова који се читају као засебна дела у целину која је, иако спојена танким нитима, и даље кохерентна и смислена<sup>2057</sup>.

Тематски гледано, ова трилогија је истовремено и једноставно и комплексно штиво: са једне стране, у питању је приказ живота обичних људи који су свуда око аутора и не разликују се од њега и његових читалаца, представљајући репрезентативне симболе универзалних типова личности<sup>2058</sup>, док се, са друге стране, циља на слику „потпуне историје ставова јавности и друштвених промена у периоду од двадесет и пет година, онако како су их искусили дванаест веома различитих Американаца“<sup>2059</sup>. Другим речима, замах Дос Пасоса је велик, а он покушава да напише панорамски, тотални роман о америчком животу „од једне обале до друге, од врха до дна економске лествице, и од узвишених до комичних емоција“<sup>2060</sup>, али и даље инсистира на *појединцу* и његовом искуству живота у Америци пре, током и након Првог светског рата. Такође, примарни тематски оквир се помера од једног дела трилогије до наредног, те је тако у фокусу *42. паралеле* одрастање главних јунака, економски и друштвени развитак земље, као и промене које настају као ехо рата у Европи<sup>2061</sup>; након

---

на садашњи тренутак са тематским оквирима које истражују Толстој, Балзак и Џојс. Maine, нав. дело, стр. 9.

<sup>2055</sup> Сличну борбу води са британским издавачем који жели да избаци секвенце „Преглед новости“ и „Око камере“, што аутор одбија, а касније има проблема да објави и роман *1919*. код издавача *42. паралеле*, пошто не жели да избаци поједине делове текста, те мора да тражи новог издавача. Maine, исто, стр. 7-8; Virginia Spencer Carr. *Dos Passos: A Life*. New York: Doubleday, 1984, стр. 187.

<sup>2056</sup> Mary Ross. “*The 42<sup>nd</sup> Parallel*, Review”. Maine, нав. дело, стр. 77.

<sup>2057</sup> Upton Sinclair. “*The 42<sup>nd</sup> Parallel*, Review”. Maine, нав. дело, стр. 87.

<sup>2058</sup> Bower-Shore, нав. дело, стр. 122.

<sup>2059</sup> Davis, нав. дело, стр. 21.

<sup>2060</sup> Ross, 2005a, нав. дело, стр. 78.

<sup>2061</sup> V. S. Pritchett. “*The Age of Speed*”. Maine, нав. дело, стр. 93.

тога, *1919*. обрађује управо ту „универзалну катастрофу ратних година“<sup>2062</sup>, али без типичних ратних сцена јер се аутор посвећује одјецима рата на психу појединца<sup>2063</sup>; најзад, *Велики новац* представља крајњи стадијум развитка модерне државе, али уз политичке и економске проблеме који настају након рата и кулминирају периодом Велике депресије, те „пад друштвеног идеализма у кошмарном свету технологије и финансија“<sup>2064</sup>. Време о којем се говори у *САД: трилогији* је период од почетка века до тридесетих, период тектонских промена у америчком друштву, а највећи квалитет ових романа, посебно *1919*, јесте опис промена које настају преласком друштва из једног периода у други. Да би остварио своју намеру, Дос Пасос не може да се ослони на традиционалне технике приповедања, већ мора да истражи нове границе и донесе читаоцима иновације које ово дело издвајају из корпуса савремене продукције. Романи тако садрже четири врсте приповедања – поглавља о фиктивним јунацима, романсиране биографије стварних личности, те секције са поднасловима „Преглед новости“ и „Око камере“ – које су, свака на свој начин, битне у анализи тематизације Првог светског рата у целог трилогији.

Читаоци ове трилогије морају да остану потпуно сконцентрисани на текст пред собом и допуне празнине које им оставља испресецано приповедање Дос Пасоса. Он приступа приповедању на незаокружен начин, имитирајући темпо живота јунака и темпо сопственог говора, због чега Сартр истиче да то није приповедање већ „муцаво одмотавање једног сировог и непотпуног памћења, које у неколико речи сажима период од више година, да би се опширно задржало на некој сићушној чињеници. То су, управо као и у нашем правом памћењу, измешане фреске и минијатуре“<sup>2065</sup>. Дос Пасос се не креће асоцијативно, од једног догађаја, јунака и појаве до наредног, већ неочекивано и неухватљиво, што захтева већу ангажованост читалаца и доводи до закључка да он измишља нову уметност приповедања која ствара нови свет<sup>2066</sup>. Наравно, он није ни први ни једини који тридесетих година користи овакву приповедну технику, али је први који је користи у том захвату и приступа стварности на најсвеобухватнији начин. Ове иновације доводе до новог читалачког утиска и

---

<sup>2062</sup> Geismar, нав. дело, стр. 68.

<sup>2063</sup> Bower-Shore, нав. дело, стр. 122.

<sup>2064</sup> Geismar, нав. дело, стр. 74.

<sup>2065</sup> Сартр, нав. дело, стр. 245

<sup>2066</sup> Сартр, нав. дело, стр. 244.

шокантних реакција<sup>2067</sup>, највише због необичне наратије, поигравања са временом, и чињенице да аутор истовремено приповеда и из позиције прошлости – о догађајима који су се окончали – али и из визууре садашњости – усмеравајући се на живот јунака који и даље траје – чиме се стиче комплекснији и потпунији читалачки утисак<sup>2068</sup>. Иако је тешко доћи до дефинитивног и једнозначног одговора на питање зашто се аутор толико ослања на нове моделе приповедања, може се претпоставити да он њима покушава да представи разноликост и разноврсност јунака и њихових судбина јер не описује животе једног по једног јунака у одвојеним целинама, већ то чини истовремено, преплићући догађаје из различитих контекста у један непрекинути ток прозног приповедања. Да би дочарао многострукост и комплексност америчког друштва, он бира јунаке различитих друштвених, географских и економских група, а да би свима дао довољно простора, он мора да нађе начина да њихове распарчане животне приче споји у целину. Управо зато се одлучује за принцип епизодичног приповедања, свесно разбијајући текст на визуелно одвојене целине, дајући читаоцима прилику да склопе ширу слику онако како највише одговара њиховом сензибилитету. Овај принцип доноси засебне сегменте који се „комбинују и спајају врхунском виртуозношћу тако да се засебне нити наратива непрестано склапају и преклапају, сусрећу и раздвајају“<sup>2069</sup>, а јасно је да је Дос Пасос оваквим приступом „помакнуо стилске, изражајне и визуелне границе романа, узнемирио је писце и публику, пресликао је панораму Америке из подножја многих живота, ситних судбина, многих судбина“<sup>2070</sup>, али и прерастао уобичајене наративне технике свог времена. Уместо да се чита само као књижевни текст, *САД: трилогија* подсећа и на музичко дело симфонијског карактера – то је нарочито видљиво у роману *1919*, који је „текстуална симфонија ратних година“<sup>2071</sup> – које описује живот генерације као целине, без ограничавајућих оквира засебних, појединачних људских судбина<sup>2072</sup>. Ово се нарочито примећује у прозним секвенцама које описују фикционалне судбине јунака који расту у епитоме различитих елемената живота модерне Америке.

---

<sup>2067</sup> Дуња Хебранг. „Учитељ Сервантес и његови одлични ђаци: о песничко-прозним секвенцама у делима Мигела де Сервантеса, Цона Дос Пасоса и Габријела Гарсије Маркеса“. *Задарска ревија*, год. 38, бр. 4, стр. 315.

<sup>2068</sup> Сартр, нав. дело, стр. 246-247.

<sup>2069</sup> Geismar, нав. дело, стр. 66.

<sup>2070</sup> Хебранг, нав. дело, стр. 315.

<sup>2071</sup> Mary Ross. “1919, Review”. Maine, нав. дело, стр. 101.

<sup>2072</sup> Ross, 2005a, нав. дело, стр. 78.



Иако циља на свеобухватност и панорамичност у којој се ниједан јунак не истиче, Дос Пасос се у *42. паралели* одлучује да прати судбине тек неколицине ликова (у наредним деловима трилогије, тај број се увећава) – Мека, штампара који одлази у Мексико за време револуције; Еленор Стодард, декоратерке која постаје волонтерка Црвеног крста у Првом светском рату; Ворда Морхауса, маркетиншког магната чија моћ и богатство расту; Џејни, његове асистенткиње и стенографкиње; и Чарлија Андерсона, механичара и пилота – као и ликова са којима њих петоро ступа у контакт<sup>2073</sup>. Читаоци упознају сваког од њих засебно и прате њихов живот од детињства или младости, и упознајући их, схватају да читају причу о „постанку сопственог савременог друштва“ које се састоји од становника различитих градова који заједно стварају „национални карактер Америке“<sup>2074</sup>. Ипак, ма колико се ликови разликовали, они се могу сврстати у неколико типских група које су већ познате читаоцима Дос Пасоса из *Менхетн трансфера*: пословно неуспешни мушкарци, људи на положајима, неудате жене, болесне мајке, ратни ветерани, политички агитатори, људи са брзе, сенатори и сви они које у роману *Велики новац* корумпира брза зарада<sup>2075</sup>. Слично као и у роману *Три војника*, судбине протагониста се не завршавају на позитиван начин, те неки од њих гину у рату, аутомобилским несрећама и суициду, а остали пропадају морално, финансијски и друштвено, док нико не проналази задовољство у формирању породице, брака, уметничког дела или професионалне каријере<sup>2076</sup>. У томе се делимично крије негативна рецепција неких протагониста<sup>2077</sup>, али они, и са таквим исходима, и даље остају симбол и коментар америчког напретка и историјских догађаја кроз које пролази америчко друштво<sup>2078</sup>. Они нису разлог, већ исход, културног оквира који аутор описује, а критика се слаже да он успева да на ефектан начин опише засебне судбине и споји их у целину<sup>2079</sup>. Он може да пише роман

---

<sup>2073</sup> Ross, 2005a, нав. дело, стр. 77-78. Уз њих, у роману *1919*, пажња се посвећује Ричарду (Диксу) Елсворт Севицу, Морхаусовом раднику, и декоратерки Евелин Хатчинс. Geismar, нав. дело, стр. 70-71.

<sup>2074</sup> Wilson, нав. дело, стр. 84.

<sup>2075</sup> Davis, нав. дело, стр. 23; Horace Gregory. “Dos Passos Completes His Modern Trilogy”. Maine, нав. дело, стр. 135.

<sup>2076</sup> Davis, нав. дело, стр. 24.

<sup>2077</sup> Поједини критичари истичу да они нису заокружени и дорађени, те да постоје само као независне појаве у друштву, док други истичу да они нису живи људи, већ бића која тек на тренутке показују своју свест пре но што је затрпају гомилом монолога. Сартр, нав. дело, стр. 249; Geismar, нав. дело, стр. 66.

<sup>2078</sup> Chamberlain, нав. дело, стр. 107.

<sup>2079</sup> Geismar, нав. дело, стр. 66; Butcher, нав. дело, стр. 82. Везе између петоро јунака су скоро неприметне, али ипак постоје: Морхаус остварује пословну сарадњу са Џејни и Еленор, Мек се случајно среће са њим у Мексику, а Чарли слуша о њему и његовим пословним успесима. Sinclair, нав. дело, стр. 88. Јунаци који се касније укључују у наратив су везани за ових пет – породичним везама, пријатељствима, пословним сарадњама, заједничком борбом у Првом светском рату, итд. – те је јасно да су они у сржи трилогије.

о било ком од ових протагониста, али жели да пише о свима не би ли показао покрет и интеракцију засебних људи, класа и ситуација које својим сукобима и сусретима карактеришу одређени тренутак у друштву<sup>2080</sup>. Начин на који су неки од ових јунака приказани, нарочито они који одлазе у Први светски рат, подсећа на карактеризацију Хемингвејевих јунака у збирци *У наше време*, посебно због њихове пропасти, чињенице да су често жртве случајности, а не творци својих судбина, као и смењивања фиктивног и стварног предлошка<sup>2081</sup>. Они су симбол једног времена које је обележено променама и ратом, и стога се морају читати као продукти тог времена, и никако независно од њега. Тематски гледано, њихов ратни пут сличан је роману *Три војника*: припрема за рат, долазак у Европу, краткотрајно учешће у рату, и потом дужи период послератне конфузије, провода у европским градовима и покушаја повратка у САД. Неки од њих понављају судбине из претходних ратних романа аутора, док други одлазе корак даље, како у својим сажетим и прецизним дефиницијама рата – један од њих, војник Фред Самерс, говори да око њега није рат него „проклета лудница“, „најголемији пијани извор лове у овом столећу“, те „проклето туристичко путовање“<sup>2082</sup> – тако и у опширним расправама о природи и суштини ратних сукоба. Дискутује се о почецима рата, његовим историјским коренима, појединачним акцијама, менталним и физичким последицама, његовом крају и променама до којих ће доћи. У обимном наративу који ствара, Дос Пасос свакој од ових тема посвећује пажњу кроз једног или више јунака, чинећи свакога од њих јединственим симболом различите ратне судбине.

Још један симбол времена су и стварне личности чије животе аутор фикционализује и уврштава у роман. Те личности дају кредибилитет наративу, чине га утемељеним у стварности, али и дају контекст наредним генерацијама читалаца. Премда се на почетку ограничава на мали број личности из јасно одређених сфера – вође радничких покрета, политичари, капиталисти и научници – Дос Пасос у *Великом новцу* нуди биографије уметника, иноватора, социолога и економиста, али не и интелектуалаца, значајно свдећи избор својих биографија<sup>2083</sup>. Овај потез изазива опречне реакције критике: једни тврде да су ове сажете експресионистичке биографске рекапитулације најуспелији делови трилогије, техничка иновација којом аутор помера границе

---

<sup>2080</sup> Ross, 2005b, нав. дело, стр. 101.

<sup>2081</sup> Geismar, нав. дело, стр. 71; Chamberlain, нав. дело, стр. 105.

<sup>2082</sup> Dos Passos, 1956, нав. дело, стр. 621, 625, 627.

<sup>2083</sup> Davis, нав. дело, стр. 22-23.

романескне форме и текстови на граници песме у прози<sup>2084</sup>, а други говоре да су оне добра замисао која није изведена потпуно успело, нарочито на пољу хронологије живота људи о којима говори<sup>2085</sup>. Ауторова жели да јукстапозира животе фиктивних јунака животима стварних личности које проживљавају друштвене промене о којима пише. У деловима трилогије који се баве Првим светским ратом, биографске цртице су између новинских извештаја и цитата из енциклопедијских одредница, где се чињенице ређају једна за другом без обимних објашњења и детаља. Тако се, на пример, сумира ратни пут писца и новинара Џона Рида:

„Рид је био западњак и ријечи су значиле оно што су казивале  
Рат је био вихор који је утрнуо све диогенске фењере,  
добри људи су се почели скупљати у гомиле да траже стројнице. Џек Рид  
је био задњи од великог народа ратних дописника који је измицао под  
цензуром и ризику коју за причу.  
Џек Рид је био најбољи амерички писац свога времена, ако је итко хтио  
упознати рат могао је прочитати чланке о њему које је он писао  
о њемачком фронту,  
српском повлачењу,  
Солуну,  
иза линија у уздрманом царству Цара,  
варајући тајну полицију,  
затвор у Холму. [...]  
Рид је био с момцима који су били разношени к врагу,  
с Нијемцима, Французима, Русима, Бугарима, са седам малих кројача у  
солунском гету,  
и 1917  
био је с војницима и сељацима  
у Петрограду у октобру,  
Смолни,  
десет дана који су потресли свијет.“<sup>2086</sup>

<sup>2084</sup> Davis, исто, стр. 22; Geismar, нав. дело, стр. 66, 69; Хебранг, нав. дело, стр. 315.

<sup>2085</sup> Butcher, нав. дело, стр. 81-82.

<sup>2086</sup> Dos Passos, 1956, нав. дело, стр. 446-447.

Док прикази његових фикционалних јунака доносе велик број детаља о њиховом животу, романсиране биографије стварних личности су ограничене обимом, чиме аутор проговара и о важности рата у животима ове две групе људи: за оне који у њему учествују кратко, рат је само обичан догађај из ког излазе без последица, док је за оне који су у њему дуже времена он догађај који мења њихову стварност и поглед на свет.

Највише се о рату може видети из нумерисаних секвенци „Преглед новости“ и „Око камере“. Прва од њих представља нови уплив стварности у фиктивни свет романа и доноси исечке и новинске наслове из публикација које су биле актуелне у времену одигравања радње. Ови фрагменти су често дати без икакве интерпункције и међусобне везе, а њихова сврха је да установе званичну друштвену климу одређеног периода, понуде нову дозу аутентичности, и одиграју улогу хора из грчких трагедија разбијајући главни ток приповедања на мање целине<sup>2087</sup>. Овај поступак је присутан и у ранијим делима Дос Пасоса, али је сада доведен на виши ниво и намеће се као важна структурална тачка *САД: трилогије* у којој се преплићу прошлост и садашњост, важно и неважно, висока и ниска култура, приватно и јавно, индивидуално и колективно. Сем исечака из новина, „Преглед новости“ укључује и стихове популарних песама, говоре политичара и јавних личности, антиратне и протестне паролe. Овај колаж различитих техника и утицаја додатно утемељава романе у стварности и преноси читаоцима, посебно онима који нису у додиру са Првим светским ратом, неке од најбитнијих информација везаних за његов ток. Срећу се извештаји који иду од раних назнака рата – „ВЕЛИКИ РАТ ИЛИ НИКАКАВ“ или „ПУЦЊАВА НА ДУНАВУ ЗНАК РАНЕ БОРБЕ“ – односно апстрактних и уопштених извештаја – „навала непријатељских авиона развила се прије поноћи. Бомбе су била бачене на зграде које немају никакве војне важности“ – преко наговештавајућих – „САВЕЗНИЧКЕ СЕ ЗАСТАВЕ ВИЈУ НА ВАШИНГТОНОВОМ ГРОБУ“ – до конкретнијих – „САД У РАТУ“, „РАДОСНО ИЗНЕНАЂЕЊЕ БРИТАНЦИМА“, „ТУРЦИ БЈЕЖЕ ПРЕД ТОМИЈИМА НА ГАЛИПОЉУ“ или „СРБИ НАПРЕДОВАЛИ ДЕСЕТ МИЉА; ЗАУЗЕЛИ ДЕСЕТ ГРАДОВА; ЗАПРИЈЕТИЛИ ПРИЛЕПУ“<sup>2088</sup>. Овакве вести мапирају све битне догађаје рата, алудирајући на њихове прецизне датуме и представљају их на кратак, сажет и разумљив начин, дајући контраст утисцима јунака и стварних личности, али и самог аутора, што је представљено у секвенцама „Око камере“. Ови сегменти представљају

---

<sup>2087</sup> Хебранг, нав. дело, стр. 315; Geismar, нав. дело, стр. 74; Ross, 2005b, нав. дело, стр. 102; Gold, нав. дело, стр. 120.

<sup>2088</sup> Dos Passos, 1956, нав. дело, стр. 283, 322, 370, 381, 435, 502.

„потпуно субјективне реакције изолованог посматрача, претпоставља се самог аутора“<sup>2089</sup> током времена одигравања сва три романа, од дечаштва до учешћа у рату и послератног времена<sup>2090</sup>. Ове „кратке, импресионистичке песме у прози“ осветљавају најбитније моменте његовог живота<sup>2091</sup> и биле би сасвим довољне да самостално изнесу захват целог романа, али би се у том случају рукопис тематски приближио романима *One Man's Initiation: 1917* и *Три војника* (премда би стилски и технички био различит јер се ради о прози која баштини наслеђе Џојсовог романа тока свести и представља се минимумом интерпункције) и опет би се радило о појединцу који одраста у америчком друштву, одлази у рат и враћа се да би затекао промене. Присутни су исечци из времена *пре* – „хоћемо ли ми ући у рат? хоће ли Британија?“ – *током* рата – „a quatorze heures precisement Швабе су дневно бомбардирали тај мост са својом свјетски познатом прецизношћу што се тиче времена и мјеста“ – и *након* рата – „Хеј војниче реци да су потписали примирје реци ми да је рат готов да нас воде кући гласине причаш глупости“ – као и из периода повратка кући – „моја отпусница запечаћена потписана блиста у џепу као велика свијећа“<sup>2092</sup> – који се могу довести у везу са ранијим романима и судбинама њихових протагониста. Из тог разлога „Око камере“ није примарна нит ових романа, већ тек свест једног појединца који прати исходишта различитих јунака и коментарише их, говорећи истовремено и о себи. Поједини сегменти који описују одлазак у рат и време проведено у Европи, подсећају на ратну прозу аутора као што је Хемингвеј<sup>2093</sup>, што је додатни показатељ да су могли бити публиковани и засебно. Најзад, ма колико квалитетни и снажни ови сегменти били, њихова намера се јасније увиђа њиховим читањем заједно са осталим деловима романа, поређењем приступа догађајима из угла самог аутора, односно његових јунака, и праћењем разлика између његове и њихове перцепције истих појава и догађаја. Негде на граници сегмената „Око камере“, биографија познатих личности и фиктивних јунака је завршна епизода романа *1919*, „Тело Американца“, можда и најквалитетнији, најемотивнији и најпотреснији фрагмент читаве трилогије. У питању је портрет непознатог војника који гине у рату и у којем аутор сабира сва искуства својих сабораца и јунака. Начин на који то чини делује једноставно и неинвентивно – он

<sup>2089</sup> Geismar, нав. дело, стр. 69. Ипак, овде би се могло радити и о реакцијама и ставовима више јунака или чак једног јунака који одраста како радња напредује. Butcher, нав. дело, стр. 81.

<sup>2090</sup> Ross, 2005a, нав. дело, стр. 78; Sinclair, нав. дело, стр. 88.

<sup>2091</sup> Davis, нав. дело, стр. 22.

<sup>2092</sup> Dos Passos, 1956, стр. 286, 575, 685, 737.

<sup>2093</sup> Очите су паралеле између приповетке „У другој земљи“ и „Око камере (27)“. Davis, нав. дело, стр. 25.

говори о мноштву костију, остацима тела и личних идентификација које остају након погибије већег броја војника одједном – али када се зна да су управо од оваквих гомила формирана гробља посвећена погинулима у Првом светском рату, схвата се да је његов поступак шокантан, али адекватан. Део те гомиле је и непознати војник чије тело треба да се донесе у Меморијални амфитеатар Националног гробља у Арлингтону у Вирџинији, али, како су његово име, чин и број за идентификацију изгубљени негде на европским ратиштима, он је изабран насумично из мноштва лешева и назван Н. Н. (*енг.* John Doe). Пошто је том војнику одузето право говора и прилика да се обрати, Дос Пасос даје његову замишљену биографију, од рођења, преко одласка у рат, до смрти и преношења костију<sup>2094</sup>, показујући снагу речи да формирају нов живот, и стављајући тог јунака између анонимности и универзалности. Он је непознато, али јединствено биће које има некакво животно искуство – небитно је да ли се оно поклапа са оним што је аутор замислио или не – и стога постаје „знак, потентни симбол рата, и симбол саме Америке“<sup>2095</sup>. Овај представник нације остаје заборављен, непознат и изгубљен као и многи други, а Дос Пасос, један од оних који су имали срећу да преживе, овом приликом и њима одаје неопходну почаст.

#### Завршне напомене

Иако су каснија дела Дос Пасоса махом наилазила на негативне реакције читалаца и критике<sup>2096</sup>, његова позиција у америчкој прози XX века је неупитна. Он у роману *Три војника* проговара о Првом светском рату пре многих писаца који су репрезентативни примери ратне прозе<sup>2097</sup>, док је роман *42. паралела* можда и најважнији роман целе генерације и једно од ретких дела које повезује прошлост и садашњост, рат и мир,

---

<sup>2094</sup> „Крв је текла у земљу, мозак се циједио из напукнуте лубање и лизали су га рововски штакори, надувених трбуха и развиле су се генерације плавих муха, и не уништили костур,

и комадићи осушених унутарњих органа и коже завијене у каки све су то одвезли у Шалон ан Шампањ

и уредно наслапали у лијесу од боровине

и одвезли кући у изабрану земљу на бојном броду

и закопали у саркофагу у меморијалном амфитеатру на Арлингтонском народном гробљу и пресвукли заставом

и трубач је свирао на починак“ Dos Passos, 1956, нав. дело, стр. 929.

<sup>2095</sup> Davis, нав. дело, стр. 27; Hutchinson, нав. дело, стр. 241.

<sup>2096</sup> За разлику од Хемингвеја и Фокнера који у каснијим фазама опуса постају неозбиљни, он се претвара у претерано озбиљног хроничара америчког пада који на трагичан начин говори о пропасти свих слојева друштва уместо да том паду, ако до њега већ мора доћи, подари мало раскоши. Geismar, нав. дело, стр. 84.

<sup>2097</sup> Brian De Voto. “John Dos Passos: Anatomist of Our Time”. Maine, нав. дело, стр. 128.

политику и друштво, интелектуалце и обичне грађане<sup>2098</sup>. Из тог разлога критика посматра овог аутора, током целе његове каријере, као визионара окренутог будућности, и приповедача изузетног талента<sup>2099</sup>, али оваква рецепција се не наставља до данас. Данас он није популаран као неки други аутори његове генерације, и његово име се најчешће помиње као пример панорамског романа и свеобухватног приказивања америчког друштва у транзицији раног XX века. Код нас, његова рецепција је ограничена на превазиђене и одавно застареле преводе неколицине дела и спорадичне реакције читалаца које су настале у време њихове публикације<sup>2100</sup>. И поред тога, јасно је да је Џон Дос Пасос једна од најбитнијих уметничких фигура ратне епохе САД и аутор који на сликовит и прецизан начин описује не само однос америчких војника ка рату пре но што ступе у њега, него и утисак који различита култура у којој се затичу након рата има на њих, чиме његови романи одскачу из корпуса ратне прозе америчке књижевности, постајући напослетку дела која пружају неопходан контекст за потпуније разумевање америчког учешћа у Првом светском рату.

---

<sup>2098</sup> Wilson, нав. дело, стр. 84-85. Роман постиже и велик међународни успех: брзо је преведен на више европских језика, чинећи много за рецепцију савремене америчке књижевности у Европи, као и свих експерименталних техника које користи. Maine, нав. дело, стр. 7.

<sup>2099</sup> Gold, нав. дело, стр. 120; Constance Black. "One Man's Initiation: 1917, Review". Maine, нав. дело, стр. 57.

<sup>2100</sup> Светлана Велмар-Јанковић. „Џон Дос Пасос: Три војника“. *Летопис Матице српске*, год. 131, књ. 375, св. 2 (фебруар 1955), стр. 201–202; Миодраг Протић. „Џон Дос Пасос: Трилогија УСА“. *Летопис Матице српске*, год. 132, књ. 378, св. 3 (септембар 1956), стр. 238.

## Форд Мадокс Форд: *Parade's End* (Крај параде)

Као најстарији аутор у корпусу ове дисертације, Форд Мадокс Форд се разликује од осталих писаца на неколико нивоа: својим годинама (рођен је 1873)<sup>2101</sup>, свеобухватнијим посматрањем рата које је засновано на животном искуству и учешћем на француском фронту, те својим дотадашњим опусом који до 1914. обухвата више десетина прозних, песничких<sup>2102</sup>, биографских и есејистичких наслова. Када се говори о тематизацији Првог светског рата код њега, помињу се роман *Добри војник* (1915), који је само донекле битан за читање у овом кључу, те тетралогија *Parade's End*, која није преведена на српски језик<sup>2103</sup>. Она сабира романе *Some Do Not...* (1924), *No More Parades* (1925), *A Man Could Stand Up*– (1926) и *Last Post* (1928)<sup>2104</sup> који се од 1950 штампају заједно, као једно обимно дело, иако се могу читати засебно. Међутим, ни у једном од ових пет романа се рат не јавља на непосредан и очекиван начин, већ је у позадини, као кулисе за примарну радњу, и сила која прети јунацима. Стога чуди што се у Фордовом богатом опусу – он садржи скоро осамдесет наслова, скоро шездесет коауторских дела, више стотина критичарских текстова и велик број необјављених рукописа<sup>2105</sup> – један тако пресудан догађај јавља тек маргинално. Наиме, овај аутор се посвећује широком спектру тематских оквира, од љубавних до друштвених проблема,

---

<sup>2101</sup> О разлици између Форда и аутора своје генерације пише и Ернест Хемингвеј у поглављу „Форд Мадокс Форд и ђаволов ученик“ књиге *Покретни празник*, између осталог бележећи ситуацију када је Форд пред њим игнорисао писца и историчара Хиларија Белока: „Осећао сам се нелагодно што је Форд био неуљудан према њему, јер, будући млад човек који је тек почињао своје образовање, ја сам високо ценио старог писца. То је данас тешко схватити, али оних дана била је то сасвим обична ствар“. Ернест Хемингвеј. *Покретни празник*, превео Александар В. Стефановић. Београд: Просвета, 1964, стр. 97.

<sup>2102</sup> Песничко дело овог аутора је у сенци његове прозе, али има одређену рецепцију, те, на пример, Т. С. Елиот у часопису *The Egoist* у новембру 1917. године описује његову песму “Antwerp” као „једину добру песму коју [је] прочитао на тему рата“. Т. S. Eliot. “Reflections on Contemporary Poetry (III)”. *The Complete Prose of T. S. Eliot, The Critical Edition: Volume 1: Apprentice Years, 1905–1918*, ed. Jewel Spears Brooker and Ronald Schuchard. Baltimor: John Hopkins University Press, London: Faber and Faber, стр. 610.

Узгред, шести сегмент ове обимне песме доступан је и код нас: Форд Мадокс Форд. „Из Антверпена“, приредио и превео Никола Живановић. *Градина*, год. 45, бр. 29/30 (2009), стр. 140-141.

Форд је аутор и других значајних песничких остварења која, иако немају читалаштво као проза, имају поштовање критике и колега, те заслужују пажњу јер су „својим неформалним тоном и свакодневним темама представљале новину у тадашњој поезији на енглеском језику. Ипак, поетски дуг Форду признали су Езра Паунд, Вилијам Карлос Вилијамс и Роберт Ловел“. Аријана Божовић. „Последњи прерафаелит и најелегантнији француски роман на енглеском језику (поговор)“. Форд Мадокс Форд. *Добар војник: повест о страсти*, превела Аријана Божовић. Београд: БИГЗ, 1995, стр. 255-256.

<sup>2103</sup> Из тог разлога ће се његов наслов наводити на енглеском језику.

<sup>2104</sup> Поред ових романа, у контекст Фордових „ратних дела“ – мада ниједно од њих није типично ратно или није у питању класична проза – доводе се и наслови *The Marsden Case* из 1923. и *No Enemy* из 1929, и о њима ће бити речи приликом анализе тетралогије *Parade's End*. Видети: Ambrose Gordon, Jr. “Preface”. *The Invisible Tent: The War Novels of Ford Madox Ford*. Austin: University of Texas Press, 1964, стр. VII.

<sup>2105</sup> Thomas S. Moser. *The Life in the Fiction of Ford Madox Ford*. Princeton: Princeton University Press, 2014, стр. 119. За детаљну библиографију Форда, видети: Moser, исто, стр. XV–XVIII.



и богатство његовог полижанровског схватања књижевности евидентно је и у поменутих романима, па ипак ратна тематика није примарна у њима. Али, Први светски рат оставља последице на Фордову психу, мења његово схватање света, обележава период након 1918, и битан је део његовог рада.

Један од разлога ове појаве може се пронаћи у волуминозности његовог израза. Иако су романи *Добри војник* и *Parade's End* његови најуспелији наслови, Форду је требало дуго времена и рада да дође до њих. Пре почетка рата се посвећује другим темама и мотивима који су типични за викторијански период, а ти тематско-мотивски оквири се значајно разликују од оних који су постали актуелни након избијања рата. Другим речима, њему су потребни време и искуство да би могао да напише роман као што је *Добри војник*, али чињеница да је то дело настајало непосредно пре избијања рата, у доба затегнутих међудржавних односа, није занемарљива, као ни чињеница да скоро све што он пише пре и после тог романа није ни налик овом рукопису<sup>2106</sup>. Форд непрестано тражи нове поетичке тенденције, теме и начине приповедања, и зато се више не враћа Првом светском рату након поменутих романа. Други разлог за игнорисање ове теме крије се у чињеници да је он, иако се ставља у исту групу са Хемингвејем, Елиотом, Паундом, Џојсом и другима, десет или више година старији од њих, и да другачије доживљава ратна страдања: на много потреснији и свеобухватнији начин који истиче његово животно искуство и године<sup>2107</sup>. Као већ одрасла и формирана особа, он другачије види рат од оних који су млади, неискусни и превише шокирани да би га разумели. Управо зато може да га анализира из других углова и открије његову слојевитост. Ове намере све више примећују нови читаоци и критика, и рецепција Форда постаје већа<sup>2108</sup>, те и његова ратна дела добијају ново читање. Како се овај аутор поставља према рату, чега се сећа, како рат мења његово писање, који јунаци представљају његова ратна осећања, и колико успева у својим намерама?

---

<sup>2106</sup> Moser, исто, стр. 119.

<sup>2107</sup> Фордове године не значе да он припада генерацији предратних писаца, већ он дели креативне импULSE и поглед на свет млађих аутора, те и њега захвата поетичка промена коју започињу управо ти аутори. Ово доказује и став Езре Паунда да је Форд један „усамљени јецај“ којег захвата револуција речи писаца млађе генерације. Ezra Pound. “We Have Had No Battles but We Have All Joined in and Made Roads”. *Polite Essays*. New York: Books for Libraries Press, In., 1966, стр. 50; Rob Hawkes. *Ford Madox Ford and the Misfit Moderns: Edwardian Fiction and the First World War*. New York: Palgrave Macmillan, 2012, стр. 1-2.

<sup>2108</sup> Ова пажња приметна је у Енглеској и Америци, али и у другим деловима Европе, те се све више његових наслова преводи на нове стране језике, чиме Форд непрестано добија нове читаоце. Max Saunders. “General Editor’s Preface”. *Ford Madox Ford, France and Provence*, ed. Dominique Lemarchal and Claire Davison-Pégon. Amsterdam & New York, The Ford Madox Ford Society, 2011, стр. 13.

## Биографски хаос и пут ка животу ратника

Форд до 1914. скупља велико животно искуство, проживевши прелазак из једног у други формативни период енглеског друштва, да би касније дочекао и ратно време као кулминацију промена које осећа још од смрти краљице Викторије. Стога се његове реакције на ратна дешавања разликују од реакција других аутора који учествују у њему, али са мање искуства. Али, док код њих Први светски рат расте у пресудни тренутак који одређује њихов поглед на свет, код Форда се морају узети у обзир и предратни догађаји који формирају његову личност. Међу њима су породичне трагедије, неуспеле емотивне везе и склоност ка самоубиству, а сви ти инциденти су предуслов за снажну и емотивну послератну реакцију и трауму. Који догађаји обележавају Форда пре рата и која је њихова важност у његовом каснијем животу?

Рођен у богатој, уметничкој и академској немачкој породици Хуфер, у младости га највише обележава смрт оца, музиколога и критичара, те деде, сликара, и цео свој стваралачки век посвећује томе да их досегне. Међутим, након смрти оца, који му не оставља наследство, Форд се суочава са финансијским потешкоћама, али и љубавним проблемима. Неуспех на оба плана доводи до менталних растројстава<sup>2109</sup> и суицидалних мисли, обично у тренуцима изражених љубавних проблема и новчаних потешкоћа<sup>2110</sup>. Све ово доводи до става да он заправо ни не жели да живи, као и сумње да неће дуго живети<sup>2111</sup>, али и покушаја да се из ових проблема избави писањем. До тога ипак не долази, и он одустаје од покушаја да то учини у Енглеској након Првог светског рата, када му се Лондон и лондонска књижевна сцена смуче толико да се прво изопштава из њих, а касније тражи уточиште у Француској. Како објашњава у својим делима *It Was the Nightingale* и *Provence* из 1933, односно 1935, Лондон је после рата град људи испраних мозгова и људи без емоција, лоботомизованих људи који нису знали како да наставе даље и пређу преко траума, већ се уместо тога посвећују бесмисленом и бесциљном лутању градским улицама и ламенту над сопственом

---

<sup>2109</sup> Мада узрок тих проблема није могуће одредити, претпоставља се да они воде порекло из Фордовог детињства и неразјашњеног односа са оцем. Он га понижава у младости – за оца је он „стрпљив, али изузетно глуп магарац“ – и својом прераном смрћу одузима дечаку прилику да докаже оцу колико се огрешио. Ford Madox Ford. *Ancient Lights*. London: Chapman and Hall, 1911, стр. IX; Moser, нав. дело, стр. 133. Форд пише о својим фобијама, страховима и депресивним епизодама у покушају да преброди менталне проблеме, и приближи се књижевности као разрешењу. Moser, исто, стр. 138-139.

<sup>2110</sup> Мозер истиче да су године када су његове суицидалне тенденције биле највише изражене 1894, 1904, 1909, 1913-1914, 1928, те 1931. Видети: Moser, исто, стр. 16, 30, 77, 89, 118, 120, 196, 255.

<sup>2111</sup> Тако, на пример, почетком рата изражава жељу да умре до 1922, или раније. Moser, исто, стр. 190.

судбином<sup>2112</sup>, а то није средина у којој он жели да живи. Форд осећа да више не припада енглеском друштву и схвата да је постао изопштен јер његова домовина постаје „све затворенији систем, изолован од остатка ‚цивилизованог‘ света, који фаворизује илузорне и корпоративне митове, и слави стерилни национализам који уништава све облике културне интеракције зарад културне стандардизације“<sup>2113</sup>. Но, чак и када 1923. одлази у Париз, он тражи свет који је познавао пре рата, и даље верујући да је могуће излечити ратне ране књижевношћу и уметношћу<sup>2114</sup>, али је свестан да његове трауме нису условљене само ратом, већ детињством и породичном историјом. Он не одлази у Париз само да би побегао од туробног Лондона, већ и да би се остварио као уметник, сматрајући да је управо Париз место на којем је то могуће постићи<sup>2115</sup>. Истовремено проводи време и у Прованси, где почиње рад на рукопису који ће прерасти у роман *Some Do Not...*<sup>2116</sup>. Париз остаје његово омиљено место, не само због уточишта од туробне енглеске свакодневнице, већ и због рада на часопису *transatlantic review*<sup>2117</sup>, и он остатак живота проводи између Париза, Провансе и Америке<sup>2118</sup>. Он умире 1939, „више извикан него славан, и сасвим сиромашан“, док на вест о томе реагује мали број писаца, међу којима су Паунд и Грејем Грин, који чак и објављују своја посмртна слова<sup>2119</sup>.

Што се тиче Фордовог учешћа у Првом светском рату, оно је било кратко, али интензивно. Слично као и у случају Вирџиније Вулф, ратне трауме надограђују трауме из предратног времена, интензивирајући се и потпуно опседајући његову психу. Иако има преко четрдесет година, добровољно се пријављује у енглеску војску, у познати

---

<sup>2112</sup> Ford Madox Ford. *Provence: From Minstrels to the Machine*. Manchester: Carcanet, 2009, стр. 188; Ford Madox Ford. *It Was the Nightingale*. London: William Heinemann, 1934, стр. 65, 84.

<sup>2113</sup> Elena Lamberti. “Real Cities and Virtual Communities: Ford and the International Republic of Letters”. *Ford Madox Ford and the City*, ed. Sara Haslam. Amsterdam & New York, The Ford Madox Ford Society, 2005, стр. 147.

<sup>2114</sup> Elena Lamberti. “‘Wandering Yankees’: The *transatlantic review* or How the Americans Came to Europe”. *Ford Madox Ford, Modernist Magazines and Editing*, ed. Jason Harding. Amsterdam & New York, The Ford Madox Ford Society, 2010, стр. 221.

<sup>2115</sup> Lamberti, исто, стр. 222.

<sup>2116</sup> Ford, 1934, нав. дело, стр. 193; Dominique Lemarchal. “An Introduction: Ford and France, Ford’s Provence: *Appry la Gair Finny*”. Lemarchal and Davison-Pégon, нав. дело, стр. 19, 26.

<sup>2117</sup> Овај часопис изузетног значаја излази само годину дана због недостатка новца, али „по квалитету текстова спада у ред најуспешнијих књижевних часописа на енглеском језику свих времена. Сарадници су Гертруда Стајн, Џејмс Џојс, Ернест Хемингвеј, Езра Паунд, Вилијам Карлос Вилијамс. Хемингвеј ту, уз Фордову подршку, објављује прве текстове, а Џојс први одломак из свог *Финегановог бдења*, под Фордовим насловом *Rad у току*. О Фордовом непогрешивом књижевном укусу сведочи и његов избор поезије тада још непризнатог Т. С. Елиота“. Божовић, нав. дело, стр. 254.

<sup>2118</sup> Форд одлази у Њујорк да промовише своја дела и потражи енергију која Лондону недостаје. Brita Lindberg-Seyersted. “Introduction”. *A Literary Friendship: Correspondence between Caroline Gordon and Ford Madox Ford*, ed. Brita Lindberg-Seyersted. Knoxville: The University of Tennessee Press, 1999, стр. xii.

<sup>2119</sup> Божовић, исто, стр. 255.

велшки пешадијски пук, желећи да допринесе одбрани слободе свог народа. У војну службу ступа крајем јула 1915, а средином јула 1916. окончава обуку и са чином другог поручника трећег батаљона одлази на француски фронт<sup>2120</sup>, где крајем јула учествује у бици на Соми. Ту страда у нападу гранате која му наноси повреде главе и узрокује краткотрајан губитак памћења, те он заборавља претходне три недеље свог живота и сопствено име. Иако му се сећања касније врате, селективна амнезија траје скоро наредних годину дана<sup>2121</sup>, и Форд се налази у стању шока, са симптомима пост-трауматског поремећаја. Послат је на болнички опоравак, али му се, како признаје у писмима свом пријатељу и надређеном у Фонду за ратну пропаганду Чарлсу Мастерману, привиђају сцене са фронта и непријатељи који га опседају, те почиње да сумња у свој разум и пати од несанице<sup>2122</sup>. Неколико месеци касније, по повратку у активну службу, Форд доживљава нове нападе панике и схвата да је разлог његових проблема заправо перманентно стање шока. Тек тада увиђа колико је повреда на Соми, иако је у почетку деловала безазлено и небитно, значајна и дуготрајна, што касније користи за обликовање лика Кристофера Тиценса у тетралогiji *Parade's End*<sup>2123</sup>. Форд је враћен у Енглеску као ратни инвалид и, мада опет поново покушава да се активира, демобилисан је услед озбиљности повреде<sup>2124</sup>. Како истиче у једном есеју из 1918, та повреда му се, као и цело искуство Соме, враћа у облику збуњујућих, конфузних, комичних, па чак и патетичних фрагмената<sup>2125</sup>, обележавајући његов живот и рад.

#### Реакције на рат и потреба за поновним дефинисањем сопства

Након што скоро губи живот на Соми, Форд потпуно мења угао гледања света и постаје свеснији опасности која прети. Он сматра да је очекивано од учесника у рату да осете менталне промене и да нико не може да прође кроз то искуство и настави да посматра живот и човечанство као пре, већ да сви преживели ратници пре или касније схвате да се испод привида уређеног послератног живота крије бездан хаоса<sup>2126</sup>. Уз то, он анализира геополитичку ситуацију на континенту на другачији начин, јасније

---

<sup>2120</sup> Sara Haslam. *Fragmenting Modernism: Ford Madox Ford, the Novel and the Great War*. Manchester & New York: Manchester University Press: 2002, стр. 88, 113ф21.

<sup>2121</sup> Ford, 1934, нав. дело, стр. 80, 175.

<sup>2122</sup> Richard Ludwig. *The Letters of Ford Madox Ford*. Princeton: Princeton University Press, 1965, стр. 81–83.

<sup>2123</sup> Ludwig, исто, стр. 73-74; Haslam, 2002, нав. дело, стр. 103-104.

<sup>2124</sup> Божовић, нав. дело, стр. 254.

<sup>2125</sup> Ford Madox Ford. "Pon... ti... pri... ith". *Ford Madox Ford: War Prose*, ed. Max Saunders. Manchester, Carcanet, 1999, стр. 32.

<sup>2126</sup> Ford, 1934, нав. дело, стр. 48, 49.

сагледавајући улоге Немачке, Енглеске и Француске у рату. Све те спознаје уграђује у своју прозу, мемоаре и есеје, постајући један од најпрецизнијих аналитичара рата.

Једна од првих реакција на рат, можда и најснажнија, јесте промена презимена: уместо породичног презимена Хуфер, он у јуну 1919. почиње да се потписује као „Форд“, али је овај облик његовог имена доспео до читалаца тек романом *The Marsden Case* из 1923, првим романом након *Доброг војника*<sup>2127</sup>. Разлози за ову промену презимена су евидентни и аутор после рата не жели да евоцира своје немачко порекло и презиме. Ипак, он потенцира то порекло пре рата, говорећи са похвалама о немачком животу и уређењу, чак се и односећи према својим читаоцима као према „вама у Енглеској“<sup>2128</sup>, што такође жели да остави иза себе. Њега заправо, због поштовања према Немачкој, највише шокира спознаја да је народ о ком има високо мишљење способан да започне сукоб глобалних размера<sup>2129</sup>. Но, отишавши на Сому, он упознаје рат из прве руке и толико пати да мора да се удаљи од својих немачких корена, али не може да се одмакне од себе и онога што осећа као узрок својих менталних проблема. Наиме, иако је свестан да су ратне повреде катализатор његових траума, Форд зна да су оне узроковане предратним временом и односима у њему. Пошто су Фордови први ментални сломови наступили 1904. и 1911<sup>2130</sup>, знатно пре почетка рата, јасно је да су њихов узрок раније поменути догађаји из детињства и младости који немају везе са ратом. Стога је и он свестан да „корен његових проблема лежи унутар његове природе“ и да не долази само од ратних траума<sup>2131</sup>, и да, уколико жели да остави све то иза себе, мора да оде дубоко у сопствену прошлост. То покушава да уради специфичним методама самоанализе и наративног представљања сопственог сећања на трауматичне догађаје, истовремено се удаљавајући од њих и приближавајући им се. То чини у тетралогiji *Parade's End*, али и у другим делима, међу којима је роман *The Marsden Case*, где истиче да су ратна страдања, зла и разарања резултат „старих зала, старих туга и старих округлости које и даље опседају“<sup>2132</sup>. Аутору је јасно да рат није избио случајно, нити је у питању сукоб који је настао преко ноћи, већ је резултат вишедеценијских размирица. Исто тако, његове трауме нису резултат само времена

---

<sup>2127</sup> Moser, нав. дело, стр. 209. Ова промена имена и прихватање новог идентитета личе на поступак којим Џејмс Геџ, јунак најпознатијег романа Ф. Скота Фицџералда, постаје Џеј Гетсби. Moser, исто, стр. X.

<sup>2128</sup> Ford Madox Ford. *The Critical Attitude*. London: Duckworth & Co, 1911; Moser, нав. дело, стр. 198.

<sup>2129</sup> Moser, исто, стр. 196.

<sup>2130</sup> Haslam, 2002, нав. дело, стр. 23.

<sup>2131</sup> Haslam, 2002, исто, стр. 24.

<sup>2132</sup> Ford Madox Ford. *The Marsden Case: A Romance*. London: Duckworth, 1923, стр. 305.

проведеног у рату, већ и стања у друштву, о чему сведоче и психијатри и психоаналитичари Сигмунд Фројд и Форбс Винслоу<sup>2133</sup>.

Најочигледније Фордове реакције на рат су стање шока и пост-трауматски синдром који осећа након повреде у Француској. Његови први критичари и читаоци повезују начин на који он приповеда о овим осећањима са романом *Повратак војника* Ребеке Вест из 1918, првим књижевним делом које проговара о овој теми. Ово двоје аутора су се познавали, проводили су време у истом друштву и разговарали о књижевности – Вест у својим писмима једном приликом пише да је провела викенд у групи људи међу којима је и Форд и да, између осталог, разговарају о роману *Повратак војника*, о којем он нема потпуно позитивно мишљење<sup>2134</sup> – и стога интертекстуалне везе њихових опуса не изненађују пажљивије читаоце. Највише сличности налази се између романа *Повратак војника* и *Some Do Not...*, првог дела Фордове тетралогije, у лику војника-повратника, Кристофера Болдрија и Кристофера Тиценса, који се враћају након ратне службе са озбиљним менталним проблемима и амнезијом<sup>2135</sup>. Између њихових искустава постоје сличности и разлике на пољу разрешења (Болдри се враћа у породични дом и успева да поврати памћење, док Тиценса мучи наводно неверство супруге), преношења искуства (ниједан јунак не може да опише своја ратна искуства и повреде, те читаоци о њима сазнају или од других јунака, или уз велику дозу непоузданости), простора у којем се радња одвија (оба писца инсистирају на пасторалним оквирима, што је код Форда још видљивије у последњем делу тетралогije, роману *Last Post*), односа војног и цивилног живота у рату, повезаности мотива губитка памћења и несрећног брака, става према родитељству и деци, те, најважније, на пољу амнезије као резултата ратног учешћа<sup>2136</sup>. Код Вест се јавља амнезија која брише сећање на претходних петнаест година живота јунака и он се враћа уназад, док је код Форда амнезија краткотрајна, али комплексна: јунак не може да се сети шта се дешавало у његовом животу пре одласка на фронт, али наслућује да

---

<sup>2133</sup> Према: Haslam, 2002, нав. дело, стр. 27.

<sup>2134</sup> Rebecca West. *Selected Letters of Rebecca West*, ed. Bonnie Kime Scott. New Haven: Yale University Press, 2000, стр. 40.

<sup>2135</sup> Jane Marcus. *Young Rebecca: Writings of Rebecca West, 1911-17*. London: Macmillan, 1982, стр. 266; Max Saunders. *Ford Madox Ford: A Dual Life, Vol. II: The After-War World*. Oxford: Oxford University Press, 1996, стр. 256; Celia Malone Kingsbury. "Memory Lost: West's *The Return of the Soldier*" и "Memory Regained: Ford's *Parade's End*". *The Peculiar Sanity of War*. Lubbock: Texas Tech University Press, 2002, стр. 122–131.

<sup>2136</sup> Seamus O'Malley. "The Return of the Soldier and Parade's End: Ford's Reworking of West's Pastoral". *Ford Madox Ford's Literary Contacts*, ed. Paul Skinner. Amsterdam & New York, The Ford Madox Ford Society, 2007, стр. 156.

ситуација није позитивна, доводећи у везу два типа ратовања, тј. код куће и у рову<sup>2137</sup>. Због ових сличности, као и чињенице да Форд одлично познаје роман *Повратак ратника*, те зна како изгледа амнезија након ратне повреде, претпоставља се да је његова сага обрада тог романа, али успелија, обимнија и комплекснија<sup>2138</sup>.

Крајња једна реакција Форда на рат је свест о томе да овај догађај представља пресудно искуство његовог живота. Све што се дешавало пре рата остаје са једне стране, док све након њега представља део једног новог живота у којем се аутор осећа препорођен: толико да у књизи *It was the Nightingale* описује одлазак из војске као ново рођење: „Наг сам изашао из мајчине утробе. Тог дана [када сам напустио војску] био сам скоро једнако огољен као и тада“<sup>2139</sup>. Ратно учешће га наводи на нови почетак, и он у својим делима објашњава да рат заправо дели његов живот на пола, и да је преживљавање Соме заправо ново рођење<sup>2140</sup>. Међутим, он не описује то искуство до краја ни у једном свом наслову: у својој прози, сакрива се иза маске протагонисте, док у нефикционалним делима прећуткује значајан део тих догађаја, чиме се долази до закључка да рат „заузима простор ничије земље између те две аутобиографске књиге [*It was the Nightingale* и *Parade's End*]“<sup>2141</sup>. О њему Форд истовремено и пише и не пише, покушавајући да открије детаље свог ратног искуства да би могао да пређе преко њих, али и чува сопствену интиму. Он показује да је о рату заправо немогуће говорити и да је рат оштетио и дестабилизовао сам појам приповедања, јер то није догађај који се може препричати, већ догађај који расте у тортуру са којом се преживели суочавају<sup>2142</sup>. Та тортура почиње током рата када актуелни уметнички правци и изрази не добијају „поштenu шансу међу гласовима топова“<sup>2143</sup>, а наставља се у послератном периоду, када пропаст више класе постаје очигледнија<sup>2144</sup>. Стога уметницима остаје једино покушај борбе књижевношћу којом крију своје искуство, али и износе свој лични став о рату.

---

<sup>2137</sup> O'Malley, исто, стр. 156-157.

<sup>2138</sup> O'Malley, нав. дело, стр. 156. Поједини критичари, попут Сондерса, тврде да су Фордова амнезија и емотивни живот инспирисали *Повратак ратника*, али то не може бити случај јер Вест, по њеном сопственом признању, добија идеју за роман средином 1915. Saunders, 1996, нав. дело, стр. 29; Rebecca West. "On *The Return of the Soldier*". *Yale University Library Gazette*, Vol. 57, No. 1 (1982), стр. 68.

<sup>2139</sup> Ford, 1934, нав. дело, стр. 3.

<sup>2140</sup> William Mill. "Hueffer/Ford and Wilson/Burgess". Skinner, нав. дело, стр. 221.

<sup>2141</sup> Mill, исто, стр. 221.

<sup>2142</sup> Hawkes, нав. дело, стр. 163; Laura Colombino. "The Ghostly Surfaces of the Past: A Comparison between Ford's Works and A. S. Wyatt's *The Virgin in the Garden*". Skinner, нав. дело, стр. 240.

<sup>2143</sup> Форд Мадокс Форд. „Посвета Стели Форд“. Форд, 1995, нав. дело, стр. 7.

<sup>2144</sup> Brian Ibbotson Groth. "Ford's Saddest Journey: London to London 1909-1936". Haslam, 2005, нав. дело, стр. 90.

Четири романа тетралогije *Parade's End* настају након Првог светског рата, и у њима Форд спаја сопствено искуство, интимне ратне импресије, психичке и физичке трауме, као и став о поратном свету у којем живе и његови читаоци. Али, пре но што започне рад на овим романима, он пише *Доброг војника*, своје можда и најуспелије дело које, премда започето 1913, а објављено 1915, нема превише веза са самим ратом. Ово дело је ипак битно у контексту односа аутора према догађајима у његовој средини и једно је од првих које пресудне датуме ратне свакодневице уводе у књижевност. Тај роман, којим фигурирају два брачна пара – Џон и Флоренс Дауел, те Едвард и Леонора Ашбернам – започет је крајем 1913<sup>2145</sup>, и да Први светски рат није избио наредне године, његова рецепција би протекла без икаквих алузија на тај сукоб. Но, како то није случај, неопходно је осветлити два његова аспекта: наслов и временски оквир који помиње. Наиме, првобитни наслов је *Најтужнија прича (The Saddest Story)*, а тим речима и почиње роман – „Ово је најтужнија прича коју сам икада чуо.“<sup>2146</sup> – чиме аутор жели да нагласи љубавне проблеме својих протагониста. Схвативши да овај наслов неће бити добро прихваћен код публике која у тим тренуцима преживљава много тужније приче од ове, издавач Џон Лејн предлаже други наслов, што аутор невољно прихвата<sup>2147</sup>. Оригинални наслов задржава се у одломку романа који је објављен у часопису *Blast* 20. јуна 1914<sup>2148</sup>, али одмах након уласка Велике Британије у рат постаје јасно да је тај сукоб не само „релативизовао овај појам *најтужнији*“, већ и да је нови предлог насловне фразе адекватнији и актуелнији<sup>2149</sup>. Форд пише до лета 1914, мада поједини истраживачи тврде да он пише одређене делове по избијању рата, што би овај роман сврстало међу прве који га тематизују<sup>2150</sup>. Чак и уколико то није тачно, евидентно је да се више пресудних догађаја у роману – махом сусрета кључних ликова, њихових путовања и смрти – одвијају на исти датум, 4. августа, када немачка

---

<sup>2145</sup> „Пре но што сам сео да пишем ову књигу – 17. децембра 1913. – никада се нисам окушао до границе својих могућности, да се послужим жаргоном тренера тркачких коња.“ Форд, 1995, нав. дело, стр. 5.

<sup>2146</sup> Форд, 1995, исто, стр. 15.

<sup>2147</sup> Форд, 1995, нав. дело, стр. 5.

<sup>2148</sup> Мејхнер, нав. дело, стр. 151.

<sup>2149</sup> Радослав Петковић. „Име и слика“. *Мостови*, год. 27, бр. 105-106 (1996), стр. 737.

<sup>2150</sup> Moser, нав. дело, стр. 191-192, 315ф101; Arthur Mizener. *The Saddest Story: A Biography of Ford Madox Ford*. New York: World Publishing Company, 1971, стр. 252, 565ф21; Richard Aldington. *Life for Life's Sake: Memories of a Vanished England and a Changing World, by One Who Was Bohemian, Poet, Soldier, Novelist and Wanderer*. New York: Viking, 1941, стр. 154-155.



војска почиње окупацију Белгије, а Велика Британија објављује рат Немачкој<sup>2151</sup>. На овај начин пресудни тренутак рата постаје и пресудни тренутак романа, што, иако се дело не бави њиме, јесте битно приликом читања и рецепције. Управо је рецепција најважнији елемент романа: аутор сматра ово својим најбољим делом – „свакако најбоље из предратног периода“<sup>2152</sup> – а са тиме се слаже и критика која истиче да је то, мада се ради о тешком, меланхоличном и неуобичајеном делу, заиста његов највећи ауторски успех<sup>2153</sup>.

Управо је *Добри војник* нека врста претече тетралогии *Parade's End*, на тематском, и стилском плану, као и на пољу карактеризације и односа према тмурном животу. Организација односа између протагониста је очигледна поређењем *Доброг војника* и романа *Some Do Not...* – љубавни троуглови које формирају Едвард Ашбернам и Кристофер Тиценс чине потоњи роман неком врстом прераде ранијег, али са срећним завршетком у којем јунаци остају живи уместо што гину, умиру и одлазе у лудило<sup>2154</sup>. Но, разлике између романа су такође очигледне, у избору тема, ауторском приступу, атмосфери око јунака и њиховим односима, као и у чињеници да је *Добри војник* описан као „најелегантнији француски роман на енглеском језику“<sup>2155</sup>, док је *Some Do Not...* утемељен у традицији енглеског романа, због чега га поједини критичари више вреднују<sup>2156</sup>. Ипак, Форд не пише ту тетралогiju желећи да успостави везу са *Добрим војником*, већ да би једним јунаком – јер сматра да централни протагониста мора бити личност, а не цео нараштај, класа или друштво – приказао живот Енглеске од 1908. до 1918, односно, свет који хрли ка Првом светском рату као свом врхунцу<sup>2157</sup>. У време док пише *Доброг војника*, он не мисли да ће наставити да се бави писањем: „Искрено сам намеравао да ми то буде последња књига. Мислио сам – а нисам сигуран да и сада

---

<sup>2151</sup> Форд у ранијим верзијама рукописа користи јул 1906. уместо августа 1914, а обе временске одреднице бележе његова путовања у Немачку у тренуцима нервног растројства и сусрете са пријатељима Џозефом Конрадом и Артуром Марвудом. Charles G. Hoffman. "Ford's Manuscript Revisions of *The Good Soldier*". *English Literature in Transition*, Vol 9, No. 3 (1966), стр. 151; Moser, нав. дело, стр. 161-162.

<sup>2152</sup> Форд, 1995, нав. дело, стр. 5. Форд потврђује тај став, први пут изречен у посвети Стели Форд у другом америчком издању романа из 1927, у више наврата: прво у писму пријатељу, новинару и писцу Персивалду Хинтону у новембру 1931, где истиче да је ово његова технички најбоља књига, а у књизи *Portraits from Life* пак тврди да се ради о „једином делу које вреди“. Meixner, нав. дело, стр. 150; Ludwig, нав. дело, стр. 204; Ford Madox Ford. *Portraits from Life*: Boston: Houghton Mifflin Company, 1937, стр. 217.

<sup>2153</sup> Moser, нав. дело, стр. 154.

<sup>2154</sup> Moser, исто, стр. 223-225.

<sup>2155</sup> Овако га описује Џон Родкер, писац и издавач, а Форд препричава ту анегдоту у свом уводу у издању романа из 1927. Форд, 1995, нав. дело, стр. 8.

<sup>2156</sup> Meixner, нав. дело, стр. 254, 256.

<sup>2157</sup> Meixner, исто, стр. 198; Ford, 1934, нав. дело, стр. 195.

тако не мислим – да је једна књига за било кога довољна, а у данима кад је *Добар војник* завршен, чинило се да Лондон, ако не и читав свет, прелази у руке писаца модернијих и много жешћих од мене<sup>2158</sup>. Тако и почиње да пише роман *Some Do Not...* након смрти Марсела Пруста крајем новембра 1922, и управо га овај догађај подстиче да се поново посвети писању<sup>2159</sup>. Из тог разлога је Прустово најуспелије дело, *У трагању за изгубљеним временом*, у вези са тетралогijом *Parade's End*, на плану анализе друштва, евалуације прошлости, обима, мотива памћења, као и због чињенице да Форд већи део романа *No More Parades* пише у пределима Француске у којима је и Пруст радио. Ипак, Фордова тетралогija је нека врста енглеске прераде Прустовог седмокњижја, понајвише због разлика на плану форме, амбиције и приступа романескној грађи<sup>2160</sup>. *Parade's End* настаје као покушај ауторовог новог приступа писању и тежње да „Романописца заправо прикаже у врло гордој улози историчара свог времена“<sup>2161</sup>. Тако настаје роман *Some Do Not...* који је првобитно публикован у девет наставака у часопису *transatlantic review*, од јануара до новембра 1924<sup>2162</sup>, те у интегралној верзији те исте године<sup>2163</sup>. Остала три романа публикују се убрзо након тога – 1925, 1926. и 1928. – и у њима је видљиво опадање квалитета, а последњи роман се стога и намеће као најслабији<sup>2164</sup>. Поједини критичари повезују ову промену квалитета са догађајима из Фордовог живота – однос са Стелом Форд и другим женама, напади неистомишљеника, и сл.<sup>2165</sup> – док други истичу да сва четири дела карактерише очигледно понављање истих речи и фраза<sup>2166</sup>.

И поред недостатака, Фордово капитално дело има позитивну рецепцију, а његова највећа вредност је став аутора према Првом светском рату. Иако из њега излази са озбиљним физичким и менталним последицама, он се не посвећује тематизацији рата, већ остаје привржен својој примарној теми, представи енглеског друштва, његовом зениту и неизбежном крају, што се, скоро случајно, одиграва у исто време када и рат. А

<sup>2158</sup> Форд, 1995, нав. дело, стр. 6.

<sup>2159</sup> Hermione Lee. “‘In Separate Directions’: Ford Madox Ford and French Networks”. Lemarchal and Davison-Pégon, нав. дело, стр. 46; Ford, 1934, нав. дело, стр. 179-180.

<sup>2160</sup> John Coyle. “Mourning and Rumour in Ford and Proust”. Skinner, нав. дело, стр. 114, 115.

<sup>2161</sup> Ford, 1934, нав. дело, стр. 179.

<sup>2162</sup> Видети: David Dow Harvey. *Ford Madox Ford, 1873-1939: Bibliography of Works and Criticism*. Princeton: Princeton University Press, 2015, стр. 231.

<sup>2163</sup> Роман је прво објављен у Лондону, а касније и у Америци, али ова два издања имају одређени број разлика у самом тексту. Форд мења свој рукопис чак и након што неке делове објави у сопственом часопису, и тако се намеће и као аутор и као уредник. За више о овом процесу видети: Isabelle Brasme. “‘A Caricature of His Own Voice’: Ford and Self-Editing in *Parade's End*”. Harding, нав. дело, стр. 243–252.

<sup>2164</sup> Lindberg-Seyersted, нав. дело, стр. XV; *The Correspondence of Ford Madox Ford and Stella Brown*, ed. Sondra Stang and Karen Cochran. Bloomington: Indiana University Press, 1993, стр. 207.

<sup>2165</sup> Moser, нав. дело, стр. 236; Meixner, нав. дело, стр. 230-231.

<sup>2166</sup> Meixner, исто, стр. 224-225.

пошто је његова списатељска пажња усмерена на тај аспект више него на ратна дешавања, јасно је да рат није тема романа, већ његова позадина: протагонисти нису примарно посвећени рату, већ личним проблемима, љубавним дилемама и питањима која их муче. Ово истиче и протагониста, Кристофер Тиценс, у роману *No More Parades*, док је усред зараћеног простора у Француској и тврди да ће, уколико се врати у Енглеску, извршити самоубиство, пошто његово стање нема никакве везе са тиме где се налази, већ је у вези са „односом између полова“, и стога је битније од рата и смрти<sup>2167</sup>. Рат, дакле, није свеобухватна и свемоћна сила коју дочарава већина писаца поратног доба, нити је неизбежан пут ка смрти, већ нешто што је на путу догађајима и темама које опседају протагонисте који само чекају да се рат оконча не би ли могли да се поново посвете тим темама. Но, то не значи да они нису погођени ратом – Кристоферово ратно учешће се, на пример, као и у случају самог аутора, окончава парцијалном амнезијом – а једна од последица је и њихова немогућност да о рату говоре на адекватан начин. Слично као што, рецимо, Хемингвеј у роману *Збогом оружје* истиче да су речи изгубиле вредност у рату, и Форд заузима став да је језик неадекватан да опише шта јунаци мисле, осећају и доживљавају, било да су на фронту или у позадини. Ово се најбоље види код протагонисте који осећа „немогућност да пронађе праве речи којима ће изразити оно што осећа или мисли“, што доводи до идеје да рат на неки начин поништава способност речи да опишу свакодневицу јунака<sup>2168</sup>. Тиценс често муца или понавља исте речи, фразе, узречице и читаве реченице, или не може да нађе праву реч за оно што жели да каже<sup>2169</sup>. Слично се дешава и самом Форду када покушава да у својим есејистичким или мемоарским текстовима опише своје ратно искуство – у тексту “A Day of Battle” из 1916, на пример, пише да се сећа линије фронта и места која види у рату, и да та сећања у његовим очима буде „изузетно обојене и јасне слике... Али, да их преточим – у речи! Не: мој ум ту стаје“<sup>2170</sup>. На овај начин Форд објашњава тезу да ништа не може да изрази осећања са којима се учесници рата враћају са фронта, и стога, пошто не може да се ослони на пун капацитет језика

---

<sup>2167</sup> Ford Madox Ford. *Parade's End*. New York: Albert Knopf, 1950, стр. 491. О овоме Форд пише и у својим мемоарским списима, тврдећи да управо они који нису професионални војници – тј. добровољци – највише размишљају о дешавањима код куће. Ford, 1934, нав. дело, стр. 196.

<sup>2168</sup> Haslam, 2002, нав. дело, стр. 86-87.

<sup>2169</sup> „Мет... Мет... То је Мет...“ Обрисао је обрву салветом, онда је погледао са изненађењем, бацио на под и извадио марамицу... Мрмљао је: „Мет... Метер...“ Његово лице се озарило као лице детета које слуша шумове из морске шкољке. Силвија је дрекнула на њега страсном мржњом:

„Кажи ‚Метерних‘, за име Бога, излуђујеш ме!“ Ford, 1950, нав. дело, стр. 166.

<sup>2170</sup> Ford Madox Ford. ‘A Day of Battle’. *Yale Review*, Vol. 78. No. 4 (Summer 1989), стр. 499.

којим влада, он тражи алтернативне начине преношења ратних сећања, одлучујући се за поигравање са хронологијом догађаја које тематизује у своја четири романа.

Наиме, у свом покушају да у целини прикаже епоху која кулминира Првим светским ратом, Форд креће из прошлости, те је прво од два поглавља романа *Some Do Not...* временски смештено неколико година пре избијања рата. Истим поступком, роман *Last Post* се одиграва у периоду након окончања ратних сукоба, чиме аутор прелази из предратног у поратни свет у склопу исте романескне целине. Он покушава да помири ратни хаос тако што започиње причу у времену у којем је она Фаселова фраза о „златном лету 1914“ и даље тачна, односно у времену у којем нема никаквих назнака хаоса који ће уследити. Обухватајући више од једне деценије, аутор се креће између два пасторална временско-просторна оквира која на први поглед нису у непосредној вези са ратом, али се, у покушају да премости размак између почетног и крајњег тренутка свог дела, често враћа у прошлост и алудира на догађаје из предратног периода. Овим се поништава проток времена, а ратни хаос симболички нестаје тако што се ставља унутар једног временског система<sup>2171</sup>. Међутим, Форд уноси дилеме у своје романичне непрецизним одређењем времена радње и узраста својих јунака, чиме се долази до дилеме да ли се први део романа *Some Do Not...* одиграва током јуна 1906. или 1912. године, а други део у августу 1916. или 1917<sup>2172</sup>. Ове дилеме нису само резултат ауторове ненамерне неусклађености временских оквира, већ и субјективног читања дела које је проузроковано променама у хронологији и скоковитим приповедањем. Ове промене нису приметне у Фордовим предратним делима, али су, након *Доброг војника*, више но очигледне, толико да усмеравају читалачку пажњу на одређене делове радње које аутор сматра за важне и води читаоце кроз наратив на њему најприроднији начин<sup>2173</sup>. Иако анализира широк спектар тема и јунака, аутор одржава континуитет у приповедању сажимајући два дела првог романа у

---

<sup>2171</sup> Hawkes, нав. дело, стр. 138.

<sup>2172</sup> Постоје, по Мозеру, две хронологије: *прва*, у којој се први роман одиграва 1912. и 1917, други и трећи 1918, а четврти током двадесетих година, те *друга*, која смешта први роман у 1906. и 1916, други између 1916. и 1917, трећи на почетак 1917. и новембар 1918, а последњи у 1919. годину. Он прву хронологију сматра званичном, свесном и објективном, али истиче да је друга динамичнија и узбудљивија. Проблем са хронологијом пресликава се и на старост јунака, и понавља се у свим деловима тетралогije. Moser, нав. дело, стр. 217-218, 318ф1, 318-319ф2.

<sup>2173</sup> Ове техничке иновације приметне су не само у романима *Добар војник* и тетралогiji *Parade's End*, већ и у другим насловима након 1914, чак и у онима који су мемоарског и есејистичког карактера. Сам Форд истиче да је овакву технику писања развио радећи са Џозефом Конрадом, и да је у средишту те технике жеља за представљањем протагониста, а начин да се дође до тога је иницијално представљање тих јунака на снажан импресионистички начин, да би се касније осветлили догађаји из њихове прошлости. Meixner, нав. дело, стр. 11-12, 21; Ford Madox Ford. *Joseph Conrad*. London: Duckworth, 1924, стр. 136-137.

кратке, јасно одређене временске интервале – дешавања из првог дела се одвијају током мање од два дана, а у другом се, упркос разлици од десет година, ради о само неколико сати<sup>2174</sup>. На овај начин Форд може да одржи пажњу својих читалаца и не изгуби континуитет у грађењу радње, што му такође омогућава да се поиграва са хронологијом догађаја и скоковито креће са једне теме на другу и покрива период од више година. Овако се ствара и веза сва четири дела тетралогije, пошто се дешавања из првог дела, односи који су у њему успостављени и црте јунака са којима се читаоци тада упознају непрестано понављају и у наредним деловима, настављају и надограђују се, градећи напослетку густу интертекстуалну мрежу четири засебна романа и небројених прича протагониста које се развијају у свакоме од њих. Овај процес склапања целине омогућава и детаљ из живота Кристофера Тиценса који након рата губи памћење и заборавља три недеље свог живота, чиме аутор објашњава временску разлику између првог и другог дела романа *Some Do Not...*, али и даје свом протагонисти снажну карактерну особину која одређује његов каснији живот и догађаје из наредних романа. Његова амнезија доказује да природни прелазак из једног периода живота у други није могућ и да рат одузима могућност помирења предратног и поратног времена у једној кохерентној, хронолошки организованој приповедној секвенци<sup>2175</sup>. Одабир те последице рата је у снажној вези са ахронолошким приповедањем, и такође оправдава потенцијалну читалачку збуњеност услед скоковитог повезивања догађаја из садашњости и прошлости. Но, било да су ова четири романа укорењена у одређени временски тренутак или су скуп догађаја чија временска одредница не игра битну улогу, јасно је да су њихове тематске окоснице и животи главних јунака заправо „суштински ванвременског карактера“<sup>2176</sup>.

Још један начин увезивања четири романа у целину је и присуство Кристофера Тиценса као централне фигуре. Мада се он никада експлицитно не намеће као главни јунак, те чак јунаци попут Валентине и Марка добијају више простора у трећем и четвртном роману, јасно је да се цео наратив окреће око њега<sup>2177</sup>, толико да је алтернативни наслов за тетралогiju *Parade's End* био *Saga о Тиценсу*<sup>2178</sup>. Одабир

---

<sup>2174</sup> Meixner, нав. дело, стр. 240.

<sup>2175</sup> Hawkes, нав. дело, стр. 139.

<sup>2176</sup> Moser, нав. дело, стр. 217.

<sup>2177</sup> Hawkes, нав. дело, стр. 160.

<sup>2178</sup> Форд у писму свом агенту Ерику Пинкеру из средине августа 1930. пише да му се тај наслов не допада из два разлога: презиме „Тиценс“ се тешко изговара, а такође жели да избегне поређења са *Сагом о Форсајтима* Џона Голсвордија која би нашкодила продаји његових романа. Ford, 1965, нав. дело, стр. 197.

управо оваквог лика није случајан, јер Форд, у намери да представи пресек света који кулминира ратом, мора да нађе јунака ког одликују херојске црте, критички поглед на свет, несрећан љубавни живот, учешће у рату, висок чин и друштвени статус, као и припадност владајућој класи у Енглеској, тј. класи која након рата више не постоји као раније. Укратко, треба му јунак високе интелигенције, положаја у друштву и емотивних проблема, и који ће управо због све три особине постати *persona non grata* у свом окружењу<sup>2179</sup>. Тиценс служи аутору за остварење специфичних циљева, али и расте у епитом једне генерације и једног времена, док Форд инспирацију за њега проналази у свом пријатељу Артуру Марвуду<sup>2180</sup>, али и у сопственим ратним доживљајима<sup>2181</sup>. Представљен у оваквом облику, Тиценс је другачији од свих Фордових ранијих јунака, највише по свом интелектуалном погледу на свет, сталожности, хероизму и чињеници да је у процесу непрестаног раста и развитка. Ранији Фордови јунаци су махом једнодимензионални, пре незавршени скичеви него књижевно утемељени ликови, док је Тиценс слојевит и заокружен<sup>2182</sup>. Аутор се најчешће одлучује да га представи из његове сопствене визуре, премда улогу фокализатора каткад преузимају и други јунаци из његове околине – нарочито у роману *Last Post* – који се присећају догађаја из прошлости у којима управо он има удела<sup>2183</sup>. Ово такође није случајан ауторски одабир, већ покушај да читаоцима приближи јунака на утемељенији и објективнији начин, али и алудира на његову отуђеност у одређеним тренуцима. Тај поступак је најевидентнији на почетку другог дела романа *Some Do Not...* који се одвија након Тиценсове повреде и амнезије, што читаоцима не саопштава приповедач или протагониста, него се оне дочаравају из перспективе његове супруге, чиме настаје потпунији читалачки утисак.

Тематски гледано, сва четири романа паралелно прате два главна тока: емотивни и војни живот Кристофера Тиценса. Слично роману *Добар војник*, и овде се љубавна прича ставља у средиште приповедања, док се око ње развијају други токови радње, чиме се намећу две примарне интерпретације – по једној, у средишту радње је љубавни троугао између Кристофера, његове супруге Силвије и љубавнице Валентине, док су

---

<sup>2179</sup> Meixner, нав. дело, стр. 198, 199.

<sup>2180</sup> Moser, нав. дело, стр. 216, 221; Ford, 1934, нав. дело, стр. 188, 191, 192; Gene Moore. "Ford as Editor in Joseph Conrad's 'The Planter of Malata'". Harding, нав. дело, стр. 53-54.

<sup>2181</sup> У уводним текстовима за сва четири дела тетралогije, Форд се осврће на претпоставке да Тиценс није ништа друго до маска њега самог, тврдећи да он не жели да представи своја сећања и доживљаје из рата, већ опише стање предратног и поратног свега. Meixner, нав. дело, стр. 201-202, 285ф25–28.

<sup>2182</sup> Meixner, исто, стр. 203–205.

<sup>2183</sup> Hawkes, нав. дело, стр. 156; Robert Holton. *Jarring Witnesses: Modern Fiction and the Representation of History*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1994, стр. 95.

ратна дешавања секундарног карактера, а по другој, романи прате развојни пут главног јунака пре, током и након рата, у његовим настојањима на „научи да прихвати себе и живи у савременом свету“<sup>2184</sup>. Са треће стране пак Фордова намера је да, користећи фигуру Тиценса, покаже стање духа енглеске нације у Првом светском рату, те начине на које овај догађај мења његову стварност. Свестан да човечанство није спремно за ужасе рата – од техничких иновација у наоружању до следе мржње ка непријатељима – и варварско понашање које је у њему приморано да демонстрира, он жели да укаже на промене које сви учесници рата осећају, али не знају како да их разумеју: „За Европу која је себе сматрала цивилизованом, откриће сопственог варварства било је ужасавајуће; старе вредности и старе речи које су требале да инспиришу сада су се чинили бесмисленима, и изневериле су човечанство. Први светски рат почео је у једном веку, а окончан је у наредном. Романи о Тиценсу су покушали да региструју ту промену у животу и вредностима Велике Британије“<sup>2185</sup>. Који год кључ разумевања одабрали, читаоци се на почетку сусрећу са скоро изненађујућим пасторалним првим делом романа *Some Do Not...* који се одиграва пре рата, и чија сврха није само да им представи јунаке и уведе их у радњу, већ и да прикаже контраст између тог времена и оног који следи након почетка рата. Рат је тада далеко од њих: не толико временски, колико у односу на њихово стање свести и поглед на свет<sup>2186</sup>. Већ сам почетак другог дела романа улази дубоко у ратно време и одиграва се након рађавања главног јунака и његовог повратка кући, а начин на који читаоци откривају његову повреду је крајње необичан. Не само да фокализацију преузима његова супруга Силвија, из чије перспективе се описује Тиценс – „Тиценс се окренуо у својој столици. Она је знала да је то из куртоазије, и да ти не значи ништа. // Његово лице је било бледо на дневном светлу, али је било још блеђе од како се вратио из Француске и проводио дане у лименој кућици међу гомилом прашине.“<sup>2187</sup> – већ се он враћа у прошлост читајући енциклопедију *Британику*, што ради и на почетку романа, покушавајући да поврати свест и знање које је поседовао пре повреде<sup>2188</sup>. Он пролази кроз енциклопедијске одреднице и асоцијативно повезује ствари које су и даље присутне у његовој свести, трудећи се да врати све што је изгубио. Иако није сигуран шта се тачно десило у рату,

---

<sup>2184</sup> Moser, нав. дело, стр. 214.

<sup>2185</sup> Meixner, нав. дело, стр. 192.

<sup>2186</sup> Тиценс касније, након Сарајевског атентата, предвиђа да ће се „разбуктати пожар по Европи који ће затворити пола кућа у Мејферу и њихове становнике довести до просјачког штапа“ јер ће тај рат „за његову земљу значити само понижење“. Ford, 1950, нав. дело, стр. 155, 186.

<sup>2187</sup> Ford, исто, стр. 157.

<sup>2188</sup> Anat Vernitski. “The Complexity of Truth: Ford and the Russians”. Skinner, нав. дело, стр. 101-102.

он зна да је изгубио памћење, али не зна како, и једино у шта јесте сигуран је да већи део његовог мозга делује умртвљено<sup>2189</sup>. Његову ситуацију додатно погоршава чињеница да врло брзо мора да се врати на фронт – индикативно је то што читаоци и ову информацију сазнају од Силвије, а не од њега: „Ви очигледно не схватате. Мој супруг иде на фронт. Сутра ујутру. По други пут.“<sup>2190</sup> – и цео други део романа *Some Do Not...* се заправо одвија у том кратком периоду пре његовог одласка, када он разјашњава односе са Силвијом и дилему око очинства над њиховим дететом, те са Валентином и њиховом афером. Овде Форд најјасније могуће показује тематску превласт Тиценсовог приватног живота у односу на ратно учешће, што се мења романом *No More Parades*.

Просторно смештен у Француску у време најжешћих битака, овај роман понавља тематску дихотомију претходног, уз посвећивање нешто више пажње ратном аспекту живота протагонисте. Ипак, овај и наредни роман, *A Man Could Stand Up*–, пре описују стварност која се дешава у исто време када и рат него стварност која је обојена ратом<sup>2191</sup>, што значи да ни овде нема превеликог броја типичних сцена ратних романа. Но, други роман у тетралогiji затиче Тиценса у процесу преживљавања немачких ваздушних напада, док је окружен војницима који су у бази „стиснути више него сардине“<sup>2192</sup>. Његово задужење је да спроведе скоро три хиљаде војника од кампа до фронта, али је свестан да велики број њих неће преживети рат, што је, нажалост, и став његових надређених у војној команди у Енглеској: „Нема више Наде, нема више Славе, нема више парада за вас и мене. Ни за целу земљу... ни за свет, могу да тврдим... Нема више... Завршене су... Крај, брале! Крај... параде!“<sup>2193</sup> Његов пораз још снажнијим чини чињеница да не жели да размишља о супрузи, нити да чује за њу, верујући у њено неверство које је довело до њиховог детета. Он сазнаје да ће бити упућен на фронт, али његову свакодневицу више потреса инцидент са његовим војником О Најн Морганом који је тражио отпуст да би се суочио са сопственом неверном супругом. Морган гине у немачком нападу и умире у Тиценсовим рукама, постајући тако епитом свих анонимних или полу-анонимних ратних жртава које постају *homo duplex*, односно јунаци који су предвиђени за страдање, било у рату или у миру<sup>2194</sup>. Касније и сам Тиценс страда, али не од непријатеља, већ због своје супруге која долази у Француску

<sup>2189</sup> Ford, 1950, нав. дело, стр. 179.

<sup>2190</sup> Ford, исто, стр. 181.

<sup>2191</sup> Robie Macauley, “Introduction”. Ford, 1950, исто, стр. XII.

<sup>2192</sup> Ford, 1950, исто, стр. 295.

<sup>2193</sup> Ford, 1950, исто, стр. 307.

<sup>2194</sup> Macauley, нав. дело, стр. XIV.



да се разрачуна са њим и изазива инцидент који компромитује његов положај у војсци. Он ово раније предвиђа након дешавања у првом роману – „Она је претила да ће да ме уништи; да уништи моју каријеру у војсци; да провлачи моје име кроз блато...“<sup>2195</sup> – али је сада приморан да опет страхује за сопствени живот јер ће бити послат на најопаснији део фронта. Генерал Кемпион, његов крштени кум и директни надређени, признаје да је он „проклето добар војник“<sup>2196</sup> који је, међутим, катастрофа за себе и све који дођу у контакт са њим, алудирајући на чињеницу да су његов живот у војсци и његова егзистенција подређени његовим емоцијама. Он предлаже једноставно и конкретно решење – „Разведи се од блуднице! Или живи са њом!“<sup>2197</sup> – које ће Тиценса напоскон навести да престане да брине о Силвијином неверству и да се, уместо тога, у жеку Првог светског рата, посвети сопственом преживљавању.

Најзад, пратећи његове недоумице, Форд стиже и до трећег романа, *A Man Could Stand Up*–, чији се први део одиграва на Дан примирја и отвара из визуре Валентине, слично као што се други део романа *Some Do Not...* посматра Силвијиним очима. Посвећујући се цивилном свету уместо војницима на ратишту, Форд опет помера фокус приповедања на неочекивани начин и дочарава нову перспективу у овом пресудном тренутку рата. Свуда око Силвије траје прослава – која, својим обимом и гласноћом, на тренутке подсећа на прославе у роману *1919*. Џона Дос Пасоса – и повремено се чује ватромет који даје темпо приповедању и успоставља ритам којим Форд описује ефекат прославе на јунаке. Он се опет поиграва са хронологијом, идући напред и назад у временском одређењу тог дана, описујући догађаје који су се догодили *пре* потписивања примирја и *после*, алудирајући тако на идеју да постоје два различита света – онај пре потписивања мира 1918, те онај после тог чина – као што постоје два света, пре и после почетка рата 1914. Оба догађаја су тачно временски одређена, што он уводи у свој наратив, описујући епизоде које су се одвиле „отприлике два и по сата раније: пре но што се свет променио, пошто је мировна конференција била заказана за 8:30“<sup>2198</sup>. Силвија се присећа и предратног времена – „Сада је био 11. новембар... Које године? О, 1918, наравно! // То је било пре шест година! Какве су све промене задесиле свет! Какве катаклизме! Какве Револуције! ... Чула је све новине, све

---

<sup>2195</sup> Ford, 1950, нав. дело, стр. 347.

<sup>2196</sup> Ford, 1950, исто, стр. 481.

<sup>2197</sup> Ford, 1950, исто, стр. 492. На крају наредног романа, Тиценс започиње везу са Валентином иако говори да није у могућности да то уради: „Не могу да се разведем од своје супруге. Она је мајка мог детета. Не могу да живим са њом, али не могу ни да се разведем од ње.“ Ford, 1950, исто, стр. 665.

<sup>2198</sup> Ford, 1950, исто, стр. 512.

новинаре јефтиних новина како хорски кличу!<sup>2199</sup> – чиме се евоцира радња ранијих романа тетралогije. Форд се у другом делу овог романа опет враћа неколико месеци уназад, на април 1918, и усредсређује на француски фронт. Енглески војници, укључујући и Тиценса, чекају да се рат оконча и стрепе да се то никада неће десити, а да ће време које проводе у рову постати једина могућа стварност: „Ниједан припадник Британских оружаних снага неће моћи да заборави те бесконачне сате када је само Време стало, као једина приказа проклетог Рата!“<sup>2200</sup> Они постају заробљеници рата, ни потпуно живи, а ни до краја мртви, и нису у могућности да се спасу из безнадежне ситуације у којој су се нашли, и једно шта могу да ураде јесте да чекају вести о крају сукоба. Тај крај се назире, и сви војници антиципирају његов скори долазак, али до њих не стижу никакве конкретне вести. Стога се и Тиценс опет посвећује свом љубавном животу, одлучујући да се након рата посвети Валентини:

„Стога, требао би да јој напише писмо. Да у њему каже: ‚Овим ти поручујем да ти предлажем да живим са тобом чим се ова представа оконча. Буди спремна да ми се након престанка активних борби ставиш на располагање, молим те. У потпису, Кристофер Тиценс.‘ Права војна комуникација. Њој ће бити драго да види да он командује батаљоном. Или можда неће. Она је била про-немачки настројена. Она је волела те досадне момке који су распарали његове, Тиценсове јастуке са кауча.“<sup>2201</sup>

Трећи део романа *A Man Could Stand Up*– спаја његова два наративна тока у пресеку војног и приватног живота, и то на најконкретнији начин: сусретом Тиценса и Валентине током прославе потписивања мировног споразума. Тако се у исто време наговештава радња последњег романа тетралогije и приказују детаљи из ратног живота главног јунака. Он истиче да су последице које осећа више менталног него физичког карактера, чиме се приближава искуству самог Форда, али и то да је рат од њега направио човека који је очврснуо и који зна шта хоће, толико да је сада спреман да изгради свет за себе пошто стари поредак који је познавао и у којем се сналазио више не постоји: „Али данашњи свет се променио. Феудализам је готов; његове последње одлике су нестале. Нема више места за њега. Он ће – боље би му било! – да

---

<sup>2199</sup> Ford, 1950, исто, стр. 522.

<sup>2200</sup> Ford, 1950, исто, стр. 569.

<sup>2201</sup> Ford, 1950, исто, стр. 630

створи простор за себе...“<sup>2202</sup> Тај нови поредак који он формира у послератном времену – живот са Валентином и рад са уметницама, далеко од војске – налази се у тематском средишту романа *Last Post*, али он сам није део радње, већ је примарни фокализатор Марк, његов брат. Овај јунак проводи време у самовољном изгнанству од породице и друштва, лежећи у дворишту иза куће и посматрајући свет који је одбацио, манифестујући још једну од менталних последица ратних дешавања<sup>2203</sup>. Одређени део радње преноси се и унутрашњим монолозима јунака око протагонисте<sup>2204</sup>, а аутор на тај начин циља ка заокружености и објективности у приповедању, што је стилско средство које се појављује и у ранијим деловима ове тетралогije. Иако се враћа у прошлост и повремено посвећује рату, овај роман га, фокусирајући се на промене у Кристоферовом животу – „Свет се мења и није постојао ниједан разлог зашто се ни он не би променио са њим...“<sup>2205</sup> – најмање тематизује. Једини догађаји који имају везе са ратом се одигравају на дан када је потписано примирје, чиме се делимично понавља грађа романа *A Man Could Stand Up*–, а такав приступ је један од разлога зашто се овај последњи роман уопште не сматра делом тетралогije о Тиценсу<sup>2206</sup>.

#### Завршне напомене

Многи критичари се слажу да су романи *Добар војник* и тетралогija *Parade's End* врхунци стваралаштва овог аутора, док се *Some Do Not...* намеће као најквалитетнији од та четири. Гледано као целина, ова тетралогija представља, по Ентонију Бардису, не

---

<sup>2202</sup> Ford, 1950, исто, стр. 668.

<sup>2203</sup> Meixner, нав. дело, стр. 216.

<sup>2204</sup> Иако Тиценс јесте протагониста, он није једини битан јунак, већ се уз њега јавља већи број других – поред поменутих јунака као што су Силвија, Валентина, Марк и генерал Кемпион, ту су и Тиценсови ратни другови, предратни пријатељи и његова породица – који имају упориште у Фордовим ранијим романима, али се не ради о понављању истих особина, већ су они нове креације. Иако јесу заокружени и јединствени, они су мање развијени од протагонисте, те временом улазе у домен стереотипа и личности које само играју одређену улогу у животу главног јунака. Meixner, исто, стр. 205–212, 223.

<sup>2205</sup> Ford, 1950, нав. дело, стр. 756.

<sup>2206</sup> Критичари који тврде да роман *Last Post* није део тетралогije истичу тематску заокруженост прва три наслова и њихов развитак у складу са Фордовом жељом да пише о свету који кулминира ратом, као и чињеницу да ти романи деле истог јунака који је скоро неприсутан у последњем. *Last Post* се пак разликује по тематском оквиру, на плану стила, концепције, атмосфере, идеја и карактеризације. Са друге стране, тај роман може да послужи као епилог ранијима и коментар догађаја који се у њима обрађују, и због тога се он често штампа заједно са прва три, мада не увек. Тако, на пример, Грејам Грин, уредник издања са почетка шездесетих, изоставља тај роман јер сматра да негативно утиче на рецепцију Фордовога целокупног дела. Најзад, у писму Ерику Пинкеру из 1930, сам Форд пише да жели да изостави роман *Last Post* из тетралогije, тврдећи да никада није волео ту књигу, нити желео да се она штампа са осталима. Ford, 1965, нав. дело, стр. 197; Meixner, нав. дело, стр. 217–221; Hawkes, нав. дело, стр. 141–143; Brasme, нав. дело, стр. 250–252; Bernard Bergonzi. “Ford and Graham Greene”. Skinner, нав. дело, стр. 211–215.

само најбољи британски роман – и роман британског писца, али и роман који се бави британским друштвом – већ и најбољи роман о Првом светском рату уопште<sup>2207</sup>, односно роман који на најбољи могући начин дочарава искуство британског народа у рату. Кренувши од жеље да представи целу епоху, искуство неколико генерација и пропаст једне класе, Форд се усмерава на причу о појединцу који је растрзан између приватног и јавног живота, тј. између сопствених емоција и ратног окружења. Његов Кристофер Тиценс је, слично Петру Рајићу, Септимусу Смиту или Фредерику Хенрију, епитом ратног и поратног времена, репрезентативни представник нараштаја који је обележен ратом као пресудним догађајем свог живота. Ипак, због свог обима и замаха, Фордова тетралогичка је слојевитија и садржајнија од већине дела која тематизују рат, због чега се и може читати из више углова: као *Bildungsroman*, друштвени роман, класни роман, љубавни роман, анти-ратни роман и роман који митологизује рат<sup>2208</sup>. Поврх свега, рецепција ове тетралогичке гради се на чињеници да Форд у њој описује крај једне епохе, период транзиције до друге, и одлике те наредне епохе, са Првим светском ратом као централним догађајем сва три раздобља који усмерава менталитет појединаца и њихов поглед на свет<sup>2209</sup>. Он успева, напослетку, да напише дело које није усмерено само на један историјски тренутак и околности које га карактеришу, већ универзално дело временски неограниченог карактера. Оно меша лична искуства Форда Мадокса Форда са искуствима његових сабораца, али иде и корак даље од типичне аутобиографске приче, посвећујући се друштвеним променама које рат покреће и утиску који те промене остављају на цео поратни свет.

---

<sup>2207</sup> Anthony Burgess. *The Best of Everything*, ed. William Davis, London: Weidenfeld and Nicolson, 1980, стр. 97. Цитирано према: Mill, нав. дело, стр. 223ф7.

<sup>2208</sup> Самјуел Хајнс тврди да, Форд ради на рукопису дела *No Enemy* 1919. године – иако је оно објављено тек 1929, и то у Америци, али не и у Британији – када мит о Првом светском рату још увек није створен, и он стога нема предзнање како да напише дело које се бави ратом. Овај мит је створен касније, крајем двадесетих и почетком тридесетих, са делима као што су *Збогом оружје* Ернеста Хемингвеја, *Goodbye to All That* Роберта Грејвса, *Memoirs of an Infantry Officer* Сигфрида Сасуна, *На западу ништа ново* Ериха Марије Ремарка, и поезија Вилфрида Овена. Samuel Hynes. "The Genre of No Enemy". *Antaeus*, Vol. 56 (Spring 1986), стр. 129, 140.

<sup>2209</sup> Lindberg-Seyersted, нав. дело, стр. XI-XII.

## **Закључак: од различитог искуства ка истом утиску**

Након детаљног представљања дванаесторо различитих писаца који тумаче различите аспекте Првог светског рата на различите начине, усмеравајући се на различите детаље његовог утиска на послератни свет, обрађујући различите тематско-мотивске оквири и ослањајући се на различите поетичке приступе, могу се извести следећи закључци:

1. Између свих писаца који чине корпус истраживања ове дисертације може се повући неколико основних сличности, првенствено на плану разочараности појавом рата, шока који следи након спознаје да се налазе у животној опасности, жеље да преживе ратне године на што безбеднији и безболнији начин, као и на плану послератне апатије која неумитно наступа након што схватају да свет у који су се вратили из рата, односно свет који настаје након престанка ратних активности, није више онај исти свет који су познавали пре 1914. године и у којем су провели цео свој живот. Ова осећања деле и друге индивидуе које доживљавају судбину ратних и поратних година – а не само писци који су овде обрађени, или писци уопште – али управо аутори који се изражавају у форми књижевности та осећања формулишу на различите начине који долазе до јавности и стога се намећу као доминантни утисци и сведочења о ратним годинама.
2. Сличности које се уочавају између свих писаца нису ограничене њиховом националном припадношћу, борбеним или цивилним учешћем у ратним догађајима, количином времена које проводе окружени ратним вихором, или исходом њиховог ратног искуства, па чак ни њиховим полом, годинама, искуством или доминантним тематско-мотивско-поетичким оквиром њихове књижевности. Та осећања шока, разочарања и пораза су универзална за све писце које обрађује ова дисертација, и то је један од начина на који се сви они могу довести у исту раван и посматрати на исти или сличан начин.
3. Немали број писаца истиче разлику између предратног и ратног времена, као и понашање појединаца које се драстично мења након што они постану окружени сталним присуством смрти и несигурни у то да ли ће крај рата дочекати живи. У прози Васића, Петровића, Хемингвеја, Фокнера и Дос Пасоса – али и код

осталих писаца – може се приметити промена у људима која настаје након што они ступе у рат или након што рат постане део њихове стварности. Та промена огледа се на психолошком нивоу, у њиховим реакцијама на уобичајене свакодневне догађаје, али и у њиховом психичком изгледу. Јунаци поменутих аутора манифестују те промене и постепено се мењају, постајући неке алтернативне верзије сопствених личности, на различите начине другачији од оних индивидуа које су били пре почетка рата. Ова промена је каткад експлицитно наведена – као што то раде Секулић или Петровић – док је у другим случајевима она имплицитна и препуштена индивидуалној читалачкој интерпретацији – код Васића и Дос Пасоса, на пример. На основу те промене, тј. на основу разлике која настаје у њиховим јунацима, аутори истичу сопствени став о интензитету промена које је Први светски рат унео не само у њих, већ и у људе из њихове околине.

4. Иако се одређени писци фокусирају на промену између предратног и ратног периода, сви они најчешће говоре о разлици између предратног и поратног доба. То је она разлика коју у својим текстовима истичу Валтер Бенјамин, Пол Фасел и други тумачи овог периода. Иако се ради о истим људима који су насељавали свет пре 1914. и после 1918. године, јасно је да тектонске промене настају не само у њима, него и у заједницама којима припадају. На овај начин примећује се колико се цело човечанство изменило под утицајем рата и колико је тај догађај суштински био пресудан на глобалном нивоу. Прозом писаца као што су Црњански, Васиљев, Хемингвеј, Вулф и други фигурирају јунаци који се након рата осећају поражено и изгубљено, и који не могу да се снађу у новом свету који их окружује. Ти јунаци постају епитоми целе генерације ратних губитника и представници осећања које је рат унео у човечанство. Неспособни да се покрену са мртве тачке, они животаре, чекајући повратак у стање свести које ће им омогућити да наставе даље, или се пак понашају на начин који није у складу са њиховим предратним моделом понашања.
5. Најупечатљивији начин приказивања разлике између предратног, ратног и поратног света у стваралаштву овде обрађених аутора јесу физичке и психичке промене које настају код њихових јунака. Ове промене су у директној вези са њиховим ратним учешћем и стога се могу сматрати примарним последицама

Првог светског рата на микро-плану. Ове промене су озбиљније и опасније од стања шока, изненађења и разочараности који настају као основна реакција на рат, и због тога је читалачки утисак који се њима производи снажнији и упечатљивији. Са једне стране, у питању су физичке повреде и деформитети који се јављају као резултат ратног деловања и животне опасности у којима се налазе поједини јунаци. Петровић, Краков, Хемингвеј, Дос Пасос, Фокнер и други дочаравају јунаке чије се физичке повреде крећу од површинских до катастрофалних, као и јунаке који подлежу тих повредама. Са друге стране, појављују се различита психичка обољења – склоност ка суициду, амнезија, ментално растројство, подвојеност, итд. – која на још суровији начин сведоче о рату и ратним искуствима. Аутори као што су Црњански, Васић, Форд, Вест и Вулф потенцирају овај аспект ратних последица и, премда се менталне нестабилности неретко јављају заједно са физичким повредама, оне су обично представљене на упечатљивији начин. Први светски рат је уједно и први ратни сукоб у којем се пажња посвећује овом типу последица и након којег се број оних са повредама које нису увек видљиве на први поглед рапидно повећава. Због тога и овај ментални аспект постаје све битнији при тематизацији рата, а проза којом он фигурира намеће се као потпунија и свеобухватнија слика стварности од прозе која игнорише тај аспект.

6. Већина аутора који имају директно искуство Првог светског рата реагују на њега у својој прози врло брзо након његовог окончања, или пак током трајања самог рата. Неки од њих стварају своје књижевне записе још у рову – Црњански, Краков, Дос Пасос, између осталих – а поједини успевају и да публикују своја дела током трајања најжешћих ратних сукоба. Ипак, сви они почетком двадесетих година XX века стварају дела која на најбољи начин показују њихов однос према рату и утиске које су из њега понели. Та дела очекивано садрже велику дозу тематских, стилских, симболичких, техничких и формалних иновација, у покушају аутора да створе нешто ново, односно књижевност која манифестује већ поменути „императив *novum*“ и на адекватан начин покаже промене које су задесиле поратни свет. Те иновације су касније довеле до појаве различитих књижевних праваца и покрета, али су оне на почетку имале намеру да што верније и квалитетније тематизују и интерпретирају искуства које су писци донели из рата.

7. Након одређеног броја наслова – тај број варира од једног дела код аутора као што су Секулић, Васиљев и Вест, до више наслове које пишу Црњански, Вулф, Форд и Хемингвеј – већина писаца у каснијим стадијумима своје списатељске каријере престају да се баве тематизацијом Првог светског рата. То не значи да су утисци које они носе из тог времена нестали, да су сећања избледела, а ране зарасле, нити пак да немају ништа ново да кажу о рату, већ да су једноставно спремни да се посвете другим темама. После довољног броја година и прилика у којима су говорили и писали о рату, они су спремни да пређу преко њега и потраже друга интересовања. Повод за ово је у неким случајевима и избијање Другог светског рата, који је њихову пажњу усмерио на другачије прилике у којима проживљавају овај глобални сукоб и промене које настају у двадесетак година које пролазе између два светска рата.
8. Укратко, када се типолошком компаратистиком и упоредним читањем истражи проза аутора које обрађује ова дисертација, закључује се да се у одређеним аспектима проналазе сличности, а у другима разлике. Полазећи од истог историјског догађаја који се, као неизбежна чињеница нанео над њихов живот, аутори проживљавају индивидуалне судбине које резултирају различитим сећањима и утисцима, а потом и књижевним приказима тих утисака. Чак и када се међу ауторима могу повући биографске паралеле – као што је случај са Васиљевим и Хемингвејем који су скоро у исто време били на истом ратишту, или са Петровићем, Васићем и Краковим који се сви повлаче преко Албаније, или ауторкама као што су Секулић, Вулф и Вест, које рат посматрају из цивилства – то не значи да ће проза коју они стварају међусобно личити. Напротив, свако од њих поседује особен поглед на ратну стварност и став према рату који утиче на њихову личну перцепцију овог сукоба. На основу те перцепције, они формирају своје књижевне јунаке и граде их као представе својих ратних сећања и утисака, претварајући тај најтрагичнији догађај свог доба у предлојак за књижевно стваралаштво.
9. Додатни ниво повезаности ових аутора постиже се контекстуализацијом дела аутора који не припадају истим националним књижевностима, чиме се долази до увида у везу српских писаца са делима англоамеричке књижевности, и



обрнуто. Те везе се крећу од опаски Црњанског о Хемингвеју, преко сличне страсти према авијацији и летењу код Кракова и Фокнера, све до аналитичког погледа на психу преживелих ратника која се примећује у делима ауторки као што су Секулић и Вест. Због тога се и један од методолошких принципа ове дисертације бави овим интертекстуалним везама код аутора са различитих простора чиме се њихове засебне прозне продукције смештају у исти контекст. Не може се, наравно, тврдити колико су ови писци имали увида у рад аутора који стварају ван њихове националне продукције – мада се може претпоставити да нису били упознати са њиховим радом услед мањка рецепције и непостојања превода дела англоамеричке књижевности која тематизују рат код нас, док већина дела српских писаца који говоре о том догађају и даље нису преведена на енглески језик – али је јасно да постоје мање или више случајне паралеле које су приметне и неупитне. Све те паралеле спајају се у, на пример, Петровићевом стваралаштву, тј. у његовом роману *Дан шести*, који је започет док је аутор био део српске књижевне сцене, а завршен је у Америци, где су савремена продукција и однос према Првом светском рату имали утицаја на његов други део.

10. Компаративним читањем писаца различитих књижевности долази се до новог нивоа разумевања њихових појединачних наслова. Стављањем наоко различитих дела у исти контекст увиђа се њихова повезаност и суштинска усредсређеност на тематизацију догађаја који дубоко потресају генерацију којој припадају писци чији рад чини примарни корпус ове дисертације. Услед тога се њихова дела сада могу читати на другачији начин и у њима открити нови нивои значења, нове тематско-мотивске равни, карактеризација јунака и фокализација. Све то доводи до откривања новог квалитета ових канонских дела и до чињенице да су она и даље актуелна и у могућности да сведоче и о нашем времену, као и о свим ратним дешавањима од 1914. године наовамо.

Проговарајући о једном конкретном историјском догађају, неки од најбољих гласова српске и светске књижевности показују на које све начине уметност може да реагује на импулсе из спољашњег света и како сваки појединац може да пређе преко тих трагичних догађаја. Ови закључци о тематизацији Првог светског рата могу се применити и на друге ратове, као и на друге ауторе. Уз ових дванаесторо одабраних

писаца, овај рат су преживели и касније тематизовали неки од најквалитетнијих аутора међуратног доба чија дела овде, из различитих разлога (понављање сличних идеја, тема и мотива које обрађују наслови из примарног корпуса, или пак посвећивање поезији уместо прози), нису обрађена. Неки од тих аутора су и Иво Андрић, Станислав Винавер, Бранимир Ћосић, Стеван Јаковљевић, Бранислав Нушић, Вељко Петровић, Раде Драинац, Владислав Петковић Дис, Милутин Бојић, односно Радјард Киплинг, Вилијам Сомерсет Мом, Артур Конан Дојл, Далтон Трамбо, Роберт Грејвс, Ричард Алдингтон, Вилфред Овен, Сигфрид Сасун, и други. Кључеви читања дела које обрађује дисертација могу се применити и на ове ауторе, као и на репрезентативне ствараоце из других земаља – Јарослав Хашек, Анри Барбис, Ерих Марија Ремарк, Ернст Јингер, Михаил Шолохов, између осталих – чиме би се могао добити један целовит поглед на тематизацију Првог светског рата у светској књижевности XX века. Уз то, посвећивање једној теми која, попут ове, није примарна у опусу сваког од дванаесторо одабраних писаца – премда то, као што се могло приметити, јесте случај код неких од њих – доводи до фокусирања на дела која се не сматрају њиховим најуспелијим или најпопуларнијим насловима, као и ауторима који се неретко заборављају. Тако се, на пример, збирке *Приче о мушком* и *Из прошлости* и даље сматрају за дела нижег квалитета од *Сеоба*, *Романа о Лондону*, *Сапутника* или *Кронике паланачког гробља*, док се романи у којима Фокнер тематизује рат у ретким случајевима помињу у истом контексту као *Бука и бес*, *Авесаломе*, *Авесаломе!* или *Док лежах на самрти*. Слично томе, чак и када се ради о познатим и признатим насловима као што су *Ка светионику* или *САД: трилогија*, истраживачи се фокусирају на друге тематске оквире, занемарујући аспект рата. Најзад, тај догађај су тематизовали писци који су се након 1918. године срели са игнорисањем и изопштавањем из књижевног канона и књижевног живота домовине – Црњански, Краков, Васић и Петровић – те се истраживањем ове теме њиховом делу даје додатни ниво значења и вредности. То је још један додатни разлог зашто је неопходно ставити те ауторе у контекст канонских дела светске књижевности, дати им додатно значење, и истаћи позицију коју је искуство Првог светског рата оставило на њихов живот и рад.

## Литература

### Примарна литература:

#### Примарна литература на српском и хрватском језику:

1. Васиљев, Душан. *Испред прага: приповетке и драме*, приредио Александар Пејовић. Београд: Рад, 1976.
2. Васиљев, Душан. *Проза и драме*. Кикинда: Партизанска књига, 2018.
3. Васић, Драгиша. *Сабране приповетке*, приредио Гојко Тешић. Београд: Просвета, 1990.
4. Васић, Драгиша. *Црвене магле. Критичари о Драгиши Васићу*, приредио Гојко Тешић. Београд: Просвета, 1990.
5. Вест, Ребека. *Повратак ратника*, превела Оливера Поповић. Бања Лука: Бесједа, 2005.
6. Вулф, Вирџинија. *Госпођа Даловеј*, превела Ивана Томић. Београд: Аретé, 2017.
7. Вулф, Вирџинија. *Излет на пучину*, превео Лазар Мацура. Београд: Службени гласник, 2013.
8. Вулф, Вирџинија. *Ка светионику*, превела Зора Миндеровић. Београд: Аретé, 2016.
9. Woolf, Virginia. *Godine*, preveo Josip Torbarina. Zagreb: Matica hrvatska, 1946.
10. Woolf, Virginia. *Jakobova soba*, prijevod i pogovor Marina Leustek. Zagreb: Centar za ženske studije, 2011.
11. Dos Passos, John. *USA: trilogija*, preveli Novak Simić i dr. Rijeka: Otokar Keršovani, 1956.
12. Дос Пасос, Џон. *Три војника*, превео Југослав Ђорђевић. Београд: Омладина, 1954.
13. Краков, Станислав. *Крила*. Београд: Филип Вишњић, 1991.
14. Краков, Станислав. *Кроз буру*. Београд: Филип Вишњић, 1994.
15. Краков, Станислав. *Црвени пјеро и друге новеле*. Београд: Филип Вишњић, 1992.
16. Петровић, Растко. *Дан шести*. Београд: Нолит, 1982.
17. Секулић, Исидора. *Из прошлости*. Сарајево: И. Ђ. Ђурђевић, 1919.
18. Faulkner, William. *Pripovijetke*, preveo Zlatko Crnković. Izabrana djela Williama Faulknera, knjiga 1. Zagreb: Globus, 1977.
19. Faulkner, William. *Sartoris*, preveo Ivan Slamnig. Izabrana djela Williama Faulknera, knjiga 2. Zagreb: Globus, 1977.
20. Фокнер, Вилем. *Војникова награда*, превела Марија Ђорђевић. Београд: Народна књига, 1964.
21. Хемингвеј, Ернест. *Збогом оружје*, превео Радојица В. Ћировић. Одабрана дела у шест књига, књига 2. Нови Сад: Матица српска, 1982.

22. Хемингвеј, Ернест. *Приповетке*, превела Вера Илић. Одабрана дела у шест књига, књига 6. Нови Сад: Матица српска, 1977.
23. Црњански, Милош. *Приповедна проза: Приче о мушком, Приповетке, Дневник о Чарнојевићу*, приредио Новица Петковић. Lausanne: Editions L'Age d'Homme, Београд: Задужбина Милоша Црњанског, Београдски издавачко-графички завод, Српска књижевна задруга, 1996.

#### Примарна литература на енглеском језику:

24. Faulkner, William. *Collected Stories*. London: Vintage Books, 1950.
25. Faulkner, William. *Flags in the Dust*. New York: Vintage International, 2012.
26. Faulkner, William. *Sartoris*. New York: The New American Library, 1958
27. Ford, Ford Madox. *Parade's End*. New York: Albert Knopf, 1950.
28. Hemingway, Ernest. *A Farewell to Arms: The Hemingway Library Edition*. New York: Scribner, 2012.
29. Hemingway, Ernest. *The Collected Stories*, ed. James Fenton. London: Random House, 1995.

#### Секундарна литература:

##### Секундарна литература на српском и хрватском језику:

30. Андрић, Љубисав. „Гозбе Исидоре Секулић“. Исидора Секулић. *Апостол самоће*, изабрао, приредио и поговор написао Љубисав Андрић. Београд: БИГЗ, Српска књижевна задруга, 1998, стр. 337–357.
31. Аноним. „*Крила*, роман Станислава Кракова“. Станислав Краков. *Крила*. Београд: Филип Вишњић, 1991, стр. 137–138.
32. Арсић Ивков, Маринко. *Српска анатемисана приповетка*. Београд: Алтера, 1989.
33. Аћимовић, Бојана. „Блумсбери – место рођења Вирџиније Вулф“. *Домети*, год. 46, бр. 178-179 (јесен-зима 2019), стр. 46–56.
34. Аћимовић Ивков, Милета. „Стварност и прича“. *Живот и дело Драгише Васића: зборник радова са научног скупа одржаног у Горњем Милановцу 26. и 27. септембра 2005. године поводом 120. годишњице рођења и 60. годишњице смрти Драгише Васића (1885-1945-2005)*, приредио Борисав Челиковић. Горњи Милановац: Музеј рудничко-таковског краја, 2008, стр. 247–254.
35. Ауербах, Ерих. *Мимесис: приказивање стварности у западној књижевности*, превео Милан Табаковић. Београд: Нолит, 1968.
36. Бабић, Владимир. „Милош Црњански: *Дневник о Чарнојевићу*“. Милош Црњански. *Дневник о Чарнојевићу*, приредио Гојко Тешић. Београд: Драганић, 1994, стр. 137–138.
37. Бабић, Драган. „Белешка о приповеци“. *Душан Васиљев, песник рата*, приредио Јован Зивлак. Нови Сад: Друштво књижевника Војводине, 2015, стр. 192–195.

38. Бабић, Драган. „Путујућа трагедија: Први светски рат и новеле Станислава Кракова“, *Станислав Краков: авангарда, маргина, наслеђе – зборник радова о стваралаштву Станислава Кракова (1895-1968)*, ур. Мирко Демић. Крагујевац: Народна библиотека „Вук Караџић“, 2015, стр. 53–68.
39. Бадњевић, Бранко. „Сви немири – то је моја религија“. Исидора Секулић. *Апостол самоће*, изабрао, приредио и поговор написао Љубисав Андрић. Београд: БИГЗ, Српска књижевна задруга, 1998, стр. 250–254.
40. Барац, Антун. „Црвене магле Драгише Васића“. Васић, Драгиша. *Црвене магле. Критичари о Драгиши Васићу*, приредио Гојко Тешић. Београд: Просвета, 1990, стр. 224–229.
41. Барт, Ролан. *Књижевност, митологија, семиологија*, превео Иван Чоловић. Београд: Нолит, 1979.
42. Барт, Ролан. „Увод у структуралну анализу прича“, превео Петар Милосављевић. *Летопис Матице српске*, год. 147, књ. 407, св. 1 (јан. 1971), стр. 56–84.
43. Батушић, Славко. „Два човјека“. Милош Црњански. *Дневник о Чарнојевићу*, приредио Гојко Тешић. Београд: Драганић, 1994, стр. 181–184.
44. Бахтин, Михаил. *О роману*, превео Александар Бадњаревић. Београд: Нолит, 1989.
45. Бахтин, Михаил. *Проблеми поетике Достојевског*, превела Милица Николић. Београд: Zerber book world, 2000.
46. Башчаревић, Снежана. „Иманентна поетика Исидоре Секулић“. *Зборник радова Учитељског факултета Призрен-Лепосавић*, књ. 10 (2016), стр. 31–48.
47. Бенјамин, Валтер. *Искусство и сиромаштво: изабрани огледи о искуству*, превео Јовица Аћин. Београд: Службени гласник, 2016.
48. Берез, Небојша. „Станислав Краков: једна биографија“. *Зборник Матице српске за друштвене науке*, год. 67, бр. 157/158 (2016), стр. 637–668.
49. Блајкастен, Андре. „Фокнер из европске перспективе“, превела Наташа Марковић. *Трећи програм*, бр. 137/138 (2008), стр. 210–226.
50. Богдановић, Милан В. „Роман г. Кракова“. Станислав Краков. *Кроз буру*. Београд: Филип Вишњић, 1994, стр. 261–266.
51. Богдановић, Милан В. „Станислав Краков, *Крила*“. Станислав Краков. *Крила*. Београд: Филип Вишњић, 1991, стр. 140–141.
52. Богдановић, Милан. „Драгиша Васић: *Црвене магле*“. Драгиша Васић. *Црвене магле. Критичари о Драгиши Васићу*, приредио Гојко Тешић. Београд: Просвета, 1990а, стр. 217–223.
53. Богдановић, Милан. *Критике*. Нови Сад: Матица српска, Београд: Српска књижевна задруга, 1962.
54. Богдановић, Милан. „Милош Црњански: „Приче о мушком““. Милош Црњански. *Приче о мушком*, приредио Гојко Тешић. Београд: Драганић, 1993, стр. 145–149.
55. Богдановић, Милан. „Приповетке Драгише Васића“. Васић, Драгиша. *Црвене магле. Критичари о Драгиши Васићу*, приредио Гојко Тешић. Београд: Просвета, 1990б, стр. 302–309.

56. Богдановић, Милан. „Приповетке Драгише Васића“. Васић, Драгиша. *Црвене магле. Критичари о Драгиши Васићу*, приредио Гојко Тешић. Београд: Просвета, 1990в, стр. 324–328.
57. Богосављевић, Срдан. „Душан Васиљев: „Бура у зору““. Душан Васиљев. *Песме*, приредио Јован Зивлак. Сремски Карловци: Каирос, 2000, стр. 184–186.
58. Божовић, Аријана. „Последњи прерафаелит и најелегантнији француски роман на енглеском језику (поговор)“. Форд Медокс Форд. *Добар војник: повест о страсти*, превела Аријана Божовић. Београд: БИГЗ, 1995, стр. 249–260.
59. Бојовић, Радивоје. „Књижевник Драгиша Васић сабљом и пером“. *Живот и дело Драгише Васића: зборник радова са научног скупа одржаног у Горњем Милановцу 26. и 27. септембра 2005. године поводом 120. годишњице рођења и 60. годишњице смрти Драгише Васића (1885-1945-2005)*, приредио Борисав Челиковић. Горњи Милановац: Музеј рудничко-таковског краја, 2008, стр. 59–78.
60. Браћевачки, Димитрије. „Светски рат, Први: последице и искуства рата“. *Војна енциклопедија*, том 9, ур. генерал-пуковник Никола Гажевић. Београд: Војноиздавачки завод, 1975, стр. 353–356.
61. Бркић, Светозар. *Светла ловина*. Београд: Нолит, 1972.
62. Бублић, Драган. „Кроз буру: роман Станислава Кракова“. Станислав Краков. *Кроз буру*. Београд: Филип Вишњић, 1994, стр. 270–271.
63. Буњац, Владимир. „О Андрићу, о Крлежу, о својим делима...“. Милош Црњански. *Испунио сам своју судбину*, приредио Зоран Аврамовић. Београд: Београдско издавачко-графички завод, Српска књижевна задруга, Народна књига, 1992, стр. 289–328.
64. Васиљев, Душан. *Душан Васиљев, песник рата*, приредио Јован Зивлак. Нови Сад: Друштво књижевника Војводине, 2015, стр. 165–192.
65. Васиљев, Душан. „Исповести“, уводни текст Александар Пејовић. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књига 40, свеска 1 (1992), стр. 157–176.
66. Васиљев, Душан. *Песме*, приредио Живан Милисавац. Нови Сад: Матица српска, 1950.
67. Васиљев, Душан. *Песме*, приредио Јован Зивлак. Сремски Карловци: Каирос, 2000.
68. Васиљев, Душан. *Песме*. Кикинда: Партизанска књига, 2017.
69. Васиљев, Душан. „После кише“. *Улазница*, год. 24, бр. 121-122 (1990), стр. 5–10.
70. Васиљев, Душан. „Разбијене вазе“. *Годишњак Матице српске (календар)*. 1939, стр. 187–214.
71. Васиљев, Душан. „Разбијене вазе“. *Златна греда*, год. 15, бр. 169/170 (новембар-децембар 2015), стр. 38–48.
72. Васиљев, Спасоје. „Душан Васиљев у прози“. *Мисао*, 1933, књ. ХLI, св. 3–6, стр. 277–286.
73. Васиљев, Спасоје. „Душан Васиљев“. *Књижевни гласник*, 1929, сепарат, стр. 1–14.

74. Васиљев, Спасоје. „Душан Васиљев“. *Мисао*, 1931, књ. XXXVI, св. 5–8, стр. 396–409.
75. Васиљев, Спасоје. „Сећање на брата Душана“. *Гласник Историјског друштва у Новом Саду*, 1939, књ. XII, св. 3–4, стр. 462–471.
76. Васић Ракочевић, Бранислава. *Сторија о лудилу у доба авангарде: психопатолошке структуре у приповеци српског модернизма и авангарде (1913–1932)*. Београд: Службени гласник, 2011.
77. Васић, Драгиша. *Два месеца у југословенском Сибиру. Утисци из Русије: путописи, есеји, критике, чланци*, приредио Гојко Тешић. Београд: Просвета, 1990.
78. Васић, Драгиша. *Драгиша Васић*, приредио Марко Недић. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2012.
79. Васић, Драгиша. *Изабрана дела*, избор и предговор Мило Ломпар. Београд: Народна књига – Алфа, 2004.
80. Васић, Драгиша. *Карактер и менталитет једног покољења. Деветсто трећа*, приредио Гојко Тешић. Београд: Просвета, 1990.
81. Васић, Драгиша. *Необјављени чланци*, приредио Живота-Жика Лазић. Београд: Просвета, Алтера, 2009.
82. Велмар-Јанковић, Светлана. „Дон Дос Пасос: Три војника“. *Летопис Матице српске*, год. 131, књ. 375, св. 2 (фебруар 1955), стр. 201–202.
83. Весковић, Младен. *Епитафија рата: антологија српске ратне приче*. Београд: Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“, 2014.
84. Вест, Ребека. *Црно јагње и сиви соко: путовање кроз Југославију*, превела Ана Селић. Београд: Моно и Мањана, 2004.
85. Видаковић, Дуња. „Позориште је публице ради“. Милош Црњански. *Испунио сам своју судбину*, приредио Зоран Аврамовић. Београд: Београдско издавачко-графички завод, Српска књижевна задруга, Народна књига, 1992, стр. 51–56.
86. Винавер, Станислав. „Станислав Краков: Кроз буру“. Станислав Краков. *Кроз буру*. Београд: Филип Вишњић, 1994, стр. 267–268.
87. Владушић, Слободан. „Метафора крила у роману *Крила* Станислава Кракова“. *Први светски рат и српска књижевност; Два века од Вукове Мале простонародне славеносрпске пјеснарице: зборник радова са 44. научног састанка слависта у Вукове дане*. Београд: Међународни славистички центар, 2015, стр. 275–283.
88. Владушић, Слободан. *Црњански, Мегалополис*. Београд: Службени гласник, 2011.
89. Вујаковић, Драгана. *Од крика до тишине: песничтво Душана Васиљева између активистичког и апстрактног експресионизма*. Нови Сад: Академска књига, 2009.
90. Вуковић, Ђорђије. „Новатор и претеча“. *Књижевно дело Растка Петровића: зборник радова*, уредник Ђорђије Вуковић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1989, стр. 279–391.
91. Вуковић, Ђорђије. „Поговор“. Растко Петровић. *Дан шести*. Београд: Нолит, 1982, стр. 625–662.

92. Вулф, Вирџинија. *Анатомија фикције и други есеји*, превела Нада Узелац. Београд: Букефал Е.О.Н., 2018.
93. Вулф, Вирџинија. „Госпођа Даловеј у улици Бонд“, превео Марко Гилмор. *Домети*, год. 46, бр. 178-179 (јесен-зима 2019), стр. 24–30.
94. Вулф, Вирџинија. *Дневник списатељице*, изводе из дневника приредио Ленард Вулф, превод Славица Стојановић, редактура превода Драгана Старчевић. Београд: Феминистичка 94, 2002.
95. Вулф, Вирџинија. *Есеји*, превела Милица Михајловић. Београд: Нолит, 1956.
96. Вулф, Вирџинија. „Из дневника Вирџиније Вулф“, избор и превод Славица Милетић и Слободанка Глишић. *Мостови*, год. 32, бр. 125/126, св. 1 (јануар-јун 2001), стр. 91–116.
97. Вулф, Вирџинија. *Знак на зиду*, изабрала и превела Славица Стојановић. Нови Сад: Светови, 1991.
98. Вулф, Вирџинија. *Лондонска авантура*, превео Милан Милетић. Београд: Букефал Е. О. Н., 2018.
99. Вулф, Вирџинија. *Нова хаљина*, изабрала и превела Теодора Илић. Вршац: Књижевна општина Вршац, 2014.
100. Вулф, Вирџинија. *Понедељак или уторак*, превео Милан Милетић. Београд: Букефал Е. О. Н., 2014.
101. Вулф, Вирџинија. *Таласи*, превела Милица Михајловић. Београд: Нолит, 1983.
102. Вулф, Вирџинија. *Три гвинеје*, превела Драгана Старчевић. Београд: Феминистичка 94, Жене у црном, 2001.
103. Woolf, Virginia. *Gospodin Bennett i Gospođa Brown*, izabrala i priredila Lada Čale Feldman, preveli Marina Leustek i Lovro Škopljanac. Zagreb: Centar za ženske studije, 2010.
104. Woolf, Virginia. *Noć i dan*, prevod i pogovor Lovro Škopljanac. Zagreb: Centar za ženske studije, 2012.
105. Вучковић, Радован. *Књижевне анализе*. Сарајево: Завод за издавање уџбеника, 1972.
106. Вучковић, Радован. *Модерни роман двадесетог века*. Београд: Службени гласник, 2013.
107. Вучковић, Радован. *Поетика српске авангарде: експресионизам*. Београд: Службени гласник, 2011.
108. Вучковић, Радован. *Проза српске авангарде*. Београд: Службени гласник, 2011.
109. Вучковић, Радован. „Ране приповетке Милоша Црњанског“. Милош Црњански. *Приче о мушком*, приредио Гојко Тешић. Београд: Драганић, 1993, стр. 171–175.
110. Гароња-Радованац, Славица. „Ратна проза Исидоре Секулић“. *Исидоријана*, год. 9–15, бр. 12–14 (2003/2008), стр. 69–103.
111. Гвозден, Владимир и Слободан Владушић. „Песнички субјект, обогаћивање, путовање: савременост Растка Петровића“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 61, св. 2 (2013), стр. 447–457.



112. Гвозден, Владимир. *Српска путописна култура 1914–1940.: студија о хронотопичности сусрета*. Београд: Службени гласник, 2011.
113. Герварт, Роберт и Џон Хорн. „Увод“. *Рат у миру: паравојно насиље у Европи после Првог светског рата 1918-1923*, пр. Роберт Герварт и Џон Хорн, превео Дмитар Тасић. Београд: Архипелаг, 2013.
114. Глигоријевић, Мило. „„Ламент“ сам ја, од речи до речи“. Милош Црњански. *Испунио сам своју судбину*, приредио Зоран Аврамовић. Београд: Београдско издавачко-графички завод, Српска књижевна задруга, Народна књига, 1992, стр. 244–248.
115. Глигорић, Велибор. „Растко Петровић“. *Књижевност између два рата, књ. 1*, приредила Светлана Велмар-Јанковић. Београд: Нолит, 1972, стр. 372–398.
116. Гордић Петковић, Владислава. „Тишина као структурно и стилско средство у краткој прози Ернеста Хемингвеја“. *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду*, књ. 26 (1998), стр. 77–83.
117. Гордић Петковић, Владислава. „Тишина као структурно-стилски елемент Хемингвејеве кратке приче“. *Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са XI међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (28-29. X 2016)*. Књ. 2, *Тишина*, ур. Драган Бошковић, Часлав Николић. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2017, стр. 111–117.
118. Гордић, Владислава. „Ледени брегови минимализма или тајанство експеримента“. Ернест Хемингвеј. *Брегови као бели слоновии: нове и заборављене приче*, избор, превод и поговор Владислава Гордић. Нови Сад: Соларис, 1996, стр. 173–178.
119. Гордић, Владислава. *Хемингвеј: поетика кратке приче*. Нови Сад: Матица српска, 2000.
120. Дединац, Милан. „Дневник о Чарнојевићу од Милоша Црњанског“. Милош Црњански. *Дневник о Чарнојевићу*, приредио Гојко Тешић. Београд: Драганић, 1994, стр. 165–170.
121. Дединац, Милан. „Преведено са успомена“. Растко Петровић. *Дан шести*. Дела Растка Петровића, књига 4. Београд: Нолит, 1977, стр. 611–637.
122. Делић, Јован. „Студија о поетици Станислава Кракова (приказ књиге: Зорана Опачић: *Алхемичар приповедања Станислав Краков*)“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 57, св. 3, 2009, стр. 697–703.
123. Демић, Мирко. *На ничијој земљи: есеји, маргиналије и један путопис*. Нови Сад: Соларис, 2016.
124. Деретић, Јован. *Српски роман 1800-1950*. Београд: Нолит, 1981.
125. Дероко, Александар. „Месец дана с Растком у Паризу и још по нека сећања“. *Летопис Матице српске*, год. 155, књ. 423, св. 5 (мај 1979), стр. 922–970.
126. Димитријевић, Коста. „Туга од које желим да побегнем“. Исидора Секулић. *Апостол самоће*, изабрао, приредио и поговор написао Љубисав Андрић. Београд: БИГЗ, Српска књижевна задруга, 1998, стр. 151–170.
127. Диркем, Емил. *Самоубиство*, превео Борислав Р. Радовић. Београд: Београдски издавачко-графички завод.

128. Дојчиновић, Биљана. „Излет у срце модернизма“. Вирџинија Вулф. *Излет на пучину*, превео Лазар Мацура. Београд: Службени гласник, 2013, стр. 409–440.
129. Дојчиновић, Биљана. „Повратак Ребеке Вест“. *Књиженство*, год. 4, бр. 4 (2014).
130. Дојчиновић, Биљана. *Сусрети у тами: увод у читање Вирџиније Вулф*. Београд: Службени гласник, 2011.
131. Dos Passos, John. *Manhattan transfer*, prevela Anka Katušić. Zagreb: Liber, 1978.
132. Дреновац, Никола. „Писац говори“. Милош Црњански. *Испунио сам своју судбину*, приредио Зоран Аврамовић. Београд: Београдско издавачко-графички завод, Српска књижевна задруга, Народна књига, 1992, стр. 59–72.
133. Душанић, Дуња. *Фикција као сведочанство: искуство Првог светског рата у прози српских модерниста*. Београд: Досије студио, 2017.
134. Душанић, Дуња. *Фикција као сведочанство: Први светски рат у модернистичкој прози (Милош Црњански, Иво Андрић и Растко Петровић)*, докторска дисертација. Београд: Филолошки факултет, 2015.
135. Ђорговић, Момчило. *Трагедија једног народа*. Београд: Службени гласник, 2016.
136. Ђорђић, Стојан. „Експресионистички елементи у роману *Црвене магле* Драгише Васића.“ *Први светски рат и српска књижевност; Два века од Вукове* Мале простонародне славеносрпске пјеснарице: зборник радова са 44. научног састанка слависта у Вукове дане. Београд: Међународни славистички центар, 2015, стр. 285–293.
137. Ђуран, Никола. „Еманципација америчке поезије кроз искуство светских ратова“. *Узданица*, год. 11, бр. 2 (2014), стр. 55–67.
138. Енглунд, Петер. *Лепота и туга: интимна историја Првог светског рата*, превела Спаса Ратковић. Београд: Геопетика, 2014.
139. Ерор, Гвозден. „Приступ Фокнеру у нашој критици“. *Видови дела, видови тумачења: из савремене прозе II*. Београд: Младост, 1978, стр. 89–141.
140. Ерор, Гвозден. „Фокнер у нашој критици“. *Упоредна истраживања I*, ур. Никша Стипчевић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1976, стр. 709–768.
141. Живаљевић, Димитрије. „Станислав Краков, *Крила*“. Станислав Краков. *Крила*. Београд: Филип Вишњић, 1991, стр. 145–147.
142. Живанов, Сава. *Европа пред Први светски рат: корени, узроци и поводи Великог рата: од Берлинског конгреса до почетка Првог светског рата (1878-1914)*. Београд: Завод за уџбенике, 2014.
143. Живанчевић, Нина. *Црњански и његов читалац*. Панчево: Мали Немо, 2012.
144. Захаров, Евгениј. „Станислав Краков: *Крила*“. Станислав Краков. *Крила*. Београд: Филип Вишњић, 1991, стр. 139–140.
145. Зивлак, Јован. „Душан Васиљев: екстаза пораза“. Душан Васиљев. *Песме*, приредио Јован Зивлак. Сремски Карловци: Каирос, 2000, стр. 133–150.
146. Игњатовић, Драгољуб С. „Дневник о Чарнојевићу или нихилизам као упозорење“. *Књижевно дело Милоша Црњанског: зборник радова*, ур. Предраг Палавистра и Светлана Радуловић. Београд: Београдски издавачко-графички завод, 1972, стр. 75-92.

147. Илић, Александар. „Суматраизам Милоша Црњанског“. Милош Црњански. *Дневник о Чарнојевићу*, приредио Гојко Тешић. Београд: Драганић, 1994, стр. 185–188.
148. Јанковић, Светислав. „Верден (Verdun)“. *Војна енциклопедија*, том 10, ур. генерал-пуковник Никола Гажевић. Београд: Војноиздавачки завод, 1978, стр. 432–436.
149. Јанц, Оливер. *14: Велики рат*, превели Милош Казимировић, Ира Проданов Крајишник и Љиљана Бугарски. Нови Сад: Прометеј, Београд: Радио-телевизија Србије, 2014.
150. Јаћимовић, Слађана. *Путописи српске авангарде: Милош Црњански, Растко Петровић, Станислав Краков, Станислав Винавер*. Београд: Српска књижевна задруга, 2005.
151. Јерков, Александар. *Антологија београдске приче II*. Београд: Време књиге, 1994
152. Јерков, Александар. „Поетичка контраверза између ума и лудила у прози Драгише Васића“. *Живот и дело Драгише Васића: зборник радова са научног скупа одржаног у Горњем Милановцу 26. и 27. септембра 2005. године поводом 120. годишњице рођења и 60. годишњице смрти Драгише Васића (1885-1945-2005)*, приредио Борисав Челиковић. Горњи Милановац: Музеј рудничко-таковског краја, 2008, стр. 231–245.
153. Јешић, Недељко. *Млади Црњански*. Београд: Народна књига, 2004.
154. Јовановић, Александар. „Лични очај као знак колективне несреће: Црвене магле Драгише Васића“. Драгиша Васић. *Драгиша Васић*, приредио Марко Недић. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2012, стр. 367–377.
155. Јовановић, Александар. „Умирање у веселом бунилу (Станислав Краков, *Крила*, 1922)“. *Српски роман и рат*, ур. Миодраг Матицки. Деспотовац: Народна библиотека „Ресавска школа“, 1999, стр. 113–132.
156. Јовановић, М. С. „Милош Црњански: Дневник о Чарнојевићу“. Милош Црњански. *Дневник о Чарнојевићу*, приредио Гојко Тешић. Београд: Драганић, 1994, стр. 147–151.
157. Јовановић, Слободан. „Драгиша Васић, Предговор *Утуљеним кандилима*“. Драгиша Васић. *Црвене магле. Критичари о Драгиши Васићу*, приредио Гојко Тешић. Београд: Просвета, 1990, стр. 127–134.
158. Јовић, Бојан. „„Велики друг‘ Растка Петровића“. *Песник Растко Петровић: зборник радова*, уредник Новица Петковић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1999, стр. 267–282
159. Јовић, Бојан. *Лирски роман српског експресионизма*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1994.
160. Јовић, Бојан. *Поетика Растка Петровића: структура; контекст*. Београд: Народна књига – Алфа, Институт за књижевност и уметност, 2005.
161. Јоковић, Миролуб. *Имагинација историје: проблем историјске и књижевно-естетске дистанце у српском роману о Првом светском рату – европски контекст*. Београд: Просвета, 1994.
162. Јосић Вишњић, Мирослав. *Антологија српских приповедача XIX и XX века*. Београд: Филип Вишњић, 1999.

163. Кларк, Кристофер. *Месечари: како је Европа кренула у рат 1914*, превела Александра Драгосављевић. Смедерево: Хеликс, 2014.
164. Ковач, Звонко. *Поетика Милоша Црњанског*. Београд: Службени гласник, 2012.
165. Коларић, Ана. „(Раз)говор о књижевности и феминизму: ране критике Ребеке Вест (1911-1912)“. *Књиженство*, год. 4, бр. 4 (2014).
166. Коларић, Ана. *Род, модерност и еманципација: уредничке политике у часописима 'Жена' (1911–1914) и 'The Freewoman' (1911–1912)*. Београд: Фабрика књига, 2017.
167. Кољевић, Светозар. „Импесионистички роман Вирџиније Вулф“ Вирџинија Вулф. *Таласи*, превела Милица Михајловић. Београд: Нолит, 1983, стр. 7–32.
168. Кољевић, Светозар. *Хирови романа*. Сарајево: Свјетлост, 1988.
169. Константиновић, Раде. *Ратни другови*. Нови Сад: Матица српска, Београд: Српска књижевна задруга, 1965.
170. Копривица, Часлав Д. „Станислав Краков: феноменологија унутрашње свијести борбе“. *Филозофија и друштво: зборник радова*, бр. 3, 2014, стр. 323–342.
171. Кораћ, Станко. *Српски роман између два рата: 1918–1941*. Београд: Нолит, 1982.
172. Кордић, Сениша. „М. Црњански: Дневник о Чарнојевићу“. Милош Црњански. *Дневник о Чарнојевићу*, приредио Гојко Тешић. Београд: Драганић, 1994, стр. 157–159.
173. Коскимис, Рафаел. „Теорија новеле“, превела Сребренка Маринковић-Ивековић. *Домети*, год. 14, бр. 11 (1981), стр. 17–30.
174. Костић, Драгомир. *Још његова душа лута: књижевно дело Драгише Васића*. Приштина: Панорама, 2007.
175. Крајновић, Адријана. „Дисторзија ратних сећања: Црвене магле Драгише Васића и Крила Станислава Кракова.“ *Први светски рат и српска књижевност; Два века од Вукове* Мале простонародне славеносрпске пјеснарице: зборник радова са 44. научног састанка слависта у Вукове дане. Београд: Међународни славистички центар, 2015, стр. 295–302.
176. Краков, Станислав. „Епизоде из ратова (изабрао Г. Тешић)“. *Књижевни магазин*, бр. 1, 2001, стр. 153–158.
177. Краков, Станислав. *Живот човека на Балкану*. Београд: Наш дом, Lausanne: L'Age d'Homme, 1997.
178. Краков, Станислав. *За част отаџбине: сценарио за филм; Пожар на Балкану: листа натписа за историјско-документарни филм*. Београд: Народна књига, 2000.
179. Краков, Станислав. *Путописи II: Кроз земљу наших царева и краљева*, приредио Мирко Демић. Београд: Дерета, 2018.
180. Краков, Станислав. *Путописи*, приредио Мирко Демић. Београд: Дерета, 2017.
181. Краков, Станислав. *Ратни дневници: 1912–1916*, приредио Мирко Демић. Нови Сад: Прометеј, Београд: Радио-телевизија Србије, 2019.
182. Лазаревић, Бранко. *Импесије из књижевности, друга свеска*. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 1924.

183. Лемасон, Александра. *Вирџинија Вулф*, превела Драгана Банковић. Београд: Слио, 2008.
184. Леовац, Славко. „Историја у романима Милоша Црњанског“. *Савременик*, год. 28, књ. 55, св. 1/2 (јануар-фебруар 1982), стр. 55–64.
185. Леовац, Славко. *Књижевно дело Исидоре Секулић*. Београд: Вук Караџић, Југославијапублик, 1986.
186. Леовац, Славко. *Романсијер Милош Црњански*. Сарајево: Свјетлост, 1981.
187. Лесковац, Младен. „Душан Васиљев“. *Гласник Историјског друштва у Новом Саду*. књ. XIII, св. 1–2, 1940, стр. 190–195.
188. Лесковац, Младен. „Исидора Секулић: Из прошлости (приповетке, Београд 1919)“. *Поља*, год. 3, бр. 1 (1957), стр. 2.
189. Лесковац, Младен. „Сећање на Исидору Секулић“. Исидора Секулић. *Апостол самоће*, изабрао, приредио и поговор написао Љубисав Андрић. Београд: БИГЗ, Српска књижевна задруга, 1998, стр. 28–36.
190. Летић, Марија. *Стварање и идентитет: сумрак свијести у романима Вирџиније Вулф*. Источно Сарајево: Филозофски факултет, 2017.
191. Lodge, David. *Načini modernog pisanja: metafora, metonimija i tipologija moderne književnosti*, prevele Giga Gračan i Sonja Vašić. Zagreb: Globus, Stvarnost, 1988.
192. Ломпар, Мило. *Књига о Црњанском*. Београд: Српска књижевна задруга, 2005.
193. Ломпар, Мило. *Модерна времена у прози Драгише Васића*. Београд: Филип Вишњић, 1996.
194. Ломпар, Мило. „Профил Драгише Васића“. Драгиша Васић, *Изабрана дела*, избор и предговор Мило Ломпар. Београд: Народна књига – Алфа, 2004, стр. 5–31.
195. Ломпар, Мило. „Тамна сенка двоумице. Јуришић – Христић: противуречје двоумице“. Васић, Драгиша. *Црвене магле. Критичари о Драгиши Васићу*, приредио Гојко Тешић. Београд: Просвета, 1990, стр. 246–293.
196. Ломпар, Мило. „Традиционални модернизам Драгише Васића“. *Живот и дело Драгише Васића: зборник радова са научног скупа одржаног у Горњем Милановцу 26. и 27. септембра 2005. године поводом 120. годишњице рођења и 60. годишњице смрти Драгише Васића (1885-1945-2005)*, приредио Борисав Челиковић. Горњи Милановац: Музеј рудничко-таковског краја, 2008, стр. 227–230.
197. Максимовић, Миодраг. „Дан шести“. *Књижевне новине*, год. 7, бр. 15 (1956), стр. 3.
198. Максимовић, Миодраг. *Тумачи времена*. Београд: „Вук Караџић“, 1971.
199. Манојловић, Тодор. „Исидора Секулић: Из прошлости“. *Дан*, год. 1, бр. 9-10 (новембар 1919), стр. 170-172.
200. Манојловић, Тодор. „Крила, Станислав Краков“. Станислав Краков. *Крила*. Београд: Филип Вишњић, 1991, стр. 142–144.
201. Манојловић, Тодор. „Станислав Краков: Кроз буру“. Станислав Краков. *Кроз буру*. Београд: Филип Вишњић, 1994, стр. 259–260.
202. Марић, Сретен. *Огледи I*. Београд: Просвета, 1963.

203. Матицки, Миодраг. „Душан Васиљев – песник без збирке“. Душан Васиљев. *Песме*, приредио Јован Зивлак. Сремски Карловци: Каирос, 2000, стр. 166–170.
204. Мијатовић, Анђелка. „Из прошлости Исидоре Секулић“. *Књижевна историја*, год. 15, бр. 59, 1983, стр. 369–379.
205. Микић, Радивоје. „Прича, сан и манифест: један поглед на *Дневник о Чарнојевићу*“. *Књига о Црњанском*, приредио Мило Ломпар. Београд: Српска књижевна задруга, 2005, стр. 98–129.
206. Милидраговић, Божидар. „Знао сам да ћу остати“. Милош Црњански. *Испунио сам своју судбину*, приредио Зоран Аврамовић. Београд: Београдско издавачко-графички завод, Српска књижевна задруга, Народна књига, 1992, стр. 177–181.
207. Милинковић, Јелена. „Рат као тема у српској периодици и књижевности почетком XX века: ‚Жена‘, ‚Српски књижевни гласник‘ и ратна проза Милице Јанковић и Исидоре Секулић“. *Књиженство*, год. 3, бр. 3 (2013).
208. Милисавац, Живан. „Извори за изучавање Душана Васиљева“. *Научни зборник Матице српске*, св. 1, 1950, стр. 9–17.
209. Милисавац, Живан. *Песник пораза: студија о Душану Васиљеву*. Нови Сад: Матица српска, 1952.
210. Милновић, Василије. „Енциклопедијска парадигма и модернистички хронотоп смрти у роману ‚Крила‘ Станислава Кракова (о немачком историјском ревизионизму ни речи)“. *Летопис Матице српске*, год. 190, књ. 493, св. 1-2 (јануар-фебруар 2014), стр. 75–90.
211. Милошевић, Никола. *Роман Милоша Црњанског: проблем универзалног исказа*. Београд: Нолит, 1988.
212. Мирковић, Мирослав. *Велики друг: есеји о Растку*. Нови Сад: Раднички универзитет „Радивој Ћирпанов“, 1974.
213. Митровић, Андреј. *Продор на Балкан: Србија у плановима Аустро-Угарске и Немачке 1908-1918*. Београд: Нолит, 1981.
214. Мићић, Весна. „Сличности и разлике између романа *Уликс* Џејмса Џојса и прве књиге *Дана шестог* Растка Петровића“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 55, св. 1, 2007, стр. 191–211.
215. Младеновић, Добривоје. „Васићеви Јуришићи у миру“. *Живот и дело Драгише Васића: зборник радова са научног скупа одржаног у Горњем Милановцу 26. и 27. септембра 2005. године поводом 120. годишњице рођења и 60. годишњице смрти Драгише Васића (1885-1945-2005)*, приредио Борисав Челиковић. Горњи Милановац: Музеј рудничко-таковског краја, 2008, стр. 313–322.
216. Младеновић, Јелена. „Карневалска слобода и рат у роману *Крила* Станислава Кракова“. *Зборник радова са научног скупа Наука и слобода (Пале, 6 - 8. јуни 2014.)*, уредник Милош Ковачевић. Пале: Филозофски факултет Универзитета у Источном Сарајеву, 2015, стр. 564–573.
217. Младеновић, Ранко. „Приповетке Драгише Васића“. Драгиша Васић. *Црвене магле. Критичари о Драгиши Васићу*, приредио Гојко Тешић. Београд: Просвета, 1990, стр. 310–311.
218. Момбауер, Ерика. *Узроци Првог светског рата: спорења и сагласности*, превела Ксенија Тодоровић. Београд: Слио, 2013.

219. Момчиловић, Бранко. „Дуги рат Ребеке Вест: из писама Ребеке Вест“. *Летопис Матице српске*, год. 183, књ. 479, св. 3 (март 2007), стр. 324–344.
220. Момчиловић, Бранко. „Фокнер и јужњачки мит“. *Мит: зборник радова*, ур. Томислав Бекић. Нови Сад: Филозофски факултет, 1996, стр. 489–496.
221. Морен, Едгар. *Човек и смрт*, превео Бранко Јелић. Београд: Београдско издавачко-графички завод, 1981.
222. Мусабеговић, Јасмина. *Растко Петровић и његово дјело*. Београд: Слово љубве, 1976.
223. Најдановић, Милорад. *Жута гошћа у српској књижевности: књижевноисторијски портрети писаца-рудоболника*. Београд: Нолит, 1973.
224. Натан, Моник. *Вирџинија Вулф: њом самом*, превела Јелена Јелић. Београд: Савремена школа, 1964.
225. Недић, Марко. „Књижевно дело Драгише Васића у оквирима новије српске књижевности“. Драгиша Васић. *Драгиша Васић*, приредио Марко Недић. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2012, стр. 7–25.
226. Недић, Марко. *Магија поетске прозе*. Београд: Нолит, 1972.
227. Недић, Марко. „Ране приповетке Драгише Васића“. *Живот и дело Драгише Васића: зборник радова са научног скупа одржаног у Горњем Милановцу 26. и 27. септембра 2005. године поводом 120. годишњице рођења и 60. годишњице смрти Драгише Васића (1885-1945-2005)*, приредио Борисав Челиковић. Горњи Милановац: Музеј рудничко-таковског краја, 2008, стр. 255–262.
228. Немет, Софија. „Даловејеви у причама“. *Домети*, год. 46, бр. 178-179 (јесен-зима 2019), стр. 31–45.
229. Немет, Софија. „Тема рата у романима *Излет на пучину* и *Госпођа Даловеј Вирџиније Вулф*“. *Књиженство*, год. 5, бр. 5 (2015).
230. Ненин, Миливој. „Приређивачке напомене“. *Милош Црњански I*, приредио Миливој Ненин. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2010, стр. 429.
231. Николић, Часлав. „Рат и муцање у приповеци ‚У гостима‘ Драгише Васића“. *Летопис Матице српске*, год. 190, књ. 493, св. 1-2 (јануар-фебруар 2014), стр. 91–101.
232. Новаковић, Бошко. „Драгиша Васић“. Драгиша Васић. *Црвене магле. Критичари о Драгиши Васићу*, приредио Гојко Тешић. Београд: Просвета, 1990, стр. 140–158.
233. Новаковић, Бошко. *Приповедачи II*. Нови Сад: Матица српска; Београд: Српска књижевна задруга, 1963.
234. Норис, Дејвид. „Анатомија једне фантастичне приче: ‚Легенда‘ Милоша Црњанског“, превела Радмила Шевић. *Српска фантастика: Натприродно и нестварно у српској књижевности*, ур. Предраг Палавестра. Београд: Српска академија наука и уметности, 1989, стр. 501–509.
235. Опачић, Зорана. *Алхемичар приповедања Станислав Краков*. Београд: Учитељски факултет, 2007.
236. Опачић, Зорана. „Велики рат у књижевном делу Растка Петровића и Станислава Кракова: деветстопетнаеста“. *Српска књижевност и Први светски рат*, уредник Александар Вранеш. Андрићград: Андрићев институт, 2015, стр. 265–287.

237. Опачић-Николић, Зорана. „Роман Растка Петровића *Дан шести* – претеча српских романа тока свести“. *Багдала*, год. 40, бр. 438 (1998), стр. 33–41.
238. Павковић, Васа. „Белешке о „Светој Војводини““. *Свеске*, V, број 16, 1993, стр. 93–97.
239. Пајин, Душан. „Самоубиство – некад и сад“. *Златна греда*, год. 8, бр. 78 (април `), стр. 43–56.
240. Палавестра, Предраг. *Послератна српска књижевност 1945-1970 и њена историја*. Београд: Службени гласник, 2012.
241. Пантић, Михајло. „...И друга проза Милоша Црњанског“. *Књига о Црњанском*, приредио Мило Ломпар. Београд: Српска књижевна задруга, 2005, стр. 191–224.
242. Пантић, Михајло.; „...И друга проза Милоша Црњанског“. *Милош Црњански I*, приредио Миливој Ненин. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2010, стр. 433–451.
243. Пантић, Михајло. *Модернистичко приповедање: српска и хрватска приповетка/новела 1918–1930*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1999.
244. Пантић, Михајло. *Неизгубљено време*. Београд: Службени гласник, 2009.
245. Пантић, Михајло. „Приповетке Милоша Црњанског“. *Летопис Матице српске*, год. 168, књ. 449, св. 6 (јун 1992), стр. 1040–1054.
246. Пантић, Михајло. „Приповетке Милоша Црњанског“. Милош Црњански. *Приче о мушком*, приредио Гојко Тешић. Београд: Драганић, 1993, стр. 176–190.
247. Пауновић, Зоран. *Прозор у дворштите*. Београд: Геопоетика издаваштво, 2017.
248. Пејовић, Александар. „Још једна приповетка Душана Васиљева“. *Улазница*, исто, стр. 3–5.
249. Пејовић, Александар. „Предговор“. Душан Васиљев. *Испред прага: приповетке и драме*, приредио Александар Пејовић. Београд: Рад, 1976, стр. 5–20.
250. Пејовић, Александар. „Преписка Душана Васиљева“. *Народна библиотека Србије: Годишњак*, 1978, сепарат, стр. 139–184.
251. Пековић, Слободанка. *Исидорини ослонци*. Нови Сад: Академска књига, 2009.
252. Перковић, Лука. „*Крила* Станислава Кракова“. Станислав Краков. *Крила*. Београд: Филип Вишњић, 1991, стр. 157–158.
253. Петковић, Новица. *Лирске епифаније Милоша Црњанског*. Београд: Српска књижевна задруга, 1996.
254. Петковић, Новица. „Опште напомене“. Милош Црњански. *Приповедна проза: Приче о мушком, Приповетке, Дневник о Чарнојевићу*, приредио Новица Петковић. Lausanne: Editions L'Age d'Homme, Београд: Задужбина Милоша Црњанског, Београдски издавачко-графички завод, Српска књижевна задруга, 1996, стр. 481–497.
255. Петковић, Новица. „Поговор“. Милош Црњански. *Приповедна проза: Приче о мушком, Приповетке, Дневник о Чарнојевићу*, приредио Новица Петковић. Lausanne: Editions L'Age d'Homme, Београд: Задужбина Милоша Црњанског,



- Београдски издавачко-графички завод, Српска књижевна задруга, 1996, стр. 501–509.
256. Петковић, Радослав. „Име и слика“. *Мостови*, год. 27, бр. 105-106 (1996), стр. 736–738.
257. Петров, Александар. *У простору прозе: огледи о природи прозног израза*. Београд: Нолит, 1968.
258. Петровић, Александар Саша. „О писцу и делу“. Фокнер, Вилјем. *Војникова награда*, превела Марија Ђорђевић. Београд: Народна књига, 1964, стр. 335–342.
259. Петровић, Предраг. *Авангардни роман без романа: поетика кратког романа српске авангарде*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2008.
260. Петровић, Предраг. „Где су гробови старих романа?“ *Летопис Матице српске*, год. 183, књ. 479, св. 4 (април 2007), стр. 557–586.
261. Петровић, Предраг. „Кинематографско писање романа („Крила“ Станислава Кракова)“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 54, св. 3, 2006, стр. 511–526.
262. Петровић, Предраг. *Откривање тоталитета: романи Растка Петровића*. Београд: Службени гласник, 2013.
263. Петровић, Предраг. „Поглед иза видовданске завесе: ратна проза Милоша Црњанског“. *Први светски рат и српска књижевност; Два века од Вукове Мале простонародне славеносрпске пјеснарице: зборник радова са 44. научног састанка слависта у Вукове дане*. Београд: Међународни славистички центар, 2015, стр. 397–404.
264. Петровић, Предраг. „Први модерни (анти)ратни роман“. *Летопис Матице српске*, год. 190, књ. 493, св. 1-2 (јануар-фебруар 2014), стр. 53–60.
265. Петровић, Растко. *Бурлеска господина Перуна бога грома; Старословенске и друге приче*. Дела Растка Петровића, књига 1. Београд: Нолит, 1974.
266. Петровић, Растко. „Драгиша Васић“. Драгиша Васић. *Црвене магле. Критичари о Драгиши Васићу*, приредио Гојко Тешић. Београд: Просвета, 1990, стр. 135–139.
267. Петровић, Растко. *Есеји и чланци*, приредио Јован Христић. Дела Растка Петровића, књига 6. Београд: Нолит, 1974.
268. Петровић, Растко. *Поезија; Сабљианке*. Дела Растка Петровића, књига 2. Београд: Нолит, 1974.
269. Петровић, Растко. *Поноћни делија*, приредила Светлана Велмар-Јанковић. Београд: Просвета, 1970.
270. Петровић, Растко. *Преписка*, приредила Радмила Шуљагић. Београд: Радмила Шуљагић, 2003.
271. Петровић, Растко. *Путописи*. Дела Растка Петровића, књига 5. Београд: Нолит, 1977.
272. Петровић, Растко. *Растко Петровић*, приредила Бојана Стојановић Пантовић. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2012.
273. Петровић, Растко. *Са силама немерљивим; Људи говоре*. Дела Растка Петровића, књига 3. Београд: Нолит, 1963.

274. Петровић, Растко. „Светски рат у старој и нашој књижевности – Станислав Краков“. Станислав Краков. *Крила*. Београд: Филип Вишњић, 1991, стр. 133-136.
275. Петровић, Растко. *Сицилија и други путописи: из необјављених рукописа*. Београд: Нолит, 1988.
276. Пешић, Миодраг М. „Драгиша Васић“. Драгиша Васић. *Црвене магле. Критичари о Драгиши Васићу*, приредио Гојко Тешић. Београд: Просвета, 1990, стр. 203–214.
277. Покрајац, Гордана. „Роман Дан шести Растка Петровића (античке рефлексije)“. *Први светски рат и српска књижевност; Два века од Вукове Мале престојародне славеносрпске пјеснарице: зборник радова са 44. научног састанака слависта у Вукове дане*. Београд: Међународни славистички центар, 2015, стр. 383–395.
278. Поповић, Радован. *Бескрајни плави круг*. Београд: Службени гласник, 2009.
279. Поповић, Радован. *Изабрани човек*. Београд: Службени гласник, 2009.
280. Поповић, Радован. *Исидорина бројаница*. Београд: Службени гласник, 2009.
281. Поповић, Радован. „Фрагменти за биографију Драгише Васића“. *Живот и дело Драгише Васића: зборник радова са научног скупа одржаног у Горњем Милановцу 26. и 27. септембра 2005. године поводом 120. годишњице рођења и 60. годишњице смрти Драгише Васића (1885-1945-2005)*, приредио Борисав Челиковић. Горњи Милановац: Музеј рудничко-таковског краја, 2008, стр. 331–344.
282. Поповић, Радован. *Црњански: документарна биографија*. Београд: Просвета, Горњи Милановац: Дечје новине, 1993.
283. Потребих, Милан С. „Нови приказ рата у роману *Крила* Станислава Кракова“. *Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима Филолошког факултета у Београду*, год. 9 (2013/2014), стр. 367–393.
284. Прат, Мери Луиз. „Кратка прича: појмови дужине и краткоће“, превела Јулијана Мојсиловић. *Градина*, год. 24, бр. 1 (1989), стр. 22–23.
285. Прица, Огњен. „Нема неангажованог писца“. Милош Црњански. *Испунио сам своју судбину*, приредио Зоран Аврамовић. Београд: Београдско издавачко-графички завод, Српска књижевна задруга, Народна књига, 1992, стр. 96–103.
286. Протић, Миодраг. „Дон Дос Пасос: Трилогија УСА“. *Летопис Матице српске*, год. 132, књ. 378, св. 3 (септембар 1956), стр. 238.
287. Радовић, Ђуза. „Драгиша Васић“. Драгиша Васић. *Црвене магле. Критичари о Драгиши Васићу*, приредио Гојко Тешић. Београд: Просвета, 1990, стр. 159–198.
288. Раичевић, Горана. *Други свет: есеји о књижевности: историја, теорија, критика*. Београд: Службени гласник, 2010.
289. Раичевић, Горана. „Велики рат и српска авангарда“. *Први светски рат и српска књижевност; Два века од Вукове Мале престојародне славеносрпске пјеснарице: зборник радова са 44. научног састанака слависта у Вукове дане*. Београд: Међународни славистички центар, 2015, стр. 263–274.
290. Раичевић, Горана. *Есеји Милоша Црњанског*. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2005.

291. Раичевић, Горана. *Коментари* Дневника о Чарнојевићу Милоша Црњанског. Нови Сад: Академска књига, 2010.
292. Раичевић, Горана. „На ничему саздан свет“. *Милош Црњански I*, приредио Миливој Ненин. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2010, стр. 11–30.
293. Рајичић, Светлана. „Фантастика у приповеткама ‚Врт благословених жена‘ и ‚Легенда‘ Милоша Црњанског“. *Стање ствари*, бр. 12 (2006), стр. 346–351.
294. Ређеј, Драшко. „Завичај – то је оно што изаберете“. Милош Црњански. *Испунио сам своју судбину*, приредио Зоран Аврамовић. Београд: Београдско издавачко-графички завод, Српска књижевна задруга, Народна књига, 1992, стр. 139–159.
295. Ристић, Марко. „Библиографска белешка“. Растко Петровић. *Дан шести*. Дела Растка Петровића, књига 4. Београд: Нолит, 1977, стр. 631–637.
296. Ристић, Марко. „Три мртва песника“. *Рад ЈАЗУ*, књ. 301, св. 1 (1954), стр. 246–316.
297. Richter, Angela. „Пева ли човек после рата или чезне за Суматром?: покушаји сведока да савладају Велики рат“. *Први светски рат и српска књижевност; Два века од Вукове* Мале простонародне славеносрпске пјеснарице: зборник радова са 44. научног састанка слависта у Вукове дане. Београд: Међународни славистички центар, 2015, стр. 373–381.
298. Сартр, Жан Пол. *О књижевности и писцима*, превела Фрида Филиповић. Београд: Култура, 1962.
299. Световски, Миодраг Михајловић. „Станислав Краков, *Крила*“. Станислав Краков. *Крила*. Београд: Филип Вишњић, 1991, стр. 148–150.
300. Север, Миле. „Необјављени роман‘ Душана Васиљева“. *Летопис Матице српске*, год. 131, књ. 376, св. 6 (децембар 1955), стр. 623.
301. Секулић, Зоран. „Бити за слободу је бити романтик“. Милош Црњански. *Испунио сам своју судбину*, приредио Зоран Аврамовић. Београд: Београдско издавачко-графички завод, Српска књижевна задруга, Народна књига, 1992, стр. 190–205.
302. Секулић, Исидора. *Апостол самоће*, изабрао, приредио и поговор написао Љубисав Андрић. Београд: БИГЗ, Српска књижевна задруга, 1998.
303. Секулић, Исидора. *Домаћа књижевност II*. Нови Сад: Stylos, 2002.
304. Секулић, Исидора. *Ђакон Богородичине цркве; Ка истом циљу; Једна ноћ на Словенском Југу*, приредили Зоран Глушчевић и Марица Јосимчевић. Сабрана дела Исидоре Секулић, књига 3. Нови Сад: Stylos, 2001.
305. Секулић, Исидора. *Записи; Записи о моме народу*, приредили Живорад Стојковић и Миодраг Павловић. Сабрана дела Исидоре Секулић, књига 3. Београд: Вук Караџић, 1977.
306. Секулић, Исидора. *Из домаћих књижевности, књ. 1*, приредио Младен Лесковац. Београд: Југославијапублик, „Вук Караџић“, 1985.
307. Секулић, Исидора. *Писма*, приредио Радован Поповић. Сабрана дела Исидоре Секулић, књига 14. Нови Сад: Stylos, 2004.
308. Секулић, Исидора. *Сапутници; Приповетке I*, приредили Зоран Глушчевић и Марица Јосимчевић. Сабрана дела Исидоре Секулић, књига 1. Нови Сад: Stylos, 2001.

309. Скерлић, Јован. *Критике*, избор и редакција Радомир Константиновић. Нови Сад: Матица српска, Београд: Српска књижевна задруга, 1961.
310. Слијепчевић, Перо. „Драгиша Васић: Утуљена кандила“. Васић, Драгиша. *Црвене магле. Критичари о Драгиши Васићу*, приредио Гојко Тешић. Београд: Просвета, 1990, стр. 297–301.
311. Старобински, Жан. „Стил аутобиографије“. *Критички однос*, превео Иван Димић. Сремски Карловци: Издавачка књижевна Зорана Стојановића, 1990.
312. Стевановић, Кристина. *Конструкција идентитета у књижевном делу Растка Петровића*, докторска дисертација. Нови Сад: Филозофски факултет, 2014.
313. Стевановић, Кристина. *Освајање модерног: кратка проза Растка Петровића и жанровско раслојавање српске авангарде*. Нови Сад: Академска књига, 2011.
314. Стефановић, Павле. „Станислав Краков: Кроз буру“. Станислав Краков. *Кроз буру*. Београд: Филип Вишњић, 1994, стр. 268–269.
315. Стипчевић, Никша. „Црвене магле Драгише Васића“. Драгиша Васић. *Драгиша Васић*, приредио Марко Недић. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2012, стр. 359–365.
316. Стојановић Пантовић, Бојана. „Дехуманизација субјекта и колектива: српске експресионистичка књижевност и Први светски рат“. *Први светски рат и српска књижевност; Два века од Вукове* Мале простонародне славеносрпске пјеснарице: зборник радова са 44. научног састанака слависта у Вукове дане. Београд: Међународни славистички центар, 2015, стр. 243–251.
317. Стојановић Пантовић, Бојана. „Књижевни пројекат Растка Петровића: спој архаичног и модерног“. Растко Петровић. *Растко Петровић*, приредила Бојана Стојановић Пантовић. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2012, стр. 9–22.
318. Стојановић Пантовић, Бојана. *Морфологија експресионистичке прозе*. Београд: Артист, 2003.
319. Стојановић Пантовић, Бојана. *Распони модернизма: упоредна читања српске књижевности*. Нови Сад: Академска књига, 2011.
320. Стојановић Пантовић, Бојана. *Српски експресионизам*. Нови Сад: Матица српска, 1998.
321. Стојановић Пантовић, Бојана. „Флуидност лика Егона Чарнојевића: могући узор и утицаји“. *Зборник радова са 40. научног састанака слависта у Вукове дане*. Београд: Филолошки факултет, Међународни славистички центар, 2011, стр. 467–475.
322. Стојановић, Слађана. „Еротска уздрхталост као наслеђивање смрти (приказ књиге: Станислав Краков: *Црвени пјеро*)“. *Књижевна реч*, бр. 410-411, 1993, стр. 14.
323. Татаренко, Ала. *Место сусрета: огледи о српској прози*. Београд: Српски ПЕН центар, 2008.
324. Татаренко, Ала. *У зачараном троуглу: Црњански – Киш – Пекић*. Зајечар: Матична библиотека „Светозар Марковић“, 2008.

325. Тејлор, Ален Ц. П. *Хабзбуршка монархија 1809-1918: историја Аустријске царевине и Аустроугарске*, превела Мирјана Николајевић. Београд: Слио, 2001.
326. Тешић, Гојко. *Антологија српске авангардне приповетке (1920–1930)*. Нови Сад: Братство-Јединство, 1989.
327. Тешић, Гојко. „Белешке уз *Приче о мушком*“. Милош Црњански. *Приче о мушком*, приредио Гојко Тешић. Београд: Драганић, 1993, стр. 191–202.
328. Тешић, Гојко. „Дневник о Чарнојевићу и „Сан“ Милоша Црњанског“. *Србија и коментари: 1990/1991*, главни уредник Живорад Стојковић. Београд: Задужбина Милоша Црњанског, 1991, стр. 403–415 (Тешићев текст је на стр. 399–402).
329. Тешић, Гојко. „Драгиша Васић, трагична биографија мајстора модерне прозе“. Драгиша Васић. *Два месеца у југословенском Сибиру. Утисци из Русије: путописи, есеји, критике, чланци*, приредио Гојко Тешић. Београд: Просвета, 1990, стр. 439–450.
330. Тешић, Гојко. „Контекст за читање приповетке српског модернизма и авангарде“. *Антологија српске авангардне приповетке (1920–1930)*. Нови Сад: Братство-Јединство, 1989, стр. V-XXIX.
331. Тешић, Гојко. „Напомена приређивача“. Станислав Краков. *За част отаџбине: сценарио за филм; Пожар на Балкану: листа натписа за историјско-документарни филм*. Београд: Народна књига, 2000, стр. 101–102.
332. Тешић, Гојко. „Напомене приређивача“. Станислав Краков. *Црвени пјеро и друге новеле*. Београд: Филип Вишњић, 1992, стр. 247–248.
333. Тешић, Гојко. *Српска књижевна авангарда: (1902–1934): књижевноисторијски контекст*. Београд: Службени гласник, 2009.
334. Тешић, Гојко. „У светлу критике: Ко је био Краков“. Станислав Краков. *Живот човека на Балкану*. Београд: Наш дом, Lausanne: L'Age d'Homme, 1997, стр. 415–418.
335. Тешић, Гојко. *Утуљена баштина*. Београд: Књижевно-издавачка задруга Доситеј, 1990.
336. Тимотијевић, Милош. *Драгиша Васић (1885-1945) и српска национална идеја*. Београд: Службени гласник, 2016.
337. Тодоров, Цветан. *Увод у фантастичну књижевност*, превела Александра Манчић. Београд: Службени гласник, 2010.
338. Ћоровић, Владимир. *Црна књига: патње Срба Босне и Херцеговине за време светског рата: 1914-1918*. Београд, Сарајево: И. Ђ. Ђурђевић, 1920.
339. Ћосић, Бранимир. *Десет писаца – десет разговора*. Београд: Службени гласник, 2012.
340. Faulkner, William. „Lov na lisicu“, preveo Šime Balen. *Izabrane novele 2* (Dodatak Književne tribine od 13. maja 1989), ur. Slobodan Novak. Zagreb: Književna tribina, 1959, str. 3–14.
341. Faulkner, William. „Ruža za Emily“ i „Sušni septembar“, preveli Ivan Slamnig i Antun Šoljan. *Ruža za Emily*. Zagreb: Sloga, 1957, str. 5–21, 22–41.
342. Faulkner, William. „To će biti prekrasno“, preveo Jakša Sedmak. *Novele 3*, ur. Jakša Sedmak. Zagreb: Narodne novine, 1941, str. 223–244.

343. Флашар, Мирон. „Исидора Секулић над преводима из хеленских песника“. *Зборник историје књижевности, књ. 11*, уредник Предраг Палавестра. Београд: Српска академија наука и уметности, 1986, стр. 157–194.
344. Фокнер, Вилијем. *Авесаломе, Авесаломе!*, „Судија“, „Црвено лишће“ и „Јесен на делти“, превела Љубица Бауер Протић. Београд: Младо поколење, 1961.
345. Фокнер, Вилијам. „Ружа за Емилију“ и „Дим“, превеле Нада Продановић и Вера Илић. Београд: Алтера, 1993.
346. Фокнер, Вилијам. *Светлост у августу*, превела Споменка Мириловић. Београд и Подгорица: Нова књига, 2015.
347. Форд, Форд Медокс. *Добар војник: повест о страсти*, превела Аријана Божовић. Београд: БИГЗ, 1995.
348. Форд, Форд Медокс. „Из Антверпена“, приредио и превео Никола Живановић. *Градина*, год. 45, бр. 29/30 (2009), стр. 140–141.
349. Фуко, Мишел. *Воља за знањем. Историја сексуалности I*, превео Дејан Аничич. Лозница: Карпос, 2006.
350. Хајдуковић, Лука. „Непознато о Душану Васиљевићу“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књига 18, свеска 2 (1970), стр. 416–420.
351. Harris, Alexandra. *Virginia Woolf: biografija*, s engleskog preveo Slaven Crnić. Zagreb: Sandorf, 2013.
352. Хебранг, Дуња. „Учитељ Сервантес и његови одлични ђаци: о песничко-прозним секвенцама у делима Мигела де Сервантеса, Џона Дос Пасоса и Габријела Гарсије Маркеса“. *Задарска ревија*, год. 38, бр. 4, стр. 313–316.
353. Хејстингс, Макс. *Катастрофа: Европа иде у рат 1914. Део 1*, превео Ненад Дропулић. Београд: Лагуна, 2014а.
354. Хејстингс, Макс. *Катастрофа: Европа иде у рат 1914. Део 2*, превео Ненад Дропулић. Београд: Лагуна, 2014б.
355. Хемингвеј, Ернест. *Брегови као бели слоновци: нове и заборављене приче*, избор, превод и поговор Владислава Гордић. Нови Сад: Соларис, 1996.
356. Хемингвеј, Ернест. „Волим Канађане“, „Коначно“, „Лудом хришћанину“, „Ја ексирам дивље женске“, „Савет сину“ и „Душа Шпаније са Мекалмоном и Бирдом издавачима“, превео Бојан Белић. *Багдада*, год. 53, бр. 490 (2011), стр. 12–16.
357. Хемингвеј, Ернест. *Зелени брегови Африке*, приредио Миодраг Стојановић. Београд: М. Стојановић, 2002.
358. Хемингвеј, Ернест. „Неотомистичка песма“, „Доба је тражило“ и „Душа Шпаније“, превео Владимир Јагличић. *Danse Macabre: Антологија англојезичког песништва од XIV до XX века*, избор, предговор и превод Владимир Јагличић. Крагујевац: Студентски културни центар, 2009, стр. 510–515.
359. Хемингвеј, Ернест. *Покретни празник*, превео Александар В. Стефановић. Београд: Просвета, 1964.
360. Хемингвеј, Ернест. „Прво поглавље“, „Убијени пеив“, „Champs d’Honneur“, „Поема“, „Riparto d’Assalto“ и „D’ Annuzio“, превео Бојан Белић. *Траг*, год. 8, књ. 8, св. 29 (2012), стр. 115–116.

361. Хемингвеј, Мери Велш. *Како је било*, превео Звонимир Радељковић. Сарајево: Свјетлост, 1981.
362. Хјум, Дејвид. *О самоубиству и бесмртности душе*, превео Милан Милетић. Београд: Службени гласник, 2012.
363. Христић, Јован. „Напомене“. Растко Петровић. *Поезија; Сабињанке*. Дела Растка Петровића, књига 2. Београд: Нолит, 1974, стр. 361–372.
364. Христић, Љубомир. „Сома (Somme)“. *Војна енциклопедија*, том 8, ур. генерал-пуковник Никола Гажевић. Београд: Војноиздавачки завод, 1978, стр. 790–792.
365. Хуљић, Веселко. „Светски рат, Први: узроци рата“. *Војна енциклопедија*, том 9, ур. генерал-пуковник Никола Гажевић. Београд: Војноиздавачки завод, 1975, стр. 269–365.
366. Црњански, Милош. „Господин Драгиша Васић, књижевник, говори о свом књижевном раду (читаоцима ‚Идеја‘). Драгиша Васић. *Два месеца у југословенском Сибиру. Утисци из Русије: путописи, есеји, критике, чланци*, приредио Гојко Тешић. Београд: Просвета, 1990, 349–355.
367. Црњански, Милош. *Дневник о Чарнојевићу*, приредио Гојко Тешић. Београд: Драганић, 1994.
368. Црњански, Милош. *Дневник о Чарнојевићу*. Београд: М. Ј. Стефановић и друг, 1921; *Сабрана дела, књ. 1–2*. Београд: Народна просвета, 1930.
369. Црњански, Милош. *Есеји, Изабрана дела*, књига XII, изабрао Јован Христић. Београд: Нолит, 1983.
370. Црњански, Милош. *Есеји*, приредио Мило Ломпар. Београд: Штампар Макарије, Подгорица: Октоих, 2008.
371. Црњански, Милош. *Есеји, Сабрана дела*, књига X. Београд: Просвета, Нови Сад: Матица српска, Загреб: Младост, Сарајево: Свјетлост, 1966.
372. Црњански, Милош. *Итака и коментари*. Београд: Просвета, 1959.
373. Црњански, Милош. *Код Хиперборејаца I*, приредио Мило Ломпар. Београд: Штампар Макарије, Подгорица: Октоих, 2008.
374. Црњански, Милош. *Лирика Итаке и коментари*, приредио Мило Ломпар. Београд: Штампар Макарије, Подгорица: Октоих, 2008.
375. Црњански, Милош. *Милош Црњански I*, приредио Миливој Ненин. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2010.
376. Црњански, Милош. *Приче о мушком*, приредио Гојко Тешић. Београд: Драганић, 1993.
377. Црњански, Милош. *Проза (Дневник о Чарнојевићу, Приче о мушком, Сузни крокодил)*, *Сабрана дела*, књига V. Београд: Просвета, Нови Сад: Матица српска, Загреб: Младост, Сарајево: Свјетлост, 1966.
378. Црњански, Милош. *Сабрана дела*. Београд: Народна просвета, 1930.
379. Црњански, Милош. *Сеобе; Дневник о Чарнојевићу*. Суботица: Минерва, 1956; *Проза (Дневник о Чарнојевићу, Приче о мушком, Сузни крокодил)*, *Сабрана дела*, књига V. Београд: Просвета, Нови Сад: Матица српска, Загреб: Младост, Сарајево: Свјетлост, 1966.

380. Чановић, Зоран. *Уметност Растка Петровића: поетичко-стилистичка студија*. Приштина: Јединство, 1985.
381. Џацић, Петар. *Критике и огледи*. Београд: Српска књижевна задруга, 1973.
382. Џацић, Петар. *Повлашћени простори Милоша Црњанског*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1995.
383. Џејмсон, Фредерик. *Марксизам и форма*, превео Душан Пухало. Београд: Нолит, 1974.
384. Шаровић, Марија. „Фантастични мотиви у приповеткама Станислава Кракова“. *Књижевна историја*, год. 38, бр. 128/129, 2006, стр. 249–267.
385. Шаулић, Аница. „Романи Г. Станислава Кракова“. Станислав Краков. *Крила*. Београд: Филип Вишњић, 1991, стр. 151–156.
386. Шекспир, Вилјем. *Симбелин*, превели Живојин Симић и Сима Пандуровић. *Целокупна дела, књига четврта*. Београд: БИГЗ, Народна књига, Нолит, Рад, 1978, стр. 619.
387. Шијаковић, Богољуб. *Велики рат, видовданска етика, памћење: о историји идеја и Спомену Жртве*. Београд: Службени гласник, 2015.

#### Секундарна литература на енглеском језику:

388. Aldington, Richard. *Life for Life's Sake: Memories of a Vanished England and a Changing World, by One Who Was Bohemian, Poet, Soldier, Novelist and Wanderer*. New York: Viking, 1941.
389. Aldridge, John W. *After the Lost Generation: A Critical Study of the Writers of Two Wars*. New York: Noonday Press, 1958.
390. Anderson, John Dennis. *Student Companion to William Faulkner*. Westport and London: Greenwood Press, 2007.
391. Baker, Carlos. *Hemingway: The Writer as Artist*. Princeton: Princeton University Press, 1956.
392. Beer, Gillian, Bernard Bergonzi, John Harvey, Iris Murdoch. “Panel Discussion I”. *Virginia Woolf: A Centenary Perspective*, ed. Eric Warner. New York: Palgrave Macmillan, 1984, стр. 124–145.
393. Bell, Quentin. *Virginia Woolf: A Biography, Vol. I*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1972.
394. Bell, Quentin. *Virginia Woolf: A Biography, Vol. II*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1972.
395. Bergonzi, Bernard. “Ford and Graham Greene”. *Ford Madox Ford's Literary Contacts*, ed. Paul Skinner. Amsterdam & New York, The Ford Madox Ford Society, 2007, стр. 211–215.
396. Bessel, Richard. *Germany after the First World War*. Oxford: Oxford University Press, 1993.
397. Bishop, John Peale. “The Missing All”. *Ernest Hemingway: The Man and His Work*, ed. John K. M. McCaffery. Cleveland: World Publishing, 1950, стр. 292–307.



398. Bishop, John Peale. "Three Soldiers, Review". *John Dos Passos: The Critical Heritage*, ed. Barry Maine. London & New York: Routledge, 2005, ctp. 25–26.
399. Black, Constance. "One Man's Initiation: 1917, Review". *John Dos Passos: The Critical Heritage*, ed. Barry Maine. London & New York: Routledge, 2005, ctp. 57.
400. Blair, Arthur. "Bayard Sartoris: Suicidal or Foolhardy?" *The Southern Literary Journal*, Vol. 15, No. 1 (1982), ctp. 55–60.
401. Bleikasten, André. "Faulkner from a European Perspective". *The Cambridge Companion to William Faulkner*, ed. Philip M. Weinstein. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, ctp. 75–95.
402. Bleikasten, André. *William Faulkner: A Life through Novels*, trans. by Miriam Watchorn. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2017.
403. Blotner, Joseph. *Faulkner: A Biography*. Jackson: University Press of Mississippi, 2005.
404. Boon, Kevin Alexander. *Ernest Hemingway: The Sun Also Rises and Other Works*. New York: Marshall Cavendish, 2008.
405. Bower-Shore, Clifford. "1919, Review". *John Dos Passos: The Critical Heritage*, ed. Barry Maine. London & New York: Routledge, 2005, ctp. 121–123.
406. Brasch, James D. *That Other Hemingway: The Master Inventor*. Victoria: Trafford Publishing, 2009.
407. Brasme, Isabelle. "'A Caricature of His Own Voice': Ford and Self-Editing in *Parade's End*". *Ford Madox Ford, Modernist Magazines and Editing*, ed. Jason Harding. Amsterdam & New York, The Ford Madox Ford Society, 2010, ctp. 243–252.
408. Brewster, Dorothy. *Virginia Woolf*. London: George Allen & Unwin, 1963.
409. Briggs, Julia. *Reading Virginia Woolf*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.
410. Briggs, Julia. "The novels of the 1930s and the impact of history". *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, ed. Susan Sellers. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, ctp. 70–88.
411. Brooks, Cleanth. *On the Prejudices, Predilections, and Firm Beliefs of William Faulkner*. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, 1987.
412. Brower, Reuben. "Something Central Which Permeated: Virginia Woolf and 'Mrs. Dalloway'". *Virginia Woolf: A Collection of Critical Essays*, ed. Claire Sprague. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1971, ctp. 51–62.
413. Butcher, Fanny. "The 42<sup>nd</sup> Parallel, Review". *John Dos Passos: The Critical Heritage*, ed. Barry Maine. London & New York: Routledge, 2005, ctp. 81–82.
414. Canby, Henry Seidel. "Human Nature under Fire". *John Dos Passos: The Critical Heritage*, ed. Barry Maine. London & New York: Routledge, 2005, ctp. 31–34.
415. Cantwell, Robert. "Introduction". William Faulkner. *Sartoris*. New York: The New American Library, 1958, ctp. XV–XXV.
416. Caramagno, Thomas. *The Flight of the Mind: Virginia Woolf's Art and Manic-Depressive Illness*. Berkeley: University of California Press, 1995.
417. Carr, Virginia Spencer. *Dos Passos: A Life*. New York: Doubleday, 1984.

418. Cass, Colin S. "The Look of Hemingway's 'In Another Country'". *Studies in Short Fiction*, Vol. 18, No. 3 (1981), ctp. 309–313.
419. Chamberlain, John. "News Novel". *John Dos Passos: The Critical Heritage*, ed. Barry Maine. London & New York: Routledge, 2005, ctp. 105–108.
420. Cohassey, John. *Hemingway and Pound: A Most Unlikely Friendship*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., 2014.
421. Cohen, Milton A. *Hemingway's Laboratory: The Paris in our time*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2012, ctp. 35–38
422. Cohen, Philip. "The Composition of 'Flags in the Dust' and Faulkner's Narrative Technique of Juxtaposition". *Journal of Modern Literature*, Vol. 12, No. 2 (1985), ctp. 345–354.
423. Cohn, Louis Henry. *A Bibliography of the Works of Ernest Hemingway*. New York: Random House, 1931.
424. Cole, Sarah. "Woolf, War, Violence, History, and ... Peace". *A Companion to Virginia Woolf*, ed. Jessica Berman. Oxford: Wiley Blackwell, 2016, ctp. 333–347.
425. Collins, Carvel. "'Ad Astra' through New Haven: Some Biographical Sources of Faulkner's War Fiction". *Faulkner and the Short Story*, ed. Evans Harrington and Ann J. Abadie. Jackson: University of Mississippi Press, 1993, ctp. 108–127.
426. Collins, Carvel. "Faulkner at the University of Mississippi". William Faulkner. *Early Prose and Poetry*, ed. Carvel Collins. Boston and Toronto: Little, Brown and Company, 1962, ctp. 3–33.
427. Collins, Carvel. "Introduction". William Faulkner. *New Orleans Sketches*, ed. Carvel Collins. Jackson: University Press of Mississippi, 1958, ctp. xx.
428. Colombino, Laura. "The Ghostly Surfaces of the Past: A Comparison between Ford's Works and A. S. Byatt's *The Virgin in the Garden*". *Ford Madox Ford's Literary Contacts*, ed. Paul Skinner. Amsterdam & New York, The Ford Madox Ford Society, 2007, ctp. 237–248.
429. Correia, Marta. "People are Ghosts: World War I in Virginia Woolf's Jacob's Room (1922) and Mrs Dalloway (1925)". *Cadernos de Literatura Comparada*, Number 31 (2014), ctp. 237–248.
430. Cowley, Malcolm. "A Portrait of Mister Papa". *Ernest Hemingway: The Man and His Work*, ed. John K. M. McCaffery. Cleveland: World Publishing, 1950, ctp. 34–56.
431. Cowley, Malcolm. *A Second Flowering: Works and Days of the Lost Generation*. Harmondsworth: Penguin Books, 1980.
432. Cowley, Malcolm. *Exile's Return: A Literary Odyssey of the 1920s*. London: Penguin Books, 1994.
433. Cowley, Malcolm. "Introduction". *Ernest Hemingway – The Portable Hemingway*, ed. Malcolm Cowley. New York: The Viking Press, 1944, ctp. vii–xxiv.
434. Coyle, John. "Mourning and Rumour in Ford and Proust". *Ford Madox Ford's Literary Contacts*, ed. Paul Skinner. Amsterdam & New York, The Ford Madox Ford Society, 2007, ctp. 113–120.
435. Cuddy-Keane, Melba. *Virginia Woolf, the Intellectual, and the Public Sphere*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

436. Daiches, David. *Virginia Woolf*. Norfolk: New Directions Books, 1942.
437. Dalgarno, Emily K. "Faulkner's Notes to *Soldiers' Pay*". *Journal of Modern Literature*. Vol. 10, No. 2 (1983), стр. 257–267.
438. Davis, Robert Gorham. *John Dos Passos*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1962.
439. Dawson, Coningsby. "Insulting the Army". *John Dos Passos: The Critical Heritage*, ed. Barry Maine. London & New York: Routledge, 2005, стр. 27–30.
440. De Voto, Brian. "John Dos Passos: Anatomist of Our Time". *John Dos Passos: The Critical Heritage*, ed. Barry Maine. London & New York: Routledge, 2005, стр. 127–134.
441. Delazari, Ivan. "In Phantom Pain: The 1991 Russian Film Adaptation of William Faulkner's 'The Leg'". *Faulkner and Film*, ed. Peter Laurie and Ann J. Abadie. Jackson: University Press of Mississippi, 2014, стр. 146–168.
442. Dick, Susan. "Introduction". Virginia Woolf. *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*, ed. Susan Dick. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1985, стр. 1–5.
443. Donaldson, Scott. "'A Very Short Story' as Therapy". *Hemingway's Neglected Short Fiction: New Perspectives*, ed. Susan F. Beegel. Tuscaloosa: University of Alabama Press, стр. 99–106.
444. Dos Passos, John. *One Man's Initiation*. Ithaca: Cornell University Press, 1969.
445. Dos Passos, John. *The Best Times: An Informal Memoir*. London: Andre Deutsch, 1966, стр. 55.
446. Dos Passos, John. *The Fourteenth Chronicle: Letters and Diaries of John Dos Passos*, ed. Townsend Ludington. London: Andre Deutsch, 1974.
447. Dowling, David. *William Faulkner*. London: Macmillan, 1989.
448. Doyle, Don H. *Faulkner's County: The Historical Roots of Yoknapatawpha*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001.
449. Earl Rovit. *Ernest Hemingway*. New Haven: College & University Press, 1963.
450. Edel, Leon. "The Art of Evasion". *Hemingway: A Collection of Critical Essays*, ed. Robert P. Weeks. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1962, стр. 169–171.
451. Edel, Leon. "The Novel as Poem". *Virginia Woolf: A Collection of Critical Essays*, ed. Claire Sprague. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1971, стр. 63–69.
452. Eliot, T. S. *The Complete Prose of T. S. Eliot, The Critical Edition: Volume 1: Apprentice Years, 1905–1918*, ed. Jewel Spears Brooker and Ronald Schuchard. Baltimore: John Hopkins University Press, London: Faber and Faber.
453. Fantini, Graziella. "Faulkner's *War Birds/A Ghost Story*: A Screenplay and Its Relationship with Faulkner's Fiction". *Rivista di Studi Nord-Americani*, 12 (2001), стр. 61–77.
454. Faulkner, William, Malcolm Cowley. *The Faulkner-Cowley File: Letters and Memories, 1944–1962*. New York: Viking Press, 1966.
455. Faulkner, William. "An Introduction for *The Sound and the Fury*". *The Southern Review*, Vol. 8 (1972), стр. 705–710.

456. Faulkner, William. "An Introduction to *The Sound and the Fury*". *Mississippi Quarterly*, Vol. 26 (1973), стр. 410–415.
457. Faulkner, William. *Early Prose and Poetry*, ed. Carvel Collins. Boston and Toronto: Little, Brown and Company, 1962.
458. Faulkner, William. *Essays, Speeches & Public Letters*, ed. James B. Meriwether. New York: The Modern Library, 2004.
459. Faulkner, William. *Faulkner in the University*, ed. Frederick L. Gwynn and Joseph Blotner. Charlottesville: University of Virginia Press, 1959.
460. Faulkner, William. *New Orleans Sketches*, ed. Carvel Collins. Jackson: University Press of Mississippi, 1958, стр. xx.
461. Faulkner, William. *Selected Letters of William Faulkner*, ed. Joseph Blotner. New York: Random House, 1977.
462. Faulkner, William. "The Rejected Manuscript Opening of *Flags in the Dust*", ed. George F. Hayhoe. *Mississippi Quarterly*, Vol. 33 (1980), стр. 371–383.
463. Faulkner, William. *Thinking of Home: William Faulkner's Letters to His Mother and Father, 1918–1925*, ed. James G. Watson. New York: W. W. Norton, 1992.
464. Fenton, Charles A. *The Apprenticeship of Ernest Hemingway: The Early Years*. New York: The Viking Press, 1954.
465. Fenton, James. "Introduction". Ernest Hemingway. *The Collected Stories*, ed. James Fenton. London: Random House, 1995, стр. xiii–xxv.
466. Ferguson, Niall. *The Pity of War: Explaining World War I*. New York: Basic Books, 1998.
467. Fichtel, Jason D. "'Things Are Back to Normal Again': Reassessing *Soldiers' Pay*". *Fifty Years after Faulkner*, ed. Jay Watson and Ann J. Abadie. Jackson: University of Mississippi, 2016, стр. 46–56.
468. Fiedler, Leslie. "Men Without Women". *Hemingway: A Collection of Critical Essays*, ed. Robert P. Weeks. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1962, стр. 86–92.
469. Flora, Joseph M. "Soldier Home: 'Big Two-Hearted River'". *Bloom's Major Literary Characters: Nick Adams*, ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House Press, 2004, стр. 41–64.
470. Ford, Ford Madox. 'A Day of Battle'. *Yale Review*, Vol. 78. No. 4 (Summer 1989), стр. 497–503.
471. Ford, Ford Madox. *Ancient Lights*. London: Chapman and Hall, 1911.
472. Ford, Ford Madox. *Ford Madox Ford: War Prose*, ed. Max Saunders. Manchester, Carcanet, 1999.
473. Ford, Ford Madox. *It Was the Nightingale*. London: William Heinemann, 1934.
474. Ford, Ford Madox. *Joseph Conrad*. London: Duckworth, 1924.
475. Ford, Ford Madox. *Portraits from Life*: Boston: Houghton Mifflin Company, 1937.
476. Ford, Ford Madox. *Provence: From Minstrels to the Machine*. Manchester: Carcanet, 2009.

477. Ford, Ford Madox. *The Correspondence of Ford Madox Ford and Stella Brown*, ed. Sondra Stang and Karen Cochran. Bloomington: Indiana University Press, 1993.
478. Ford, Ford Madox. *The Critical Attitude*. London: Duckworth & Co, 1911.
479. Ford, Ford Madox. *The Marsden Case: A Romance*. London: Duckworth, 1923.
480. Fussell, Paul. *The Great War and Modern Memory*. New York: Oxford University Press, 1989.
481. Gatrell, Peter. "War after the War: Conflicts, 1919–23". *A Companion to World War I*, ed. John Horne. Chichester: Blackwell Publishing, 2010, ctp. 558–575.
482. Geismar, Maxwell. *American Moderns: From Rebellion to Conformity, A Mid-Century View of Contemporary Fiction*. London: W. H. Allen, 1958.
483. Geismar, Maxwell. "Ernest Hemingway: You Could Always Come Back." *Ernest Hemingway: The Man and His Work*, ed. John K. M. McCaffery. Cleveland: World Publishing, 1950, ctp. 143–189.
484. Glendinning, Victoria. *Rebecca West: A Life*. New York: Alfred Knopf, 1987.
485. Gold, Michael. "The Education of John Dos Passos". *John Dos Passos: The Critical Heritage*, ed. Barry Maine. London & New York: Routledge, 2005, ctp. 119–120.
486. Gordon, Ambrose Jr. *The Invisible Tent: The War Novels of Ford Madox Ford*. Austin: University of Texas Press, 1964.
487. Grebstein, Sheldon Norman. *Hemingway's Craft*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1973.
488. Gregory, Horace. "Dos Passos Completes His Modern Trilogy". *John Dos Passos: The Critical Heritage*, ed. Barry Maine. London & New York: Routledge, 2005, ctp. 135–138.
489. Griffin, Peter. *Along with Youth: Hemingway, the Early Years*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1985.
490. Groth, Brian Ibbotson. "Ford's Saddest Journey: London to London 1909-1936". *Ford Madox Ford and the City*, ed. Sara Haslam. Amsterdam & New York, The Ford Madox Ford Society, 2005, ctp. 81–92.
491. Gurko, Leo. *Ernest Hemingway and the Pursuit of Heroism*. New York: Thomas Y. Crowell Company, 1968.
492. Gurko, Leo. "Hemingway in Spain". *Ernest Hemingway: The Man and His Work*, ed. John K. M. McCaffery. Cleveland: World Publishing, 1950, ctp. 258–261.
493. Hackett, Francis. "Doughboys". *John Dos Passos: The Critical Heritage*, ed. Barry Maine. London & New York: Routledge, 2005, ctp. 35–38.
494. Hagemann, E. R. "A Collation, with Commentary, of the Five Texts of the Chapters in Hemingway's 'In Our Time', 1923-38". *The Papers of the Bibliographical Society of America*, Vol. 73, No. 4 (1979), ctp. 443–458.
495. Hagemann, E. R. "'Only Let the Story End As Soon As Possible': Time-and-History in Ernest Hemingway's *In Our Time*". *New Critical Approaches to the Short Stories of Ernest Hemingway*, ed. Jackson J. Benson. Durham and London: Duke University Press Books, 1990, ctp. 192–199.

496. Hale, Grace Elizabeth and Robert Jackson. “‘We’re Trying Hard as Hell to Free Ourselves’: Southern History and Race in the Making of William Faulkner’s Literary Terrain”. *A Companion to William Faulkner*, ed. Richard Moreland. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing, 2007, ctp. 28–45.
497. Hall, Norman Shannon. “John Dos Passos Lies!”. *John Dos Passos: The Critical Heritage*, ed. Barry Maine. London & New York: Routledge, 2005, ctp. 39–42.
498. Halliday, E. M. “Hemingway’s Ambiguity: Symbolism and Irony”. *Hemingway: A Collection of Critical Essays*, ed. Robert P. Weeks. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1962, ctp. 52–71.
499. Hamblin, Robert W. *Myself and the World: A Biography of William Faulkner*. Jackson: University of Mississippi Press, 2016.
500. Hamblin, Robert W. “Faulkner and Hollywood: A Call for Reassessment”. *Faulkner and Film*, ed. Peter Laurie and Ann J. Abadie. Jackson: University Press of Mississippi, 2014, ctp. 3–25.
501. Harvey, David Dow. *Ford Madox Ford, 1873-1939: Bibliography of Works and Criticism*. Princeton: Princeton University Press, 2015.
502. Haslam, Sara. *Fragmenting Modernism: Ford Madox Ford, the Novel and the Great War*. Manchester & New York: Manchester University Press: 2002.
503. Hassan, Ihab. “The Silence of Ernest Hemingway”. *The Shaken Realist: Essays in Modern Literature in Honor of Frederick J. Hoffman*, ed. Melvin J. Friedman and John B. Vickery. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1970, ctp. 5–2.
504. Hattaway, Judith. “Virginia Woolf’s *Jacob’s Room*: History and Memory”. *Women and World War 1: The Written Response*, ed. Dorothy Goldman. London: Macmillan, 1993, ctp. 14–30.
505. Haule, James. “*To the Lighthouse* and The Great War: The Evidence of Virginia Woolf’s Revisions of ‘Time Passes’”. *Virginia Woolf and War: Fiction, Reality, and Myth*, ed. Mark Hussey. Syracuse: Syracuse University Press, 1991, ctp. 164–179.
506. Hawkes, Rob. *Ford Madox Ford and the Misfit Moderns: Edwardian Fiction and the First World War*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.
507. Hawthorn, Jeremy. *Virginia Woolf’s Mrs. Dalloway: A Study of Alienation*. London: Sussex University Press, 1975.
508. Hemingway, Ernest. “Introduction”. *Men at War: The Best War Stories of All Time*, ed. Ernest Hemingway. New York: Crown Publishers, 1942, ctp. xi–xxxii.
509. Hemingway, Ernest. *Selected Letters, 1917–1961*, ed. Carlos Baker. New York: Charles Scribner’s Sons, 1981.
510. Hemingway, Seán. “Introduction”. Ernest Hemingway. *Hemingway on War*, ed. Seán Hemingway. New York: Scribner Classics, 2003, ctp. 30.
511. Hershman, Emily R. “Rebecca West’s *The Return of the Soldier*: Analyzing the Interrelationship of Male and Female Traumas”. *Inquiries Journal/Student Pulse*, No. 3, Issue 3. <http://www.inquiriesjournal.com/a?id=398>
512. Hoffman, Charles G. “Ford’s Manuscript Revisions of *The Good Soldier*”. *English Literature in Transition*, Vol 9, No. 3 (1966), ctp. 145–152.

513. Hoffman, Frederick J. *William Faulkner*. New Haven: College & University Press, 1961.
514. Holtby, Winifred. *Virginia Woolf*. London: Wishart, 1932.
515. Holton, Robert. *Jarring Witnesses: Modern Fiction and the Representation of History*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1994.
516. Hotchner, A. E. *Papa Hemingway: A Personal Memoir*. New York: Carroll & Graf Publishers, Inc, 2004.
517. Hutchinson, Hazel. *The War that Used up Words: American Writers in a European Conflict, 1914–1918*. New Haven & London: Yale University Press, 2015.
518. Hynes, Samuel. “The Genre of No Enemy”. *Antaeus*, Vol. 56 (Spring 1986), сtp. 125–142.
519. Inge, M. Thomas, ed. *William Faulkner: The Contemporary Reviews*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
520. James B Meriwether and Michael Millgate. *Lion in the Garden: Interviews with William Faulkner, 1926-1962*. New York: Random House, 1968.
521. Jordison, Sam. “Class, Sex and War: How Rebecca West Dismantled Edwardian Ideals”. *The Guardian*, 12 June 2018.
522. Jordison, Sam. “*The Return of the Soldier*: An Incendiary, Formidable Debut”. *The Guardian*, 12 June 2018.
523. Kazin, Alfred. *Bright Book of Life: American Novelists and Storytellers from Hemingway to Mailer*. New York: Dell Publishing Company, 1974.
524. Kazin, Alfred. “Hemingway: Synopsis of a Career.” *Ernest Hemingway: The Man and His Work*, ed. John K. M. McCaffery. Cleveland: World Publishing, 1950, сtp. 190–204.
525. Kingsbury, Celia Malone. *The Peculiar Sanity of War*. Lubbock: Texas Tech University Press, 2002.
526. Kinney, Arthur. “Faulkner’s Families”. *A Companion to William Faulkner*, ed. Richard Moreland. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing, 2007, сtp. 180–201.
527. Lamb, Robert Paul. *Art Matters: Hemingway, Craft, and the Creation of the Modern Short story*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2010.
528. Lamberti, Elena. “Real Cities and Virtual Communities: Ford and the International Republic of Letters”. *Ford Madox Ford and the City*, ed. Sara Haslam. Amsterdam & New York, The Ford Madox Ford Society, 2005, сtp. 140–152.
529. Lamberti, Elena. “‘Wandering Yankees’: The *translantic review* or How the Americans Came to Europe”. *Ford Madox Ford, Modernist Magazines and Editing*, ed. Jason Harding. Amsterdam & New York, The Ford Madox Ford Society, 2010, сtp. 215–228.
530. Lawrence, D. H. “*In Our Time*: A Review”. *Hemingway: A Collection of Critical Essays*, ed. Robert P. Weeks. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1962, сtp. 93–94.
531. Lee, Hermione. “‘In Separate Directions’: Ford Madox Ford and French Networks”. Dominique Lemarchal and Claire Davison-Pégon. Amsterdam & New York, The Ford Madox Ford Society, 2011, сtp. 43–56.
532. Lee, Hermione. *The Novels of Virginia Woolf*. London: Methuen and Co., 1977.

533. Lemarchal, Dominique. "An Introduction: Ford and France, Ford's Provence: Appry la Gair Finny". *Ford Madox Ford, France and Provence*, ed. Dominique Lemarchal and Claire Davison-Pégon. Amsterdam & New York, The Ford Madox Ford Society, 2011, ctp. 17–28.
534. Lester, Cheryl. "Changing the Subject of Place in Faulkner". *A Companion to William Faulkner*, ed. Richard Moreland. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing, 2007, ctp. 202–219.
535. Levenback, Karen L. *Virginia Woolf and the Great War*. New York: Syracuse University Press, 1999.
536. Levin, Harry. "Observations on the Style of Ernest Hemingway". *Hemingway: A Collection of Critical Essays*, ed. Robert P. Weeks. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1962, ctp. 72–86.
537. Lindberg-Seyersted, Brita. *A Literary Friendship: Correspondence between Caroline Gordon and Ford Madox Ford*, ed. Brita Lindberg-Seyersted. Knoxville: The University of Tennessee Press, 1999.
538. Lounsbury, Barbara. *Becoming Virginia Woolf: Her Early Diaries & the Diaries She Read*. Gainesville: University Press of Florida, 2014.
539. Ludington, Townsend. *John Dos Passos: A Twentieth Century Odyssey*. New York: Dutton, 1980.
540. Ludwig, Richard. *The Letters of Ford Madox Ford*. Princeton: Princeton University Press, 1965.
541. Lynn, Kenneth Schuyler. *Hemingway*. Cambridge & London: Harvard University Press, 1995.
542. Macauley, Robie. "Introduction". Ford, Ford Madox. *Parade's End*. New York: Albert Knopf, 1950, ctp. V–XXII.
543. Marcus, Jane. *Young Rebecca: Writings of Rebecca West, 1911-17*. London: Macmillan, 1982.
544. Marcus, Laura. "The Short Fiction". *A Companion to Virginia Woolf*, ed. Jessica Berman. Oxford: Wiley Blackwell, 2016, ctp. 27–40.
545. Matthews, John. "Faulkner and the Culture Industry". *The Cambridge Companion to William Faulkner*, ed. Philip M. Weinstein. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, ctp. 51–74.
546. McHaney, Thomas. "Faulkner's Genre Experiments". *A Companion to William Faulkner*, ed. Richard Moreland. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing, 2007, ctp. 321–341.
547. Mencken, H. L. "Three Soldiers, review". *John Dos Passos: The Critical Heritage*, ed. Barry Maine. London & New York: Routledge, 2005, ctp. 43–44.
548. Mepham, John. *Virginia Woolf: A Literary Life*. London: Macmillan Press, 1991.
549. Meyer, Jessica. "'Not Septimus Now': Wives of Disabled Veterans and Cultural Memory of the First World War in Britain". *Women's History Review*, Vol. 13, No. 1, 2004, ctp. 117–138.
550. Meyers, Jeffrey. "Hemingway's Second War: The Greco-Turkish Conflict, 1920-1922". *Modern Fiction Studies*, Volume 30, Number 1, 1984, ctp. 25–36.



551. Middlebrook, Martin. *The First Day on the Somme*. London: Penguin, 1971.
552. Mill, William. "Hueffer/Ford and Wilson/Burgess". *Ford Madox Ford's Literary Contacts*, ed. Paul Skinner. Amsterdam & New York, The Ford Madox Ford Society, 2007, ctp. 217–224.
553. Millgate, Michael. "Starting Out in the Twenties: Reflections on 'Soldiers' Pay'. *Mosaic*, Vol. 7, No. 1, "The Novels of William Faulkner" (1973), ctp. 1–14.
554. Mitchell A. Leaska. "Introduction". Woolf, Virginia. *The Pargiters: The Novel-Essay Portion of The Years*, ed. Mitchell A. Leaska. New York: New York Public Library & Readex Books, 1977, ctp. vii–xxxiv.
555. Mizener, Arthur. *The Saddest Story: A Biography of Ford Madox Ford*. New York: World Publishing Company, 1971.
556. Mondy, Megan. "'You'll Find Us Much Changed': The Great War in *To the Lighthouse*". *The Delta*, Vol. 1, Issue 1, 2006, ctp. 13–31.
557. Moore, Gene. "Ford as Editor in Joseph Conrad's 'The Planter of Malata'". *Ford Madox Ford, Modernist Magazines and Editing*, ed. Jason Harding. Amsterdam & New York, The Ford Madox Ford Society, 2010, ctp. 53–65.
558. Morris, Lloyd R. "Dos Passos in Perspective". *John Dos Passos: The Critical Heritage*, ed. Barry Maine. London & New York: Routledge, 2005, ctp. 51–52.
559. Moser, Thomas S. *The Life in the Fiction of Ford Madox Ford*. Princeton: Princeton University Press, 2014.
560. Nagel, James. "Hemingway and the Italian Legacy". *Hemingway in Love and War: The Lost Diary of Agnes von Kurowsky, Her Letters, and Correspondence of Ernest Hemingway*, eds. Henry Serrano Villard and James Nagel. Boston: Northeastern UP, 1989, ctp. 197–267
561. Nagel, James. "Literary Impressionism and *In Our Time*". *The Hemingway Review*, Vol. VI, No. 2 (1987), ctp. 22.
562. Norris, Margot. "*The Novel as War: Lies and Truth in Hemingway's A Farewell to Arms*". *Bloom's Modern Critical Views: Ernest Hemingway*, ed. Harold Bloom. New York: Bloom's Literary Criticism, 2011, ctp. 43–61.
563. O'Malley, Seamus. "*The Return of the Soldier and Parade's End: Ford's Reworking of West's Pastoral*". *Ford Madox Ford's Literary Contacts*, ed. Paul Skinner. Amsterdam & New York, The Ford Madox Ford Society, 2007, ctp. 155–164.
564. Orel, Harold. *The Literary Achievement of Rebecca West*. New York: Palgrave Macmillan, 1986.
565. Outka, Elizabeth. "The Transitory Space of *Night and Day*". *A Companion to Virginia Woolf*, ed. Jessica Berman. Oxford: Wiley Blackwell, 2016, ctp. 55–66.
566. Overton, Grant Martin. *When Winter Comes to Main Street*. New York: George H. Doran Company, 1922.
567. Parini, Jay. *One Matchless Time: A Life of William Faulkner*. New York: Harper Perennial, 2005.
568. Pividori, Cristina. "Eros and Thanatos Revisited: The Poetics of Trauma in Rebecca West's *The Return of the Soldier*". *Atlantis*, No. 32, Issue 2 (December 2010), ctp. 89–104.

569. Plimpton, George. "Ernest Hemingway, *The Art of Fiction* No. 21". *The Paris Review*, Issue 18, Spring 1958, <https://www.theparisreview.org/interviews/4825/ernest-hemingway-the-art-of-fiction-no-21-ernest-hemingway>
570. Polk, Noel. "Editors' Note". William Faulkner. *Flags in the Dust*. New York: Vintage International, 2012, ctp. 405–408.
571. Porter, Carolyn. *William Faulkner*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2007.
572. Pound, Ezra. *Polite Essays*. New York: Books for Libraries Press, In., 1966.
573. Pound, Reginald. *The Lost Generation*. London: Constable, 1964.
574. Powell, David McKay. "Faulkner's First War: Conflict, Mimesis, and the Resonance of Defeat". *South Central Review*, Vol. 26, No. 3 (2009), ctp. 119.
575. Pritchett, V. S. "The Age of Speed". *John Dos Passos: The Critical Heritage*, ed. Barry Maine. London & New York: Routledge, 2005, ctp. 93–94.
576. Prost, Antoine. "War Losses". *1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War*, ed. Ute Daniel, Peter Gatrell, Oliver Janz, Heather Jones, Jennifer Keene, Alan Kramer, Bill Nasson. Berlin: Freie Universität Berlin, 2014. <http://dx.doi.org/10.15463/ie1418.10271>.
577. R. A. Stradling. "The Propaganda of the Deed: History, Hemingway, and Spain". *Textual Practice*, Volume. 3, Number 1 (spring 1989), ctp. 15–35.
578. Rampton, David. *William Faulkner: A Literary Life*. New York: Macmillan, 2008.
579. Reichman, Ravit. "Woolf and the Law". *A Companion to Virginia Woolf*, ed. Jessica Berman. Oxford: Wiley Blackwell, 2016, ctp. 235–248.
580. Reynolds, Michael. *Hemingway: The 1930s through the Final Years*. New York: W. W. Norton, 2012.
581. Reynolds, Michael. *Hemingway: The Paris Years*. New York: W. W. Norton, 1989.
582. Reynolds, Michael. *Hemingway's First War*. Princeton: Princeton University Press, 1976.
583. Reynolds, Michael. *The Young Hemingway*. New York: W. W. Norton, 1986, ctp. 48.
584. Rollyson, Carl. *Rebecca West and the God That Failed: Essays*. Lincoln: iUniverse, 2005.
585. Ross, Lillian. *Portrait of Hemingway*. New York: Simon and Schuster, 1961.
586. Ross, Mary. "1919, Review". *John Dos Passos: The Critical Heritage*, ed. Barry Maine. London & New York: Routledge, 2005, ctp. 101–104.
587. Ross, Mary. "The 42<sup>nd</sup> Parallel, Review". *John Dos Passos: The Critical Heritage*, ed. Barry Maine. London & New York: Routledge, 2005, ctp. 77–80.
588. Saunders, Max. *Ford Madox Ford: A Dual Life, Vol. II: The After-War World*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
589. Saunders, Max. "General Editor's Preface". *Ford Madox Ford, France and Provence*, ed. Dominique Lemarchal and Claire Davison-Pégon. Amsterdam & New York, The Ford Madox Ford Society, 2011, ctp. 13–16.

590. Scafella, Frank. "‘I and the Abyss’: Emerson, Hemingway, and the Modern Vision of Death". *The Hemingway Review*, Vol. IV, No. 2 (1985), стр. 2–6.
591. Scholes, Robert. "Decoding Papa: ‘A Very Short Story’ As Work and Text". *New Critical Approaches to the Short Stories of Ernest Hemingway*, ed. Jackson J. Benson. Durham and London: Duke University Press Books, 1990, стр. 33–47.
592. Scribner, Charles Jr. "Introduction". *The Enduring Hemingway: An Anthology of a Lifetime in Literature*, ed. Charles Scribner, Jr. New York: Charles Scribner’s Sons, 1974, стр. xiii-xxix.
593. Sherry, Vincent. "Introduction". *The Cambridge Companion to the Literature of the First World War*, ed. Vincent Sherry. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, стр. 1–12.
594. Sherry, Vincent. "Jacob’s Room: Occasions of War, Representations of History". *A Companion to Virginia Woolf*, ed. Jessica Berman. Oxford: Wiley Blackwell, 2016, стр. 67–78.
595. Sinclair, Upton. "The 42<sup>nd</sup> Parallel, Review". *John Dos Passos: The Critical Heritage*, ed. Barry Maine. London & New York: Routledge, 2005, стр. 87–90.
596. Singal, Daniel Joseph. *William Faulkner: The Making of a Modernist*. Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 1997.
597. Skei, Hans. "William Faulkner’s Short Stories". *A Companion to William Faulkner*, ed. Richard Moreland. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing, 2007, стр. 394–409.
598. Skrbic, Nena. *Wild Outbursts of Freedom: Reading Virginia Woolf’s Short Fiction*. Westport: Praeger Publishers, 2004.
599. Stein, Jean. "Interview with Jean Stein vanden Heuvel". James B Meriwether and Michael Millgate. *Lion in the Garden: Interviews with William Faulkner, 1926-1962*. New York: Random House, 1968, стр. 237–256.
600. Stevanato, Savina. "Knitting against the war: Virginia Woolf’s building-up of forms". *Annali Online – Lettere*, Vol. XII, No. 2 (2017), стр. 100.
601. Steward, Matthew. "It Was All a Pleasant Business: The Historical Context of ‘On the Quai at Smyrna’". *The Hemingway Review*, Vol. 23, No. 1 (2003), стр. 58–71.
602. Swiggart, Peter. *The Art of Faulkner’s Novels*. Austin: University of Texas Press, 1962.
603. Tate, Trudi. *Modernism, History and the First World War*. New York: Manchester University Press, 1998.
604. Taylor, A. J. P. *The First World War, an Illustrated History*. London: Hamish Hamilton, 1963.
605. Tetlow, Wendolyn E. *Hemingway’s In Our Time: Lyrical Dimensions*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1922, стр. 19–21.
606. Towner, Theresa M. and James Carothers. *Reading Faulkner. Collected Stories: Glossary and Commentary*. Jackson: University Press of Mississippi, 2006.
607. Towner, Theresa M. *The Cambridge Introduction to William Faulkner*. New York: Cambridge University Press, 2008.
608. Tsesarevitch Uralnis, Boris. *Wars and Population*. Moscow: Progress, 1971.

609. van der Wiel, Reina. *Literary Aesthetics of Trauma: Virginia Woolf and Jeanette Winterson*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.
610. Varsava, Jerry. "Complex Characterization in Faulkner's *Flags in the Dust*". *The International Fiction Review*, Vol. 13, No. 1 (1986), стр. 8.
611. Vernitski, Anat. "The Complexity of Truth: Ford and the Russians". *Ford Madox Ford's Literary Contacts*, ed. Paul Skinner. Amsterdam & New York, The Ford Madox Ford Society, 2007, стр. 101–111.
612. Vernon, Alex. *Soldiers Once and Still: Ernest Hemingway, James Salter, and Tim O'Brien*. Iowa City: University of Iowa Press.
613. Wadlington, Warwick. "Conclusion: The Stakes of Reading Faulkner – Discerning Reading". *The Cambridge Companion to William Faulkner*, ed. Philip M. Weinstein. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, стр. 197–220.
614. Ward Jouve, Nicole. *White Woman Speaks with Forked Tongue: Criticism as Autobiography*. London: Routledge, 1991.
615. Watson, James G. *William Faulkner: Self-Presentation and Performance*. Austin: University of Texas Press, 2000.
616. Weeks, Robert P. "Introduction". *Hemingway: A Collection of Critical Essays*, ed. Robert P. Weeks. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1962, стр. 1–16.
617. West, Ray B. Jr. "The Biological Trap". *Hemingway: A Collection of Critical Essays*, ed. Robert P. Weeks. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1962, стр. 139–151.
618. West, Rebecca. "On *The Return of the Soldier*". *Yale University Library Gazette*, Vol. 57, No. 1 (1982), стр. 66–71.
619. West, Rebecca. *Selected Letters of Rebecca West*, ed. Bonnie Kime Scott. New Haven: Yale University Press, 2000.
620. Wilde, Meta Carpenter and Orin Borsten. *A Loving Gentleman*. New York: Simon & Schuster, 1976.
621. Wilson, Edmund. "The 42<sup>nd</sup> Parallel, Review". *John Dos Passos: The Critical Heritage*, ed. Barry Maine. London & New York: Routledge, 2005, стр. 83–86.
622. Wilson, Edmund. *The Wound and the Bow: Seven Studies in Literature*. New York: Oxford University Press, 1947.
623. Winter, Jay. *The Great War and the British People*. London: Palgrave Macmillan, 1985.
624. Woolf, Leonard. *Beginning Again: An Autobiography of the Years 1911–1918*. London: Hogarth Press, 1964.
625. Woolf, Virginia. *Mrs. Dalloway's Party: A Short Story Sequence*, ed. Stella McNicol. London: Hogarth Press, 1973.
626. Woolf, Virginia. *The Pargiters: The Novel-Essay Portion of The Years*, ed. Mitchell A. Leaska. New York: New York Public Library & Readex Books, 1977, стр.
627. Yonce, Margaret J. "The Composition of *Soldiers' Pay*". *Mississippi Quarterly*, Vol. 33, No. 2 (1980), стр. 291–326.
628. Young, Philip and Charles W. Mann. *The Hemingway Manuscripts: An Inventory*. University Park & London: Pennsylvania State University Press, 1969.

629. Young, Philip. *Ernest Hemingway*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1959.
630. Young, Philip. *Ernest Hemingway: A Reconsideration*. New York, Rineheart & Co., 1952.
631. Young, Philip. "Preface". Ernest Hemingway. *The Nick Adams Stories*. New York: Scribner, 1972, стр. 5–8.
632. Ziff, Larzer. "The Social Basis of Hemingway's Style". *Poetics*, VII (1978), стр. 417–423.
633. Zwerdling, Alex. *Virginia Woolf and the Real World*. Berkeley: University of California Press, 1986.

**Секундарна литература на немачком језику:**

634. Overmans, Ruediger. "Kriegsverluste". Gerhard Hirschfeld, Gerd Krumeich, Irina Renz. *Enzyklopädie Erster Weltkrieg*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2003, стр. 663–666.