

https://doi.org/10.18485/slav_markovic_slobodan.2018.ch17821.163.42.09 Крлежа, Мирослав

ТИХОМИР Д. БРАЈОВИЋ*

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

Катедра за српску књижевност са јужнословенским књижевностима

РАТ, ТРАУМА, ИДЕНТИТЕТ
(Формативни проблеми у *Давним данима* и
***Дјелињство* 1902–03 Мирослава Крлеже)**

Тумачење дневничко-мемоарских текстова Мирослава Крлеже *Давни дани* и *Дјелињство 1902–03* у овом раду засновано је на њиховим поетичким и тематско-проблемским аспектима. Колебање између документарности и литерарности, нефикционалности и фикционалности, аутобиографије и аутофикције најзначајније је обележје оба текста. Оно упућује на посебан статус књижевности у епохално преломним временима какви су интервали светских ратова, обележени кризом историзма и магистралних цивилизацијских схватања, као и на значај индивидуалне перспективе у посредовању тематизованих садржаја. Искуство трауме постаје при томе пресудан моменат у обликовању самог текста, али и литерарно посредоване свести о идентитету појединаца и(ли) заједница. Коинцидирајући неким својим видовима с одговарајућим ауторским приступима и остварењима (А. Жид, Ж. П. Сартр), Крлежина дела појављују се у том контексту као парадигматски изданак модернистичке исповедно-рефлексивне прозе у јужнословенском културном и књижевном контексту.

Кључне речи: рат, траума, модернизам, идентитет, фикција, документ, аутобиографија, аутофикција, исповедност, историцизам

Иако је модернизам као естетски и културни феномен у највећој мери био обележен индивидуалистичком перспективом, захваљујући бруталном политичком и војном прелому период око Првог светског рата био је, по речима Франка Моретија, једног од најпроницљивијих компаративних проучавалаца европских књижевности, у извесном смислу ексклузивно време „антрополошког окретања од индивидуе као аутономног ентитета према индивидуи као пуком члану колектива” (Морети 2000: 232). Парадигматски гледано, овакав исход дошао је као последица повесно конкретизоване ревизије *историзма*, феномена у којем су, још од Гетеова доба, у исти „комплексан чвор били сплетени след времена, обликовање националног идентитета и развој [инди-

* tbrajo@eunet.rs

видуалног – Т. Б.] карактера” (Бес 2012: 157), при чему је у средишту те епохално одређујуће концепције било схватање да ће „људска бића која деле исту културу, језик или чак само географску смештеност често бити подвргнута истим обликовним процесима и на тај начин се наћи у заједничком путовању кроз повесно време” (Бес 2012: 158).

Записи Мирослава Крлеже из *Давних дана*, прве и литерарно вероватно најзанимљивије књиге дневничких белешки овог антиратно профилисаног писца, показују како, међутим, изгледа обликовање личности онда кад је констелација претходно поменутих момената неповратно поремећена тако што један од њих надвладава остале, или пак долази до њихове несвакидашње, катакад и неразлучиве интерференције, у моменту у којем се самосвесно људско биће нађе захваћено вртлогом свеопштег ратног сукоба што развјава дотадашњу менталну координацију. „Стотине хиљада невиносуђених отпутовале су у смрт”, дијагностички немилосрдно констатује писац *Хрвајској боји Марса* почетком 1915, једне од најкрвавијих ратних година, одмах потом додајући суморно да „Стижу пуну влакови рањеника без ногу и руку, и сви ту станују с нама у овом малом граду и јаучу читаве ноћи по болницама покрај нас, и ту умиру с нама, и ту их покапају, пролазе спроводи кроз овај град, крећу се ови глупи спроводи овим глупим улицама...” (Крлежа 1956: 33). Такорећи у истом даху с овом имплицитном одбраном смисла сред нарастајућег бесмисла, одређеном типично крлежијанском аверзијом према људској глупости и деструктивности, аутоскрипторски субјект окреће се према себи самоме, да би резигнирано признао:

„И ово вријеме у мени. Као што се осјећа вихор да долази, тако стрепим пред олујом. Нисам хтио поклекнути пред таквим временом, чувао сам некакво достојанство човјека у себи, али то вријеме је тешко. Претешко да би га могао понијети један једини, осамљени појединац. Осјећам како падам под овим теретом.” (Крлежа 1956: 40)

Време, у исти мах појмљено историјски и надисторијски, као епохални моменат и као слепа стихија, овде је постављено у само средиште дијаријске рефлексije, оно је психолошки и ментално интериоризовано и тако учињено доминантним, такорећи деспотски хегемоним. У светлу теоријски начелног запажања да, „попут самог писања, и рат обликује перцепцију”, у овом случају посебно ваља имати на уму да је „Први светски рат често схватан као потпуни прекид с прошлoшћу. А опет, он је представљао и неку врсту имагинативног континуитета” (Тејт 2013: 13). Крлежин „осамљени појединац“, управо онај који мисли и пише, осећа се скоро похараним у темпоралном ковитацу у којему је, чини се, немогуће сачувати људски дигнитет, а то неминовно упућује и на

проблем с поимањем властитог идентитета. Противречна и обеспокојавајућа, спознаја о страховном времену, ономе које писац дневника неће моћи да одагна ни деценијама после, појављује се зато ипак као својеврсна упоришна тачка. Важно је нагласити да је реч о резолутно индивидуалистичкој перспективи. Непомињање колективне визуре не значи, с друге стране, да је нема – из свега казаног произлази да се она заправо може сажети у метафору о „стотинама хиљада невинно осуђених” који „путују у смрт” и који као *мементо мори* своје врсте стоје симболично наспрам записивача.

Драма медитативног субјекта садржана је при томе највећим делом у артикулацији увиђања да је „осамљени појединац” осуђен на то да падне под теретом страховног времена, а то значи: да изгуби достојанство оне фамозне паскаловске „трске која мисли” и невољно али неминовно се уврсти се у множину већ унапред жртвованих што нису кадри да се у себи самима одупру сатирућем дејству разобручене повести. Хоризонт „подивљалог” времена, које се више не мери конструктивно појмљеним догађајима и достигнућима, него деструктивним феноменима, масовним страдањима и умирањима, то је у извесном смислу заиста сутон традиционално схваћеног историцизма, зато што више не може бити речи о телеолошкој концепцији хронолошког „кретања” и „напредовања”, пресудном за постојање историјске свести, као што у поменутом стицају околности заправо тешко може бити говора и о карактерном и идентитетском обликовању појединаца и заједница у конвенционалном значењу речи. Није стога чудо што дијаријско Ја *Давних дана* закључује да „читава историја људска је доказ да ове воштане фигуре, које се крећу као кипови, којима је бог стваралац удахнуо своју божанску душу, да се крећу криво” (Крлежа 1956: 54). Овај прећутни сраз древних представа о човеку као божјој слици и прилици и модернистичке ироније на рачун људске „воштаности” прожет је историцистички радикалном и екстремном, кризном свешћу о томе да „овако злочиначке, криминалне, перверзне, болесне цивилизације још није било у историји. Ни једна није била раздирана таквим протусловљима” (Крлежа 1956: 59).

Оно што диктира овај драматичан доживљај јесте *искусство трауме* које на сасвим особен начин уобличава доживљај времена. Било да је, наиме, реч о мирнодопским, предратним или ратним душевним потресима, „екстатично јединство временитости – тај осећај обухватне протежности између прошлости и будућности – пустошно је осујећено искуством емоционалне трауме. Трауматска искуства (п)остају залеђена у вечитој садашњости, у коју је појединац ухваћен као у замку, или којој је пак осуђен да се стално враћа” (Столоров 2007: 20). Чак и посред(ова)но трауматско искуство, оно које се доживљава уз помоћ других, оставља готово исте последице. „Успевам да престанем мислити

на њих само усиљавајући се на себичност”, записује Андре Жид о бројним случајевима удомљених у ратном прихватишту у којем је волонтирао, у свом славном *Дневнику* 1915, исте године коју Крлежа осећа као „вихорно” време, додајући поводом тог „изједајућег” саосећања: „Какво је то време за мене било, то још не могу да кажем ни да знам. Неких дана веровао сам да се од тога нећу *йоврашииши*” (Жид 1982: 114). Из таквих разлога и нестабилни, идиосинкратични субјект *Давних дана* не може, рекло би се, другачије да на крајња искушења доба одговори до тако да постане нека врста пријемчивог и титравог дискурзивног фокуса у којем се сустичу и преламају сензације, успомене, идеје и контрадикције што их трајно осећа и трпи у доживљавању, односно евоцирању битних егзистенцијалних момената.

Готово травестијска фактографичност Крлежиног дневничког писања при томе заправо упућује на блискост еминентно белетристичким проседеима. Будући да служи стварању утиска и/или илузије документарне аутентичности и конкретности, као можда и најзначајнији формални чинилац дијаријског манира поступак датирања је, тако, у *Давним данима* очевидно метатекстуално, а то значи и артифицијелно маркиран. Када, наиме, читалац у узастопним записима наиђе на вишестрано понављање такорећи истих одредница – „1 IX 1915 у 3 сата послје подне, Ботанички врт” (Крлежа 1956: 46); „17 IX у 3 сата послје подне, Ботанички врт” (Крлежа 1956: 49); „20 IX 1915 у 3 сата послје подне, Ботанички врт” (Крлежа 1956: 50); „У 3 сата послје подне, Ботанички врт” (Крлежа 1956: 51) – тешко да ће се отети закључку како је заправо реч о пародијском сенчењу представе о доживљајној/догађајној контингентности те скрипторској спонтаности као једном од дистинктивних обележја дневничког жанра.

Уосталом, већ сам наслов Крлежине прве књиге дневничких записа на свој начин сведочи о амбивалентној фиксираниости за то, трајно садашње–прошло време. Формално уобличени као белешке о дневно актуелним дешавањима и размишљањима, они су ипак номинално означени као далека, но психички и даље жива прошлост у којој скрипторски субјект пребива као у менталној садашњости а не минулости. Проблем времена настанка, евентуалних редакција и коначног уобличења појединачних записа и целог рукописа *Давних дана*, познат и релативно често коментарисан у текстолошкој и стилистичкој филологији, књижевној историографији и крлежологији (уп. Ваупотић 1974; Вјержбицки 1980; Жмегач 1993; Булић 2007), за ову врсту тумачења ипак није од пресудне важности, будући да се писац дневника – практично је свеједно да ли је реч о такорећи синхроним записивању или некој врсти мемоарске реконструкције – изјашњава као једно те исто скрипторско Ја, односно као и даље јасно распознатљив ауторефлексивни субјект (западно)европске

мисаоне и интелектуалне провенијенције што се, сходно духу времена, сада појављује „као вртешка контрадикторног, онога што се међусобно искључује” (Ласић 1982: 135) и зато се непрекидно хрва са сопственим дискурзивним „маскама” и „лицима дискурза” (в. Бити 2005).

Увек је, наравно, могуће начелно расправљати о проблему изражајне аутентичности на релацији доживљајно Ја – скрипторско Ја, али чини се да тај аспект промишљања у овом случају не мимоилази ниједну од две поменуте „инстанце” или вида субјективности, па се у конкретном интерпретативном поступању поставља тек питање феноменалне дистанце која дели скрипторско Ја од доживљајнога у случају писања непосредно након представљеног догађања (дијаријско обликовање) и у случају писања на основу накнадног, одложеног присећања на догађање (мемоарско обликовање). Начелно казано, могуће је да та дистанца буде изразитија у „правом” дневничком запису који не успева увек адекватно да дочара изворни доживљај него у некој мемоарској евокацији што с темпоралног одстојања може да ре-конструира оно што је за субјект и његову ситуацију битно у сусрету свести и света, медитације и акције.

У том светлу и питање статуса биографских елемената и чинилаца постаје добрим делом релативно, будући да се читалац овде сусреће с оном врстом дискурзивне праксе која чини порозном границу између факције и фикције, документарног и белетристичког писања, омогућавајући у том контексту и диспут о хибридном феноменима текстуалне онтологије, попут *аушофикције*, на пример.¹ У крајњој инстанци пак, Крлежино писање у први план ставља проблем самоспознаје модерног субјекта као „текстуалног продукта” и „онтолошког конструкта”, зато што је у модерним временима „тенденција формалног експериментисања у оквиру општих граница аутобиографске литерарне праксе [...] у непосредној вези с променљивом епистемологијом и психолошког и књижевног субјекта” (Џеј 1984: 27). У *Давним данима*, у којима – осим конвенционалних дневничких белешки – проналазимо и бројне мемоарско-аутобиографске поступке (уп. Марјанић 2005: 475), лирске пе-

¹ Термин је први употребио Серж Дубровски (Serge Dubrovsky) поводом сопствене књиге под насловом *Fils* (1977), за коју је устврдио да је „фикција саткана искључиво од стварних догађаја и чињеница”. Исту одредницу аутор је потом користио и за своја друга остварења сличног устројства, да би појам потом ушао и у теоријско-критичку употребу, изазвавши контроверзе повезане с онтолошким статусом писања које има аутобиографску/мемоарску основу и одређен вид белетристичке надградње. „Према минималном консензусу, *аушофикција* би била ознака за 'неку врсту' текста који се налази 'негде између' аутобиографије и романа у првом лицу” (Душанић 2012: 797); ову провизорну дефиницију могуће је допунити запажањем да, „иако су наведени догађаји емпиријски 'проверљиви', приповедно ткање текста, темпорална измештања и сажимање, најзад стил [...] упућују на романескне поступке” (Душанић 2012: 798).

сме, лирску прозу, (псеудо)филозофски дискурс, „мотиве” за новеле и новелете и штошта још, реч је о модернистички протејској, „синтетичкој прози” која „не мари за генеричке оgrade” (Жмегач 1986: 10), будући да заправо „Крлежа конципира дневнике као затирање властитога друштвено-репрезентативног ја ради допирања до 'ништице' као потентно-креативне људске језгре” (Бити 2005: 54–55).

Од оваквог закључка није далек пут до запажања да је дијаријски субјект *Давних дана* заправо особен „литерарни актант” који настаје у „дневничком самоприказивању *Ја* као фикционалног *Ја*” (Марјанић 2005: 484), односно да „млади Крлежа што га Крлежа овдје доводи на сцену никада није као такав постојао, јер је он литерарна конструкција, артефакт, артистички ентитет [...] специфична варијанта протагониста Крлежине литературе” (Ласић 1987: 446). „Било какав књижевни моштив с измишљеном фабулом је демогé”, записује „млади Крлежа” под насловом „Мотиви сјутрашње књижевности” у дневнику из 1916, као да оверава управо ту неповратну промену сензибилитета и аперцепције коју је светски рат донео литератури и уметности, додајући – са себи својственом агилношћу – да

„[т]реба се борити и у књижевности. Зашто? За животне облике, који су човјека достојни [...] Човјека је достојно да буде толико интелектуално и морално смион пак да је свијестан потпуне празнине у којој се налази [...] Човјек, достојан тога да се тако зове, неће смјети да трпи изнад себе никакве хијерархије: ни духовне ни тјелесне.” (Крлежа 1956: 171–172)

Борити се у књижевности „за животне облике, који су човјека достојни” – ево гесла што би га на својој имагинарној застави могао да носи „млади Крлежа” модернистички „синтетичке” прозе, онтолошки хибридни „јунак” те аутофикционалне наратије која се опире траума и у исти мах се „храни” њоме. Бранећи сред распада свих вредности и „празнине у којој се налази” веровање у то да је – макар и по цену одустајања од повесне хомологије те револтираног отпадања од комунитарног сопства – могуће достићи „облик достојан слободног човека у измењено хуманистичком значењу речи, дискурзивни актер *Давних дана* у ствари на контрадикторан начин чува идеал индивидуалне, за себе и за друге лепе људске егзистенције.

„Пјесници су вјетар у грању, на води, на ливадама, на шумским пропланцима, у љубавима и у каванама. Лахор са високих планина” (Крлежа 1956: 35), вели – и сам песник – Крлежа, називајући поете, те пословичне жреце истинске лепоте и лепе истине, такође „незналицама и вјетрогоњама”, а у исти мах поетски револтирано примећујући и то да „сви смо се претворили у вреће [...] А живот је заправо објављење чита-

вог чудественог ватромета сунаца и звијезда, и гдје би наше биједно око могло да се снађе међу овим фонтанама свемирске ватре, међу овим љубичастим коронама звијезда..." (Крлежа 1956: 48). Ничеански усклик „*Nur Narr, nur Dichter*”, „Само луда, само песник”, овде је, доследно ауторовом контрапунктском пориву, праћен констатацијом да „Постоји још увијек и други фатум: стварност овога покоља” (Крлежа 1956: 52), а то онда отвара простор и за начелну спознају да је „сваки рат ироничан јер је гори од онога што се очекује. Сваки рат производи ситуациону иронију зато што су његова значења мелодраматично диспропорционална његовим претпостављеним завршецима” (Фасел 2013: 8).

Затечен у епохално апоретичној ситуацији, с једне стране свестан да је неприлично да буде назван „*Warheit Freier*”, женик истине, јер је заправо прихваћен само као дионизијски „*Buntes redend*”, шарено причало, а с друге суочен са беспримерном, распамећујућом стварношћу свеопштег клања, модерни баштаник естетског (само)васпитања човека одабира, наравно, разрешење у виду парадоксалног, аутоироничног уверења да, упркос свему,

„постоји магија љепоте и тко вјерује у њу поклоником је есотеричне секте, која је изумила своје тајно, властито, загонетно писмо, свој говор и своје хијероглифе. [...] Не говори ни један умјетник само споља, него и изнутра. Из себе. Из свог мрака. Из своје свјетлости. [...]

Величина умјетника и јесте у томе што он, опажајући, шири за нас наше хоризонте, отвара нам очи од страве, чуђења или заноса.” (Крлежа 1956: 27)

Кад се има у виду ово често контрастно, (ауто)иронично интонирано, али ипак несумњиво узлазно кретање пишчевог гледања на сопствени позив, није тешко сагласити се с констатацијом да је, контекстуално посматрано, у *Давним данима* „Крлежину антрополошком схваћању умјетности још увијек назочна велика традиција европског романтизма” (Жмегач 1986: 17), на коју, такорећи природно, „надовезује се модернистички идеал љепоте и маштање о смислености људског живота” (Вјержбицки 1980: 95), зато што „[г]розичава, екстатична жеља да се уздигне изнад свега што је приземно, мало, биједно, изнад крваве стварности рата [...] главни је мотив Крлежина стваралаштва из раздобља првог свјетског рата” (Вјержбицки 1980: 97). У запису који је датиран 9. V 1916. то поимање добија облик цивилизацијске дијагнозе с двосмисленом визијом локалних прилика и личном реминисценцијом на предратно злослутно доба:

„У ономе тренутку слома свих овоземаљских виједности, дјечачких драгих илузија, самообмана и мегаломаније, мени се објаснило да једина

права и тог позива достојна мисија умјетника (у таквоме каосу у каквоме ми живимо), не може да буде друго него да проповиједа љубав према човјеку као таквом... [...] То је мени изгледало да је „допринос“ једне цивилизације које још нема, другим умирућим цивилизацијама, и ја сам био увјерен, да је то оно „Ново“ или да би то требало да буде оно „Ново“, код нас, у нашим кобним закашњењима, што би требало да нас узвитла спиралама духа и заноса на виши степен!” (Крлежа 1956: 148–149)

Иако уопштена, љубав за човека „као таквог” и даље је, рекло би се, овде у основи хуманистичка филија и емпатија. Веровање у њу исповеда онај „млади Крлежа” који је „литерарна конструкција” и „специфична варијанта протагониста Крлежине литературе” у целини, а који се уз то отржењујуће присећа сопствених „дјечачких драгих илузија, самообмана и мегаломаније”. При томе двострука или чак трострука темпорална перспективизација исказа, што сугерише „психичку симултаност, која спаја непосредна опажања са сјећањима или предоцбама апстрактне нарави” (Жмегач 1993: 156) – тако налик наративном проседеу из *Поврајка Филија Лашиновића*, на пример – професионални субјект *Давних дана* легитимише као модернистичког артисту који негдашње ултимативно поверење у кретање „спиралама духа и заноса на виши степен” релативизује, а једним делом и доводи у питање дискретном иронијом на рачун „Новог”, „наших кобних закашњења” и „’доприноса’ једне цивилизације које још нема, другим умирућим цивилизацијама...”

Рат је, нема сумње, пресудни феномен, незаобилазна траума и доживљај који генерише овакво, инвертовано, могло би се казати абнормално стање ствари. При томе није реч о спектакуларним и јавним, него заправо „фамилијарним аспектима модернизма”, онима који се, по речима Алисон Бут, тичу у првом реду „растакана граница сопства, сумње у чињеничност, фасцинације вишеструким тачкама гледишта”, због чега се „ратна ишчашења појављују као средишња у оквиру модернистичке форме, чак и онда кад се чини да је сам рат периферан у односу на њен садржај” (Бут 1996: 4). Сенка рата, била она сасвим кратка или дуга, модернистичке писце својим ледним дахом држи и непрестано враћа унатраг, према ономе што је у трауматској прошлости свеопштег и појединачног страдања остало неспознато, неразрешено и недосегнуто.

О ваљаности поменуте теоријске и интерпретативне перспективе на свој начин сведочи још један Крлежин мемоарски текст парадигматског статуса – *Дјетињство 1902–03*. Објављено часописно, с насловом *Дјетињство у Ајраму 1902–03* (*Република* 1952), и у виду књиге (*Дјетињство 1902–03 и дрући зајиси*, 1972), ово занимљиво остварење увршћено је најпосле и само у *Дневник 1933–42* (1977), што поново показује ауторову склоност према стапању аутобиографског, мемоарс-

ког и дневничког дискурса (уп. Дуда 1993: 152). То је видљиво већ и по „епографском” датирању („*Половицом јула 1942*”), које уноси карактеристичну „пометњу” у филолошка питања времена настанка, верзија, редакција и коначног облика текста. Као и у случају *Давних дана*, за ово разматрање интересантнија је, међутим, коегзистенција ратног миљеа и сећања на ране животне етапе. Попут „Записа 1914–1921”, и ово сећање, смештено усред наредног окршаја глобалних размера, упућује, наиме, на кључни значај ратне трауме за поступак уметничког формативног саморазумевања, јер „[у]право су предратне и ратне године у толикој мјери утјецале на Крлежин свјетоназор те стога и не чуди да ће се Крлежа њима враћати у многим дјелима” (Булић 2007: 689). Речено је транспарентно разазнатљиво ако се чита *Дневник 1933–42*, у којему том мемоарском „острву” претходи *Календар једне бишке године 1942*, дијаријски узорно организован текст, чији почетак и завршетак („16. IX 1942”, „30. XII 1942”), хронолошки гледано, заправо следе тек након *Дјетињства*, а који, захваљујући обиљу чињеница, вербално евоцираних детаља и реалија, праћених ауторовим опсервацијама и рефлексцијама различите врсте, даје живописну, крлежијански интонирану панораму ратних дешавања и нарави, у потпуности опонирану сећању на рано животно раздобље.

Исто, оусталом, важи и за сâмо *Дјетињство*, које целокупним устројством и тоном одудара од суморне ратне тематике, успостављајући се као ефектна и персонално неопходна алтернатива. Као и у *Давним данима*, реч је о реконструктивном, за скрипторског субјекта витално важном повратку у доба незрелости, с тим што је овај пут темпорална дистанца мања, али је зато психолошка и ментална дистанцираност изразитија. „Догодивши се једнога дана негдје у времену и у простору, трајем од свога тјелесног почетка тјелесно, свијестан стаклене прозирности свога тијела кроз које, као кроз цаклену посуду, зраче многобројне свјетлости” (Крлежа 1977а: 369), вели Крлежа на почетку, у духу своје „материјалистички егзактне естетике” из „Предговора *Погравским моћивима* Крсте Хегедушића”. Инсистирање на корпоралном континуитету као „цакленој посуди” импресија и доживљаја такорећи дословно опонира дугој метафизичкој традицији Запада, за коју „Наша Стакласта Суштина [Glassy Essence] – ‘интелектуална душа’ схоластика [била] је као какво зачарано стакло, пуно празновјерја и лажи”, јер „није била филозофска доктрина него слика коју су образовани људи налазили као претпостављену на свакој страници коју су читали” (Рорти 1990: 53). Ничеанско поверење у тело и телесну „мудрост” наспрам конвенционалних филозофских апстракција о души овде се, дакле, јавља као

иницијални мотив,² као залог позног животног „учења” од сопственог детињег бића:

„На крају пута, у једну ријеч, вратио сам се на оно што сам чуо и видио на почетку док о томе нисам ништа мислио, пак према томе ни знао, и тако, сазнавши све што се може изговорити, ја сам, обезглавивши своје знање, опет све свео на наивну, дјетињаству свјежину првотног дојма [...] те тако ни данас не знам више него што сам знао онда кад нисам знао ништа, а то, дакако, није много, али је мање-више ипак све што се може сазнати или смислити у оквиру умјетничке игре стварима и појавама око нас.” (Крлежа 1977а: 370)

Нема сумње да је ово „обезглављивање” знања као дискурзивно-логичкога устројства, онога „што се може изговорити”, односно „вјера у могућност досезања некаква облика непатворене људскости” (Вуковић 2012: 234), добрим делом подстакнуто епохалним сломом илузија под налетом рата, јер само тако, рекло би се, аверзијом и скепсом према историцистичкој (само)обмани у актуелном цивилизацијском контексту, постаје разумљиво ауторово парадоксално тврђење „[Н]и данас не знам више него што сам знао онда кад нисам знао ништа”. Интелектуално-церебрално и доктринарно схваћено знање овде је анулирано зарад модернистичке афирмације интуиције и „свјезине првог дојма” те једног циркуларног поимања субјективног развоја који се у ојачавајуће враћа на сâм почетак спознајне пустоловине, зато што

„[у]чећи, људи заправо заборављају гледати слободно, јер људе не подучавају по школама да би прогледали, него да би их заслијепили. Људе одгајају као коње и, дресирајући их, стављају им на очи наочаре, људе вјежбају као циркуске мајмуне и псе, људе ломе по касарнама, подређујући их императивима кој исе зову светиње, без изузетка саздане на Насиљу, које је своју превласт прогласило Божанством.” (Крлежа 1977а: 379)

Крлежина апологија аутентичног људског постојања овде је повезана с могућношћу суспензије поменутог заборав слободног, а то значи социјално и цивилизацијски репресивним „знањем” неоптерећеног „гледања”, односно доживљавања као контраедукације своје врсте, која не пледира за идеју апостериорности у значењу развоја, раста и напредовања, бар не у индивидуалном постојању као менталном битисању, него заправо за концепт природности, примордијалност и априорности.

² „Најчишћи бесмисао одвајати тијело од мисли”, пише Крлежа с истим поривом у *Давним данима*, „Нитко још у повијести људске мисли није указао ни на једну једину помисао која не би била везана о људско тијело. Мисао, то је човјек!” (Крлежа 1956: 45)

Постоји, наравно, и другачија могућност читања, која управо у овом слављењу непосредног доживљаја распознаје продужетно дејство оног у основи неоромантичарског, експресионистичко-авангардног „знања” које је – фасцинирано примитивним стадијумима развоја човечанства и појединца – и сâмо било плод отпора схоластичкој традицији и мисаоној инерцији, и којему се Крлежа, већ у тзв. зрелим годинама, враћа баш сред ратног хаоса као младалачкој фасцинацији и дечачком искуству, за које је „стварност, којом смо окружени, једна цјелина, прије такзваног разумног раскола још неоштећена, још неизобличена, још свудиљ чиста, дјевичански нетакнута, свјежа, првотна, дјечја, животињска, непосредна” (Крлежа 1977а: 371). Дакако, аутор *Дјешњство* свестан је феноменалне „слојевитости” тог пасионирано евоцираног интуитивног „знања”, он зна да, примерице:

„Зелена тканина на столу у зборници, пепео којим се суши мастило на хартији [...] плочица шкриљевца са 'грифлом', мокри и прљави прсти од љигавовлажног додира спужве, то су слике (1900), али то су још увијек слике о сликама данас (1942), то јест: то су слике заборављених слика о сликама, које се зову успомене, на размаку од четрдесет година.” (Крлежа 1977а: 372)

Ако се узме у обзир изгледна могућност да су неке од тих слика и додатно „прерађиване” у пищевој мајсторској радионици приликом првог или наредних публикавања, *Дјешњство 1902–03* открива нам се у својој метафеноменолошкој егзистентности као изразито софистикован текст, чија је ауторефлексиивност у потпуности окренута самој артистичкој аутореференцијалности, свесној „како је ту заправо посриједи тек *накнадно* изборена спознаја о *првобитности*” (Бити 2005: 58). За разлику од бергсоновско-прустовог схватања тзв. афективне меморије, феномена спонтаног и епифанијски „чистог” призивања изворног утиска који своју апотеозу проналази у уметности, не тако ретко довођеног у везу с амбивалентним, али непорецивим утицајем на Крлежину литературу (уп. Вјержбицки 1980; Ласић 1987; Плевник 1999), овде изложено поимање одликује, наиме, зрцално или огледалско устројство које подразумева (ауто)тематизацију уметничке сензације и њену текстуалну „материјализацију” као вишеструко „одражавајући” предмет, али и средство самог писања.

„Сваки човјек од рођења је умјетник! Сваки човјек за себе (интимно, лично) тражи пјесничку формулу властитих доживљаја, предочујући самоме себи предоцбе о утисцима властитих естетских сензација” (Крлежа 1977а: 379), вели стога Крлежа, враћајући се такорећи изравно романтичарској идеји естетског васпитања човека као (над)личног идеала. Разлика између обична човека и артисте је у већ поменутој суспензији

заборава овога другог: „Не подређујући се тиранији одгоја, тврдоглавији појединци чувају у себи живу слику свог слободног, са било каквом стегом неусугласног дјетињства: то су изгубљена, мртва, давна дјечја надахнућа, сачувана у срцу само оних луда које пук зове пјесницима”, примећује Крлежа, јер „обични људи” покорно пристају да буду пуко „топовско месо”, а за њих „’умјетник’ је слабоумно, неодговорно дијете које хоће да живи непосредним животом свог слободног дјетињства без обзира на скупу цијену...” (Крлежа 1977а: 379–380). Уметник – песник пре свега, као романтичарски афирмисана парадигма ултимативно естетске егзистенције, дочарана на исти начин као и у *Давним данима* – свој парадоксалан, али фасцинантан артистички капацитет црпи из стално призиване животне незрелости, из отпора васпитању и образовању у социјално кодификованом значењу речи, могло би, отуда, без устегања да се каже скупа с писцем *Дјетињства 1902–03*.

Уметникова „зрелост” мора, дакле, у (мало)грађански поћудном друштву бар једним делом бити противсловна, па отуда у крлежијанском поимању и стављена под наводнике, зато што она подразумева евокацију детиње интуитивности, спонтаности и непосредности, с једне стране, али у исти мах и самосвесну, занатски артикулисану и сопственом времену примерену, конвенционално гледано каткад бруталну и нелепу артистичку „експлоатацију” тих квалитета, с друге стране. Крлежино литерарно оживљавање детињства представља, отуда, више него транспарентну демонстрацију схватања да „[н]ије човјек и никада више неће бити у стању да појача оне прве, дјевичанске дојмове из дјетињства”, па будући писац *Поврајка Филија Лајиновица* на том трагу примећује да је „једино што му преостаје, да мјери своје данашње рационалне комбинације са првим утиском...” (Крлежа 1977а: 395). Тако он профане и религиозне недоумице најранијег доба, на пример, у другом делу *Дјетињства* по правилу самерава с одговарајућим местима из Аугустинових *Исјавести*, дајући при томе неретко ауторски профилисане коментаре или опсервације („Свети Аугустин приказује почетак свога пубертета рјечником који послѣје постаје хиљаду седамстогодишњим клишејем...”; „Све што свети Аугустин говори о сличности дјечје игре са варавом симболиком друштвених игара [...] све је то изговорено [...] сасвим сувремено...” итд.). Постоје, такође, цели пасажи који дечачки сусрет с дарвинистичким схватањима тематизују у маниру антрополошког трактата („Патос успона тога чимпанзе или гориле био је величанствен. Гол, са слабом зубалом, крхких ноката, спор, релативно слаб (међу животињама свакако најслабији)...” и сл.), с неизбежно ироничном рефлексijом о томе да „[у] првом облику грознице дјечачке, то је значило заправо девалвацију појма ‘човјек’ на најнижи ступањ, али је у тој спознаји плануо магнетиј виших могућности, и човјек се у пуној

јасноћи показао тиме што доиста јесте: мајмуном, то јест мајмуном на тристатридесетитрећој потенцији” (Крлежа 1977а: 414).

У већ распознатљивом крлежијанском маниру, ова софистикована сазнања на страницама *Дјетињства* реализована су понајвише упорним варирањем *шешишарско-хистирионске метафорике*, изведене из ауторовог формативно битног сећања на рану, детињу „улогу” министранта код религиозних служби. Полазећи од генералне слике живота као великог „позорја”, по којој „[д]уго траје ова представа па човјек може и да се замори од тог циркуса“ (Крлежа 1977а: 378), јер „’обични људи’ су глумци који су се помирили са својим другоразредним, надасве слабо плаћеним ангажманом по провинцијалним групама, то су посивјели и отупјели статисти“ (Крлежа 1977а: 380), Крлежа, наиме, у свом неумољивом полемичком пориву не мимоилази ни сопствени детињи универзум у целини. Стога најпре начелно запажа да, као „[о]драз најразноврснијих животних прилика, дјечја је игра условљена друштвеношћу“, зато што „[ж]амор друштвене гунгуле допире допире до најранијег дјетињства” (Крлежа 1977а: 388), да би, поводом властитог детињег искуства, закључио: „У драматском судару послуживао сам код својих првих светих миса, развијајући се око 1902–03 у кругу својих протусловља” (Крлежа 1977а: 421), а после неколико варијација на исту тему („Ако се глумац само малко-малчице помакне изван прописаног распореда кретње...” – 439; „...у читавој тој пакленој збрци уобразиље, нагона, цремонијала, одгоја и глуме” – 440) и поентирао:

„Био сам, дакле, илузионист, не толико неинтелигентан те не бих био свијестан да продајем маглу и дим у облику светих ријечи. Био сам варалица и шарлатан, вјештак и рутинер, коме није било до симболике мистерија... [...] Свега тога, дакако, овако августински нисам био свијестан, но у ономе казалишту, гдје се глумило у златним хабитима и брокатним плувијалима [...] ја сам пјевао својим соло-сопраном...” (Крлежа 1977а: 448)

Ако се подсетимо оног навода из *Давних дана* у којем писац, мислећи на људе у време рата, вели да се „ове воштане фигуре, које се крећу као кипови, којима је бог стваралац удахнуо своју божанску душу [...] крећу криво” (Крлежа 1956: 54), а којему се може додати и доцније опаске о човеку као „воштаној лутки” (Крлежа 1956: 290), онда је могуће закључити да *хистирионска метафорика*, здружена с древним топосом *theatrum mundi* (уп. Жмегач 1986: 213–234) има запажено место унутар Крлежиног дневничко- мемоарског опуса. Остављајући овде по страни метафизичко-онтолошке реперкусије поменутих проседеа,³

³ Осврћући се на *theatrum mundi* топос и *хистирионску* метафору, „које припадају давној филозофској и поетској предочи о универзалном глумишту нашег битка”,

примећујемо да у претходно назначеном контексту они добијају нарочиту функцију у смислу формативно битне спознаје уметника – као аутора, као актера, као аутора-актера – о (не)аутентичности личне егзистенције сред ускомешаног друштвеног „глумишта” и свеопште, светске „позорнице” на којој се све „одиграва”.

Крлежин третман театарско-хистрионске топике подвргнут је пре свега тематизацији положаја уметника као противречно самосвесне „фигуре” или интелектуално револтиране „лутке” у анестезираној констелацији властитог, грађанског друштва и његовог надасве прагматичног, материјалној пробитачности, комодитету и утилитарности окренутог етоса, јер, како прегнантно констатује Франко Морети у својој опсежној монографији о буржују између историје и књижевности, „грађанин се открива као много бољи у демонстрацији моћи у економској сфери него у успостављању политичке присутности и обликовању опште културе” (Морети 2013: 13). Баш о томе овде и јесте реч. „Дуго траје ова представа па човјек може и да се замори од тог циркуса [...] као што се сажалују појединци које премлаћују, али се исто тако може побунити против цинизма циркузантске окрутности” (Крлежа 1977а: 378), помало јетко, али и непомирљиво констатује аутор *Дјетињства 1902–03*, симболично оцртавајући границе модернистички дестабилисане и револтиране егзистенције која свој пароксистички облик достиже у животу и ангажованом деловању уметника.

То, дискурзивно посредовано искуство раног и младога Крлеже у својим битним моментима заправо је искуство модерног европског интелектуалца што обликовању сопствене личности приступа с пуном свешћу о неразрешивим антиномијама грађанског сталежа у чијем је окриљу поникао, а које покушава да надрасне морално и ментално, бивајући при томе отворен за могућности и изазове турбулентне, у много чему превратничке епохе. „Интелектуалац је”, вели Жан-Пол Сартр, и сâм врхунски, истакнути интелектуалац европског грађанског друштва XX столећа, „човјек који долази до свијести о супротности која постоји у њему и у друштву између истраживања практичне истине [...] и владајуће идеологије” (Сартр 1981б: 264). Та идеологија је, наравно, декларисана либерално-демократска, дакле у основи *буржоаска идеологија* која је по својим практично испољивим одликама, међутим, неусагласива с интелектуалцима, „њиховим знањем и њиховим методама: они су универзалисти по томе што траже универзално знање и универзалну праксу”, а закономерно им се догађа да „у својим истраживањима от-

Виктор Жмегач сажето закључује да „Крлежа, који је био склон материјалистичким начелима тумачења свијета, у својој упораби глумишне метафорике не спомиње метафизичке одреднице које су јој својствене.” (Жмегач 1997: 10)

кривају отуђење, јер су сами средства циљева који им остају страни јер им је забрањено да их доводе у питање” (Сартр 1981б: 260); отуда у очима самога грађанског друштва „интелектуалац је неко ко се мијеша у оно што га се не тице и полаже право на оспоравање цјелине наслијеђених истина и понашања која се њима инспиришу у име глобалне концепције човјека и друштва” (Сартр 1981б: 250–251).

Писац славне *Мучнине* и трилогије *Пушеви слободе* био је, наравно, потпуно свестан зачараног круга у којем се крећу писци буржоаског порекла, без обзира на то колико се пасионирано трудили да превладају ту чињеницу: „Рођени од грађана, читани и плаћани од грађана, они морају остати грађани. Буржоазија их је опет затворила у себе, као у неки затвор” (Сартр 1981ц: 78). Могуће је чак отићи и корак даље па до краја развејати фамозне ларпурлатистичке и сродне представе о потпуној аутономији уметности: „Постиђени буржуј који пише за буржује, мада то себи не признаје, може да се разбацује најлуђим идејама: идеје су само мехури који се рађају на површини духа. Али његова техника га одаје, јер он њу не надзире са истом ревношћу; она изражава један дубљи и истинитији избор, једну потајну метафизику, један аутентичан однос са савременим друштвом” (Сартр 1981ц: 92).

Последња опаска од изузетног је значаја, јер упућује на поетичку тензију као последицу идејних и/или идеолошких колизија у самом срцу грађанске уметности и књижевности модерног доба која најчешће није освешћена о неумитним консеквенцама своје сталешке етиологије. Оно што Сартр именује као „потајну метафизику” те „дубљи и истинитији избор” буржоаске уметности Крлежа пак у познатом „Предговору *Подравским моштивима* Крсте Хегедушића”, својем најзначајнијем теоријско-естетичком тексту, зове „нејасношћу”, „колебљивим дојмом” и „мутношћу”. „Мутно је главна ознака грађанске умјетничке непотпуности”, закључује он овде сентенциозно, критички изоштрено додајући да је „доба грађанства и такозване грађанске културе”, под којим заправо подразумева другу половину XIX и прве деценије XX века, „преживјело само себе без властитога лица” (Крлежа 1973: 30), па стога није чудо што за ту културноисторијску формацију „[љ]епота је свијетлила као полубожанска замисао над материјом [...] потитравајући као мутна појава над људским главама [...] гризла мозгове људске својим нејасноћама као надземаљска приказа” (Крлежа 1973: 9).

Осим деликатне, иманентно полемичне и „одметничке” позиције грађанског писца и интелектуалца левичарског опредељења с нескривеним симпатијама према комунистичкој „пролетерској” идеји и марксистичком светоназору, Крлежу и Сартра зближава управо њихов мисаоно-критички ангажман у прозирању буржоаских контрадикција

и, нарочито, свест о томе да истих није лишено ни њихово сопствено писање.⁴ У аутобиографском тексту *Речи* (*Les Mots*, 1964), који, као и Крлежино *Дјетињство*, са знатне временске дистанце приказује пишчева рана искуства и сећања, аутор цењеног *Зрелој доба* и сâм – интересно – прибегава *хистрионско-шеатарској* метафорици у казовању о почецима својих читалачко-писатељских интересовања. „Кад у мислима пређем свој живот од шесте до девете године, задивљава ме доследност мојих духовних вежби”, пише ту Сартр, domeћући: „Пошто сам у невреме *стиуио на џозорницу* [подв. Т. Б.], повлачио сам се иза заклона и поново изводио своје рађање тачно у одређено време, баш у оном тренутку када ме је свет ћутке призивао” (Сартр 1981а: 232), да би на другом месту признао, с још далекосежнијим репрекусијама: „Ја сам водио два живота, оба лажна [...] *Прећи с једне улоје на грују* [подв. Т. Б.] за мене није представљало никакву тешкоћу...” (Сартр 1981а: 242).

Хистрионска фигура самог уметника као „глумца” што још од детињства с „илузионистичком” лакоћом мења „улоге” на животној „позорници” једнако је блиска Сартру и Крлежи, који је пригрљују у такозваном зрелом добу, на егземпларан начин свдећи сопствени развојни биланс, а уједно и отварајући дубље идентиетестке недоумице и проблеме. Реч је, дакле, о двосмисленој, (не)фикционалној аутофигурацији која персоналност буржоаског интелектуалца ХХ stoleћа приказује у опсесији властитом формативном прошлoшћу и њеним апоријама. „Скривени *еџос*, а неки ће рећи и патос, модернизма може се дефинирати као етос борбе против маске, то јест конвенционалности и друштвеног привида, у име индивидуалне истине; а у исти мах као етос залагања за индивидуалну сензибилност”, прегнантно и тачно примећује Виктор Жмегач у синтетички интонираном прегледу повесне поетике романа од античких почетака до нашег доба (Жмегач 1987: 396).

„Крлежино стваралаштво и књижевна публицистика стално су се кретали око пишчева 'ја'. То 'ја' је у његовим текстовима добило карактер јако наглашене реторичке конструкције и уједно је постало средиштем књижевних трагања за истином о човјеку и друштву”, на свој начин констатује Јан Вјержбицки у монографији о најзначајнијем хрватском писцу модерних времена, додајући да „Микрокозам Крлежине књижевне личности – с толико снаге наметнут читаоцима – увијек је био одраз макрокозма повијесних мијена и идејних покрета у 20. stoleћу”

⁴ „Крлежа није био писац у обичном смислу те ријечи, него је био (и желио бити) мислилацсвога доба, попут Волтера, попут Золе, попут Сартра”, примећује Станко Ласић у завршном, шестом тому импозантне *Крлежолоџије*, образлажући свој суд тврђом да „[њ]егова се духовна и интелектуална авантура не зауставља на границама књижевности. Она трансцендира књижевност да би продрла у бит повијести тражећи истодобно одговоре на човјекова егзистенцијска (метафизичка) питања” (Ласић 1993а: 180).

(Вјержбицки 1980: 16). У том смислу може да се каже да и Крлежини дневничко-мемоарски текстови очевидно превазилазе пуку аутобиографичност традиционалног кова, јер у сумирајућој аутоскрипцији, односно аутофикцији, наговештавају парадигматичност која се тиче формативних проблема и искушења естетски образованог и у извесном смислу неприлагођеног интелектуалца новог, глобалним ратовима и епохалним траумама обележеног доба.

Литература

- Biti 2005: V. Biti, *Doba svjedočenja: Tvorba identiteta u suvremenoj hrvatskoj prozi*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Бес 2012: T. Boes, *Formative Fictions*, Ithaca: Cornell University Press.
- Бут 1996: A. Booth, *Postcards From the Trenches: Negotiating the Space Between Modernism and the First World War*, New York–Oxford: Oxford University Press.
- Булић 2007: I. Bulić, „Miroslav Krleža o Hrvatskoj u Prvome svjetskom ratu (Između kronike i interpretacije)”, *Časopis za suvremenu povijest*, br. 3. 687–704.
- Ваупотић 1974: M. Vaupotić, *Siva boja smrti*, Zagreb: Znanje.
- Вјержбицки 1980: J. Wierzbicki, *Miroslav Krleža*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Вуковић 2012: T. Vuković, „Nečitljivo djetinjstvo: čitljivo i nečitljivo u Povratku Filipa Latinovića”, у: *Vila – kiklop – kauboj: čitanja hrvatske proze*, Zagreb: Filozofski fakultet sveučilišta u Zagrebu – Zagrebačka slavistička škola, 233–248.
- Дуда 1993: D. Duda, „Djetinjstvo 1902–03”, у: *Krležijana*, 1, A–Lj. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, 151–152.
- Душанић 2012: Д. Душанић, „Шта је аутофикција?”, *Књижевна историја*, бр. 148, 797–810.
- Фасел 2013: P. Fussell, *The Great War and Modern Memory*, Oxford: Oxford University Press.
- Жид 1982: A. Žid, *Dnevnik (1889–1949)*, Preveo Živojin Živojinović. Beograd: Nolit.
- Жмегач 1993: V. Žmegač, „Dnevnik”, у: *Krležijana*, 1, A–Lj. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, 152–158.
- Жмегач 1986: V. Žmegač, *Krležini evropski obzori: Djelo u komparativnom kontekstu*, Zagreb: Znanje.
- Џеј 1984: P. Jay, *Being in the Text: Self-Representation from Wordsworth to Roland Barthes*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Крлежа 1956: M. Krleža, Miroslav, *Davni dani: zapisi 1914–1921*, Zagreb: Zora.
- Крлежа 1973: M. Krleža, *Eseji II*, Sarajevo: „Oslobođenje”.
- Крлежа 1977а: M. Krleža, *Dnevnik 1933–42*, Sarajevo: „Oslobođenje”.
- Крлежа 1977б: M. Krleža, Miroslav, *Dnevnik 1914–1917: Davni dani I*, Sarajevo: „Oslobođenje”.
- Крлежа 1977ц: M. Krleža, *Dnevnik 1918–1922: Davni dani II*, Sarajevo: „Oslobođenje”.

- Ласић 1982: S. Lasić, *Krleža: kronologija života i rada*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Ласић 1987: S. Lasić, *Mladi Krleža i njegovi kritičari 1914–1924*, Zagreb: Globus–Međunarodni slavistički centar SR Hrvatske.
- Ласић 1993: S. Lasić, *Krležologija ili Povijest kritičke misli o Miroslavu Krleži, Knjiga šesta – Silazak s povijesne scene: 1982–1990*, Zagreb: Globus.
- Марјанић 2005: S. Marjanić, *Glasovi Davnih dana: transgresija svjetova u Krležinim zapisima 1914–1921/22*, Zagreb: Naklada MD.
- Морети 2000: F. Moretti, *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*. Translated by Albert Sbragia, London–New York: Verso.
- Морети 2013: F. Moretti, *The Bourgeois Between History and Literature*. London–New York: Verso.
- Плевник 1999: J. Plevnik, „Proust”, у: *Krležijana*, 2, М–Ž. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, 239–240.
- Рорти 1990: R. Rorty, *Filozofija i ogledalo prirode*, Preveli Zoran Mutić, Amela Simić i Nebojša Kujundžić, Sarajevo: Veselin Masleša.
- Сартр 1981a: Ž. P. Sartr, *Mučnina / Reči / Zid*, Beograd: Nolit.
- Сартр 1981b: Ž. P. Sartr, *Portreti*. Izabrao Miloš Stambolić. Nolit: Beograd.
- Сартр 1981c: Ž. P. Sartr, *Šta je književnost*, Beograd: Nolit.
- Столоров 2007: R. Stolorow, *Trauma and Human Existence: Autobiographical, Psychoanalytic and Philosophical Reflections*, New York–London: The Analytic Press.
- Тејт 2013: T. Tate, *Modernism, History and First World War*, Tirril: Humanities-Ebooks.

Тихомир Д. Брајович

ВОЙНА, ТРАВМА, ИДЕНТИЧНОСТЬ: ФОРМАТИВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
В «ДАВНИХ ДНЯХ» И «ДЕТСТВЕ 1902–03» МИРОСЛАВА КРЛЕЖИ

Резюме

Толкование дневнико-мемуарных текстов Мирослава Крлежи «Давние дни» и «Детство 1902–03» в этой статье базируется на поэтических и тематико-проблемных аспектах самих произведений. Колебание между документальностью и литературностью, не-вымыслом и вымыслом, автобиографией и автофикцией является важнейшей особенностью обоих текстов. Оно отсылает к особому статусу литературы в эпохально переломные времена, какими являются периоды мировых войн, ознаменовавшие кризис историцизма и цивилизационных понятий, т.е. отсылает к значимости индивидуальной перспективы при опосредовании тематизированных содержаний. При этом опыт травмы становится ключевым в формировании самого текста, а также литературно

опосредованного сознания идентичности индивидов и(ли) сообществ. Совпадая в некоторых своих видах с соответствующими авторскими подходами и установками (А. Жид, Ж. П. Сартр), произведения Крлежи появляются как парадигматическое ответвление модернистской исповедально-рефлексивной прозы в южнославянском культурном и литературном контексте.

Ключевые слова: война, травма, модернизм, идентичность, фикция, документ, автобиография, автофикция, исповедальность, историцизм