Тихомир Д. БРАЈОВИЋ

tbrajo1@gmail.com

Филолошки факултет,
Универзитет у Београду

СРПСКИ РОМАН И ФАМА ВЕЛИКОГ РАТА (ПОСТКРИТИКА, ПОСТМЕМОРИЈА, ПОСТИСТОРИЈА)[1]

Апстракт: После уводног осврта на посткритичку, једнако као и на постмеморијску и постисторијску перспективу разумевања као изразе савремених покушаја обнове етичке функције хуманистичких дисциплина, у средишњем делу рада бавимо се српским романом с темом Првог светског рата у остварењима прве генерације учесника и сведока (М. Црњански, Р. Петровић, Д. Васић, С. Краков, Б. Ћосић, С. Јаковљевић), односно наштаја евокатора и ревизиониста (Д. Ћосић, Д. Поповић, В. Стевановић), а у завршном делу другим постмеморијским таласом у романима савремених аутора (С. Владушић, Д. Атанацковић, А. Гаталица). Захваљујући различитим, неретко и контроверзним поимањима у релацији према исходу и политичко-историјским реперкусијама Првог светског рата, овај епохални догађај у српској књижевности се појављује као културно симптоматичан и дискурзивно артикулисан катализатор колективног памћења и идентитетског саморазумевања.

Кључне речи: посткритика, постмеморија, постисторија, српски роман, Први светски рат, траума, идентитет, дисонантност, концептуализација, сведочење

My aim is to give equal weight to cognitive
and affective aspects of aesthetic response.

Felski 2008: 16

The *diagnostic* quality of critique is often unmistakable […]
A diagnosis is both a speech act and a stance or orientation.

Anker and Felski 2017: 4

У мноштву сугестивних приповести из античке митологије она о Фами једна је од несумњиво најближих савременом добу. Представљена као персонификација говоркања, јавности и славе, ова крилата богиња с безбројним очима, која живи у самом средишту света умножавајући до неслућених димензија крхотине вести, сведочења и гласове што стижу до ње, у исти мах стварајући и опречне одјеке, тако је блиска ововременским људским пословима и данима да се уселила у нашу свакодневицу много лакше од других замишљених бића прошлости.

1 Овај рад настао је у оквиру научноистраживачког пројекта бр. 1634, „Српска књижевност 1991–2021: идентитет, траума, сећање“ (SLITaM), уз подршку Фонда за науку Републике Србије.

ORCID 0000-0002-9079-1242
https://doi.org/10.18485/kis.2024.56.183.11

Књижевна историја (0350–6428), 56/183 (2024)
оригинални научни рад
821.163.41.09-31„19“
82.01

Будући да је алегоријско оличење колективног мишљења и нагађања, она, рекло би се, чинодејствује непрестано и свуда, међу елитом једнако као и међу обичним светом, у индустрији забаве једнако као и у приватном животу, у политици као и у култури, у миру као и у рату, бивајући при томе посебно издашно храњена медијском проходношћу и раније незамисливом брзином јавног општења у времену које због везаности за оно што му претходи и својеврсног декаденцијског сензибилитета несумњиво заслужује име пост-епохе.

Пост-перспектива и етос тумачења

У добу које се, захваљујући јавној релативизацији и проблематизацији научних, легислативних, епистемолошких консензуса све чешће означава као *постчињенично*, односно као епоха *постистине*, интелектуално коруптивни утицај неповратно профанизоване фаме постаје можда изразитији него пре. Одувек потхрањујући и оно што јесте и оно што није, осведочено и измишљено, фактично и фантазматично, она у времену глобално инстантног протока информација чини особито критичним увек деликатна питања памћења, односно његове емпиријске, једнако као и културне верификације.

Чињеница да у нашем разумевању „модерност“ и даље често двосмислено алтернира с „постмодерношћу“, или су они макар делом периодизацијски, поетички и естетички интерферентни (в. Брајовић 2005: 8–9), белег је проблематичности која прати сам појам/концепт верификације знања као сведочења и/или концептуализације у нашем времену, једним делом и даље урођеним у апорије модерности, а другим већ, чини се, на „излазним вратима“ пост-парадигме која је изложила провери и сумњи модерношћу успостављено поверење у способност тзв. природног језика и посебних дисциплинарних језика да обухвате и изразе интимне или јавне светове, етеричне слутње натчулних заноса или хорибилне последице телесног страдања и нестајања.

„Помало сам сморена од ’пост’ терминологије – али не постоје подеснији или боље одговарајући облици који ми падају на памет за оријентацију коју предлажем“, признаје Рита Фелски у студији *Границе критике* (Felski 2015: 12), нудећи тако лаконско објашњење за прибегавање префиксу који у исти мах и бар једним делом ревидира, ако и не доводи у питање у сопственом критичком дискурсу. У овој утицајној књизи ауторка, наиме, заступа идеју *посткритичког читања* (*postcritical reading*) као стратегије превладавања лимита тумачења књижевних и(ли) културних текстова које остаје „затворено у кругу ригидног проучавања и самопроучавања, [тако да – Т. Б.] само себе одсеца од лековитих интелектуалних и искуствених могућности“, а оне се састоје у препознавању „статуса текста као саучесника“, у смислу „читања као копродукције актера, пре него

размрсивања манифестних значења, као облика стварања пре него растварања“ (*Ibid*). Није тешко разумети да Фелски овде заправо наступа са жељом да нађе решење за апорије аналитичког „разлагања“, својственог једнако и доктринарном структурализму и постструктурализму као теоријски хегемоним приступима, и тако доспе до могућности поновног сусрета с виталистичком животворношћу текста као људски димензиониране творевине.

У интелектуалној клими у којој нова-стара фама инвазивним резоновањем засењује „старинско“ веровање у транспарентно спознатљиву истину та оријентација у први план критичког разумевања по правилу, како примећује ауторка *Граница критике~~The Limits of Critique~~*, ставља *херменеутику сумње* (*hermenutics of suspicion*), коју она разуме као својеврсно „милитантно читање“ (*Ibid*, 2), оно, дакле, што ствара изолована подручја, неретко ригидне и ексклузивне процедуре, по правилу подложне сопственим специјалистичким схватањима. „Више него аскетско вежбање у демистификовању, испоставља се да је сумњичаво читање начин мишљења задојен распоном патњи и задовољстава, интензивних ангажмана, ватрених посвећености“, вели стога Фелски, и додаје да је таква критичка сумња „необична и вишеструка творевина: неповерење у друге, али такође и немилосрдно згуљивање сопства; критика текста, али исто тако и фасцинација текстом као извором критике, или у најмању руку контрадикције“ (*Ibid*, 10).

„Моја сопствена оријентација је прагматична“, истиче с друге стране она, „потребни су различити методи за различите критичке сврхе, и не постоји ’једна–величина–за–све–облике’ мишљења, која може испунити све ове сврхе истовремено“ (*Ibid*, 8–9). У одбрани оваквог приступа Фелски се, између осталог, ослања на тековине феминистичке критике, немачке критичке теорије, социјално-политички освешћеног разумевања или новог/културног историзма, али не приклања се ниједној од тих могућности до краја. Реч је, према томе, о врсти еклектично софистиковане способности која читање и онога који чита ваља да сачува од методолошке моно-перспективности, искључивости и слепила критичке таштине, једнако као и од некритички лаковерног приклањања спекулативним сабластима, јер „радије него да гледамо иза текста – у његове скривене разлоге, предодређујуће услове, нездраве мотиве – треба да се ставимо испред њега, мислећи о томе шта развија, шта призива и чини могућим“ (*Ibid*, 12). При томе, „тежиште је на критици као жанру и етосу – трансперсоналном и обухватном феномену пре него умном породу неколико еминентних критичара“ (*Ibid*, 4).

То да је критика *ет̄ос*, у смислу широко артикулисаног и дискурзивно транспарентног, а не тек подразумеваног или имплицираног односа према свету и творевинама људске културе, једнако и као својеврсна дијагноза стања (в. Anker and Felski 2017: 4) која даје исту

тежину когнитивним и афективним аспектима естетичког одговора (в. Felski 2008: 16), посебно је значајно својство што идеју посткритичког читања приближава неким другим, теоријски неинвазивним пост-перспективама. Управо *етос читања* представља, наиме, могући заједнички именилац *посткритичког* третмана културе и њеног *постисторијског* разумевања. При томе, треба подвући, није реч о деривацији идеолошки профилисаног поимања историзма, онако како га, рецимо, разуме Френсис Фукујама у својој фамозној студији о крају историје, у смислу њеног претпостављеног довршења у систему либералне демократије као „завршне тачке идеолошке еволуције човечанства" (в. Fukuyama 1992: xi).

Идеја универзалне историје појављује се у свом антрополошком виду и у мање спектакуларним пост-варијантама. Постоје *постхуманистички* артикулисана –дакле такође пост-интонирана – схватања која подразумевају да је „идеја о крају историје на неки начин повезана са свешћу о непостојаности, пролазности индивидуалнога", на пример у пољу критичко-интерпретативног разумевања продуката типично (пост)модерне и популарне културе као докидања тзв. великих наратива хуманистичке традиције који афирмишу прогрес и свеобухватну еманципацију заједница и појединаца (в. Danto and Demetrio 2022: 13–14).

У том контексту посебно се чини интригантан концепт који у својој књизи под насловом *Пост-историја* заступа бразилски филозоф и полиглота Вилем Флусер. Изворно публикована у време кад је сазревала и Фукујамина концепција, осамдесетих година прошлог столећа, Флусерова мање оглашена колекција есеја почива на субверзивној тези да је идеја напретка, онако како је столећима пропагирана, заправо потрошена те да ослушкивање онога што чинимо ступајући према будућности звучи „празно", па је стога „наш прогрес фарса", зато што је кључно питање нашег доба и даље то „Како је Аушвиц био могућ? Како можемо живети после тога?", будући да је „Аушвиц *карактеристично остварење* наше културе" које „извире непосредно из дубине културе и њеног концепта вредности" (Flusser 2013: 4–5, passim).

„Оно неисказано у Аушвицу нису масовна убиства нити злочин. То је ултимативна *реификација* људи у аморфне објекте" (*Ibid*, 5), упозорава Флусер с етичком нотом која је, видели смо, својствена и концепту *посткритике*, додајући да „није могуће проклињати Аушвиц и остати веран Западу" (*Ibid*, 7). По Флусеровом схватању, „оно што карактерише Запад јесте капацитет за објективизовану трансценденцију", а она „дозвољава преображај свих феномена, укључујући људске, у објекте знања и манипулације" (*Ibid*, 9). У крајњем исходу то значи да „'историја Запада' још није окончана […] али све нереализоване могућности су инфициране", па стога једино што можемо јесте да „потхрањујемо наду да се пројектујемо

[…] изван историје Запада. То је 'пост-историјска' клима у којој смо уклети да живимо од сада па надаље" (*Ibid*, 10).

Рекло би се да је и овде, као у идеји посткритичког разумевања, на делу зазор од инерције спекулативног деловања ума, те контаминацијске силе (западно)европске интелектуалне повести и њеног последично неумитног обрушавања у профано деструктивни „рад" модерне повести. Удружена с *етосом*, који у пољу настајања културних формација заправо не иде мимо естетике (в. Gerc 1998/1: 175 и даље), а притиснута „постисторијском" апоретичношћу која долази од заробљености у рђаву повест разарања културно створених тековина, односно потребом да се еманципује од те уништавајуће повести, ова смотреност своју котву проналази у сећању као резервоару своје врсте. Али будући да је и само често контаминовано реификацијским дејством интелекта, оно у датим околностима заправо може, а чини се и мора, да буде једино *постмеморијски феномен* који управо „пост" префиксом стално опомиње на сопствену деривативност и изведеност.

Наслањајући се, попут Флусера, на страхобни догађај Холокауста као епохално детерминишући, Маријана Хирш у студији *Генерација постмеморије*, зачетничкој у оквиру ове интердисциплинарно засноване истраживачке перспективе, примећује да се – ето сличности с посткритичком бригом за афективне видове естетичког пријема –главна брига нашег времена тиче запитаности о томе „како 'осећај живе повезаности' може бити очуван и понављан чак и онда кад генерација преживелих напусти наше окружење", упозоравајући при томе да у ширем контексту разумевања „на коцки није само лично/породично/генерацијско осећање припадности и заштићености, него и пратећа етичка и теоријска дискусија о учинцима трауме, памћења и интергенерацијских чинова трансфера", односно дебата о „етици и естетици сећања као последици катастрофе", уз инструктивну напомену да је „умножавање геноцида, катастрофа и њихових кумулативних ефеката крајем двадесетог и почетком двадесетпрвог столећа ова питања учинило још ургентнијим" (Hirsch 2012: 1–2, passim).

Подсећајући на то да *постмеморија* рефлектује осциловање између континуитета и прекида, зато што „често садржи схватања која се лако разлепљују и одвајају од својих извора" (*Ibid*, 6), Хиршова заступа становиште да „'пост' у 'постмеморији' сигнализује више од временске одложености", јер то није „једноставни уступак линеарној темпоралности или секвенцијалној логици" (*Ibid*, 5). Реч је заправо о сложеном и у неку руку реверзибилном феномену. „'Постмеморија' описује однос који 'генерација после' доноси персоналној, колективној и културној трауми оних који претходе – искуства којих се 'сећају' једино уз помоћ прича, слике и понашања међу којима су одрасли", примећује стога Маријана Хирш, закључујући да је „веза постмемо-

рије с прошлошћу у ствари посредована, не присећањем него имагинативним инвестирањем, пројекцијом и стваралаштвом“ (*Ibid*).

Последње запажање послужиће као подесно полазиште за оно што следи, а што представља покушај да се садејством три поменуте, у много чему конвергентне перспективе – *посткритичке*, *постисторијске* и *постмеморијске* – предложи одговарајуће пост-читање српског романа с тематиком из Првог светског рата. Приклањајући се претпоставци о могућој продуктивности софистициране и (ауто)рефлексивне етике читања као методу еманципације од тотализујућих теоријско-интерпретативних афинитета пробаћемо, дакле, да репрезентативна романсијерска остварења тумачимо у равни транспарентности онога „што развијају, што призивају и што чине могућим“ својим целокупним текстуалним устројствима.

Генерације (пост)меморије: од „живе дисонанце“ до „ глас(ов)а из магле“

Исписујући *The Generation of Postmemory* Маријана Хирш у првом реду мисли на нараштај који долази после непосредних жртава Холокауста, а који именује као „другу генерацију“, „генерацију после“ или „постгенерацију“, чије је „усвојено сећање различито од присећања самих сведока и учесника“, што изискује дефинисање „нарочитог интер- и транс-генерацијског трансфера, као и резонантне ефекте саме трауме“ (Hirsch 2012: 3–4). Али постоји и друга страна овог феномена. „Расти с наткриљујуће наслеђеним сећањима, бити засењен наративима који претходе нечијем рођењу“, упозорава Хирш, с обухватношћу која може бити применљива и на наредне нараштаје, „доноси ризик измештања сопствене животне приче, па чак и њеног потискивања од стране предака“ (*Ibid*, 5).

О разложности ове начелне опаске сведочи и повест модерне и савремене српске књижевности на примеру белетристичког третмана Првог светског рата, као једног од преломних искустава колективне меморије и културног памћења заједнице. При томе се дејство „наслеђеног сећања“ испољава у бар два генерацијска таласа који су на књижевну сцену ступиле после првог, могли бисмо казати емпиријски укотвљеног нараштаја што је имао непосредан додир с ратом и његовим различитим испољавањима, сваки пут показујући да Велики рат има истакнуто место у идентитетском дејству белетристичких остварења, онако како су у модерно доба одређени облици књижевне имагинације, у првом реду роман, постали повлашћени будући да су „историјски пратили раст нација објективизујући ’један, дакле многе’ од националних живота“ (Brennan 2009: 49).

„Ми, злосрећни савременици, који смо страшну величину тога доба пронели на својим слабим плећима, ми смо били осуђени на

ћутање“, пише Иво Андрић, истакнути припадник тог првог нараштаја, по много чему преломне 1918. године, у којој се одлучивало о исходу глобалног сукоба и будућности народа и држава, закључујући да је утицај рата на књижевну продукцију до тог момента био „искључиво деструктиван“ (Андрић 1978а: 169), и додајући: „Ми смо још увек болесници и далеко смо од тога да постављамо тезе и разматрања о својој болести“ (*Ibid*, 172).

Такорећи дијагностички прецизно, аутор *Ex Ponta* и *Немира* описује оно што је савременој теорији познато као *парадокс траумат̄ског̄* (*не*)*сећања*. Могуће је, наиме, казати да „трауматска сећања за субјекат остају присутна с одређеном живошћу и/или потпуним отпором интеграцији“, јер она веома често „не могу постати наративи […] зато што остају ’изван’ субјекта“ (Bal 1999: x). Ипак, гест уметничког стварања представља један од ретких начина који омогућавају превладавање трауме, будући да „тај чин је потенцијално лековит стога што генерише наративе који ’стварају смисао’“ (*Ibid*). Чак и тамо где владају ћутање и неизразивост у једном моменту из неутаживе потребе за говорењем и општењем, тако својствене људској потреби за стварањем смисла, неизбежно се рађа Фама, знатижељно и глагољиво створење, по предању зачето из срџбе на окрутне богове рата, па стога кадро да допуњава, домишља, увећава и котрља даље сваки, па и најтиши уздах или слаб глас ратног сећања, доводећи га потом до ламента или екстазе, саблазни или славе.

„Јесен, и живот без смисла“, констатује на самом почетку лирски настројени приповедач Црњансковог *Дневника о Чарнојевићу* (Crnjanski 1966: 9), који симболички претапа имена, идентитете, сећања и догађаје повезане с хорибилним искуством рата и (не)могућношћу његове пертинентне наративизације, прекидајући својим наизглед какофоничним, у много чему енигматичним склопом ону андрићевски констатовану „осуђеност на ћутање“. Целокупна експресивна драма *Дневника* условљена је управо меандрирајућом и самопроблематизујућом потрагом за приповедно представљивим и смислотворно изразивим саморазумевањем сред апокалиптичног расапа вредности. „Коме ја ово пишем?“, пита се наратор стога, као да ослушкује могуће одговоре, успевајући, међутим, да чује тек самога себе: „[О]ко мене кућа велика лудорија рата, све се ломи пода мном и ја смешећи се гледам те руље и идем од града до града“ (*Ibid*, 23).

Шта нам ова потреба да се искорачи из ћутања и осећања бесмисла, и закорачи међу друге, говори о нараторовом нараштају, истом оном који је Андрић недвосмислено окарактерисао као „болестан“, у смислу немогућности ментално и/или дискурзивно кохеренетног изражавања и разрачунавања с последицама ратног искуства? „Ко зна? Можда ће једном све нестати у уметности која неће рећи ни шта хоће, ни шта значи оно што каже“ (*Ibid*, 18), вели приповедач, фамозно неодређено изражавајући генерацијску по-

метеност и осујећеност која иде све до сумње у исцелитељску моћ уметничког стварања. У исти мах, спреман је да резолутно поручи: „Све је пропало, али ће се то урликом *раширити од једног океана до другог* [подв. Т. Б.]. […] Научили смо да пијемо живот дубље но икад, од када свет постоји“ (*Ibid*, 25).

Ево ~~симболичког~~ момента у којем, једнако изазвана несаопштивошћу трауме и неутаживошћу потребе да се нешто саопшти, спонтано лична и уједно надлична гласина о рату постаје Фама о слави што фантазијски унапред шири своја велика крила „од једног океана до другог“, а очајање преображава у ентузијазам, пренебрегавајући фантазматичност саме замисли. Чини се да, у осујећености тестимонијалне транспарентности, генерацију *непосредних учесника и сведока* Првог светског рата, или бар најизразитије од њих, упркос могућим разликама (види Душанић 2017: 281–284), обележава управо епистемолошки лук који води од менталне/интелектуалне пометености до крајње душевне мобилизације, била она узлазна или силазна, екстатична или делириј умска. Све то одиграва се у оној ускомешаној и збрканој атмосфери, у којој, како казује још Овидије, Фама успева најбоље, идући руку под руку с неизвесношћу и несигурношћу, јер „тисућа кажа што лажних, што истинитих на пô, / Врве која одакле и ријечи сметене се шире“ (Ovidije 1991: 304).

„Године и векови […] као да су извирали ту, пред њим. Згрчио се. Гледајући у своје скупљене руке, без гласа, остављен, пуст, викао је у себи мукло. Лице му је остајало скоро без израза и кретенско“ (Петровић 1977: 9), казује наратор о Стевану Папа-Катићу, главном актеру *Дана шестог* Растка Петровића, романа чији је први део био уобличен петнаестак година након завршетка рата, иако је дело у целини публиковано знатно после тога. „Стрмоглаво јурење у пропаст. Човек, људи, батина. Мучно!“ (*Ibid*, 437), бележи он техником тзв. доживљеног говора при крају тог првог, ратног дела, сажимајући тако Папа-Катићеву телесну и психичку голготу током преласка Албаније, да би потом казивање довршио двосмисленом констатацијом, у којој се стапају емпатија и резигнација: „Тонуо је у то бунило, дремао је, будио се и стално је слушао како говоре. Ти људи, најзад добри, душевни“, уз контрадикторан закључак „’Али никада више браћа... Никада... Никада!’“ (*Ibid*, 438).

Као код Црњанског, и код Петровића је, према томе, сума ратног искуства и трауматских доживљаја дата из перспективе главног јунака и актера, означена *експресивном противречношћу* која се креће од доживљаја пропасти и слома вредности до спознаје егзистенцијалне дубине и људске доброте, упркос окрутности и страдању, експлицитно или имплицитно завршавајући у некој врсти етичког разабирања. Без обзира на то да ли се приповеда у првом лицу (Црњански) или у дневнички фингираном трећем лицу (Петровић), реч је, наиме, о писању код којег је, схоластички казано, у односу

на могућу непосредност сведочења „дистанца занемарљиво мала“ (Јоковић 1994: 19), а уз то скоро неизоставно иде карактеристична „несигурност која прати настојање да се прошлост сазна и представи“ (Душанић 2017: 39).

Из тог разлога саморазумевање личног, *дисонантно експонираног етоса* у добу свеопште катастрофе постаје стожерни моменат овог светрауматски генерисаног тумарања рушевинама света који је деценију или две пре рата живео у омамљујућој опсени *belle époque*. Дисонантност емпиријских и психолошки транспонованих претпоставки тог, ратом усковитланог, идентитетског разабирања заправо представља дубље, фикционално рефлектовано сведочанство, у првом реду персонално проживљене и спознате истине о сопственом постојању. Стога би она могла да буде означена оном синтагмом коју Андрић употребљава у свом *Ex Pontu*, том поетизованом сведочанству о доживљају индивидуе која се у ратно доба поистовећује с фигуром меланхолика чија „хипертрофирана“ душа постаје „жива дисонанца овог борбеног и крутог планета“ (Андрић 1978: 33). Црњанскови и Петровићеви јунаци су управо то, превируће, „живе“ несрочности и нескладности, хиперсензитивне личности које у себи преламају сва противречја катаклизмичног доба.

Тако схваћена, дисонантност се појављује и у другим романсијерским изданцима истог нараштаја, с тим што социјално и/или политички експлицирано сазнање овде постаје осетан или чак изразит моменат наративног склопа, а то у одређеној мери мења и могућу атрибуцију која иде уз њу. Реч је о *Крилима* Станислава Кракова, *Црвеним маглама* Драгише Васића, *Покошеном пољу* Бранимира Ћосића и *Српској трилогији* Стевана Јаковљевића. Прва два романа публикована су 1922. године, а друга два 1934, дакле, двадесет година након почетка Великог рата.[2]

Интересантно је да, објављени истовремено, тек коју годину после окончања рата, Краковљев и Васићев роман за данашњег читаоца имају много заједничког. За разлику од Црњанског и Петровића, код којих, без обзира на граматичко лице казивања, доминантно лична доживљајна перспектива све време диктира устројство нарације, обликујући, експлициране или имплициране, аутономно и аутентично „реторске, пре него повесне персоне“ (Felski 2015: 4) у њиховим драматски вариранim граничним егзистенцијалним ситуацијама суочавања с глађу, траумом, смрћу, али и егзалтацијом и надом, у Краковљевом и Васићевом роману приповедна фигурација пре или касније трансцендира епохално и генерацијски индуковану дисонантност у корист једног распознатљиво компактног погледа на свет, уводећи стожерне персоналности у идеолошки и(ли) политички историзован простор романескног егзистирања.

2 Последња опаска важи само за *Деветсточетрнеасту*, први део Јаковљевићеве *Трилогије*, чији су преостали делови објављени пар година доцније.

[J]а стојим на граници једнога друштва које пропада, и које са свих страна посмртна звона оглашују, и гледам оданде како се нова вера тражи", парадигматски прецизно казује Васићев јунак у преломном моменту, додајући, у некој врсти експликације насловне симболике: „Вуку се отуд неке *црвене*, *крваве маїле*, и веле да у њима има пуно нове и дивне вере и обећања. […] Хтео бих још ја од оне старе вере и хтео бих увек да се нађем у овом црном мраку пред *црвеном олујом* [сва подвлачења Т. Б.]" (Васић 1994: 161–162 passim). Веома сличну симболику, која сугерише опирање превратничком бољшевичко-комунистичком светоназору на ратом ускомешаном хоризонту епохе, доноси и завршни део Краковљевог романа, у којем, попут фамозног одјека анонимних гласова „[р]еволуционарни сеизмографи бележили су све нове потресе. […] *Ваздух је био окужен*, и *црвена болест* се *као куга* разносила [подв. Т. Б.] (Краков 1991: 107).

Други романескни пар чине *Покошено поље* и *Српска трилогија*, који се у провизорно успостављеном контексту превладавања изворно трауматске ратне дисонантности и пометености спознајно одређују према победничкој идеји југословенства и народног заједништва. Наспрам готово једнообразног ~~идеолошког~~ критицизма и песимизма првог пара, овде је на делу ентузијазам, с посебностима у наративној интонацији. Остављајући за собом доживљај ратних страхота, на крају првог дела романа Ћосићев јунак, тако, показује изразиту скепсу према новонасталој тријумфалистичкој клими, апострофирајући „туђе ослобођење" и „туђу радост" која је „пуна успомене на мртве", али и изражавајући егалитаристички интонирану социјалну наду „да ће ова прва горчина проћи и да тек после овога има да дође оно велико и сјајно, оно радосно: ослобођење, неки велики рад, нека велика светлост, нека велика једнакост" (Ћосић 1962: 203).

С друге стране, после волуминозно димензионираног приповедања на више стотина страница о војничкој голготи Првог светског рата, емфатични наратори актер Јаковљевићеве некад популарне и много читане *Трилогије* у романескном „Епилогу" исказује виталистички ентузијазам према новој, наднационалној државној творевини: „Од Триглава до Кајмакчалана, од Тимока до Јадранског мора... ЈУГОСЛАВИЈА... Ратне заставе су свијене. *Једна генерација приклонила је главу.* Из земље натопљене крвљу *никло је ново поколење* [сва подвлачења Т. Б.]. Земљом је прострујао нови живот." (Јаковљевић 1958: 827). Тешко је не запазити да опроштај од претходне државне формације овде у исти мах означава и опроштај од нараштаја који је на својим леђима носио ратовање. Тако је милитарна пустоловина генерације учесника и сведока окончана симболичним повлачењем у корист нове реалности. И другачијег односа према рату, такође.

Тај измењени однос означава *прелаз од противсловне експресије према концептуализацији* и *од превласти идентитетске дисонанције према могућој консонанцији*. Наместо првобитне зароњености у персонално субјективну визију романескну сцену сад преузима

воља за надсубјективном и/или надперсоналном интерпретацијом онога што је Први светски рат значио или може да значи у културном, политичком, историјском смислу речи. Па ако је код Црњанског и Петровића наративна енергија несагласно али постојано кружила око личне фасцинације и противречне спознаје, код Кракова, Васића, Ћосића и Јаковљевића она почиње да се упућује ка некој врсти интелектуално компактне романсијерске визије рата, не само за учеснике и сведоке, него и за оне који су стајали по страни или ће тек у будућности осетити његове последице.

Тако Велики рат постаје врста *ултимативног идентитетског катализатора*, будући да његово радикално егзистенцијално искушење узрокује неретко једнако радикалне, или макар (ре)конструктивно задовољавајуће одговоре који на овај или онај начин покушавају да консолидују пољуљано саморазумевање појединаца и заједница. Због непосредне повезаности с његовим избијањем, као и због последичног страдања и голготе, односно промене државног устројства које је у крајњем исходу донео, Први светски рат у српској култури и књижевности има одиста посебно наглашено место и изразито колективно идентитетско значење.[3] У протеклих сто година он је постао својеврсна мера односа према скупно схваћеној идентитетској проблематици, а неретко и дискурзивно омеђено подручје културне артикулације идентитетске политике као оног скупа схватања која се тичу колективне идентификације с вредностима што симболизују идеју националне са-припадности.

Требало је ипак да прође готово четрдесет година између *нараштаја сведока и учесника* и појаве књижевно релевантне *пост-меморијске генерације евокатора и ревизиониста.* Ваља казати да је и у глобалном контексту приметан тај феномен, чији је други талас седамдесетих и осамдесетих година прошлог столећа превасходно, међутим, био одређен рефлексима Другог светског рата у схватањима наредног нараштаја (в. Winter 2006: 26). У српској књижевности, а делом и у другим ексјугословенским културама, повратак сећањима на Велики рат по свему судећи био је условљен неком врстом реакције на идеолошки октроисану продукцију наратива о Другом светском рату у деценијама после његовог завршетка (в. Брајовић 2023: 141). У том смислу обнављање интересовања за први планетарно експанзиван ратни сукоб означило је у много чему заправо промену културне, али и политичке парадигме, у оној мери која је била опортуна и могућа у датим околностима, и повратак претходно владајућим идентитетским обрасцима.

3 На особен начин о томе сведоче и романи Иве Андрића који тек наговештавају генерацијски преломан доживљај Великог рата, не наративизујући његову догађајност (*На Дрини ћуприја*), или га тематизују делимице, из „искошене" перспективе појединаца који својим аутсајдерским хабитусом (види Brajović 2012b: 228–234) стоје по страни од колективно владајућег схватања (*Госпођица*).

У средишту ове постмеморијске евокације и уједно ревизије колективне спознаје о Великом рату стоји тетралогија Добрице Ћосића *Време смрти* (1972–1979).[4] Реч је о амбициозној и екстензивној романсијерској евокацији Првог светског рата из доба позног модернизма. Сложеност наративног устројства које обухвата и приватне и колективне „приче", и обичне људе, и артисте (нпр. М. Бојић, С. Винавер), војне и политичке моћнике (Н. Пашић, Ж. Мишић, Р. Путник), неке тумаче навела је да размишљају о „полифонијској" структури (в. Јоковић 1994: 125). С друге стране, а упркос настојању да се распозна дијалошко наративно начело, у равни реторске артикулације могуће је, чини се, пре расправљати о својеврсној монофоничности, будући да „[в]ећина јунака *Времена смрти* говори о Србији, њеној историји, етнологији, политичкој пракси" (*Ibid*, 153). То значи да и тамо где постоје несагласја око конкретних питања и решења постоји исти, концептуализацијски однос према рату, будући да актери по правилу мање подлежу афектима и емоцијама а више наступају као интерни романескни идеолози, макар онолико колико су спремни да делају истодобно вољни и да размишљају и дебатују о општим питањима.

За разлику од Јаковљевићеве трилогије, која се окончава хронолошким завршетком Великог рата и ентузијастичком објавом „новог живота" у јужнословенској заједници, Ћосићева тетралогија приводи се крају на доњој тачки страдања, поткрај 1915. године, узмаком српске војске после албанске голготе, у моменту кад остаци војске крећу према Крфу, а „преживели људи, без речи и команде, одмилеше у лађе […] Онда мотори застрашујуће забрундаше и лађе кренуше, носећи их некуда, ка крају ниског неба" (Ćosić 1984/4: 557). Сасвим песимистички симболично, рекло би се, спуштено небо без обзора и ширег видика овде наговештава одсуство перспективе, упркос повесним чињеницама и могућој логици наративног устројства које се отвара почетком рата и војничким, односно политичким догађајима повезаним с националним ратним удесом, којем ће уследити славни преокрет и ступање у ред победничких савезничких снага.

Као што наговештава већ сâм наслов, *Време смрти* почива на друкчијој наративној телеологији, наслоњеној на ауторово доцније дискурзивно експлицирано уверење да треба „истинито сазнати; сагледати и именовати свој идентитет […] у његовом историјском битисању" (Ćosić 1982: 167), а то, између осталог, значи и „бити син, унук, потомак тих што су заносно и упорно, свесно и заблудно ратовали 'за слободу и уједињење', од 1912. до 1918" (*Ibid*, 172), „због чега Србија је самоубилачки прекорачила границу своје моћи"

4 „Судбину мога нараштаја и моју обликовали су тле, време и историја […] приморавајући мој нараштај да се определи за постојећи свет или за промену и ново друштво"„ бележи Ћосић у *Пишчевим зайисима* (Ћосић 2000: 10), исказујући свест о ултимативној нужности генерацијског избора и ангажованог односа према историји и савремености.

(*Ibid*, 188). За обујмљујућу наративну свест која обликује димензије Ћосићеве саге епских размера рат је, према томе, био окончан и учињен узалудним онда кад је напуштено национално интерес тло зарад наднационално интонираних идеала и циљева. Тиме је аутор романа направио *ревизионистички постмеморијски заокрет* у односу на до тада преовлађујућа разумевања српског учешћа у Великом рату с повесно пројектованим и државотворно конструктивним исходом.

Реч је, дакле, о пивоталном моменту у романсијерској концептуализацији Првог светског рата који идејно призива и заокружује оно што је наговештавано у неким ранијим остварењима (Краков, Васић), означавајући заправо промену културне парадигме у домену идентитетске политике, односно културног саморазумевања национа. Стога овај екстензивни ратни наратив из данашње перспективе можда може бити управо оно што се у посткритичкој перспективи указује као „текст који је дешифрован као симптом, огледало, индекс или антитеза неким већим социјалним структурама" (Felski 2015: 11). У овом случају такорећи све набројано скупа, будући да је *Време смрти* прерасло у роман што истовремено представља симптом заокрета и симболично „огледало" наступајућег опонирања ондашњим социјалним структурама позног југо-социјализма и његовој официјелној егалитаристичкој доктрини „братства и јединства" као бране национално подстакнутом критицизму.

Истодобно с ревизионистичком амбицијом за промену културно уврежене слике рата, Ћосићева тетралогија показује још једно важно својство ове постмеморијске парадигме, коју, уз неку врсту „наслеђеног сећања" или „опседајућег завештања" (в. Hirsch 2012: 3), управо „незадовољство [официјелно инсталираним памћењем – прим. Т. Б.] води […] замишљању алтернативне прошлости или будућности, предлагању 'новог поретка афективних асоцијација' који карактеризују фантазија и нада или страх и дезилузија" (*Ibid*, 227–228). Стављајући наспрам наративно дочараних повесних личности и њихових учинака романескно комплементарне фикционалне актере (И. Катић, Б. Драговић), који ће исказати полемичка другачија виђења, али и – симптоматично – продужити своје фикционалне животе у његовим наредним романима, аутор *Времена смрти* сугерисао је алтернативно дезилузионистичку визију историје што ће обележити наредне деценије.

Егземпларне примере такве визије представљају *Књига о Милутину* (1984) Данка Поповића и *Тестамент* (1986) Видосава Стевановића, романи који у годинама пред распад јужнословенске државне заједнице доносе постмеморијски евокативну и ревизионистички протежну слику прошлости из радикално алтернативне перспективе, одређене потребом идентитетски другачијег саморазумевања. И Поповићев и Стевановићев роман приповедају,

наиме, о различитим временима и ратовима, једним, додуше важним својим делом тематизујући и Први светски рат, и чине то не из „горње“ позиције политичке и војне моћи, но из „доње“ визуре тзв. малог човека као типског представника традиционалне рурално-патријархалне културе.

Наспрам *Времена смрти* и његове хронолошки и догађајно редуковане, но телеолошки јасне слике Првог светског рата као трагичне „грешке“ национа у приклањању наднационалном избору, ови романи, с друге стране, доносе интегралну визију у оквиру које Велики рат није изолован догађај, него значајан интервал константне патње темпорално протежног националног „тела“ у ковитлацима политичке историје. „Били смо сви заједно, нико није недостајао“, казује у том смислу колективно сензитивни наратор на завршетку *Тестамента*, експлицирајући карактеристично песимистички доживљај ове сверевизионистичке свести: „И нико од нас није знао да ли смо мртви или живи или смо грађа неког великог сна“ (Стевановић 1987: 240). Бити *заједно* у фантазијском или фикционалном евоцирању колективне повести, и при томе *не знати* јесте ли заправо *живи*, *мртви* или сте тек „*грађа некоī великоī сна*“, скупног сна који је „велики“ јер се протеже кроз дуго време – то је више од овештале метафоре или параболе, то је заправо дијагноза трајног идентитетског стања, проистеклог из интерференције и сучељавања *дисонантних сведочења* и *ревизионистичких интерпретација*.

У таквој констелацији, усковитланој појавом нових ратова који су с краја прошлог столећа оживели духове прошлости и дисторзичне одјеке сећања на њу, трећи (пост)меморијски талас књижевних генерација, онај који је настао у времену распада бивше земље и нових балканских ратова, да би трајао и после њих, нашао се сред негостољубивог поднебља у којем се тешко разазнају обриси истине и још теже успостављају границе спознаје. Сећање на Велики рат, који је сто година раније означио стварање сада већ бивше земље, опет постаје идентитетски лакмус, односно меморијски комплекс који рекапитулира модерно доба и повесни ход национа у његовим значајним и убрзаним менама, изнова постављајући питање саморазумевања као могућности одгонетања (не)испробаних и/или (не) могућих алтернатива , повезаних с његовим током и исходом. Постстање у којем је књижевност при томе затечена обележено је противречним знацима који донекле подсећају на дисонантност првог доба, захваљујући његовој дуготрајној културној резонантности овај пут, међутим, из поља персоналне преведене у подручје колективне пометње и неразабирљивости.

Маīловиūост, која више није само идеолошки „црвена“, као код Васића и Кракова, може при томе да подсети на симболични крајолик из колективног „великог сна“, постајући симболичан израз тог стања. Тако, примерице, Дејан Атанацковић у прочеље *Лузиūаније*

(2017), вишеструко симболичног романа о маргиналним фигурама и феноменима Првог светског рата с дуготрајним културним реперкусијама, ставља епиграф, узет из такође симболичне новеле „У магли“ Петра Кочића („Мој је живот магловит[...] мене обузме неодољива туга и немио, потајан бол који ме силно и немилосно раздире“ итд, Atanacković 2017: 5), објављене сто двадесет година раније, деценију пре почетка Великог рата.

Интересантно је да се и завршни део *Великоī јуриша* (2018) Слободана Владушића, романа који такође приповеда о Великом рату, али из другачије, епско-ратнички доминантне визуре, после разуђеног казивања о биткама и искушењима одиграва у истој симболичној атмосфери која обујмљује догађаје и актере, изнедривши загонетан алтер его „глас из магле“ као симболичан израз (над)личне истине до које је у стању да допре егземпларни јунак романа, у извесном смислу и сâм „магловит“ у персоналном себезнању и манифестовању („Тада му је глас из магле казао да познаје његов бол и његову жалост[…] ускоро ће се претворити у нешто друго […] У кошмар и у бунило...“ итд., Владушић 2018: 457–458, passim). Па је ли ова сличност случајна, или је она можда симптом имагинативно уобличеног и у извесној мери репрезентативног стања колективне свести?

Између „амбиса“ и „позорнице“ збивања

Још од почетака европског песништва и Хомера знано је да „[р]ат и гласина иду заједно“ (Nojbauer 2010: 27). Тако у другом певању *Илијаде*, после девет година опсаде Троје, Агамемнон у сну начује глас који прориче предстојећу велику победу над непријатељем. Стога он преко гласника позове Ахајце, па „[м]еђу њима Гласина пуче, / […] она их зваше и они се скупе“ (Хомер 1985: 76) да чују и да се увере у веродостојност говоркања и наговештавања, затварајући тако зачарани круг илузије и стварности.

Једва прикривена двосмисленост ове примерне ситуације, у којој унутарњи глас постаје извориште јавног оглашавања и нагађања о ономе што тек долази, покрећући тако циркуларну игру привида и истине, у савременом добу можда добија и огледалски обрнут лик, у виду онога што као дуга јека допире из прошлости. Из неког заједничког, архетипски „великог сна“, или злогуко неотклоњиве „магле“ наштаја, рецимо, насталих садејством индивидуалних говоркања и колективних снатрења, увирући потом неотклоњиво натраг, у унутарњи, интериоризовани простор актера и преносилаца, јер треба знати како управо то, „[д]а гласине освајају и модерно доба доказује Први светски рат“, зато што „револуцијом у техници обавештавања, европски војници и историчари бивају изненада враћени у застрашујућа времена митске усмености“ (Nojbauer 2010: 16).

Стогодишња фама Великог рата, спочетка настала из тескобне неизрецивости и трауматске пометености у виду дисонантних али експресивно „живих“ ламентација и екстаза, да би потом прерасла у појединачно и колективно преиначујући „ехо“ повесних чињеница и идеолошких „оговарања“, на трагу оваквог разумевања у савременом српском роману добија, чини се, све симболичке димензије оног, слотердијковски схваћеног „разоружања“ модернистички ексклузивних (в. Sloterdijk 1988: 46–47), при томе релативно бројних и по правилу несрочних визија које су деценијама кружиле јавним простором, стварајући из тога дифузан и уједно рецептивно сугестиван пост-амбијент заједничког ослушкивања и поимања.

„Магијска ексклузивност [модерне – Т. Б.] се потрошила“, вели Слотердијк сумирајући епохално стање и објашњавајући да у постмодерни „стварност остаје јачи ужас […] Суочена са свим тим, уметност […] се још једном окреће око саме себе“ (*Ibid*, 52). Из овдашње перспективе то значи: на крају столећа које је почело балканским и светским ратовима ужас се вратио, стварајући утисак да поново улазимо у већ доживљен, неотклоњив круг страдања и зла, али и њиховог дисторзично одјекујућег преношења, преиначавања, преозначавања...

Књижевност која је ваљало да се ухвати у коштац с тим нашла се у интерферентном простору деривације већ виђеног и/или већ испричаног. Па ако је „парола модерних уметности“ – као што вели аутор *Коперниканске мобилизације и птоломејског разоружања* – заиста била „Рат очигледностима!“ (*Ibid*, 44), онда пост-доба, обележено пост-перспективама и пометено контроверзним одјецима ближе и нешто даље прошлости, означава поновно (о)гледање онога што смо већ оставили за собом, исто а другачије, идентично-различито у повесној „магли“ старих-нових „великих снова“ из којих устаје као крваво „жива“ сабласт прошлости. Очигледно-неочигледна, баш као и сâм ужас повесних прелома који су постали подложни (нео)митопејском разумевању.

„Аутор дугује и стотинама сведока који су били његове очи и уши […] који доказују да писац може да пише и о ономе што сам није доживео“ (Gatalica 2013: 5), казује Александар Гаталица у прослову *Великог рата* (2012), опсежног романа што прати десетине стварно постојећих и фикционалних ликова кроз све четири године првог глобалног ратног окршаја, фиксирајући тако поменуту (пост)меморијску констелацију трећег генерацијског таласа у српској књижевности. Али цело столеће по окончању рата сâм појам „сведочења“, проблематизован већ у књижевности генерације учесника (в. Душанић 2017: 31–94), добија, чини се, другачије, рефлектујуће фамозно значење, обележено траговима негдашњег ексклузивизма и потребом за његовим превладавањем новом, амбивалентном „очигледношћу“, у много чему подложном дејству културног нео-популизма.

„Прошлост, као што је познато, на овом је поднебљу сасвим непредвидива, далеко више од будућности која се, на срећу или несрећу, увек дâ предсказати ако никако другачије онда извесношћу неизлечивог понављања глупости“ (Atanacković 2017: 15), примећује наратор Атанацковићеве *Лузитаније*, алудирајући, по свему судећи, на последице позномодернистичког ревизионизма који је експлицирао епистемолошком колизијом означену слику Великог рата у култури двадесетог века. „Крајем друге деценије двадесет првог века било је, међутим, још увек људи који су са тим ратницима [из Великог рата – Т. Б.] били у некој чудној вези“, одвраћа са супротне стране, из те, некад (не)предвидљиве будућности, приповедач Владушићевог *Великоī јуриша*, додајући у епилогу романа: „Понекад се и то дешава: загледани у очи мртвих видимо неку далеку светлост коју више не можемо да видимо у очима живих, око нас“ (Владушић 2018: 481).

Рекло би се да овде проговара сама Гласина као таква, легитимисана типски неодређеним атрибутима („било је […] још увек *неких* људи који су са тим ратницима били у *некој чудној* вези“) те праћена фамозно непроверљивим „фактима“ и формулацијама („загледани у очи мртвих *видимо неку далеку светлост коју више не можемо да видимо* у очима живих“). Стижући до читаоца као далеки, наративно увећан ехо славног пробоја Солунског фронта, изостављеног у најутицајнијим изданцима „критичке књижевности“ претходног раздобља (Д. Ћосић) као ревизионистичком виду „алтернативне идеологије“ (в. Палавестра 1983: 115–119), и увећана романескним говоркањима о херојима и издајницима у солунским кабареима и крфским болницама, она је двосмислен културни израз порива да се „ова моћна амбивалентност представи као амбивалентна моћ“ (Nojbauer 2010: 37), будући да баш ту, „[у] конкуренцији са рационалним […] *phema* ствара и чува нешто као што је колективно памћење“ (*Ibid*, 41).

И заиста, захваљујући карактеристичној интонацији, рефлекси Великог рата у савременом српском роману могу се легитимно ослушкивати и као конкурентски, реторски фамозни гласови за белетристичку моћ уплива на колективно памћење, а то значи и на идентификацијски образац заједнице којој се обраћају. Оно што их чини другачијим у односу на наративне „гласове“ претходних генерацијских таласа јесте њихова подложност инвазивно и-рационалним импулсима, који, за разлику од тестимонијално „живе“ дисонантности наштаја учесника, највећим делом нису последица персоналног искуства, али ни резултат критичкоī профилисаног разумевања прошлости, него заправо плод постмодерноī интерферентног преслагавања претходних, несрочних концептуализација и њихових колизијских сусрета.

„Удаљеност која нас раздваја од догађаја не умањује амбис, она га још више продубљује […] растварајући ауру ужаса која прекрива догађај, а то прогресивно отвара визију позорнице збивања“ (Flusser 2013: 5), примећује Вилем Флусер у свом *пōстисторијском* трагању

за *eidos*-ом феномена Аушвиц, за његовим културно запретаним суштим (об)ликом, дакле, што указује на суморну могућност да смо „уклети да користимо наше моделе [мишљења/разумевања – Т. Б.] и да им служимо, чак и онда кад су демаскирани“ (*Ibid*, 7–8). Ако се уместо ужаса Другог имају у виду они који се тичу Првог светског рата, односно њихов постисторијски рефлекс у тзв. лепој књижевности, ово инструктивно запажање – у чијем средишту стоји вишезначно „vision of the scene“, виђење хорибилног „догађаја“, уједно „скандала/саблазни“, „позорнице“ и „кулиса збивања“ – можда може симболично да укаже на димензије спознајне дискрепанције, те неотклоњиве „пукотине~~провалије~~“ у културном памћењу Великог рата као *апоријског места* модерног и/или савременог идентитетског саморазумевања циона.

„Природа је човека одредила као друштвено биће“, наоко трезвено вели један од актера *Великог јуриша*, одмах потом домећући: „То друштво око њега може бити породица или племе. Или крдо. Али никада нисмо сами. Међутим, ако се толико осамимо да не желимо да знамо за било кога око нас, онда […] смо као онај болесни голуб који пред смрт гурне главу под крило“ (Владушић 2018: 114–15). Ово колективистички и при томе атавистички интонирано становиште („породица или племе. Или крдо“), подржано је жигосањем издвојености („онда […] смо као онај болесни голуб...“) и патриотском фамом, по којој се „око застава, у пуковима, стварају приче и легенде. Као и тајне“ (*Ibid*, 87), а на известан начин је учвршћено имплицираномсвојеврсном романескном дискриминацијом главног јунака и приповедача, по којој „постоје и они који стишћу зубе и они који јаучу. Први рат памте, други га заборављају“ (*Ibid*, 13).

Именован као поручник Милош Војиновић, по свему судећи фикционална реинкарнација истоименог епског хероја, истодобно обичног човека и владаревог скривеног сестрића из народне песме „Женидба Душанова“ („Најмлађи је, а најбољи јунак, / А за њега царе и не знаде“ – Стефановић Караџић 1976: 104), овај самозатајни херој донеће роману сижејно инвертовано оваплоћење максиме о дугом, иако каткад вијугаво пронесеном памћењу оних „који стишћу зубе“ онда кад рат силовито закуца на врата. То ће бити остварено путем фабуле о спасиоцу што амнезијски суспендује сопствени, атавистички устобочен идентитет, да би га се, вођен тајанственим, избављујућим „гласом из магле“, ипак присетио у одсудном часу, приликом пробоја Солунског фронта, а потом, гестом пуним *патоса* и *емфатичности*, „изгрлио се и изљубио са сваким војником своје чете […] стао испред њих, исправио се па их повео у тај последњи јуриш“ (Владушић 2018: 478).

Загонетни „глас из магле“ је овде, чини се, глас Фаме у лику *Glorie*, бесмртне славе која и смртнику може донети вечно памћење онда кад га заслужи безрезервним жртвовањем за колективно добро, од-

носно онда кад буде оглашен као такав. Био он при томе стваран или измишљен, важно је да одговара надперсоналном схватању онога што чини језгро колективног памћења, односно идентитетског саморазумевања. Белетристичка, а то значи културна чињеница да је то саморазумевање обавијено „магловитошћу" упућује, међутим, на његову непрозирност, и својеврсну неухватљивост и аморфност. Таква каква јесте, блистава и видљива издалека, Фамина слава по правилу има и другу, опскурну страну. Ма колико се трудили око сагласја у ономе што чујемо кроз време као јеку људских фанфара и божанских труба, опомиње древни бард, „Рђав глас посвема не умре, јер га многи / Проносе, зато и он постаје као божанство" (Heziod 1970: 51).

И тај затамњени глас је, наравно, Фамин, само што он није апологетски узнесен, него иронијски осенчен. Баш као и она противна, патосом прожета гласина, и ова је, међутим, плод какофоничног роморења које допире кроз време („*Причало се* чак и то да се с временом подземна хијерархија проширила на обе сукобљене стране […] *Ако је веровати* његовом извештавању... [подвлачења Т. Б.]" итд., Atanacković 2017: 78–79, passim), али је перспектива при томе другачија. Плод белетристичке фикције, баш као и претходно, романсијерски слободно „дописивање" пробоја Солунског фронта у *Великом јуришу*, епизода Атанацковићеве *Лузитаније* која алудира на познату причу о мајору Драгутину Гавриловићу и његовом чувеном говору војницима приликом одбране Београда 1915. године добија алтернативно инвертовано обличје („[Ј]едан по један шмугнућете […] а онда ћете наставити да живите […] желим да осветлате образ народа тако што ћете изучити корисне школе, створити добре породице и заувек се клонити војске и ратовања. Зато напред у славу!", *Ibid*, 16), праћено једнако фамозном тврдњом да би, „да је та *прича у свом истинитом облику* [подв. Т. Б.] остала позната јавности, свакако променила однос према историји као одабиру употребљивих тренутака којима се унижава вредност појединачног људског живота" (*Ibid*, 15).

Наспрам ултимативно колективистичког и милитаристичког начела овде је афирмисано цивилно индивидуалистичко и антимилитаристичко начело идентитетског (само)разумевања („Овде кад се дете роди, њему се одма' каже да ће једног дана убити човека. Поновиће му то, ако треба, и више пута да запамти...", *Ibid*, 26). У низу романескних инверзија официјелне историје крајњи вид фикционализације представља *сатирично* обликована, интернационализовано фамозна прича о *Републици Лузитанији*, самозваној „државној територији", иронијски именованој по познатом британском броду потонулом за време рата, а лоцираној у простор психијатријске клинике у Београду. „[У] нашој се малој држави гаји свест о једном суштинском принципу, а то је принцип неприкосновене глупости. Нема те државе која упркос разуму или лудилу својих твораца није изнад свега произвела несхватљиву количину глупости […] Јер док

се лудило вековима хапси и тамничи, глупост се одувек раскошно слави", еразмовски вели фамозни оснивач те необичне творевине, производећи роман у савремену *сотију* изјавом да „Лузитанија се […] рађа без историје, без прошлости, у окриљу лудила, утемељена стигмом болести" (*Ibid*, 142–143, passim).

„Хоћете ли се изненадити ако вам кажем да су *Лузитанију* заправо потопиле подводне змије дуге до два километра и грдни полипи из морских дубина?" (Gatalica 2013: 189–190), фамозно одвраћа са страница *Великоī рата* један од епизодних ликова, који се при томе представља као „поуздани сведок". Реч је, наравно, о наративној спектакуларизацији оног „амбиса" што потмуло прати стогодишњу ратну фаму, сада ослобођеног скамењујућег терета ужаса и преведеног у поље хиперболичне романескне фантазме. За разлику од колективистичко–индивидуалистичке контроверзе претходно коментарисаних остварења, посвећених у првом реду интерним рефлексима, калеидоскопска хроника ратних нарави Александра Гаталице мондијалистички је интонирана, будући да њено широко разведено приповедање такорећи егалитаристички (пост)политички коректно прати све зарађене стране („На истом језику се јауче, на истом језику се умире – и на истоку и на западу", *Ibid*, 52), и само нудећи реторску смесу факата, документаристички интонираних гласина и пропулзивних „имагинативних инвестирања" (Hirsch) која надомешћујући изворну, трауматску „ауру ужаса" (Flusser).

Али шта онда реторски обликује, какву „визију збивања", односно „виђење позорнице" ратног дешавања одиста нуди ова свечовечански интонирана повест рата као симултано зачудног доживљаја знаних и незнаних актера из различитих култура и с различитих меридијана? „У време барока човечанство је према будућности крочило преко позорнице […] Провалија која је тада одјекивала под ногама била је празнина сцене. Барокни човек је представљао", вели Флусер, симболично дотичући саморазумевајући хоризонт предмодерног доба, да би потом закључио: „Наша празнина је другачија. Ми не представљамо ништа […] И ако то чинимо […] због тога је да бисмо одвратили пажњу публике и нас самих од ствари које заиста нешто значе […] Ми се претварамо" (Flusser 2013: 3).

Реч је, наравно, о пост-епохалном хоризонту, на којем човечанство покушава да се свом тежином онога што је неповратно учинило самоме себи не обруши у амбис тако што ће се држати за илузију мултиперспективистичког представљања ~~што~~ које нуди целовито, потпуно и уједно прихватљиво, овом добу и његовим културним капацитетима прилагођено виђење планетарне катаклизме. Емфатичност, односно сатиричност *Великоī јуриша* и *Лузитаније* у *Великом рату* стога је, симптоматично, добила такмаца у виду својеврсне наративне фриволности, приповедно распусне двосмислености, или двосмислене распусности романсијерске имагинације која непрес-

тано осцилује између псеудожурналистичког и фантазматичног манира, увезујући извештаје с фронта и из дубоке позадине уједно с невероватно скандалозним казивањем о лажним писмима ратника која мењају вербални садржај заштићујући невине, својеглавим наливперима која усмрћују своје недостојне поседнике, а сведоци рата „пропадају" кроз време право у будућност...

Чини се да је у том прогресивном умножавању и претварању трауматске тежине у опсењујућу помпезну лакоћу опет на делу свепреобразива Фама, кокетно неозбиљна и некрозно озбиљна у исти мах, она коју „Кретање је храни и снагу јој даје, / Најпре је мала ал до неба порасте, / С ногама на земљи – главом у облаке. / […] С будним очима и толико језика" (Вергилије 1964: 148), постајући при томе сама хлапећа „душа" приповедања и преузимајући простор изворне, најпре готово неизразиве, а затим противсловно рефлектујуће романсијерске „сцене" ратних догађања. Стотину година после *дисонантно експресивног етоса* у облику фамозно грцавог израза трауматског доживљаја непосредних учесника, као и после *ревизионистичких концептуализација* које своје идејне краке протежу све до нашег доба, блештаво димензиониране литерарне „кулисе збивања" постале су његово десупстанцијализовано „позорјеница" којим витлају амбивалентна, непроверљива говоркања и гласине рата као планетарног спектакла с пуцањем и умирањем што својом не(о)збиљношћуатрактивношћу можда неповратно заклањају доживљајно непрекорачив „амбис" ратних искустава.

То је врста пост-идеолошке визионарности која почива на имагинативној, па и реторској нивелацији што зарад могуће *all inclusive literarity* на известан начин склања у страну разлике у схватањима, опредељењима, одговорностима и последицама. „Имао сам чудесно огледалце. Одавао сам му све моје страхове, а оно ме је, тако лудо храброг, чувало од погибељи", поверава на завршетку четвртог дела романа, приликом атинске аудијенције код краља Петра, епизодни јунак романа, национални „херој из многих битака", објашњавајући да „[б]ио је тамо у одразу један уплашени *ја* који је гутао све моје дамаре и треморе, и старио, и старио, а мене с ове стране огледалске опнице остављао недодирљивим и неуништивим" (Gatalica 2013: 418).

Двојничко декадентна доријангрејовска фигура волшебно избављеног јуришника као далеки рефлекс предратног *l'art pour l'art* сензибилитета на страхобном месту Црњанскових и Расткових страдалника, али и краковљевско-васићевских, односно ћосићевско-стевановићевских идеолога – то је, дакле, епилошки лик своје врсте у закривљеном наративном „огледалу" савременог српског романа с темом Првог светског рата, у којем се, реификовано до објект-одраза, себе-непрепознатљиво огледа неизрециво искуство трауматизованог нараштаја сведока и учесника. Екстравагантна попут супротстављених, атавистичко-глорификацијских и сатирично-сотијских

фигура „магловито“ анамнезијског ратника (*Велики јуриш*) и социјално субверзивног умоболника (*Лузитанија*), она је ултимативно фамозна творевина која својом својом ехо-егзистентношћу у односу на искуствено заснована и фикционално обликована сведочанства ратне генерације оличава пост-етички релативизам неповратно, чини се, десупстанцијализоване „позорнице“ негдашњих збивања.

Скупно посматране, ове фамозно димензиониране фигуре легитимишу се као симболички еталони културних афинитета који су их изнедрили. Ако ваља судити по романсијерским испољавањима, афирмативно прихваћеним од стране књижевне јавности[5] и битно повезаним с надперсонално распознатљивим опредељењима, ти афинитети и данас, као у неким претходним периодима, инклинирају опречним идентитетским обрасцима, обележеним тензијом између колективизма, индивидуализма и ексклузивизма, између милитаризма, пацифизма и декадентизма, између национализма, интернационализма и мондијализма.

Рођена из трауме и ћутања пре једног столећа, фама Великог рата постала је на тај начин више од белетристичког наратива, прерастајући повод као такав и успостављајући се као један од магистралних и уз то изнутра колидирајућих феномена културне историје национа, који својом парадоксалном формативношћу примерно сведочи о артистичким, епистемолошким, идеолошким и политичким контроверзама на интелектуалном хоризонту модерног доба.

ИЗВОРИ

Андрић, Иво. *Ex Ponto*, *Немири*, *Лирика.* Београд: Просвета, 1978.

Васић, Драгиша. *Црвене маїле.* Нолит: Београд, 1994.

Вергилије, Публије Марон. *Енеида.* Београд: Просвета, 1964.

Владушић, Слободан. *Велики јуриш.* Друго издање. Београд: Лагуна, 2018.

Јаковљевић, Стеван. *Срйска трилоїија: Деветсто четрнаеста*; *Под крстом*; *Капија слободе.* Београд: Просвета, 1958.

Краков, Станислав. *Крила.* Београд: Филип Вишњић, 1991.

Петровић, Растко. *Дан шести.* Београд: Нолит, 1977.

Поповић, Данко (1985). *Књиїа о Милутину.* Београд: Књижевне новине.

Стевановић, Видосав. *Тестамент.* Београд: СКЗ, 1987.

Стефановић Караџић, Вук. *Срйске народне йјесме: Књиїа друїа, у којој су йјесме јуначке најстарије.* Београд: Просвета, 1976.

Ћосић, Бранимир. *Покошено йоље.* Београд–Нови Сад: СКЗ–Матица српска, 1962.

Хомер. *Илијада.* Нови Сад: Матица српска, 1985.

5 Сва три романа су награђена (Гаталичин и Атанацковићев роман НИН-овом наградом за роман године, Владушићево остварење наградама „Јанко Веселиновић“„ и „Светозар Ћоровић““).

Atanacković, Dejan. *Luzitanija*. Beograd: Besna kobila, 2017.

Gatalica, Aleksandar. *Veliki rat*. Osamnaesto izdanje. Beograd: Vulkan, 2013.

Ovidije, Publije Nason. *Metamorfoze*. Beograd: Grafički atelje Dereta, 1991.

Ćosić, Dobrica. *Vreme smrti*, *1–4*. Beograd: BIGZ, 1984.

Heziod. *Poslovi i dani*. Zagreb: Matica hrvatska, 1970.

Crnjanski, Miloš. *Proza*: *Dnevnik o Čarnojeviću*; *Priče o muškom*; *Suzni krokodil*. Beograd: Prosveta, 1966.

ЛИТЕРАТУРА

Андрић, Иво. „Наша књижевност и рат“. *Историја и легенда: Есеји I*. Београд: Просвета, 1978а: 169–174.

Брајовић, Тихомир. *Облици модернизма*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2005.

Брајовић, Тихомир. „Ратови трауме и идентитети у српском роману 1991–2021, (I)“. Зборник радова Филозофског факултета, LIII (4). Приштина, 2023: 134 –150.

Душанић, Дуња. *Фикција као сведочанство: Искуство Првог светског рата у прози српских модерниста*. Београд: Досије студио, 2015.

Душанић, Дуња и Шаренац, Данило. „Предговор“. *Смиље и сумор: Два војничка дневника 1916–1919*. Београд: Clio, 2016: 7–52.

Јоковић, Мирољуб. *Имагинација историје: Проблем историјске и књижевно-естетске дистанце у српском роману о Првом светском рату*. Београд: Просвета, 1994.

Палавестра, Предраг. *Критичка књижевност: алтернатива постмодернизма*. Београд: Вук Караџић, 1983.

Ћосић, Добрица. *Пишчеви записи (1951–1968)*. Београд: Филип Вишњић, 2000.

Anker, Elizabeth and Felski, Rita (Editors). “Introduction“. *Critique and Postcritique*. Durham and London: Duke University Press, 2017:1–28.

Bal, Mieke. “Introduction“. *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*. Edited by Mieke Bal, Jonatan Crewe, and Leo Spitzer. Hanover and London: University Press of New England, 1999: vii–xvii.

Brajović, Tihomir. „Testamentarne naracije i književno pamćenje nacije“. *Komparativni identiteti: Srpska književnost između evropskog i južnoslovenskog konteksta*. Beograd: Službeni glasnik, 2012a: 191–2015.

Brajović, Tihomir. „Autsajderska paradigma u srpskom romanu s ratnom tematikom“. *Komparativni identiteti: Srpska književnost između evropskog i južnoslovenskog konteksta*. Beograd: Službeni glasnik, 2012b: 216–244.

Brennan, Timothy. “The national longing for form“. *Nation and Narration*. Edited by Homi K. Bhabha. London and New York: Routledge, 2009: 44–70.

Ćosić, Dobrica. *Stvarno i moguće*. Rijeka: Otokar Keršovani, 1982.

Danto, Arthur and Paparoni, Demetrio. *Art and Posthistory: Conversation on the End of Aesthetics*. New York: Columbia University Press, 2022.

Felski, Rita. *Uses of Literature*. Malden–Oxford: Blackwell Publishing, 2008.

Felski, Rita. *The Limits of Critique*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2015.

Flusser, Vilém. *Post-history*. Minneapolis: Univocal Publishing, 2013.

Fukuyama, Francis. *The End of History and the Last Man*. New York: The Free Press, 1992.

Gerc, Kliford. *Tumačenje kultura*, *1–2*. Beograd: Čigoja štampa, 1998.

Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012.

Hunt, Nigel. *Memory, War, and Trauma*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

Nojbauer, Hans-Joahim. *Fama: Istorija glasina*. Beograd: Clio, 2010.

Sloterdijk, Peter. *Kopernikanska mobilizacija i ptolomejsko razoružanje*. Novi Sad: Bratstvo–jedinstvo, 1988.

Winter, Jay. *Remembering War: The Great War Between Memory and History in the Twentieth Century*. New Haven & London: Yale University Press, 2006.

Tihomir Brajović

The Serbian Novel and the Myth of the Great War
(Postcritique, Postmemory, Posthistory)

Summary

The introduction of the present paper deals with the possibility of cooperation of the theoretical perspectives of postcritique (R. Felski), postmemory (M. Hirsch), and post-history (W. Flusser), as contemporary attempts at the restoration of the ethical function of the humanistic disciplines in correlation with the rhetorical and aesthetic interpretation of literary art. That approach is applied in the following section through the interpretation of the Serbian novel on the Great War topic, written by the authors of the participant-generation (M. Crnjanski, R. Petrović, S. Krakov, D. Vasić, B. Ćosić and S. Jakovljević), the first revisionist postmemory generation (D. Ćosić, D. Popović and V. Stevanović), as well as the novelistic works of the present-day generation of writers (S. Vladušić, D. Atanacković and A. Gatalica). Thanks to different, often controversial concepts concerning the outcome and political-historical repercussions of the First World War, this epochal event appears in Serbian literature as a culturally symptomatic and discursively articulated catalyst of collective memory and identity self-understanding.

Keywords: postcritique, postmemory, posthistory, Serbian literature, First World War, trauma, identity, dissonance, conceptualization, witnessing

Примљено: 15. 2. 2023.

Прихваћено: 10. 2. 2024.