

ПРЕДРАГ ПЕТРОВИЋ

ПРВИ МОДЕРНИ (АНТИ)РАТНИ РОМАН

Може ли се заиста приповедати о властитом ратном искуству или је једини аутентични израз суочења са крхком границом живота и смрти на историјској позорници разарања, заправо ћутање? Детектујући кризу приповедања у годинама након Великог рата Валтер Бенјамин примећује да су се људи са бојишта враћали неми, дакле не богатији него сиромашнији искуством које би другима могли да саопште. „Генерација која се још коњским трамвајем возила у школу, стајала је под ведрим небом у предјелу у којем није остало ништа непромијењено осим облака и, под њима, у пољу сила разорних ријека и експлозија, сићушно, ломно људско тијело.”¹

О сусрету са светскоисторијским ништавилом приповедач *Дневника о Чарнојевићу* (1921) Милоша Црњанског, Петар Рајић, нема коме да казује, али зато о том трауматичном ратном искуству он пише, поверава га тексту у којем се јунаково растрзано интимно биће стапа са приповедним обликом дневничких фрагмената. Стално преиспитујући свој идентитет, што на првом месту значи суочавање са властитом списатељском, односно поетичком позицијом, Рајић се неколико пута пита за кога он заправо пише. Идентификујући се са Казановом, као неким ко је цео свој живот оставио за собом и сада спокојно, са временске дистанце поносито бележи сећања, Рајић вели да пише за оне који су као и он, искусили животне пожаре и разочарања: „И пун успомена, ја их пишем поносно, као Казанова, за оне, који су горели у по-

¹ Валтер Бенјамин, „Приповедач: разматрања уз дјело Николаја Љескова”, *Естетички огледи*, прев. Труда Стамаћ, Школска књига, Загреб 1986, 167.

жару живота, и који су сасвим разочарани.”² Тиме Рајић као да установљава једну иманентну херменеутику према којој разумевање више није резултат тумачења него сличности животног искуства. То ће још експлицитније истаћи један други повратник из рата, Павле Исакович у *Другој књизи Сеоба*, када казујући своје успомене, посумња у смисао приче и поузданост њеног трајања у времену, јер проток времена докида поузданост и уверљивост сваком сећању – „Имао је обичај да каже: Чему прича? Свака је прича за времена, па и најжалоснија. ... Боље да о својим јадима никоме и не прича. А и када је причао, цела се та прича чинила невероватна. ... Мутав мутавог најбоље разуме.”³ Међутим, јунак првог романа Милоша Црњанског није заглаван само у прошлост него и у године које тек долазе, што питање метафизике времена у *Дневнику* чини посебно занимљивим. Одговор на питање коме он заправо пише, укључиће у једном тренутку и помисао на могућег сина, будућег младића који ће живети у времену исто тако невеселом као и ово у којем се пише, што записима повремено даје тон тестаментарног завештања властите интимае осенчене лудоријом рата: „Коме ја ово пишем? Младићима, можда мом сину бледом и напаћеном. А око мене куља велика лудорија рата, све се ломе пода мном и ја смешећи се гледам те руље и идем од града до града.” У исти мах будућност се указује и у поетичком програму једне нове, другачије уметности које ће доћи након ратног суноврата пред којим сваки језик остаје недовољан: „Можда ће једном све нестати у уметности, која неће рећи ни шта хоће, ни шта значи оно што каже. Можда ће нестати говор, и писање, и одређивање; да је ово смрт, а ово љубав, а ово пролеће, а ово музика. Ко зна?”⁴

Формиран већ у прози модерне, понајпре у *Беснућу* Вељка Милићевића или у *Сајућницима* Исидоре Секулић, модернистички јунак – усамљени, децентрирани субјект заглаван у дубине властите интимае – изведен је у *Дневнику о Чарнојевићу* из орахове љуске на светскоисторијску позорницу и приморан да свој идентитет промишља спрам епохалног слома свих вредности. „Научили смо да пијемо живот дубље но икад откад свет постоји. Ништа нема смисла, све је пропало у ове три године”, исписује Петар

² Сви наводи се дају према првом издању: Милош Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*, Издање Свесловенске књижарнице М. Ј. Стефановића и друга, Београд 1921.

³ Милош Црњански, *Друга књига Сеоба*, Нолит, Београд 1981, 101–102.

⁴ Нији ли овде наслућена она поетичка артикулација ћутања у модерној књижевности која је, како вели Ихаб Хасан, испевана на „лири без жица”? (Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*, Madison, University of Wisconsin Press, 1982, 3).

Рајић. „Страховито, уплашено, пажљиво ја гледам у њима живот и држим га рукама које дрхте, и гледам око себе шуме и путеве и небо.” Ипак, индикативно је, у контексту Бенјаминовог запажања о људима који су се са бојишта враћали неми, згрожени и уплашени, у исти мах, пред силама деструкције, да Петар Рајић најмање пише о свом боравку на галицијском фронту. То је најбоље приметио Растко Петровић, поводом другог издања *Дневника*, 1930. године. У време када почиње да ради на монуметалном роману о албанској голготи (потоњи први део *Дана шестіоџ*), Растко истиче да „у целом *Дневнику о Чарнојевићу* нема ни једног описа кампање и битке, нема патетичне трагике која поклапа судбину човека. Ни смрти ни несреће, ни епидемије, нису пластичне, бојене, подвучене. Па ипак је то савршено ратни роман.”⁵ Међутим, иако обухватају свега неколико фрагмената, ти Рајићеви записи о непосредном учешћу и виђењу рата на фронту, засновали су нове могућности приповедња у српском модернистичком роману. Изумимајући (псудо)историјске романе из деветнаестог века који су тематизовали махом збивања из средњовековне прошлости, српска књижевност је пре првог романа Милоша Црњанског имала само једну значајну књигу у којој се приповеда о рату, и то управо у форми дневника – *Дневник једноџ добровољца* Пера Тодоровића, објављиван у периодици 1879. и 1881/82. године. Те документарне записе у којима аутор описује учешће у српско-турским ратовима 1876–1878, Црњански високо вреднује, сматрајући да је „проза Тодоровићева, над шуматовачким шанчевима, тако модерна и блиска”.⁶ Црњански је ту блискост осетио зато што Тодоровић приповеда као непосредни учесник ратних дешавања, спајајући интимне доживљаје са динамичним описима јуриша и натуралистичким сликама ратног хаоса. Ипак, док је *Дневник једноџ добровољца* остао у границама документарног жанра, *Дневник о Чарнојевићу*, преузимајући и модификујући наративне могућности интимног дневника, редефинише жанровски и поетички идентитет српског (историјског) романа.

Неколико деценија након што је објавио свој први роман, Црњански се у мемоарским деловима збирке *Ишпак и коменџари* (1959) присећа ратног и поратног времена и покушава да објасни зашто у *Дневнику* нема развијених описа битака и ратних дејстава. Један разлог је близак ономе који наводи Павле Исакович

⁵ Растко Петровић, „Милош Црњански”, *Есеји и чланци*, Нолит, Београд 1974, 202.

⁶ Нав. према: Миодраг Протић, „Пера Тодоровић и његова књига о рату”, предговор у: Пера Тодоровић, *Дневник једноџ добровољца*, Просвета, Београд 1964, 13.

– чему такве ратне приче када само сличан сличног разуме, односно „ветерани из прошлог рата оне из претпрошлог, неће ни да чују”. Али осим овог претпостављеног шума у разумевању, други разлог упућује на неке битне моменте приповедања о рату у *Дневнику о Чарнојевићу* – „Рат није роман, него филм,” вели кратко Црњански.⁷ Реч је заправо о парафрази исказа једног од пионира модерног филма, француског редитеља Абела Ганса који 1917. године, док Црњански води свој ратни дневник од кога ће настати роман, почиње да снима филм *Ойџуџуџем* користећи као статисте повратнике са фронта, рањенике, реконвалесценте, међу њима и познатог песника Блеза Сандрара. Говорећи о свом доживљају снимања на фронту, Ганс филм доводи у везу са ратном машинеријом – „Рат је филм, а филм је рат.” Права моћ филма, коју управо снимање у рату потврђује, у томе је што радикално мења човекову перцепцију стварности јер „поседује такву чаролију и опсене, кадру да гледаоцима, у сваком делићу секунде створи досад непознато осећање свеprisутности, постојање у четвртој димензији, пошто се време и простор укидају”.⁸ Црњански, који је своје одушевљење великим изражајним потенцијалима најмлађе уметности исказао у бројним есејима, имао је прилике да се фебруара 1929. године као дописник *Полиџике* из Париза, сусретне и разговара са Гансом. У интервјуу француски синеаиста изјављује да „кинематограф постаје нека врста алхемије уметности од које се може очекивати промена свију осталих само ако будемо знали да додирнемо срце: срце је метроном кинематографа”.⁹

Присуство те „кинематографске алхемије” која преображава уметност приповедања, може се препознати у првом роману Милоша Црњанског. Иако у њему заиста нема развијених описа битака, у оним фрагментима у којима Рајић пише о свом боравку и кретању на фронту уочљив је специфичан наративни поступак – брзо смењивање кратких, презентских реченица и реченица

⁷ Милош Црњански, *Лирика Ишаке и коментари*, „Октоих”, Београд 2008, 148.

⁸ Нав. према: Пол Вирилио, *Рај и филм: лоџистика перцепције*, прев. А. Јовановић и В. Цакелић, Институт за филм, Београд 2003, 47. Вирилио примећује и једну занимљиву подударност која потврђује да су рат и филм буквално од истог материјала – нитроцелулоза која је служила за производњу филмске траке у Првом светском рату, користила се и за прављање експлозива.

⁹ Милош Црњански, „Христос Абела Ганса”, *Полиџика*, бр. 7478, Београд, 24. фебруар 1929, 10. Занимљиво је, у контексту његових романа, и следеће Црњансково размишљање у есеју „Кинематограф, откровење духовног живота” из 1928. године: „Дух тежи да се ослободи не само тела него и себе самог, да створи поред овог живота један други живот без бриге и тегаба, савим нешто без везе са данашњицом” (Милош Црњански, *Есеји*, Матица српска, Нови Сад 1991, 398).

без предиката чиме се постиже ефекат испрекидане, као филмским резovima исечене перцепције. Динамично смењивање појава и ликова који улазе у Рајићево видно поље подсећа на нервозно кретање објектива камере, односно монтирање независних и неповезаних кадрова, као у овом одломку: „Пролазили смо кроз пуста села. Неколико јадних, грозно сиротих, одрпаних чивута. Лепе руске цркве, мокре шуме што се пуше. Блато, грдно море блата. Пси трчкарају по селима. Пси и јадне, прљаве изгрижене чивутке. Девојчице од дванаест године, од десет година, нуде се. Свуд кола, јадни коњи и бескрајни блатни путеви. По улицама леже рањеници. После подне су дошли по нас аутомобили. А сунце млако, добро сунце лило је по кућама и путевима.” Сличан приповедачки поступак, заснован на принципу кадрирања и монтаже симултаних слика-снимака у наративни низ, уочљив је и у ауторовим приповеткама „Велики дан” и „Рај”, такође тематски везаним за рат, као и романима Драгише Васића *Црвене магле* и Станислава Кракова *Крила* из 1922. године. У ратној прози Милоша Црњанског очигледно је одбацивање сукцесивне, континуиране фабуне и развијање фрагментарне композиције у којој се слике и ликови асоцијативно повезују уз мешање ониричких фантазија и спољашње стварности. Филмски организоване наративне секвенце, симултано преплитање збивања у садашњем времену, повезивање самосталних и неповезаних слика и ситуација у композициони низ производи гротескну експресионистичку визију рата. Међутим, не може се једноставно тврдити да су ови нови приповедачки поступци настали само и под директним утицајем филма, већ да су, као и сам авангардни филм, последица динамизоване перцепције стварности и измењеног психолошког доживљаја времена и простора у ратном хаосу. Наглашавајући да је рат нужно у спречи са својом визуелном димензијом, односно да се за ратника функција оружја своди на функцију опажања, Пол Вирилио истиче да су авангардни режисери, Сергеј Ајзенштајн или Дзига Ветров, и књижевници почетком двадесетих година уметнички обликовали једну изокренуту, динамизовану и преусмерену слику света, зато што су у „ратним збивањима и сами *преусмерени*”. Први светски рат је захваљујући изванредном споју војне технике и ратне кинематографије извршио велики утицај на авангардни филм и књижевност – „Није изненађујуће што након 1914. стреловит развој војне технологије, са силовитим кинематографским пробојем просторног континуума, дословно разара целовитост видног поља; перцептивно поље постаје неповезано, исцепкано,

нејединствено. У том раздобљу метафора експлозије све чешће је присутна како у уметности, тако и у политици.”¹⁰

Дневник о Чарнојевићу не заснива у српској књижевности само приповедање о рату, него успоставља и нови однос романескног и историјског. Као што је рат виђен очима индивидуе и представљен кроз субјективну психолошку реакцију, тако и светскоисторијска пустош постаје садржај индивидуалне свести, епохални слом вредности предмет је спознаје и доживљаја појединца. И у *Дневнику* и у *Сеобама* по први пут се у нашем роману очитује онај процес о којем Рансијер пише поводом Толстојевог приповедања о рату и историји, а нешто слично приметио је и Растко Петровић поводом описа бојишта у Стендаловом роману *Црвено и црно*. Романескно виђење историје не почива више на монолитно успостављеној свезнајућој перспективи нити на деловању великана, вођа и војсковођа. Док научна историографија и даље покушава да себе обликује трудећи се да створи појединачне фигуре као носиоце друштвеног закона и моћи, дотле књижевност „живи у процепу између разума колективне инертности и деловања појединаца који тврдоглаво сањају о бољем свету за себе и друге”.¹¹

Историја се у првом роману Милоша Црњанског не разрешава у домену епског него лирског. Лирско у *Дневнику* постоји најпре као фундаментални облик јунаковог постојања, доживљаја света и, коначно, приповедања које се доследно организује поступцима какви су до тада били карактеристични за поезију, отварајући тако могућности да се роман приближи изражајним могућностима поезије. Уместо каузалних и хронолошких веза међу догађајима, успоставља се асоцијативна мрежа и ритам лајтмотивских понављања што је заправо текстуална реализација суматраистичког програма о неочекиваним везама које се успостављају међу стварима и појавама. Лирско је најочигледније у Рајићевом наглашено присном, емотивном односу са природом, шумама, водом, небом које доживљава као делове свог интимног бића – „А шуме црвене, младе и увеле са топлом, слатком маглом чуваху нас, сахрањиваху нас и сипаху ту своју маглу у душу нашу за навек, за цео живот.” Као такво, лирско је изразито супротстављено епском које се у роману стално доводи у везу са насиљем и смрћу – од сећања на детиње страхе које су код Рајића изазивале народне песме о клању и набадању на колац до актуелног рата који доживљава као

¹⁰ Пол Вирилио, *Рај и филм: логистика перцепције*, 36.

¹¹ Жак Рансијер, „На бојном пољу. Толстој, књижевност, историја”, *Политика књижевности*, прев. Марко Дрча и сарадници, „Адреса”, Нови Сад 2008, 83.

„лудило у мору блата”. Епска прошлост сведна је на низ насиља и убиства која главном јунаку постају неподношљива – „Гледао сам пренеражено старе иконе око мене, неке људе попадале са ножем у руци пред шанчевима, са црвеним фесом на глави; и те старе иконе и слике пекле су ми очи, као да су ме зраци, што су се одбијали од њиног тамног злата, пробадали.” Јунаци косовског боја сведени су у новом веку на декоративне фигуре, њихов мученички ореол претворен је у сјај кича – „Више пута попадаје су ме опколиле самог у неком смешном салону пуном стакла и чаша, на којима беху насликани шарени косовски јунаци.” Рајић, као и авангардни Одисеј, песнички субјект *Лирике Ийџаке*, примећује како се историја и ратови у националној митологији и политичкој манипулацији стално свде на испразну реторику и шарену декорацију, осећајући према томе презир и цинизам. Изразито негативно одређење историје као бесмисленог хаоса, те антиратно и дефетистичко осећање заједничко је већини европских авангардних аутора који у годинама након Првог светског рата осмишљавају различите облике утопијских пројекција пред разорним деловањем историјског ума.

Прави интерес Рајићевог писања заправо је потреба за метафизичком утехом пред историјским беспућем али и поратном баналношћу живота. Те утехе у онтолошки испражњеном свету не само да више нема него се такав свет више и не може спасти. Као његова надокнада успоставља се писање, али и читање, као једини могући простор аутентичног постојања и једина могућност деловања сведеног на интимно преосмишљавање властитог живота. „И волим свој живот чарју, коју сам осетио лане, када сам се враћао из оних блатних, младих, пољачких шума, где су онолики остали подерани и кржави, са разлупаним челом.” Овај исказ открива Рајићеву мотивацију за писање. Потреба за аутобиографским дискурсом настаје, вели Старобински, зато што се у претходном животу субјекта одиграла нека велика промена, радикално преиначење, преобраћање или улазак у нови живот. „Да промена није захватила живот приповедача, њему би било довољно да самог себе наслика једном за свагда, па би и сама променљива грађа подесна да буде предмет приче, била сведена само на низ спољашњих догађаја. ... Насупрот томе, унутрашње преиначење појединца даје могућност за приповедачки дискурс коме је *ја* и субјект и објект.”¹² Рајићево унутрашње преобраћење десило се када је осетио *чар* због које је заволео живот. То је био тренутак

¹² Жан Старобински, „Стил аутобиографије”, *Критички однос*, прев. Иван Димић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци 1990, 47.

суматраистичког открочења кад је спознао свог идеалног двојника – Чарнојевића, и Рајићево писање детектује генезу и конститусање тог другог, очаравајућег гласа који нуди егзотичну суматраистичку утеху. Као идеална пројекција властитог идентитета, Чарнојевић је имагинарно биће посредовано Рајићевом опсесивном потребом да чита романе („луде књиге“) и идентификује се са њиховим протагонистима.¹³ Да би се то биће текстуално артикулисало, односно у тексту (а где би другде?) отелотворило, Рајић има потребу да пише дневник који претендује да постане роман. Међутим, дневничко *ја* Петра Рајића не може до краја да се идентификује са својим идеалним, суматраистичким двојником, јер онда не би ни имао потребу да пише дневник *о другом* као самосвесни израз неподударења са самим собом. Баш због тога што се успоставља у писању, Чарнојевић је заправо Рајићев идеални, неопходни али стално измичући означитељ који упућује на спасоносни одговор на питање где је живот.

У једном од последњих интервјуа Црњански ће рећи да је *Роман о Лондону* (1971) „затварање једног круга“ започетог пре тачно пола века појавом *Дневника о Чарнојевићу* у којем је отворена „проблематика миграције као егзистенцијалног човековог проблема“.¹⁴ Први роман Милоша Црњанског отворио је низ далекосежних момената који ће пратити готово свако од његових каснијих прозних остварења – од теме сеоба, духовне и историјске миграције, невидљивих и судбоносних веза између људи и појава у свету, чежње за даљинама и лутањем, поступака лиризаације прозе, удвајања приповедачевог гласа и романескног јунака, те, коначно, сталног проблематизовања жанровског и поетичког идентитета романа. То је у исти мах и велики смисаони лук двадесетого века – од суочавања са разорним дејством историје након Великог рата и потребе појединца за недостајућом метафизичком утехом до ишчезавања модерног субјекта у дехуманизованој потрошачкој цивилизацији.

¹³ Није зато изненађујуће што се у Рајићевом сну, заједно са Чарнојевићем, појављује, у једној соби пуној огледала, и фигура Дон Кихота – заправо оперског певача Шаљапина у својој животној улози Дон Кихота из истоимене опере Жила Маснеа. Међутим, и сам Рајић у својим поратним лутањима у којим стално призива разне књижевне јунаке или алудира на бројне текстове, подсећа на витеза тужног лица, поготову онаквог како га описује Фуко: „Читаво његово биће јесте само језик, текст, одштампани листићи, већ преписана прича. Сачињен је од изукрштаних ријечи; то је рукопис који лута по свијету међу сличним стварима“ (Мишел Фуко, *Ријечи и ствари*, прев. Никола Ковач, Нолит, Београд 1971, 111).

¹⁴ Милош Црњански, *Исјудио сам своју судбину*, приредио Зоран Аврамовић, Народна књига, Београд 1992, 196–197.