

РАДОМИР В. ИВАНОВИЋ

ЧОВЕК У ТРАГИЧНОМ СУДАРУ СА ИСТОРИЈОМ
Ратна и антиратна тетралогичка романа
„Време смрти”

„Јер, једино уметношћу човек нешто
своје, а изгубљено у времену прошлом
и порекнуто у времену садашњем – спасава
ништавила и преводи у тренутак вечности.”

Д. Ћосић

О ОДНОСУ ИСТОРИЈЕ И КЊИЖЕВНЕ ИСТОРИЈЕ

Историографи, историчари идеја и књижевни историчари унисано тврде да XIX веком доминира процес *историјализације свесћии* (све до познате Бринетјерове књиге *Evolution des genres l'histoire de littérature*, 1889), док XX веком доминира процес *теоретизације свесћии*, све до мало коментарисане књиге Антоана Компањона *Демон теорије* (2001). Када су у питању три средишне идеографеме интегралне визије стварања и промишљања о оствареном – *историја*, *сјварност* и *уметност*, лако је закључити да се поменути процеси не одвијају ни равномерно ни континуирано, односно да евидентни прилив знања и умења у књижевном и научном развоју често указује на видљиве и латентне парадоксе скривене у њему.

Први од парадокса односи се на идеографему *историографија*. Са веома различитих становишта о њој занимљиво пишу: Пол Рикер у *Историји и свесћии* (1955), Алфред Вебер у *Трагичном и историји* (1955), Фернан Бродел у *Сисима о историји* (1966, 1990) и, нарочито Агнес Халер у *Теорији историје* (1974). Највиши степен развоја историографија је досегла у Француској

– појавом „школе анализата” (Ecole des Annales), чији су оснивачи Лисјен Февр, Марк Блок и Фернан Бродел, а којој такође припадају Жак ле Гоф, Јохан Хојзинга и други. У основи, ради се о обнови „антрополошке историографије”, засноване на два глобална научна опредељења: „дугом трајању” (la longue durée) и „научној синтези” (histoire totale). Она користи различите врсте духовних делатности као облика моделовања стварности. О интеракцији *историје* и *уметности* писао је филозоф Мартин Хајдегер (1950): „Уметност је историјска; као таква, она је стваралачко чување истине у делу. Уметност се догађа као песништво. Оно је завештање у троструком смислу, као даривање, очекивање и почетак.”¹

Други парадокс односи се на идеографему *стварности*. Одавно је познато да су све дефиниције ове идеографеме непотпуне и нефункционалне, јер *стварности* не само да измиче аподиктичком дефинисању и категоризацији него се у толикој мери временом трансформише да је веома тешко убицирати све њене појавне и латентне облике. Узмимо као пример два пола бинарне опозиције – *стварну стварности* (која служи као непресушни извор уметности реалистичке провенијенције, чији је репрезент Томас Ман) и *нестварну стварности* (која служи као непресушни извор уметности авангардне провенијенције, као што је магијски реализам, чији је репрезент Габријел Гарсија Маркес). Природно и логички, полови бинарне опозиције (*класични реализам* и *магијски реализам*) неминовно упућују на потребу настајања *интегралног реализма*, стваралачког поступка, хипотетички говорећи, који је једино у стању да обухвати све видове стварности.² У настојању да овладају предметом стварања (poesis) и мишљења (noesis), сви проучаваоци историјата идеја неминовно захтевају одређену

¹ У продужетку Хајдегер пише: „Као завештање, уметност је суштински историјска. То не значи само ово: има историју у спољашњем смислу, да се ме нама временј и она јавља уз много што друго и притом се мења и пролази и историји нуди своје различите изгледе, него је уметност историја у суштинском смислу, што у наведеном значењу заснива историју” (стр. 211).

² У занимљиво писаној књизи Мирољуба Јоковића *Имагинација историје (Проблем историјске и књижевностоејске дистанце у српском роману о Првом светском рату. Евројски контекст)*, Београд, 1994, посматрано са становишта продукционог модела, аутор тврди да постоје четири врсте односа романа према прототипској стварности:

- а) романи у којима је доминантна функција сведочења,
- б) романи у којима је доминантна функција супротстављања сведочењу,
- в) романи који реконструишу или надилазе историју и
- г) романи у којима до изражаја долази функција ангажмана и критичког преиспитивања историје са апсолутном свешћу о аутономности књижевног текста (стр. 10). Очигледно, Јоковић је у потпуности усвојио мишљење Р. Барта по коме је *Прича* обухватнија и од *Историје* и од *Романа*.

дистанцу према *историји*, *стварношћи* и *уметношћи*, без обзира на то да ли се ради о хронолошкој, социолошкој, културолошкој или психолошкој дистанци; тачније речено – без обзира на то да ли се ради о продукционом или рецептивном моделу.

Трећи парадокс се односи на идеографему *уметношћ*. Она се, по правилу, разматра у оквиру дијаде: знање (наука) и вештина (уметност), тако да се почетак расправе о свим садржаним феноменима и ноуменима, проблемима и апоријама, мора посветити егзактности науке о књижевности и њој сродним наукама (антропологији, филозофији, естетици, социологији, културологији, психологији, лингвистици, фолклористици и компаратистици). На потребу ужег усмеравања књижевнонаучног интересовања, усмеравања на саму природу књижевног дела, указао је Гистав Лансон почетком XX века (1903). Пишући о промењеном односу логоса науке и логоса уметности, Лансон децидно захтева да се уместо *историјом књижевност* (која је неговала претежно позитивистички приступ делу) савременици и следбеници позабаве *књижевном историјом* (која би омогућила примену плуралистичког метода и на тај начин допринела модернизацији и радикализацији аналитичких и синтетичких метода), било да је реч о супстанцијалној било о релацијској теорији уметности.

Преоријентацијом на *књижевну историју* Лансон и његови истомишљеници захтевају, на обухватним и дијалектичким принципима заснованим методима, реформацију ове духовне области „која нам недостаје и која је готово неостварива”. То практично значи да идеографема *књижевност* стиче предност у односу на *историју* и све њене подврсте (друштвену историју, економску историју, политичку историју, дипломатску историју, културну историју и читав низ других). Део Лансонових захтева испуниће неколико деценија касније Клаудио Гиљен у општеприхваћеној књизи *Књижевност као систем (Огледи о теорији књижевне историје)*, 1971.

Надаље, у познатој и признатој књизи *Теорија књижевне историје (Начела и парадиџме)*, Хајделберг, 1982, Клаус Улиг још на почетку друге главе – „Историја у тексту (Теоријска начела књижевне историје, 1)” пише:

„Књижевна историја може да се сматра посебним случајем опште историје. Попут опште историје, јавља се у двојаком значењу, као збивање и као наука о збивању. И једно и друго, догађаји историје и историја онога што се збило, незамисливи су без времена. Историчност и темпоралност јесу корелативни појмови. Као такви, не припадају само апстрактном мишљењу, већ суштински

припадају и конкретном човековом доживљавању. Како је наима, показао Вилхелм Дилтај, феномен времена можемо доживети у целости: прошлост у сећању, садашњост у испуњеном тренутку и будућност у жељи, нади или страховању” (стр. 49).³

Осим *дистанце*, за нашу расправу о интеракцији историје, стварности и уметности значајна су још два идеографска чворишта: *истина* и *чињеница*. О њима заинтересовани читалац може пронаћи мноштво информација, судова и мишљења, уколико се ради о специјалистичким монографијама или лексиконима који су посвећени теорији и типологији прозе, узето у ширем, односно теорији и типологији романа, узето у ужем смислу значења.⁴ Из бројне литературе издвојили бисмо две књиге ове провенијенције: Мирољуба Јоковића *Имагинација историје (Проблем историјске и књижевноестетске дистанце у српском роману о Првом светском рату. Европски контекст)* (Београд, 1994), и Радована Вучковића *Модерни роман двадесетог века (Источно Сарајево, 2005)*.⁵ Уводно излагање Јоковић најпре завршава кон-

³ О потреби константног испитивања и преиспитивања све суме цивилизацијског знања и умења веома занимљиво пише Ернст Касирер у књизи *Zur Logik der Kulturwissenschaften* (1942): „Што више расте грађевина науке и што се слободније диже у небо, тим више потребно је проверавати и стално обнављати њене основе. Притицање нових чињеница мора пратити ’боље постављање темеља’ које, према Хилберту, припада суштини сваке науке.”

⁴ Споменућемо само неке од неопходних: Едвард Морган Фостер, *Аспекти романа* (1927), Карл Мигнер, *Теорија модерног романа* (1970), Јован Деретић, *Српски роман 1800–1950* (Београд, 1981), Станко Кораћ, *Српски роман између два рата 1918–1940* (Београд, 1982), Виктор Жмегач, *Повијесна поеитика романа* (Загреб, 1987), Миодраг Петровић, *Србија у Времену смрти Добрице Ћосића* (Ниш, 1992), Мирослав Егерић, *Време и роман (Есеји о романима Добрице Ћосића)* (Београд – Нови Сад – Бања Лука, 2001), Богдан Косановић, *Српске и црногорске теме у руској поезији Првог светског рата* (Нови Сад, 2010) и други. Упутно је видети избор – Павле Појовић и историјска критика (1979), који је приредио Предраг Палавестра, као и три зборника радова: *Теорија историје књижевности (Опште теоријске)* (Београд, 1986), *Методолошка мисао у пресеку (Садашњи тренутак науке о књижевности)* (Београд, 1990), и *Књижевне теорије XX века* (Београд, 2000).

⁵ Читав колоплет дилема и полилема аутор је сажео у следећем пасусу, који служи као праг расправе о интеракцији *историје, стварности и уметности*:

„... у цивилизацијама које су се у току Првог светског рата узетно ангажовале, присуство историјске дистанце је у роману необично изражено. Јачини ратних доживљаја, величини ратних страдања, одговара дужина присуства историјских проблема и тајни, што је уочљиво у француском роману, руском и српском, и обратно: што је јачина ратних доживљаја и величина ратних страдања мања утолико је проблем историјске дистанце неважнији, што се уочава у енглеском роману о Првом светском рату, америчком и немачком. Значај проблема историјске дистанце у роману о Првом светском рату посебно је уочљив у културама чији је развој прекинут сасвим новим обликом идеологије. Ту би се могли уочити обриси једне друге законитости, а ствар је у овоме: процеси развоја људског духа

стацијом да се у средишту књиге налази „проблем историјске дистанце”, потом да аутор „нити претпоставља стварност роману нити роман стварности”, да би на крају закључио како се и сâм залаже за примену „интегралистичке методологије”, при чему највише инсистира на томе да укаже на чврсту повезаност „света и језика”, односно „историје и књижевне структуре”.⁶

Инсистирање на *дисџанци* требало би најпре схватити као предуслов коришћења или могућност за откривање што одрживије, што неопходније и што непобитније *исџине*. Будући да *ајсолуџна исџина* не постоји, то се као оствариви циљ поставља – досезање животне, научне или уметничке *исџине* која није сâмој себи циљ и која превасходно служи као путовођ до оних новооткривених *исџина* које воде ка откривању релевантних, употребивих и функционалних корекција које неминовно појачавају не само критичку свест него и стваралачку самосвест проширењем духовних и стваралачких хоризоната.

О потреби одржавања *еквидисџанце* према различитим областима духовних делатности занимљиво сведочи Никола Милошевић (1986): „Историјска дистанца по мом мишљењу није хронолошка него психолошка категорија. Писац мора да се изнутра дисџанцира.” Одржавање *еквидисџанце* нарочиту важност добија уколико схватимо сву сложеност идеографског чворишта *чињеница*, било да се ради о трима интенционалним луковима (*intentio auctoris*, *intention operis* и *intentio lectoris*), било о двама луковима књижевног дела (лингвистичком и интенционалном). Сви наши научници који су се бавили науком о науци, а у њеном оквиру и науком о књижевности (од Светозара Петровића, преко Миливоја Солара до Николе Милошевића) сагласни су у томе да се по критеријумима научне егзактности у науку могу убројити само књижевна историја и књижевна теорија, јер су оне засноване на низовима *чињеница* и јер подлежу следећим процесима: *исџинијосџи*, *џоновљивосџи* и *џроверљивосџи*. На то указује Иван Коларић у књизи *Философија* (2004) тврдећи: „Вредносни судови се не могу извести из чињеница, али се односе на чињенице.” Међутим, као што с правом упозорава Миливој Солар у студији „Шта знамо о књижевности?” (1977), чињенице важе као

су исторични и крећу се по одређеној логици тако да их ниједна идеологија не може ставити под контролу” (стр. 13).

⁶ У наставку Јоковић тврди да се у периоду између два светска рата, када је објављен највећи број романа ратне провенијенције, у српској књижевности, могу запазити четири типа зависности књижевне структуре и историјског догађаја: а) лирски тип, б) рационализовани тип, в) епски тип и г) трагички тип зависности, што захтева додатну аргументацију.

чињенице тек уз „становиту интерпретацију која их чини чињеницама”. Једино се на тај начин могу, пише даље Солар „задовољити потребе интерпретације, кохеренције, сустава знања и знанствених идеала провјерљивости” (стр. 824).

Највећи број поетичких, аутопоетичких и метапоетичких исказа, када је реч о глобалним идејама Епохе (пишчевом односу према стварности и чињеничности), Ћосић је саопштио трима прилозима: у огледу „Књижевна историја данас” (приступној беседи у САНУ, одржаној 29. III 1978), у огледу „Један приступ историјском роману” (припремљеном, а неодржаном предавању студентима филологије у Лондону, насталом 25. IV 1980), и сводном чланку „Рат и књижевност” (саопштеном на симпозијуму у Будви, 12. X 1987), објављених потом у репрезентативној књизи чланака и огледа *Стварно и могуће* (Београд, 2001, стр. 143–160, 161–179 и 200–206). За нашу анализу најнеопходнији је први оглед, писан са нескривеним амбицијама да резимира сва дотадашња искуства и сазнања, у области коју сâм писац сматра секундарном у односу на белетристику.

Искрено и исповедно Ћосић најпре сведочи о четири циља која својим књижевним делима жели да оствари: 1. „умно се загледати у предисторију садашњице”, 2. да у историји првенствено види човека, 3. да следи књижевне циљеве које је дефинисао Лав Н. Толстој као пишчев идеал („написати стварну, истиниту историју овога века”) и 4. следити аутопоетичка искуства која је саопштио Томас Ман, такође један од пишчевих узора, у познатом огледу „Уметност романа” (насталом 1953, а цитираном по избору *Роман*, Београд, 1975, стр. 114–123).

Вођен сопственим и стваралачким искуством и бројним туђим сазнањима, Ман прихватљиво и сугестивно резимира релевантне парадигматске и синтагматске осе романа као обухватне, агресивне и адаптивне врсте. Ћосићу је веома близак Манов исказ: „Чудесан расцвет романа у Европи током деветнаестог века у Енглеској, у Француској, у Русији, у Скандинавији – није никакав случај; он је повезан са савременим демократизмом романа, са његовом природном подесношћу да служи модерном животу као његов израз, са његовим страсним занимањем за друштвено и психолошко подручје, што је од њега начинило репрезентативни облик епохе” (стр. 121).⁷

⁷ Апологија Т. Мана *роману-епојеји* може се довести у везу са Ћосићевом апологијом *историјског романа* као могућности испољавања „колективне стваралачке свести”. О томе Ман у огледу „Уметност романа” пише: „Еписко дело, неисцрпно море, право чудо од подухвата, у који се инвестирају огромне масе живота, стрпљења, присне уметничке марљивости, истрајне верности која сваког

Непосредним Мановим утицајем могу се објаснити релевантне Ћосићеве филозофске, естетичке и поетичке апофтегме, као што су следеће: „Има мало, сасвим мало егзактних чињеница о прошлом”; потом да „егзактност чињеница трпи све већу релативизацију и у времену”; као и да су неприкосновене „махом ситније, споредније чињенице”. Пређемо ли из теоријске у примењену раван анализе, показаћемо потпуну хармонију основних егзистенцијалних, интелектуалних, креативних и интуитивних опредељења Добрице Ћосића у ратној и антиратној тетралогии романа *Време смрти* (I–1972, II–1972, III–1975. и IV–1979).⁸ Бројна искуства и сазнања Ћосић је често сумирао гномски сажетим исказима: „Народ је постао активни херој историје, али, истовремено, народ је постао и трагична жртва историје, односно њених идеологија.”

ТИПОЛОГИЈА И ТЕОРИЈА РОМАНА

Уколико је тачна, а јесте тачна, констатација Мирослава Егерића – да је *Време смрти* роман „далекосежне, умне рефлексије историје, изражене артистичким облицима какве захтева истински роман”, тада је аналитичару преостало да се упусти у евидентирање најважнијих циљева или система циљева које писац жели да оствари у роману – реци, роману-епоеји и полифонијском роману, него да истовремено утврди идеје-водиље у њему, структурно богатство, лепезу пишчевих дарова и употребу оних стваралачких проседеа који га чине водећим писцем националне књижевности. У светлу идеографског посматрања, најпре се мора констатовани следећи парадокс: четвортомна сага Добрице Ћосића о *времену* и *смрти* (објављивана од 1972. до 1979) истовремено је и ратна и антиратна тетралогиија, јер је романсијер послушао мудри савет Ива Андрића да се национална сага мора представити у својој пуноћи, са обиљем супротстављених мишљења и судова.

О томе и сâм Ћосић сведочи без посредника у Дневнику о роману *Време смрти*, потом у есејистичкој књизи *Стиварно и моџуће*, као и у бројним и разноврсним разговорима саопштеним

дана обнавља инспирацију – са његовим гигантским минијатуризмом, који изгледа опседнут појединошћу, као да му она све значи, а при том непоколебљиво не губи из вида целину” (стр. 118).

⁸ Уводни део студије завршићемо Ћосићевом деобом писаца на три групе, на основу њиховог односа према чињеницама и чињеничности. Прву групу представља – *мали писац*. Он без изузетка пренебрегава чињеницу. Другу групу – *средњи писац*. Он без изузетка робује чињеницама. Трећу групу – *велики писац*. Он зна „само неопходне чињенице, јер види истину и над чињеницама и ван њих” (стр. 156).

тим поводом. Имајући као непревазиђен узор Толстојев роман *Рај и мир*, Ћосић је за предмет књижевне елаборације изабрао Први светски рат, будући да он а priori и а posteriori садржи енормно велики број стваралачких изазова. „После шест деценија од завршетка Првог светског рата, пише тим поводом Ћосић, сасвим је очигледно да је Први светски рат сигурносна прекретница и у историји српског народа”, ослањајући се на добро познати податак да је у највећој до тада светској „кланици народа” учествовало више од 70 милиона војника, да, како сам писац тврди, „Двадесети век је на нашем тлу разастро тешке заблуде и мучне неспоразуме међу људима и народима” који до дана данашњег (почетком 2014) ништа не губе од своје актуелности. Стога нимало не чуди то што тетралогiju романа у великој мери плави не само трагична него и агностицистичка визија живота, којој романсијер непрекидно супротставља стоичку визију, као покушај равнотеже.

Поредећи текст тетралогije романа са историјским изворима који би могли чинити његов паратекст, јасно као на длану писац увиђа како савремена цивилизација у прошлом веку технички и технолошки напредује, али да она евидентно морално назадује. Он такође увиђа како се из године у годину из деценије у деценију, растачу највише историјске, националне, друштвене и моралне вредности, како протекла искуства и сазнања нису примењива ни у једној сфери постојања, стварања и предвиђања, тако да процес актуелизације и проблематизације елаборираних тема и мотива добија на значају. После свих мучно стечених и више пута осведочених искустава и сазнања писац увиђа да историја мало може послужити као учитељица живота, те сва промишљања о њој морају започињати „из почетка”.

Основни стваралачки принцип примењен у *Времену смрти* је процес „осадашњења прошлости” на начин који помаже *иновацији* књижевне уметности, у већој, и *модернизацији* књижевности у мањој мери, будући да Ћосић истовремено трага за оним врстама „осадашњења” и „трајности” животних и уметничких истина којима се остварују основни циљеви: а) да се њима супротстави лажима и кривотворењима историјских истина, које пропагирају застареле и ревитализоване, нехумане идеологије; б) да се супротстави људском заборава који служи као предуслов лажима и кривотворењима; в) да романом као најобухватнијом врстом књижевне уметности у свим измењеним околностима – негира игнорантски и прагматички однос према историји, у служби појединих европских национализма и, на крају, г) да националној књижевности у наслеђе остави аутентично романескно дело које у себи сабира, продукује и репродукује животне и уметничке

истине, без којих се наша егзистенција не би могла ваљано тумачити и разумевати.

У овој фази стваралачке метаморфозе Ћосић је већ овладао великом сумом знања и разноврсног умећа, тако да као једну од несумњивих синтеза, о којој романсијер децидно не сведочи, видимо у томе што је он у стању да истовремено оствари историјски, друштвени, психолошки, полифонијски и ерудитни роман.⁹ Наше мишљење посведочиће позната апофтегма Мигуела де Унамуна, саопштена у познатој књизи *Трагично осећање живота*: „Нити осећање успева да од утехе створи истину, нити разум од истине утеху.” Сучељавајући непрекидно емоционалистичку и рационалистичку компоненту у тетралогiji романа, Ћосић је у пракси показао неопходност примене „контрастних естетика”. Стога он константно и доследно негује интегралну визију света, смењујући пасаже посвећене „логици нарације” пасажима посвећених „историјском фактицитету”, који се лако дâ препознати, и „имагинарној реалности историје”, коју је теже дефинисати, јер се ради о широко примењеној палети разноврсних даровитости које писац несумњиво поседује. Без обзира на порекло (стварност или имагинацију), Ћосић као примарну ознаку дела истиче низове „аутентичних чињеница”, јер је на њима заснована новостворена визија света, естетика стварања и систем мишљења. Речено ћосићевским језиком, тако откривена *исстина* мора истовремено бити „вишезначна и темпорална”, јер стваралачки и мислилачки идеал пишчев састоји се у откривању и формулисању „објективних и апсолутних истина”, уколико оне уопште постоје (!?).

Новооткривене „тачке гледишта” Ћосић сугерира потенцијалном саговорнику, са којим не прекида дијалог ни једног часа, као могућност изједначавања по значају и делотворности „стварне историје” и „имагинарне историје”, уз саморазумљиву претпоставку да је „Имагинарна историја по много чему стварнија од стварне историје”, као што тврди Габријел Гарсија Маркес, представник „магијског реализма”. Ћосићу је, наиме, подједнако стало и до регионалних и до универзалних истина, јер међу

⁹ Да се ради о стваралачкој прекретници у Ћосићевој стваралачкој метаморфози уочио је још Петар Цацић, који поводом појаве трилогије *Деобе* (I–III), 1961, пише: „Том крупном, замашном, па и монументалном остварењу наше савремене литературе, које и сложеност својих амбиција, и ширином својих захвата, и дубином свог доживљаја људске и историјске егзистенције ипак далеко премаша значај пишчевих претходних резултата.” У том светлу посматрана, могла би се у потпуности прихватити следећа Серингова мисао: „Књижевна историографија морала би да се тумачи као *poiesis* историје књижевности” (1976).

њима мора постојати однос потпуне хармонизације, интеракције и кореспонденције (појединости и целине).

То се нарочитом снагом односи на бројне и сугестивно остварене наративне секвенце у тетралогiji романа, посвећене индивидуалној, породичној, племенској, националној или цивилизацијској трагедији. У средишту пишчеве технике романа непрекидно се налази процес објективизације (типизације) и субјективизације епских ликова (индивидуализације), чиме је увелико писац допринео модерном поступку портретизације и карактеризације епских субјеката. С неуобичајеном лакоћом писац смењује наративне планове посвећене *εξωτοῦιου* (бити изван ствари) са онима који припадају *εὐδοτοῦιου* (бити у стварима), најчешће се служећи синергијом као процесом обједињавања различитих врста стваралачких енергија. Узмимо као илустрацију следећу поделу: а) на општем плану („трагични дани”, „трагични човек” и „трагичан народ”), б) а на индивидуалном плану више индивидуалности: Вукашин Катић као *човек ἰθεοριје*, представник моралне филозофије; Никола Пашић као *човек ἰπραксе*, представник егзистенцијалне филозофије, Живојин Мишић као *човек дужности*, представник делатне филозофије која је још у Грчкој филозофији дефинисана као „Чинити и бити!”, и Радомир Путник као *човек начела*, представник традиционалног мишљења).

Посебан значај добија Ћосићева способност преласка са општег на индивидуални план, и обратно, као и способност укрштања монолога, унутрашњег монолога и дијалога. Послужимо се у ту сврху примером. Мирослав Егерић је, пишући о Трећем тому *Времена смрти*, сучелио општи план расправе:

„Историја са властитим узвишеним циљевима, велики планови и значајне идеје, циновске битке и победе, заноси славољубаца, исполински покрети људских гомила у сударима, тутањ и грмљавина топова – све оно што зна да заведе сјајем слика и позлатом реторике, што редовно и заводи слабе или неразвијене умове – доведено доведе, у овом роману, у вези са луцидностима *Незнаној Болесника*, добија сасвим друга обележја, боје и значења”

са индивидуалним планом казивања, сучељавајући логичко-дискурзивно мишљење (у појмовима), које махом припада експлицитној поетици, са ејдетским начином мишљења (у сликама), које *in extenso* припада имплицитној поетици:

„Знање о себи, човеку – као што се зна највише је знање о свету. А Болест је оно стање које нас приморава на сазнање себе.

Може бити да највеће зло Помора који наступа није то што патимо и умиремо, него што ништа не чинимо да сазнајемо себе и запамтимо себе. Оздравити – није најтеже ни најзначајније за будућност. Треба се сазнати. Ми умиремо, а то је права прилика.

... увиђам да ће и победници овог рата ући у мир са обманам трајнијег значаја но што је значај ратних победа. А о великим заблудама, као и о великим несрећама, влада и заблудно мишљење” (Трећи том, стр. 76).

Проучаваоци процеса иновације, модернизације и радикализације српског романа XX века с правом указују на два основна тока развоја ове књижевне врсте: *европеизацију* и *балканизацију*. Одричући се од ширења расправе о наведеном проблему, споменули бисмо само један од репрезентативних облика тога времена – француски „нови роман” чији су репрезенти Ален Роб-Грије, Мишел Битор, Натали Сарот, Клод Симон и други; потом романе настале током дуге владавине структурализма, са веома развијеном естетиком и поетиком, као и романе које је свестрано прихватио и препоручивао постмодернизам, пропративши их веома екстензивирамом теоријом и типологијом.¹⁰

За разлику од европских теорија, које су роман третирале као у себе затворену структуру, као књижевну врсту која ће се понављањем наћи у кризи, уколико се не одрекне Велике нарације и епских ликова, уколико не прихвати фрагмент, фрагментираност и фрагментацију наративне структуре, као и новонасталу теорију цитатности. Процес *балканизације*, међутим, не признаје кризу романа као што га није признала ни водећа – јужноамеричка књижевност, и даље инсистирајући на традиционалним вредностима романа овога пута обогаћеног и продуктима модернизације (као што су *фантијасџика*, *чудно* и *чудесно*). Од Ива Андрића и Владана Деснице, преко Бошка Петровића и Добрице Ћосића, до Михаила Лалића и Меше Селимовића, продукциони модел показује апсолутно поверење у Велику причу, Древну причу или Велики наратив, о чему без посредника сведочи: Ћосићева тетралогија

¹⁰ У наведену књигу Вучковић је уврстио Ћосићев роман *Корени*, уместо тетралогије *Време смрти*. Осим Ћосића, у књигу су уврштени још и романи И. Андрића, С. Басаре, М. Булатовића, О. Давича, В. Деснице, Д. Киша, Р. Константиновића, М. Лалића, М. Павића, Б. Пекића, Р. Петровића, М. Селимовића, Б. Станковића и М. Црњанског. О монографији смо писали опширније и систематичније у огледу „Сродство по избору (Теорија и типологија романа у тумачењу Радована Вучковића)”, 2007, бавећи се претежно начином циклусирања романа који су допринели развоју ове књижевне врсте. Они су подељени у шест тематских кругова: „Роман модерне”, „Авангардни роман”, „Роман модерне класике”, „Егзистенцијалистички роман”, „Неоавагардни или нови роман” и „Постмодернистички роман”.

Време смрти, Лалићева тетралогија (*Рајна срећа*, *Зайочници*, *Докле гора зазелени* и *Гледајући доле на друмове*), Петровићев диптихон *Певач* и други.¹¹

Етимон тетралогије романа *Време смрти* налази се у роману *Корени* (1954), који се може без ограда прогласити ембрионом нове књижевне грађевине, посвећене породичној хроници Аћима Катића, његових синова и унука. У дијахронијској аналитичкој равни овај роман се мора неминовно тумачити као дело које на касније настале романе баца „бочно светло”, а нарочито на две најзначајније тетралогије у том времену: *Време смрти* и *Време зла*.¹² У слободнијој интерпретацији, особито уколико се она односи на теорију верзија, роман *Корени* би могао бити тумачен и као *основница*, а две наредне тетралогије романа као *изведенице*, уз напомену да је у међувремену дошло до промене и природног и књижевног говора у романима, јер је у *основници* језик био поетизован, док је у *изведеницама* он прерастао у *мудроносну прозу*, са повећаном енергијом информација, импресија и сугестија. Видно је, у међувремену, промењен и однос *догађајних* и *асоцијативних низова*, што Ћосића сврстава у први ред стваралаца српске књижевности (заједно са Андрићем, Црњанским, Петровићем, Селимовићем, Десницом, Павићем, Пекићем и Кишом).

Читавим пространством ратне и антиратне тетралогије романа одзвањају полемички тонови. Ћосић припада оној врсти стваралаца и мислилаца који с подједнаком критичношћу оцењују прошлост, садашњост и будућност, затим оних који често мењају наративне планове, чиме се битно мења однос ретроспекције,

¹¹ О Лалићевом књижевном опусу објавили смо књиге – *Романи Михаила Лалића* (Београд, 1974) и *Писање као судбина (Поетика Михаила Лалића)* (Приштина – Нови Сад – Подгорица, 1994), а недавно и студију „Стваралачки ентузијазам Михаила А. Шолохова и Михаила Лалића (Прилог тумачењу теорије реализма)”, 2013; а о Б. Петровићу студију „Живети у причи и за њу (Структурна, тематска и композициона сложевина хибридног романа *Певач Бошка Петровића*)”, 2013, подељеној у три целине: „Древна прича као ’суштина свих суштина’ (Теорија прозе)”, „Прича као историјска пројекција и перспектива (Роман-слика)” и „Прича као жижа згуснутих енергија (Роман-идеја)”.

¹² Роман-реку као обухватну романескну форму, Ћосић је започео трилогијом *Деобе* (I–III), а наставио тетралогијама: *Време смрти* (I–IV) и *Време зла* (I–IV), коју чине оимењени томови: I – *Грешник* (стр. 384), II – *Оштадник* (стр. 431), III – *Верник 1* (стр. 352) и IV – *Верник 2* (стр. 352). Наставак овако замишљеног концепта представља књига *Време власији* (објављена у Нишу, 2001, стр. 448), завршена 23. августа 1994. године, са скептично интонираним завршетком:

„То нећу да проверавам. Има неистина значајнијих од истина.

Пријовеси о несрећном човеку свога доба завршавам реченицом коју сам смислио пре Ивановог одласка у Венецију: Одавно, одавно је свему крај” (стр. 446).

интроспекције и проспекције. Тај процес смењивања дијахроничке и синхроничке равни, коју Ханс Роберт Јаус назива „историјском актуелизацијом”, у потпуности је примењив на Ћосићеву тетралогiju будући да, како би рекао Антун Барац, романсијер је у роман унео „улог цијела бића”, спојивши га на чудесан начин са „бићем историје” и „бићем уметности”. На ту премису лингвистичког и интенционалног лука најпре указују пасажима романа који су елаборирани у виду рџпре са непознатим опонентом (*diatriba*) или у виду рџпре са познатим опонентом (*neikos*). На тај начин су видно обогаћене и усложене обе схеме романа (конструкциона и композициона).¹³

Сопствене дилеме и полилеме писац преноси на читаоца, особито оним наративним исказима које теоретичари прозе називају апофтегмама, глосама, гномама или мудрим изрекама, а њихов број је такав и толики да се тешко могу у целини регистровати и протумачити. Узмимо за ову прилику само три од најкомплекснијих по звучењу и значењу: „Проклето је српско племе и семе. Ратови чешћи од неродица и поплава” (Први део, стр. 28), потом „Боље је изгубити рат него мир” или „Увек до краја један против других. Увек један другом радимо о глави. Подељени у држави, издељени у племену. Да се сатремо у рату и своју издељеност учинимо коначном. Та мука опстанка и зло у нама” (стр. 78).¹⁴ Такви искази на најбољи начин указују на пишчеву дијалектику стварања и дијалектику мишљења.

Као активни и ангажовани сведок, учесник и интерпретатор у рату и миру, Ћосић је читав каледоскоп историјских збивања, интимних преживљавања и интуитивних наслућивања неког дубљег и трајнијег смисла постојања, стварања и мишљења

¹³ Филозофске, социолошке, психолошке или поетолошке пишчеве апофтегме могу да послуже као резиме вишегодишњих и вишедеценијских размишљања о свим областима живота, увек у њиховој матици.

Потресно делују већ сâми статистички подаци о првом светском рату. У њему је учествовало 70 милиона војника (из 70 земаља, док је само 20 било неутрално). Русија је имала 1,8 милиона мртвих и 5 милиона рањених. Ратна штета Србије износила је половину укупне националне имовине. У рату је страдало 28% становништва, од чега 62% мушког становништва (од тога 53% мртвих а само 9% рањених). Укупно је било 6 милиона заробљеника и 10 милиона изгнаника. Писац директно и индиректно указује на бројне последице и страдања српског народа која трају све до данашњих дана, повремено се обнављајући у још негативијем виду.

¹⁴ Анализирајући однос текста, контекста, интертекста, надтекста и паратекста, закључили смо да је у периоду политичке и друштвене изолације (1968–1972), писац имао детаљно разрађену конструкциону и композициону схему романа, који је током романа допуњавао, преиначаво и обогаћивао. Хармонија појединости и целине видна је већ при првом погледу (уводом у процес фрагментације и интеграције наративне прозе у роману).

– филтрирао на страницама ратне и антиратне тетралогije романа *Време смрти*. Гестом, делом и мишљу он истински припада реду аутентичних стваралаца у националној и наднационалној књижевности, а као аутентични хуманиста и пацифиста непрекидно је у интелектуалној авангарди.

Стога није чудо што је у хвале вредном књижевном опусу (1943–2014), успео у потпуности да оствари своја филозофска, животна и стваралачка опредељења:

„Има, сматрам, много и узбудљивог смисла умно се загледати у предисторију садашњице, не да бисмо неке друштвене облике и идеје присвојили за наше доба и у њима тражили путеве за своја раскршћа и решења за своје кризе, него да бисмо у времену и најтежим проверама сазнавали своје творачке моћи, да бисмо увидели и своје немоћи и трагичне заблуде на пословима историје, да бисмо духовно sazрели и расли на својим истинама.

У тражењу смисла свог постојања, заиста је неопходно да у историји видимо човека, у националној судбини човекову судбину, у колективу појединца, да иза националних и друштвених идеологија које су покретале људе и велике догађаје, сагледавамо и оне сасвим личне мотиве у „стварању историје”, да иза застава, топова и патриотских реторика видимо човеково лице, чујемо његово срце и наслутимо његову душу” (*Стиварно и могуће*, стр. 153).

ВЕРБАЛНИ ЕНЕРГИЗАМ РОМАНА

У лексикографској одредници „Роман”, објављеној у *Лексикону савремене културе (Теме и теорије, облици и институције од 1945. до данас)*, Штутгарт–Вајмар, 2000, приредио Ралф Шнел, ауторка Ренате Крол саопштава и низ дискутабилних мишљења, попут следећег: „Након 1918, а још више након 1945, роман доспева у дубоку кризу, и то на различитим нивоима. У домену приповедачке технике, укључивањем несвесног у техници тока свести (Х. Мелвил, *Моби Дик*, 1851; Ц. Џојс, *Уликс*, 1922; Н. Н. Јан, *Перуђа*, 1929) роман доспева до границе разумљивости, чије прекорачење угрожава његову прихватљивост” (стр. 604). Да је ауторка више пажње поклонила књигама Михаила М. Бахтина – *Проблеми њоеишке Досџојевскоџ* (1963) и *О роману* (1989), њена дефиниција романа била би знатно преиначена, јер је Бахтин о роману писао као о веома адаптивној, пластичној, агресивној и перспективној књижевној врсти, што ће рећи – да је далеко од сваке „кризе романа” и „краја романа”. О томе аутор пише: „Радови о роману своде се, у огромној већини случајева, на што потпуније регистровање описивачких варијанти романа, али у резултату

таквих описа никад се не долази до било какве целовитије формуле романа као жанра. Истраживачи чак не успевају да укажу ни на једну одређену и сигурну одлику без такве оградe која не би ту одлику, као жанровску одлику, потпуно анулирала.”¹⁵

Одвојивши, тако, продукциони модел (белетристику) од рецептивног модела (науку о језику и науку о књижевности) у националној и наднационалној књижевности, Бахтин је понудио неколико теорема подједнако примењивих на читав низ других, мање или више сродних области духовних делатности (филозофију, антропологију, културологију, естетику, психологију, социологију, етнологију и друге). Када је у питању Ћосићева ратна и антиратна тетралогија романа *Време смрти* (1972–1979), мишљења смо да без неких његових теорема није могуће теоријски засводити обиље проблема и апорија које нуде релевантне духовне вертикале (мислимо на однос парадигматских и синтагматских оса у роману).¹⁶ Наведимо као пример следеће: 1. дефиницију *хронопоја* као природну и логичку симбиозу поетике времена и поетике простора; 2. потом дефиницију *полифонијског романа* као врсту романа-синтезе која му отвара нове перспективе; 3. односно дефиниције трију међусобно различитих али и зависних процеса: „хибридизацију култура”, „хибридизацију језика” и, нарочито, „хибридизацију жанрова”, с обзиром на енормну адаптивност полифонијског или хибридног романа; 4. као и теорему о *дијалошкој природи* сваке врсте књижевног и идеолошког дискурза („вербалног енергизма”), за разлику од В. В. Виноградо-

¹⁵ О односу књижевне уметности и науке о њој према култури Бахтин пише у књизи *Естетика словесног творчења* (1979): „Наука о књижевности мора успоставити тешку везу са историјом културе. Књижевност је неодвојиви део културе и она се не може схватити изван свеопштег контекста читаве културе дате епохе ... У свакој култури прошлости запретани су смислови огромних могућности који су остали скривени, непознати и неискоришћени на растојањима историјског живота те културе. Сваки смисао открива своју дубину када се сретне и додирне са другим и другачијим смислом. Тада међу њима почиње дијалог који превладава учауреност и једностраност тих смислова и тих култура.”

¹⁶ Наведеним теоремама систематично смо се бавили у тетралогији естетско-поетичких монографија: *Митоме и поетоме Томаса Мана* (Нови Сад, 2007), *Анаграми и криптограми у романима Умберто Ека* (Подгорица, 2009), *Лавиринти чаробног реализма Габријела Гарсије Маркеса* (Подгорица, 2011) и *Снови и судбине у нарајивној прози Михаила А. Шолохова* (Подгорица, 2013), као и у монографима сродне провенијенције: *Романи Михаила Лалића* (Београд, 1974), *Поетика Славка Јаневског, I–II* (Краљево, 1989), *Писање као судбина (Поетика Михаила Лалића)*, Приштина – Нови Сад – Подгорица, 1994, *По сунчаном сајлу (Поетика и естетика Владана Деснице)*, Нови Сад – Бањалука, 2001, и бројним књигама студија и огледа.

ва који се у раду „Проблем сказа у стилистици” (1928) залагао за монолошку форму.

Под категоријом „вербални енергизам” подразумевамо све видљиве и латентне еманације „писаног говора” (текста) и „живог говора” (сказа). Имајући на уму управо ту законитост, М. Јоковић у књизи *Имагинација историје* (Београд, 1994), одељку „Критичка историјска дистанца као услов за виђење филозофије историје и политичке праксе” (стр. 123–161), тврди да *Време смрти* (I–IV) представља „велики лингвистички рај”. Када је у питању однос према „вербалном енергизму” романа указали бисмо на потпуну сагласност мишљења Д. Ћосића и Б. Петровића који, поводом диптихона *Певач*, I–II (1979), тврди да се у сваком аутентичном роману крије *дејо* једног језика као и лако обновљиви *извори* вербалне енергије. Већ овом констатацијом могуће је, у великој мери, објаснити протејску свест романа, будући да се ова законитост у подједнакој мери односи и на „монолошки” и на „дијалошки систем језика”.¹⁷

И Ћосић и Петровић сматрају полифонијски роман прикладном формом за примену најразнороднијих стваралачких проседеа, чиме показују апсолутно поверење у Древну причу или Велики наратив, који с лакоћом подноси све врсте супротстављених „тачака гледишта”. Овакво становиште, које поменути романсијер брани и продукционим и рецептивним моделом, представљало је видну побуну против естетике и поетике француског „новог романа”, структурализма и постмодернизма. Припадајући категорији „Романа модерне класике”, како ову врсту дефинише Р. Вучковић, аутори полифонијског романа, истина, више доприносе процесу *иновације* него процесима *модернизације* и *радикализације*. О томе пише естетичар и критичар Зоран Гавриловић у предговору *Времена смрти* – „Надмислови историје и уметности” (Београд, 1984): „*Време смрти* композиционо /је/ састављено тако да у њему постоји неколико вертикала, неколико основних ликова који се преплићу и међусобно прожимају са хоризонталним постојањем многих других ликова и трагичним збивањима у читавој нацији. Ћосићев метод је такав да ће све ове велике

¹⁷ У одељку наведене монографије „Јунак на нивоу индивидуе” М. Јоковић с правом закључује: „Идеологија романа хомофонијског типа јесте закључак онога што приказује, принцип самог виђења стварности или непосредан израз главног јунака. У полифонијском или дијалошком систему, какав *Време смрти* јесте, ништа није једном заувек дато, циљ аутора није да наметне своју идеологију и своје виђење, већ му је задатак да одређено поље ствари, одређене проблеме, дијалошки проблематизује, како на нивоу Речи тако и на нивоу Времена” (стр. 151).

историјске планове обасјати и сажимати кроз неколико ликова који и јесу путоказ за разумевање значења читавог дела (стр. 19).¹⁸

О надмоћи поетике времена над поетиком простора на илустративан начин сведоче и реторике наслова – *Време смрти* (I–IV), *Време зла* (I–IV) и *Време власи* (Ниш, 2001). У првој тетралогии романсијер није посебним насловима међусобно одвајао четири тома (I – стр. 368; II – стр. 4–174; III – стр. 524 и IV – стр. 603). Очеvidно, писцу је у овом случају више стало до *целине* него до *појединосћи*, мада је свака књига посвећена само одређеном периоду ратних збивања и најзначајнијим историјским и имагинарним догађајима у њему. Проблем сегментације романа, односно процеси фрагментације интегралне и интеграције фрагментарне прозе, посебно указују на значај *поетике времена*, у којој су доминантна два топоса: *време* и *смрт*. На кохерентност појединих токова указује и могућност оимењавања појединих томова ради лакшег сналажења у тетралогии: Први том је – *Време сирадања*, Други том – *Време надања*, Трећи том – *Време боловања* и Четврти том – *Време егзодуса*, чиме тетралогиија, на секундарном плану значења, добија и неке библијске ознаке. Четири наведена наслова кореспондирају са четири тома *Времена зла* које је аутор оименио као: *Грешник* (Први том), *Опшадник* (Други том), *Верник* (Прва књига) и *Верник* (Друга књига), као Трећи и Четврти том.¹⁹

Будући да је прва тетралогиија романа посвећена националној ратној епопеји, двема најтежим годинама у њој (1914–1915), није чудо што је роман-епопеја временом добио све ознаке *националне историје*, јер је у свим сегментима *историјски роман* прерастао

¹⁸ У рецензији написаној поводом издања *Времена смрти* 1972. године, издања по коме су наведени сви цитати у овом раду, исти аутор је записао: „Како је тема сама по себи величанствена, то се књига широко и многоструко рачва ка стварању књижевне визије о народном рату, безбројним судбинама које се плету око рата и у њему, тако да се читава окосница романа претвара, у ствари, у слику у којој постоје више основних токова, а сви се они сливају у јасно одређену намеру ауторову да своје сазнање рата, са свим његовим светлим и тамним странама, уобличи у литерарну творевину која ће понети бремене дијалога са историјом.”

¹⁹ У већ цитираној књизи *Време и роман* (2001) М. Егерић на специфичан начин сажима Тосићеву поетику времена: „Нашој перцепцији животног процеса у овом делу указује се једна ванредно жива, делотворна сугестија: *време* се у њему јавља као унутарња, иманентна снага, као нешто што захвата и обликује, подстиче и мења људе и „богове”, моћне и немоћне, оне који имају илузију да знају његове законитости и ђудљивости и оне који ту илузију немају. Оно велико, надлично, необухватно време из народне поезије које „гради по Котару куле”, али их, једнако равнодушно и разграђује, као да дискретно ставља до знања људској охолости да је све човеково смртно, пролазно и да је, можда, једина шанса човекова: чином, делом постати колико је могуће *антиисудбина*” (стр. 113).

у *еџзисџенцијални роман*. То практично значи да је *хомофонијски роман* подређиван *полифонијском роману*, у коме осим текстуалних посебно место добијају и паратекстуална значења (многе законитости збивања у Првом светском рату аналогично се могу пренети на законитости историјског развоја у Другом светском рату, и три и по деценије након њега, 1945–1979). У том настојању Ћосић у највећој мери користи домете романа-идеје, полемичког романа и ерудитног романа, остајући при првобитном глобалном опредељењу – да је полифонијском роману најпримеренија дијалогска форма и есејистички интонирана проза. О томе је Бахтин записао следећу мисао: „Нема прве ни последње речи и нема границе дијалогском контексту. Нема ничег апсолутно мртвог: сваки смисао имаће празник поновног рађања”, нарочито уколико су елабориране опседантне теме и мотиви. Бахтиновски размишља и М. Јоковић када закључује: „Дијалог је, по ауторовој концепцији, основна димензија њиховог постојања, а дијалогски спектар изузетно је богат што показује и велики број јунака различитих интелектуалних и социјалних коренова” (стр. 124).

Као што је већ речено, Ћосић није само успео да овлада веома разнородним токовима романа него и да у великој мери хармонизује однос већих и мањих целина у њему. То се нарочитом снагом читује у расправи о опседантним темама, као што су – *историја, време, смисао, слобода, правда, жртва, култура, насиље, рат, мир, еџзисџенција* и читав низ њихових антипода, што је често захтевало покретање „дискусије из почетка”, а тиме указивало и на опасност коју доноси свако нефункционално понављање или парафразирање. Оне чине да *Време смрти* импонује више него сви други сродни романи у српској књижевности: због способности портретизације и позитивних и негативних епских јунака, као и прецизног елаборирања и сучељавања разнородних „тачака гледишта”. Најбољим деловима тетралогije показује се висок степен пишчеве концентрације (више на садржајном него на формалном плану), различите врсте интелектуалне и креативне радозналости, као и драматичност догађајних и асоцијативних низова, употребе језика који континуирано показује надмоћ књижевног језика над језиком егзактних наука које често користи. Процес хармонизације, на крају, обухватио је подједнако и *слике* и *идеје*, односно све продукте ејдетског (у сликама) и логичко-дискурзивног начина мишљења (у појмовима), при чему су само значења песничких слика неисцрпна, док су значења поетских идеја исцрпна.

Међутим, не чуди то што у епском пространству тетралогije читалац наилази и на ретке инспиративне осеке. У том погледу

чини нам се да је Ћосић преузео мудри савет Л. Н. Толстоја, изречен поводом *Рајна и мира*. Мудрац из Јасне Пољане информише своје савременике и наследнике да се у роману-епопеји или полифонијском роману морају наизменично смењивати *висоравни* и *врхуници*. Под првом категоријом Толстој подразумева стваралачке осеке чак и „намерну досаду”, коју писац нуди читаоцу непосредно пре него што га изведе на неки од *врхунаца* (климакса романа), док га не доведе до оних репрезентативних одељака који у свему показују чари, магију и богатство пишчеве рефлексije, имагинације и интуиције. Њима романсијер показује лепезу даровитости и стваралачку концентрацију, тако да однос *висоравни* и *врхунаца* постаје пресудан приликом коначне, ригорозне књижевно-естетске валоризације (у тренутку настајања романа) и ревалоризације (у данашњем тренутку оцењивања, после три и по деценије од настанка). У том смислу посматрано, као репрезентативније томове истакли бисмо Први и Други том, док преостала два у знатној мери заостају за њима.²⁰

С обзиром на то да је *Време смрти*, in extenso, посвећено човеку у трагичном судару са историјом, лако је схватљива улога историјских и неисторијских личности (ликова, типова и карактера), у поступку којим се готово губи граница између историзације литературе и литераризације историје, чиме је Ћосић показао све одлике оног андрићевски схваћеног „мајстора-приповедача”. Константно сучељавање праксе и теорије највиспредије је изведено у представљању опонентних парова личности: Никола Пашић – Вукашин Катић, Живојин Мишић – Радомир Путник, краљ Петар – престолонаследник Александар, Тола Дачић – Ђорђе Катић, Гаврило Станковић – доктор Сергејев, Вукашин

²⁰ Климаксе романа у Првом тому представљају – прва целина главе прве; пета и седма целина главе друге; друга, шеста и осма целина главе треће; прва и једанаеста целина главе пете.

У Другом тому такве су – седма и девета целина главе треће; седма, десета, једанаеста и тринаеста целина главе четврте; дванаеста целина главе шесте.

У Трећем тому такви су пет закључних текстова, курзивно издвојених као део композиционог прстена: 1. стр. 73–77; 2. стр. 142–147; 3. стр. 250–253; 4. стр. 339–342; 5. стр. 519–521, чији је „аутор” *Незнани Болесник*, а поред њих још и – шеста целина главе друге; прва, трећа, тринаеста и петнаеста целина главе треће; девета и једанаеста целина главе пете.

У Четвртом тому климаксе романа представљају – трећа целина главе друге; двадесет и четврта целина главе четврте; пета целина главе пете; прва и девета целина главе шесте; двадесет и трећа целина главе девете и још десетак целина у свим томовима које су им својим књижевноестетским дOMETИМА веома блиски.

Неопходно је напоменути да тетралогија романа (Четврти том) има два краја: први је литерарно ефектнији, природнији и логичнији (налази се на стр. 568), док је „Епилог” (стр. 569–601) накнадно додат и требало га је изоставити.

Катић – Најдан Тошић, Олга и Радмила, Милена и Наталија, Богдан Драговић – Бора Пуб, доктор Алексић – доктор Радић, Милутин Бојић – Станислав Винавер и читав низ других. То се сучељаваће одвија у облику *сѝирале*, обогачене сасвим новим искуствима и неочекиваним сазнањима, која анулирају многа од раније стечених и дуго година негованих животних и стваралачких опредељења. Доследно и континуирано Ћосић трага за анаграмима и криптограмима у бројним областима материјалне и духовне културе у XX веку. Он најчешће трага за коначним смислом историје, стварности и уметности, проширујући егзистенцијалне и духовне хоризонте својим јунацима, а то значи и реципијенту као сабеседнику (саговорнику), који га ниједног часа не напушта. Пишчева особена филозофија и психологија стварања највидније се огледа током проучавања бројних *реѝиросѝекција*, *инѝиросѝекција* и *ѝиросѝекција*. Све догађаје и асоцијације писац вешто и природно укрсти на оним „тачкама укрштаја” у којима се, реално и хипотетички гледано, спајају прошлост, садашњост и будућност.²¹

Пажљивом анализом формалних и садржинских карактеристика *Времена смрѝи*, основних премиса конструкционе и композиционе схеме дела, показује се метод уз чију помоћ писац бројна регионална значења претаче у малобројна универзална, у релативно нов или сасвим нов систем мишљења, нове животне и уметничке истине. За разлику од теоријске, у примењеној равни све то изгледа много занимљивије, драматичније и сугестивније, особито уколико имамо у виду оне сасвим ретке „тачке гледишта” које препознајемо као аутентични и афористички пишчев стил. Руски панслависта и добровољац доктор Сергејев каже мајору Станковићу: „Ви, Гаврило Станковићу, и не слутите какви баснословни светови постоје о којима појма немате! Живот

²¹ Сва четири тома имају сродну композициону и конструкциону схему, која је примерена и начину фрагментације и начину интеграције прозе. Тај се принцип огледа у међусобном смењивању различитих наративних жанрова, наративних планова и типова наратора, особито када је у питању „хибридизација жанрова” (од документарне и епистоларне, преко есејистичке и полемичке, до метафоричке и симболичке прозе, уз напомену да све оне заједно остварују јединствени циљ или систем циљева, априорно одабраних. Најсложенију композициону схему има Трећи том. Он је састављен од седам глава у којима је на почетку документарна, а на крају главе чисто есејистичка проза као вид композиционог прстена.

Први том има пет глава (које су подељене у 60 целина), Други том седам глава (подељених на 102 целине), Трећи том шест глава (подељених у 77 целина), а Четврти том девет глава (подељених у 130 целина). Није на одмет напоменути да је десетину целина, којима се остварује само везивна функција (*Binden material*) или приповедачка пауза, требало изоставити. Занимљиво је напоменути да је *Време смрѝи* током десетак година (до 1985) доживело чак осам издања.

је бескрај истина, тајни и радости, све док мислите. Треба само мислити, и нема безизлаза” (Трећи том, стр. 197). Лишен уобичајене вербалне патетике, Ћосић оваквим становиштем указује на сопствену сагласност са аристотеловски схваћеним мишљењем – да су могућности увек нешто више од реалности. Истовремено, саосећање са епским јунаком Ћосић показује у пет бриљантно писаних и есејистички интонираних завршних текстова у Трећем тому, чији је „аутор” *Незнани Болесник* (и као епски и као стваралачки субјект), који на сасвим нов и неочекивани начин оставља сведочанства о судару „историјског вртлога” са „егзистенцијалним вртлогом”, односно „вртлога живота” и „вртлога смрти”:

„До рата био сам професор Историје, и ширио нека знања о прошлости. Али ђацима нисам тврдио да је Историја учитељица живота, јер тој учитељици ни сам нисам много веровао. Па ипак, с тим знањем, расађивао сам и заблуде, учио сам омладину памћењу и радозналости, иако сам и својим искуством знао да људи тешко памте. А од тога, најлакше памте зла и лажи. Свеједно, мени у овом стању не остаје друго него да се помучим за узалудно” (Трећи том, стр. 73).²²

Осим сучељавања на филозофском плану, веома су значајна и сучељавања на егзистенцијалном плану, у зависности од битних карактеристика са којима одређени епски јунак, историјски или имагинарни, улази у роман. У том смислу сликовито су сукобљени Н. Пашић (као *homo praxis*) и В. Катић (као *homo theoreticus*) или Живојин Мишић и Радомир Путник. У средиште Мишићевог света, као човека из народа, налази се идеја о *ојсџанку народа* (као крајњи исход свих људских настојања), а у Путниковом – *доследно слеђење живојинских начела*, без обзира на новонасталу ситуацију.²³ На одрживост таквог становишта указује пасаж саопштен у виду интимне Мишићеве исповести:

²² О половима бинарних опозиција илустративно сведочи *Незнани Болесник* сучељавајући две суштински важне опозиције: *истину* и *лаж*, о чему пише без уобичајених предрасуда:

„Знам из историје да постоје неке неизменљиве давно сазнате и спасоносне животне истине. Али сада увиђам да постоје и спасоносне лажи: лажи неопходне човеку. За људски опстанак међу људима, за човекову душу, да не кажем спокојство или срећу, те лажи имају већу вредност од многих истина којима се горди човек и на којима почива моћ његовог ума. Ех, каква је врлина – добра лаж! Без колебања, кажем вам: ако и не волите неког, слажите да га волите. За ту неистину, за тај грех, ни један вас бог ни један људски закон неће окривити ни стрпати у пакао” (Трећи том, стр. 252–253).

²³ Како се мењају све наше представе о историји, стварности, смислу,

„О напретку, слободи, правди за народ, можда одлучују државници; земље и градове могу да одбране или освоје војсковође. О судбини народа, о постојању његовом, не одлучују ни једни ни други. Не. Друга моћ то одлучује. Нешто што је негде испод свих видљивих чињеница. Изнад сваке мерљиве снаге. Јаче од сваког материјала. Моћније од логике и бројева. Вечније од воље да се победи. Дубље од мржње. Нешто с чим човек опстаје и траје и кад светом овлада време смрти” (Други том, стр. 312).

Драматика као основа романа, бројност елаборираних тема и мотива, толерантност сучељених опонената, одрживост великог броја митета и поетема саопштених у виду „мудроносне прозе”, лепота, експресивност и сугестивност Ћосићевог стила и језика, разнообразност примењених стваралачких поступака, честе смене наративних планова и типова наратије, мозаична композиција романа, способност портретизације и карактеризације епских јунака, као и литераризација и поетизација текста, углавном лишена вербалне патетике – све су карактеристике због којих Добрица Ћосић заслужује највише похвале. Његов начин актуелизације и проблематизације историје, стварности и уметности може се узети као узорит јер је оствариван са заносом. Сâм Ћосић, две деценије касније, формулисао је у новинском разговору ову врсту посвећености роману следећом констатацијом: „Ништа велико није настало без великог заноса.”²⁴

сознању и уметности речито сведочи Henri Nathansen који тим поводом пише: „Премда не желим да проричем, ипак ни мало не двојим да ће се живот након рата створити по посве другим законима и облицима. Индивидуалност и сепаратизам замијениће солидарност и алтруизам. Трубља великог новог рада сазваће све људе. А људи од књижевности биће као свагда међу вођама у вјечном настојању за вјечитим циљевима”.

²⁴ Током рада на студији нарочиту помоћ пружила нам је Библиотека Филозофског факултета у Новом Саду (виши библиотекари – Драгица Јевремовић и Неђељко Поповић), као и Библиотека града Београда (мр Бранка Драгосавац), на чему им срдачно захваљујемо.