

Šuma obješenih, Zmaj, Posljednja noć ljubavi, prva noć rata – opća obilježja

Kompozicija

Sva tri romana imaju podjelu na poglavlja. Pritom je Rebreanu *Šumu obješenih* podijelio na četiri knjige (od kojih prve tri imaju po jednaest, a posljednja osam relativno ujednačenih poglavlja), *Zmaj Hortensije* Papadat-Bengescu ima 22 poglavlja, a *Posljednja noć ljubavi, prva noć rata* Camila Petrescu sastavljena je od dviju knjiga – prva ima šest, a druga sedam poglavlja. Rebreanu ne daje ni pojedinačnim knjigama ni poglavlji-ma naslove, označuje ih samo brojevima, Papadat-Bengescu koristi i broj i naslov, a Petrescu knjige naziva „Knjiga prva“ i „Knjiga druga“, ali poglavlji-ma daje naslove. Te činjenice, međutim, same po sebi malo govore o strukturi djela.

Iako je iz bilježaka Liviu Rebreanu vidljivo da je podjela na četiri knjige svjesna i planska, napravljena na način da svaka od njih ima užu temu, „prijelomi“ između njih zapravo nisu drastični, ne predstavljaju nove početke. „Roman – koji je, bez dvojbe, tražio dug stvaralački napor – kao da je napisan u jednome dahu i nameće se slično građevini iskle-sanoj od jednoga kamenog bloka“, reći će Ion Rotaru (1972: 337). Taj do-jam čvrstoće svakako je rezultat svjesnoga napora i pomnoga planiranja, a doprinosi mu i jedinstvenost radnje koja prati isključivo razvoj jednoga lika (Apostola Bologa), ali i organizacija teksta – moglo bi se reći tipična za Rebreanu – u kojoj postoji simetrija početnoga i završnoga prizora. Roman, naime, počinje slikom vješala i završava naizgled istim prizorom na drugome mjestu. Naizgled, jer su se uloge, kao u ogledalu, promijenile: Apostol Bologa, koji je prvi put nastupa kao sudac, u završnom je prizoru osuđenik.

Vješala su motiv koji se provlači kroz cijeli roman. Najprije Apostol promatra vješanje Čeha Svobode (simbolično, ime znači 'sloboda'), za čiju je smrt i sam glasao, zatim mu satnik Klapka pripovijeda o vješanju svojih drugova Čeha (nakon kojeg je, kao sumnjiv, premješten) i o šumi obješe-nih, vrlo brzo po dolasku na rumunjsko bojište Bologa doznaje za vješanje rumunjskih seljaka koji su optuženi za špijunažu jer su zatečeni previše blizu neprijateljskih crta, a zatim i sam vidi njihova tijela obješena o dr-veće, pa čak i granu koja ispružena čeka sljedeću žrtvu: „S istoga drveta i na istoj visini pružala se još jedna grana, debela, prazna...“²⁶ (*Pădurea*

²⁶ „Din același copac și la aceeași înălțime se mai întindea o creangă groasă, liberă...“

spâzuraților, 250), da bi na koncu stigao pod vješala podignuta za njega samoga. Čak i u sasvim usputnim događajima, javljaju se aluzije na vješala: npr. Apostol u sjeni časnikove ruke koja šestarom mjeri kartu vidi vješala, u Parvi javnost prorokuje da će Apostol „slomiti vrat“ zbog svoje nepromišljenosti i očevih prorumunjskih ideja, dok traži put na drugu stranu bojišta, znoj mu se slijeva niz vrat... No iako sve u romanu, počevši od naslova, pa preko ovih ne sasvim diskretnih najava, jasno upućuje na sudbinu koja čeka protagonista, autor uspijeva zadržati pozornost čitatelja, pa čak i napetost radnje, čijoj dinamici doprinose Apostolove revelacije, koje predstavljaju prave dramatične obrate – kako u jednome danu gubi Boga, tako ga u jednome danu i pronalazi, zaruke odlučuje raskinuti u jednome trenu itd. Jedino odluka o bijegu sazrijeva polako, donosi se, odgađa i ponovno donosi.

Uokvirena struktura teksta nije u Rebreanuovu djelu novina – u prethodnom romanu, *Plodovi zemlje*, služio se istom formom: početno poglavlje uvodi čitatelja u selo seoskim putem pokraj raspela, a posljednje istim tim putem ispraća učiteljevu obitelj, a slično postupa i kasnije, u romanu *Buna*²⁷.

Dok Rebreanu vodi čitatelja kroz roman naglašavajući važne događaje, simbolikom vješala podcrtavajući Apostolov put prema kraju i organizirajući radnju oko Apostolovih revelacija, Camil Petrescu postupa posve suprotno – on uvijek nastoji pripovijedati istim tonom i ničim ne isticati ili najavljivati da će se zbiti nešto važno. Na taj je način čitatelj uvijek jednako (ne)svjestan uloge pripovijedanoga događaja u životu lika koliko i lik sam. „Izvjerna estetika camilpetrescuovskoga romana (...) imala bi u vidu (...) dva susljedna načela: odustajanje od hijerarhije značenja vanjskih događanja ili, u svakom slučaju, njezinu drastičnu redukciju; kultivaciju, uslijed toga, običnoga, banalnog, svakodnevnog događaja“, zaključuje Manolescu (2004: 346). Tako vijest o početku rata, u napetom ozračju, ali posve bez emfaze donosi satnik Corabu:

Skine kačket, obriše znoj i pune, plave brkove, a zatim, s više straha negoli dostojanstva:

– Gospodo, rat je... i postavili me za bojnika²⁸ (*Ultima noapte...*, 147-148).

²⁷ Izvorno *Răscoală*. Knjiga je objavljena 1932.

²⁸ „Scoate chipiul, se șterge de nădușeală și pe mustața plină, blondă, și apoi, cu mai multă spaimă decât solemnităte:

– Domnilor, e război... și m-a făcut maior.”

Svađa sa suprugom, predstavljena šturo, na prvi je pogled banalna: „U rujnu, vrativši se u Bukurešt, posvađali smo se jednom zbog djeteta koje je očekivala. Nije ga htjela i morala je provesti u sanatoriju oko dva tjedna“²⁹ (*Ultima noapte...*, 84). Tek se kasnije, međutim, pokazuje da iza „posvađali smo se jednom“ stoje suze, preklinjanja, klečanja. Slično je i s mirenjima – prikazana su bez drame, u pola rečenice, krajnje suzdržano. Taj aspekt Petrescuova romana – izbjegavanje svake spektakularnosti, počevši od tematike i likova pa do stilskih ukrasa, Manolescu (2004: 350) naziva deteatralizacijom romana³⁰. Iako je Petrescu i dramski pisac, to se u romanu vrlo rijetko može primijetiti – možda samo u nekim svjesno karikaturalnim prizorima, kao što su dosjetke strica Gheorghidui³¹ ili scena ministarova govora u Parlamentu. I Pârvulescu (2008) ističe da se upravo u suzdržanosti i izostavljanju najbolje vidi estetska svijest autora, iz čije je biografije zapravo mogao proisteci avanturistički roman ili roman s protagonistom koji je ratni heroj, a *Posljednja noć...* nije ništa od toga.

Camil Petrescu u (barem) jednom od svojih intervjua ističe važnost dobrog strukturiranja, planiranja teksta. Služi se pritom analogijom s arhitekturom i s pletenjem:

(...) postoje dva načina pisanja romana, dvije tehnike. Postoje literari koji počnu s početkom, nastave sa sredinom i – kad stignu do kraja – „konac“ – i, gotovo, završili su roman! Potom ga izravno i opijeno predaju u tiskaru.

Nazovimo to tehnikom pletenja. Znae kako se plete pulover? Nakon što se rad započne odozdo, penje se prema vratu i završava rukavom.

Ali postoji još jedna tehnika, nazovimo je tehnikom arhitekta, koji najprije podiže kostur kuće, zatim pregrađuje katove, a tek se pri

²⁹ „În septembrie, întorși în București, am avut o ceartă din cauza copilului așteptat. N-a vrut să-l aibă și a trebuit să stea în sanatoriu vreo două săptămâni.“

³⁰ Manolescu u tome vidi jednu od bitnih razlika između Petrescuove i Rebreanuove poetike i kao dokaz ističe usporedbu dvaju poznatih prizora: rasprave u časničkoj kantini koja stoji na početku *Posljednje noći...* i rasprave u časničkoj kantini u četvrtom poglavlju Prve knjige *Šume obješenih*. U *Šumi obješenih* nakon vješanja dezertera raspravlja se o savjesti, dužnosti, domovini, državi, čovjeku i Bogu, (međuljudskoj) ljubavi, izdaji... U *Posljednjoj noći...* tema bi naizgled mogla biti jednako teška: bračna ljubav i pravo čovjeka da oduzme drugome život. Manolescu, međutim, kao ključnu razliku u ta dva teoretski vrlo slična prizora ističe razinu konverzacije: Rebrenuovi likovi govore s patosom, izriču velike riječi. Petrescuovi časnici jedva spajaju svoje rečenice, razbacuju se frazama i – opaža Ștefan Gheorghidui – preuzimaju jezik melodrame (Manolescu 2004: 346-347).

³¹ Koje podsjećaju na Caragialeov lik Mitice Popescua, koji je Petrescu kasnije preuzeo u svojoj drami *Mitică Popescu*.

kraju vraća da bi postavio podove, peći, kvake i ostalo.

Primijeniti u arhitekturi metodu pletenja značilo bi početi s prizemljem, namjestiti ga, dekorirati, staviti parket; zatim sagraditi drugi kat, treći kat i, potom – završivši sa šestim katom – ako si zgotovio u 5 sati, u 5 i 25 kuća je potpuno useljiva.

Priznajem, ne mogu koristiti tehniku pletenja³² (Petrescu 2003a: X).

Iz njegovih riječi izbija ironija prema „tehnici pletenja“ (koje je, uostalom, pogrešno ili barem nedostatno opisano) i očita naklonost arhitekturi. Nije ga bez razloga Mihail Sebastian u svojem romanu *Već dvije tisuće godina...* utjelovio u liku arhitekta.³³ A arhitektura njegova romana oslanja se na opreznu ravnotežu dvaju dijelova i dviju tema (prisutnu već u naslovu): *Knjiga prva* završava poglavljem *Posljednja noć ljubavi*, a *Knjiga druga* započinje poglavljem *Prva noć rata*. Dominantan je motiv prvoga dijela ljubomora, a rat se u njemu još uvijek ne pokazuje otvoreno jer, uostalom, još i nije počeo, iako je prijetnja sveprisutna. U drugom dijelu rat istupa u prvi plan svom snagom i gotovo u potpunosti potiskuje sve probleme muško-ženskih odnosa, sve do posljednjega poglavlja. U kritici se stoga nailazi na tvrdnje da se zapravo radi o dva neovisna romana – jedan bi bio prvi dio knjige, *Posljednja noć ljubavi*, dok bi drugi dio, *Prva noć rata*, činio sasvim odvojen roman (npr. Piru 1981: 337) ili da je drugi dio s epskoga gledišta suvišan (Călinescu 2001: 294). Čak i Eugen Lovinescu (2015: 854), neposredno nakon konstatacije da su *Posljednja noć ljubavi*, *prva noć rata* i *Prokrustova postelja* među najboljim analitičkim romanima u novijoj rumunjskoj književnosti, tvrdi da je kompozicija *Posljednje noći...*

³² „(...) există două moduri de a scrie un roman, două tehnici. Sunt unii literați care încep cu începutul, continuă cu mijlocul și – când ajung la capăt – "fine" – și, gata, au sfârșit romanul! Pe urmă, îl predau direct și cu beatitudine tipografiei. Să numim tehnica asta, a tricotajului. Știi cum se face un pulovăr? Odată lucrul început jos, urcă spre gât și se încheie cu mâneca. Dar mai e o tehnică, să zicem: a arhitectului, care înaltă mai întâi scheletul casei, pe urmă face împărțirile pe etaje, și, abia, către sfârșit, se întoarce ca să plaseze dușumelele, sobele, clanțele și celelalte. Aplicată în arhitectură metoda tricotajului, ar fi să începi cu parterul, să-l mobilezi, să-l decorezi, să-i pui parchet; pe urmă să construiești etajul doi, etajul trei și, apoi – terminând cu etajul șase, – dacă ai isprăvit la ora 5, la ora 5 și 25 casa e locuibilă în întregime. Mărturisesc, nu pot să folosesc această tehnică a tricotajului.” Intervju je vodio Eugen Jebeleanu i objavljen je u časopisu România literară u veljači 1933. U cjelini je reproduciran u Petrescu, Camil, Patul lui Procrust, Editura 100 + 1 Gramar, București, 2003., str. IX-XIV.

³³ Izvorno *De două mii de ani...* Roman s ključem (objavljen 1934. godine) u kojem se prepoznaju neke značajne ličnosti rumunjskoga međuraća, npr. Nae Ionescu, profesor filozofije, novinar i kasnije promotor legionarskoga pokreta. Roman je u Hrvatskoj objavio Disput, 2018. godine.

„nedvojbeno manjkava“ jer se sastoji od dva romana povezana samo glavnim likom.

No, ta „dva romana“ zapravo funkcioniraju jedino zajedno – nadopunjujući se i održavajući ravnotežu. Dvije se priče, ljubavna i ratna, „međusobno prožimanju, osvjetljavaju jedna drugu, izrazi su jedne jedinstvene egzistencije“ (Vodă Căpușan 1988: 9). Ratna bi priča bez ljubavne ostala tek dnevnički zapis, nedvojbene književne vrijednosti, ali bez prave fabule. Ljubavna priča, s druge strane, vjerojatno bi funkcionirala i bez one ratne, ali roman bi izgubio na umjetničkoj težini. Sva gledanja koja ukazuju na podvojenost unutar romana također propuštaju nezanemarivu činjenicu da je afektivna struktura kohezivno sredstvo romana – Petrescu u romanu istražuje „faze sentimenta“, kako ih opisuje u *Doktrini supstance*: želja, bolna potreba, zadovoljenje, zasićenje, odvratnost (Petrescu 1988: 122-124), a s naglaskom na ponašanje nakon zasićenja.

Svi se „događaji“ koji utječu na tijek radnje odvijaju u svijesti pripovjedača – promjene pokreću njegovi promjenjivi osjećaji: na početku ljubav prema Eli, zaludenost njome i žudnja (želi sve vrijeme provoditi s njom), zatim ispunjenje (u bračnom životu), napadi ljubomore i nakon nekog vremena zasićenje (o čemu svjedoči drukčiji pogled na njezino tijelo) koje konačno dovodi do odbojnosti i konačne odluke o razvodu. Taj razvoj osjećaja odgovara slijedu od pet stupnjeva kojima Petrescu opisuje razvoj ljubavnih osjećaja u *Doktrini supstance*.

Očito je, međutim, da Petrescuov roman strukturom nije onako čvrst kao *Șuma obješenih*. Petrescu je, po vlastitome svjedočenju, nakon što je tekst, koji je prvobitno bio zamišljen kao novela, pretvorio u roman, još i na korekturnim špaltama dodavao velike dijelove teksta – tolike da se knjiga skoro učetverostručila (Călin 1976: 89-91), a već je sljedeće godine objavljeno i dopunjeno izdanje – ali labavija struktura rezultat je i svjesnoga odabira, što je vidljivo i u sljedećem autorovu romanu, *Prokrustova postelja*³⁴. Ako je u *Posljednjoj noći...* izgledalo da su fusnote u drugom dijelu knjige, u kojima autor iznosi neka svoja razmišljanja i iskustva vezana uz rat, možda rezultat brzine, u kojoj te dijelove teksta Petrescu nije uspio drugačije uklopiti, ili potrebe da svjedoči o traumatskom iskustvu, u *Prokrustovoj postelji* one zasigurno nisu slučajnost.

Dok Rebreanu vodi čitatelja sigurnom rukom prema prilično izvjesnome kraju (ako čitatelj i unatoč svim najavama „navija“ za sretniju sudbinu glavnoga junaka, to se neće ostvariti), Petrescu u prvome poglavlju predstavlja junaka koji je sav u dvojbama i u pitanjima: on ne zna je li mu žena vjerna, on misli da muž nema pravo ubiti nevjernu ženu, ali nepri-

³⁴ Izvorno *Patul lui Procust*. Roman je objavljen 1933.

hvatljiva mu je o formula po kojoj bi bračna ljubav bila ugovor iz kojeg se svatko može povući kad želi, tako da se stvari vrte na prijašnje stanje. Zato se i čitatelj nužno pita hoće li Gheorghidiu ostati dosljedan ili će možda ipak u nastupu ljubomore posegnuti za nasiljem. Tu je i rat – puška je, dakle, na pozornici cijelo vrijeme, ali ona ipak neće opaliti u posljednjem činu. Umjesto dramatičnoga završetka, posljednji ulomak bavi se pravnim formalnostima:

Sutradan sam se preselio u hotel, na tjedan dana koliko mi je ostalo od dopusta. Darovao sam ženi iznos dvostruko veći od onoga što je tražila u Câmpulunguu i raspitao se o formalnostima da joj poklonim i kuće u Constanți. Pisao sam joj da joj ostavljam sve što je u kući, od dragocjenosti do knjiga... od osobnih stvari do uspomena. Odnosno svu prošlost³⁵ (*Ultima noapte...*, 2004: 252).

Daje li taj završetak odgovore na pitanja iz prvoga poglavlja? Da – nije ju ubio; prihvatio je razvod. U tom smislu roman je zaokružena cjelina, čitatelj je doveden od točke A (pitanja) do točke B (odgovori). Između stoji niz epizoda – digresija – koje odgađaju razrješenje i smanjuju napetost, rastajući dramski potencijal romana.

[Moguće je, međutim, i drukčije tumačenje: roman uopće ne vodi odgovoru na pitanje koje si Ștefan Gheorghidiu od samoga početka postavlja. On, doduše, u anonimnom pismu koje tvrdi da su njegova supruga i Grigoriade ljubavnici, nalazi neko konačno smirenje i na temelju toga se odlučuje za razvod, ali „dokaza“ slične pouzdanosti bilo je i prije, a ni razvod se zapravo ne pokreće prvi put. Tako i *Posljednja noć...* ostavlja otvorenom mogućnost da ne bude posljednja. Uostalom, i sam je autor spominjao mogućnost nastavka romana. U predgovoru poslijeratnom izdanju romana, 1956., naslovljenom *Poslije četvrt stoljeća (Cuvânt după un sfert de veac)* on piše da je „bilo planirano da se nastavi u drugom svesku, koji bi prikazao povlačenje, borbe u Moldaviji i razvrat izbjeglištva u Iașiu“ (Petrescu 2004b: VII). Okolnosti mu nisu dopustile da napiše planirani nastavak. Pomnom čitatelju, međutim, Petrescu ostavlja mogućnost da ipak pronade pokoju informaciju o tome „što je bilo dalje“ – u sljedećem romanu: *Prokrustova postelja*. U taj roman, naime, autor prenosi neke sporedne likove, a spominje

³⁵ „A două zi m-am mutat la hotel pentru săptămâna pe care aveam s-o mai petrec în permisie. I-am dăruit nevesti-mi încă o sumă ca aceea cerută de ea la Câmpulung și m-am interesat să văd cu ce formalitate îi pot dăruia casele de la Constanța. I-am scris că-i las absolut tot ce e în casă, de la obiecte de preț la cărți.. de la lucruri personale, la amintiri. Adică tot trecutul.”

se, sasvim usputno, u jednoj fusnoti, i Ștefan Gheorghidiu i njegova sudbina: on je, u zatvoru, osuđen zbog izdaje (Petrescu 2003a: 156).³⁶]

Petrescu prezire pletenje. Laura, protagonistica romana *Zmaj*, gotovo stalno plete. U danima monotonije i u predasima, uvijek je čekaju igle i pletivo. Plete li i Hortensia Papadat-Bengescu svoj roman? Na prvi pogled, njezin je bod prilično labav, pletivo nije gusto i čvrsto i prije bi se reklo da se epizode ulančavaju negoli da se ugrađuju poput cigli. Roman je naizgled tek niz crtica povezanih više-manje istim mjestom radnje (nekad je to kolodvor, nekad bolnica, ponekad susjedstvo) i istim pogledom (fokalizatorom). Štoviše, prvobitno je i bio podnaslovljen *Crtice*³⁷, a čak deset poglavlja ili dijelova poglavlja bilo je objavljeno u periodici u razdoblju 1919.-1922. Alexandru Piru ustručava se kategorizirati ga kao roman pa umjesto toga piše da je *Zmaj* dugačka reportaža koja upućuje na prijelaz prema romanu (Piru: 1981: 329).

Iako se poneka priča pojavljuje „u nastavcima“ u više poglavlja, poput priče o obitelji Damian (koja stiže u F. vlakom u kojem im umire kći) ili o Ancuți (mladoj susjedi, majci vanbračnoga djeteta, koju obitelj kasnije prisiljava na vezu s okupatorskim vojnikom), čitatelj se ipak, kako se roman bliži kraju, a bez osobita zapleta ili vrhunca radnje, počinje pitati kako bi to uopće moglo završiti, a da taj završetak odgovara romanu. Tek u posljednjem poglavlju postaje jasno da će se svi konci radnje skupiti na jednome mjestu, da će shema postati vidljiva, mustra zasjati u punom sjaju, a krajevi pletiva biti učvršćeni: objava mira koincidira sa završetkom priče o Ancuți (prisutnoj od prvoga poglavlja) i o obitelji Damian, a dodatni smisao dobiva i priča o nesretnom, prljavom, grubom, svadljivom, odbojnom vojniku koji je svoju zahvalnost izrazio kroz želju da sazna ime žene koja mu je dala vode, obećajući joj zagovor pred licem Božjim:

Ancučina smrt, negdje u Laurinim unutrašnjim preradama, bila je nužna, a isto tako i nestanak gospođe Damian. Zaključivale su. Neopozivo, razdoblje ludila i okrutnosti.

(...)

Dobre je stigao, konačno. Pipkajući u mraku i opljačkan putem

³⁶ Petrescu u jednom intervjuu kaže „na deset godina“, ali u romanu se zapravo samo kaže da je u zatvoru, da je izdao svoju vojsku i da nije na ponos svojoj obitelji.

³⁷ Izvorno *Schițe*. Ponekad se i u kritici tretira kao zbirka crtica (npr. Ciobanu 1963: 83-100), a i sama autorica, izgleda, nije smatrala djelo romanom, budući da se ne protivi Lovinescuovoj konstataciji da je njezin *sljedeći* korak roman (intervju koji je vodio I. Valerian, u časopisu *Viața literară*, a prenesen je djelomično u Marin Curticeanu 2005: 179).

od drugih putnika, on, jadni Ciganin razbijene glave, stigao je pred dobroga Boga brade tako dugačke i bijele da je u njezinoj bjelini stajala sva njegova religiozna zadivljenost.

(...) Dobre je za nju zatražio svjetlost obećanoga zagovora³⁸ (*Balaurul*, 202-204).

Od tri promatrana romana, *Zmaj* je jedini koji je točno određen vremenom rata: započinje objavom rata i završava objavom mira. Rat je u prethodnom citatu označen kao „razdoblje ludila i okrutnosti“ – okrutnosti u knjizi ne manjka, a one idu ruku po ruku s ludilom, odstupanjem od normalnoga stanja stvari. Na početku romana, pri ispraćaju vojnika u rat, pozornost okupljenih privlači prizor popuštanja inhibicija – strastvenoga pozdravljanja na javnome mjestu ljubavnoga para koji se tek upoznao – Laura to interpretira kao početak „urušavanja predrasuda i slabljenja odgovornosti“³⁹ (*Balaurul*, 38). Završetak rata donosi povratak u normalnost, a to uključuje i smrt⁴⁰ dviju žena, Ancuțe i gospođe Damian, koje se u tu normalnost više ne mogu uklopiti.

Za razliku od Petrescu i Rebreanu, koji u analepsama iznose događaje što prethode ratnim zbivanjima (u Petrescu je ta analepsa gotovo cijela prva knjiga), Papadat-Bengescu strogo se drži kronološkoga reda pripovijedanja, što također pridonosi dojmu jedinstva cjeline.

Kroz knjigu se provlači motiv *zmaja* / vlaka koji dovozi ranjenike i simbol je ratne nemani. Pritom možda „zmaj“ i nije idealan prijevod, jer je na rumunjskom „balaur“ zmijoliko čudovište (iako može biti i sinonim za „dragon“ i „zmeu“), pa je jasnija asocijacija koja ga povezuje s vlakom. Sam se vlak, međutim, može uzeti kao simbol romana: svako je poglavlje jedan vagon i – kako to u vlakovima i biva, iako ponekad prođu kraj nas i oni koje smo već sreli, u svakome vagonu (crtici iz života u ratnome F.) susrećemo druge ljude i druge sudbine. Autorica na taj način dobiva labavo povezan roman – on bi funkcionirao i kad bi neko poglavlje bilo izostavljeno.

³⁸ „Moartea Ancuței, undeva în lucrări interioare ale Laurei, era o faptă necesară și tot așa dispariția doamnei Damian. Încheiau. Fără revenire, o epocă de nebulie și cruzime.

(...)

Dobre ajunsese, în sfinșit. Pe dibuite și oropsit, desigur, la drum ce ceilalți călători, ca un biet țigan cu capul dogit ce era, ajunsese la bunul Dumnezeu cel cu barbă așa de mare și albă încât în albeața ei stătea toată uimirea lui religioasă.

(...) Dobre ceruse pentru ea lumina pomenirii făgăduite.“

³⁹ „surparea prejudecăților și slăbirea răspunderilor.“

⁴⁰ Gospođa Damian nestaje nakon što se prethodno navodno slučajno otrovala. Njezin suprug i njegova sestra obavješavaju policiju, ali istodobno planiraju odlazak iz F. bez nje. Ono što proživljava gospođa Damian vjerojatno se može nazvati traumom preživjelih.

no ili neko drugo dodano⁴¹ – i od svih se troje najviše udaljava od modela realistične proze.

Tko pripovijeda? Tko vidi?

Jedno od pitanja na koja se u svojim teorijskim raspravama o romanu osvrću književnici međuratnoga razdoblja (ne govoreći, naravno, pritom, u terminima suvremene naratologije) jest problem pripovjedača i perspektive – razumljivo s obzirom na to da je jedna je od uočljivijih karakteristika modernoga romana promijenjen status pripovjedača: „Modernistička proza izbjegava kronologijski poređaj svoje građe te pouzdanog, sveznajućeg i nametljivog pripovjedača. Umjesto toga koristi se jednim jedinim, ograničenim motrištem, ili metodom mnogostrukih motrišta, svih više ili manje ograničenih i pogrešivih...” (Lodge 1988: 66-67).

Eugen Lovinescu u svojoj *Povijesti suvremene književnosti* (1928.), govoreći o „evoluciji epske poezije“ (tj. epske književnosti općenito, epike, prije svega prozne) uporno izriče zahtjev *objektivnosti* (prelazak od ruralnoga ka urbanome i od subjektivnoga prema objektivnome glavne su točke njegovih poetskih razmatranja), odnosno potpunoj nepristranosti pripovjedača (Lovinescu 2015: 151-154). Slično stajalište zauzima (odnosno preuzima) i Hortensia Papadat-Bengescu:

Iz *Zaručnika* sam uklonila (...) opise i naraciju i pustila svoje likove da govore sami, da misle kako im diktira inteligencija, da djeluju bez ikakva impulsa stranoga njihovoj savjesti, na koncu, dovela sam ih što bliže realnosti života. Da ga pročistim od ikakva pečata koji bi im unijela subjektivnost autora, prepisala sam i retuširala roman tri puta dok nisam došla do oblika u kojem će biti objavljen i u koji vjerujem, i koji želim svom dušom, jer se sadržji ni traga subjektivnosti⁴² (Papadat-Bengescu 2005: 183).

⁴¹ U izdanju iz 1975. donosi se još jedna crtica, pod naslovom *Apokalipsa*, koja nije dio romana, a bila je objavljena u periodici u vrijeme kad je roman nastao. Model zadanaoga mjesta radnje kao okvir takvoga romana rabi npr. suvremeni književnik Cristian Teodorescu u knjizi *Medgidia, oraşul de apoi* (2009.) – čak je i kod njega kolodvor mjesto koje okuplja najveći broj likova – ali nedostaje mu upravo snažno zaključno poglavlje (koje *Zmaj* ima) da bi se zaista dobila struktura romana.

⁴² „Am eliminat din *Logodnicul* (...) descrierea și narațiunea și-am (!) lăsat personajele mele să vorbească singure, să gândească așa cum le dicta inteligența, să acționeze fără nici un fel de impulsivitate străină conștiinței, în fine, le-am adus cât mai aproape de realitatea vieții. Ca să-l purific de orice urme pe care subiectivismul autorului le-ar fi introdus, am transcris și retușat romanul de trei ori, până când am ajuns la forma în care va apare (!) în volum și în care cred, și o vreau din tot sufletul, că nu conține nici o dărâ de subiectivitate.“

Rasprava o subjektivnom i objektivnom, zajedno s težnjom da se uđe u psihologiju lika, vodi i do pitanja pisanja u prvome licu. U poznatom eseju o Proustovu stvaralaštvu, *Nova struktura i djelo Marcela Prousta*⁴³, 1935., nekoliko godina nakon objave svojih najvažnijih romana (*Posljednja noć... i Prokrustova postelja*), Camil Petrescu o pripovjedaču (nazivajući ga romanopiscem) piše ovako:

Koja je do Prousta bila koncepcija romanopisaca, kojoj god školi deklarativno pripadali i koliko god veliki bili, o umjetniku, o čovjeku, o umjetnosti? Jedna racionalistička, deduktivna, apodiktička, tipizirajuća konstrukcija.

Romanopisac je ponajprije sveprisutan, sveznajući čovjek. Za njege kuće kao da nemaju krovova, razdaljine ne postoje, vremenska udaljenost također ne. Dok čini da ti jedan lik govori, on ti u istom ulomku kaže gdje se nalaze drugi likovi, što rade, što točno misle, što smjeraju, koji odgovor planiraju. Ali koliko se može uistinu znati, koliko se može barem pogoditi, vidjeli ste i sami. Miješa se, kako vam rekoh, prijedlog stvarnosti, deduciran, s izvornom stvarnošću.

Da bih izbjegao takva teška protuslovlja, da bih izbjegao arbitrarno tvrđenje da pogađam što se događa u ljudskim umovima, postoji samo jedno rješenje: opisivati samo ono što vidim, ono što čujem, ono što bilježe moja osjetila, ono što ja mislim... To je jedina stvarnost koju mogu ispričovijedati... Ali to je stvarnost moje svijesti, moj psihološki sadržaj... Iz sebe samoga, ja ne mogu izaći... Što god da učinim, ja mogu opisivati samo svoje vlastite doživljaje, svoje vlastite slike. Ja mogu govoriti iskreno samo u prvom licu...⁴⁴ (Petrescu 1971: 37).

⁴³ Esej *Nova struktura i djelo Marcela Prousta* prošireno je izlaganje koje je održao na poziv Instituta za književnu povijest, u okviru ciklusa predavanja o reprezentativnim književnicima u svjetskoj književnosti.

⁴⁴ „Care era până la Proust concepția romancierilor, cam din orice școală s-ar fi declarat și oricât de mari ar fi fost, despre artist, despre om, despre artă? O construire raționalistă, deductivă, apodictică, tipizantă.

Romancierul e mai întâi un om omniprezent, omniscient. Casele par pentru el fără coperișuri, distanțele nu există, depărtarea în vreme de asemeni nu. În timp ce pune să-ți vorbească un personaj, el îți spune în același aliniat, unde se găsec și celelalte personaje, ce fac, ce gândesc exact, ce năzuiesc, ce răspuns plănuiesc. Cât se poate însă ști cu adevărat, cât se poate ghici măcar, ați văzut și d-voastră. Se confundă, cum v-am spus, o propunere de realitate, dedusă, cu realitate originală.

Ca să evit asemenea grave contradicții, ca să evit arbitrariul de a pretinde că ghicesc ce se întâmplă în cugetele oamenilor, nu e decât o singură soluție: Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gândesc eu... Aceasta-i

Petrescuov je književni *credo* pisanje u prvom licu. Prvoga lica kao formule držao se u svim svojim proznim tekstovima (tj. novelama i romanima) osim posljednjega romana, poslijeratnog *Među ljudima čovjek*. No, brojke ipak pokazuju da u ovome razdoblju nije došlo do značajnijega porasta broja romana u 1. licu: dok je udio romana u prvome licu jednine u 19. stoljeću bio 17%, u razdoblju 1901.-1932. on iznosi 20% (Pojoga 2020: 39). Uostalom, od tri promatrana romana, dva su pisana u 3. licu jednine – *Šuma obješenih* i *Zmaj* – a treći, onaj posljednji po vremenu nastanka, *Posljednja noć ljubavi, prva noć rata*, u prvom. Znači li to da samo Petrescu odustaje od „pouzdanog, sveznajućeg i nametljivog pripovjedača“ (Lodge 1988: 67)?

Camil Petrescu poziva se, dakle, na Prousta, čiji je cijeli ciklus *U potrazi za izgubljenim vremenom* konstruiran kao „jedan dugački monolog“⁴⁵ (Petrescu 1971: 28), i odlučuje se za jednu svijest kroz koju će biti preolmljena cjelokupna građa romana. Ta je svijest, sa svim njezinim ljudskim ograničenjima, pripovjedač i glavni lik Ștefan Gheorghidiu. Odgovor na Genetteova pitanja „Tko vidi?“ i „Tko govori?“ u Petrescuovu je slučaju, dakle, samo jedan – Ștefan Gheorghidiu. On se čitatelju predstavlja – iako ne imenom – već u prvim recima: „U proljeće 1916., kao svjež potporučnik, prvi put pozvan na vojnu vježbu, sudjelovao sam, s pješačkom regimentom iz glavnoga grada, u utvrđivanju doline Prahove, između Buștenia i Predeal“⁴⁶ (*Ultima noapte...*, 7). Početak Petrescuova romana, dakle, najavljuje točno vrijeme i mjesto radnje te neizravno predstavlja pripovjedača – on je vojnik, mladi potporučnik u rumunjskoj vojsci. Na njegovo će ime čitatelj još morati pričekati. Štoviše, budući da se vojnici oslovljavaju samo prezimenom, pripovjedač kroz cijelo prvo poglavlje ostaje Gheorghidiu, a tek u drugom „stječe“ i ime, Ștefan.

Perspektiva, dakle, ostaje ograničena jednim pogledom, pogledom homodijegetičkoga pripovjedača, koji nije uvijek ni objektivan, iako se stječe dojam da ga autor takvim pokušava predstaviti, prije svega zbog iskrenosti s kojom govori o svojim osjećajima, čak i onda kad su takvi kakvima se ljudi obično ne hvale (strah u bitkama).

singura realitate pe care o pot povesti... Dar aceasta-i realitatea conștiinței mele, conținutul meu psihologic... Din mine însumi, eu nu pot ieși... Orice aș face eu nu pot descrie decât propriile mele senzații, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi...”

⁴⁵ „un lung monolog“

⁴⁶ „În primăvara anului 1916, ca sublocotenent proaspăt, întâia dată concentrat, luasem parte, cu un regiment de infanterie din capitală, la fortificarea văii Prahovei, între Bușteni și Predeal.“

Kako se Petrescu ne služi općom perspektivom (vanjskom fokalizacijom), čitatelj ostaje upoznat samo s onim dijelom stvarnosti koji je poznat Ștefanu Gheorghidiuu. Ipak, ako čitatelj i nije upoznat s kronologijom zbivanja 1916. godine, dobiva informacije o tome diskretno: vojnike (prirodno) zanimaju politička zbivanja, barem u onoj mjeri u kojoj se tiču pitanja izbora Rumunjske između ulaska u rat ili potpune neutralnosti, oni raspravljaju o tome, slušaju glasine i čitaju novine. „*Wer kann Rumänien retten?*“ – naslov jednoga od poglavlja u drugom dijelu romana, preuzet je iz novinskih naslova. Štoviše, Petrescu Ștefana Gheorghidiua u jednome trenutku „šalje“ na sjednicu Parlamenta na kojoj se raspravlja o spremnosti (odnosno nespremnosti) Rumunjske za rat, ali se pritom ne donose nikakvi zaključci, a rasprava ne nadilazi razinu usputne diskusije među suputnicima u vlaku.

Dok takvi dijelovi – iako su također rezultat odabira samoga pripovjedača – donekle daju uvid u „drugu“ stranu zbivanja, odnosno potvrdu da je rumunjska vojna strategija objektivno loša, a ne da je samo pripovjedač takvom vidi, u odnosu prema supruzi njegovo je gledišta jedino koje se čitatelju nudi. Ștefan Gheorghidiu ne nameće se pritom, doduše, kao autoritet; on svoja viđenja uglavnom ne iznosi kao tvrdnje, naprotiv, često je pun sumnje i nesigurnosti, prikazujući sama sebe kao nepouzdana pripovjedača (Manolescu 2004: 356). Kako su njegovi osjećaji prema supruzi podložni stalnoj promjeni, tako je i slika koju čitatelj stječe o Eli nestabilna. Ștefan Gheorghidiu na početku vidi Elu ne samo kao prekrasnu djevojku, nego i uistinu dobru u duši:

Bilo je toliko mladosti, toliko lomnosti, toliko neproračunatosti u plavokosom tijelu i toliko velikodušnosti u suznim plavim očima (...). Uostalom, ta je djevojka neprestano bila prilika za divljenje. Prije svega neiscrpnom dobrotom koju je širila oko sebe. Obavljala je sve poslove za svoju tetku, koja je bila učiteljica, raspala malo novaca koje je imala na darove za prijateljice, a bolesnu je kolegicu njegovala mjesecima kao medicinska sestra, s toliko neograničene, adolescentske požrtvovnosti. (...)

Velikih, plavih očiju, poput kristalnih upitnika, nemirnoga mladog tijela, usta uvijek vlažnih i mekih, eruptivne inteligencije što izvire isto toliko iz srca koliko i ispod čela, bila je, inače, divni spektakl. Uspijevala joj je da je obožavaju drugovi, jednako mladići i djevojke, jer je uljepšavala čitav studentski život⁴⁷ (*Ultima noapte...*, 17).

⁴⁷ „Era atâta tinerete, atâta frângere, atâta nesocotință în trupul bălai și atâta generozitate în ochii înlăcrâmați albaștri (...). De altminteri, era această fată un continuu prilej de uimire. Mai întâi prin neistovita bunătate pe care o risipea în jurul ei. Făcea toate lucrările mătușii ei, care era institutoare, prăpădea pușinii bani în cadouri pentru prietene, iar pe colega ei bolnava a îngrijit-o luni de zile ca o soră de caritate, cu o abnegație fără margini, de adolescentă. (...)

Na kraju romana, međutim, slika je sasvim drukčija – Štefan na njoj više ne vidi ljepotu i više ne osjeća privlačnost koja je prije bila dominantna. Iako su prošle samo dvije godine otkako su se upoznali, on na njoj primjećuje odbojne znakove starenja:

Kako ležim na leđima, kako sam bezvoljan, ona dobiva nesretanu inspiraciju da sama započne zavodjenje... Kroz finu košuljicu, kako stoji na koljenima, nagnuta nada mnom, grudi joj vise kao dvije vreće, a i trbuh kao da se počeo debljati⁴⁸ (*Ultima noapte...*, 250-251).

U drugim je primjerima vidljivo da se njegovo mišljenje o supruzi ponekad mijenja čak iz trena u tren, iz retka u redak, kao u prvom susretu nakon nekoliko tjedana odvojenoga života, u kojem se smjenjuju raspoloženja:

(...) ugledala me je i shvatila da sam je čekao, zaustavljen malo dalje, na nekoliko koraka. Bio je to za nju trenutak zadovoljstva, ne radosti. Ugrizla je, s vulgarnim zadovoljstvom, donju usnu, kao da kaže, primajući zadovoljštinu: „A, gospodine, konačno!“. Inače je sastanak bio lijep, s klizištima ironije svjesno banalne i površne, da bi se činio srdačnim i usputnim. (...) „Jesi li još koga zaveo?“ i glas joj je zadrhtao kao u glumice koja prvi put izlazi na pozornicu... „Želim uzeti fijaker“. Bilo je možda pola jedan. Tetka joj stanuje u ulici Olari. Pošli smo jedno uz drugo pješice; pred Sveučilištem, na stajalištu fijakera, bio sam sretan što nije bilo nijednoga⁴⁹ (*Ultima noapte...*, 83).

Cu ochii mari, albaștri, vii ca niște întrebări de cleștar, cu neastâmpărul trupului tânăr, cu gura neconținut umedă și fragedă, cu o inteligență care irumpea, izvorâtă tot atât de mult din inimă cât de sub frunte, era, dealtfel, un spectacol minunat. Izbutea să fie adorată de camarazi, băieți și fete deopotrivă, căci înfrumuseța toata viața studentească.”

⁴⁸ "Cum sunt culcat pe spate, cum sunt fără chef, ea are inspirația nefericită să facă singură demersurile îmbrățișării... Prin cămășuța fină, așa cum stă în genunchi, aplecată deasupra mea, sâni îi atârna ca două pungi și pântecul a început parcă să se îngroașe.”

⁴⁹ „(...) a dat cu ochii de mine și a înțeles ca o așteptam, oprit mai sus, la câțiva pași. A avut o clipă de plăcere, nu de bucurie. Și-a mușcat, cu o satisfacție vulgară, buza de jos, ca și când ar fi spus, câștigând prinsoarea: „A, domnule, în sfârșit!“ Altfel întrevederea a fost frumoasă, cu lunecușuri de ironie voit banală și superficială, ca să pară tandră și indiferentă. (...) „Ai mai sedus pe cineva?“ și îi tremura vocea de parcă era o actriță la întâiul pas pe scenă... „Vreau sa iau o trăsură“. Era ora 12 și jumătate poate. Mătușa ei stă pe stradă Olari. Am pornit-o alături pe jos; în dreptul Universității, la stația de trasuri, am fost bucuros că nu era nici una.”

Nesiguran – i pristran – pripovjedač onemogućuje i čitatelju stvaranje sigurnih zaključaka, jer je jedini posrednik između stvarnosti književnoga djela i čitatelja istovremeno i barijera između njih. Zato pitanje na koje Ștefan Gheorghidiu ne može odgovoriti – je li mu supruga vjerna – ostaje otvoreno i za čitatelja. U zamku izjednačavanja pripovjedačeve i objektivne vizure upadaju i neki kritičari (Perpessicius 1974: 283, M. V. Buciu 2006: 92). Călinescu (2001: 294) i Manolescu (2004: 357), međutim, zamjećuju da je slika o Eli pod snažnim utjecajem pripovjedačke perspektive.⁵⁰

Govoreći o *Posljednjoj noći...* N. Manolescu (2004: 366-367) upozorava na jedan autorov propust u odnosu na poetiku modernoga romana (Manolescu govori o *jonskom* romanu). Petrescuov pripovjedač naime, ipak ostaje blizak realističkome (u Manolescuovoj terminologiji dorskom) pripovjedaču po tome što izostavlja primatelja, odnosno propušta riješiti konvenciju koja bi doprinijela autentičnosti teksta – imenovati pripovjedačev tekst romanom, sjećanjima, dnevnikom, pismom. U svojem sljedećem romanu, *Prokrustova postelja*, Camil Petrescu odabrat će drugačiji model – nekoliko ja-pripovjedača (s jasnom nakanom svakoga teksta) i višestruku fokalizaciju, prikazujući iste događaje iz više različitih perspektiva, bilo da su to pogledi različitih promatrača ili samih sudionika. Na taj će način postići čitateljevu neutralnost prema svim fokalizatorima (Bal 1997: 148).

I *Șuma obješenih* i *Zmaj* pisani su u trećem licu jednine. Ipak se pristup pripovijedanju u njima znatno razlikuje, i to prije svega po perspektivi / pogledu. Kao što piše Curry, pripovijedanje o samome sebi uvijek može izazvati sumnju, ali s pogledom stvari stoje drukčije – čak i kad je taj pogled fikcionalan, on „nadjačava autoritet verbalnoga narativa“ (Curry 1998: 126-127).

Rebreanuov roman najčešće se tumači u okvirima tradicije, odnosno kao klasični realistički roman – možda pod dojmom prvoga romana, *Plodovi zemlje*, i svakako zahvaljujući objektivnom pripovjedaču. *Șuma obješenih*, međutim, ipak se diskretno odmiče od *Plodova zemlje*. Manolescu (2004: 25) s pravom upozorava da su upravo u romanu *Șuma obješenih* vidljivi prvi pokušaji relativizacije perspektive. Isti autor (152-158) analizirajući pažljivo početak romana utvrđuje četiri različita pogleda na vješala: počevši od sveznajućega pripovjedača, preko desetnika koji kopa grob (za osuđenika koji će biti smaknut), zatim novopridošloga satnika, Čeha

⁵⁰ Interpretacija Ele kao pohlepne žene možda i nije bila daleko od Petrescuove zamisli. U njegovim dnevničkim zapisima, naime, otkrivaju se i neke misli o ženama koje bi takvu ideju mogle potvrditi (Petrescu 2003b: 104). Naravno, interpretacija se ne mora temeljiti na autorovim namjerama.

Klapke te konačno glavnoga lika, Apostola Bologe, koji nepozvan dolazi nadzirati posao pripreme smaknuća:

Pod sivim jesenjim nebom poput golema zvona od mutnoga stakla, prkosna, nova vješala, podignuta na rubu sela, pružala su krak s užetom prema crnim poljima, posutim tek tu i tamo brončanim drvećem. Pod nadzorom onižega, crnomanjastog desetnika i uz pomoć nekoga seljaka dlakava, crvena lica, dvojica vojnika kopala su jamu, pljujući često u dlanove i stenjući od umora nakon svakoga udarca trnokopom. Iz zemljane rane grobari su izbacivali žutu, ljepljivu ilovaču... [sveznajući pripovjedač]

(...)

Zatim naglo zašuti. Njegov pogled zastane na vješalima, čiji krak kao da je prijetio ljudima u jami. A u istom trenu uže se lagano zaljulja...

Desetnik osjeti hladan srh jeze i brzo okrene glavu. No tada ugleda bijele križeve vojnoga groblja, složene ravno u crtu i, osupnut, napravi nalijevo krug, susrećući pogledom opet grobove, na seoskome groblju... Obuze ga neki zagušujući strah, kao pred prikazama. [desetnik]

(...)

Satnik je dugo gledao u njega, naizgled začuđen njegovim riječima, i više nije pitao ništa. No podigavši pogled i ugledavši opet vješala, povuče se nekoliko koraka kao pred neprijateljem koji prijeti. [Otto Klapka]

(...)

Govoreći, prođe pored stupa od jelovine, točno ispod nepomičnoga užeta. Ispitivao je jamu mumljajući nešto, a potom podigavši pogled dohvati objema rukama konop što mu je visio nad glavom, kao da hoće provjeriti je li dovoljno čvrst. No susrevši uplašeni satnikov pogled, pusti konop, posramljen i ponižen⁵¹ [Apostol Bologa] (*Pădurea spânzuraților*, 22-26; *Șuma obješenih*, 9-14).

⁵¹ „Sub cerul cenușiu de toamnă ca un clopot uriaș de sticlă aburită, spânzurătoarea nouă și sfidătoare, înfiptă la marginea satului, întindea brațul cu ștreangul spre câmpia neagră, înțepată ici-colo cu arbori arămii. Supravegheați de un caporal scund, negricios, și ajutați de un țăran cu fața păroasă și roșie, doi soldați bătrâni săpau groapa, scuiându-și des în palme și hâcâind a osteneală după fiecare lovitură de târnăcop. Din rana pământului groparii zvârleau lut galben, lipicios...

Apoi tăcu brusc. Privirea lui se oprise asupra spânzurătorii, al cărei braț parcă amenința pe oamenii din groapă. Și în aceeași clipă ștreangul prinse a se legăna ușor...

Caporalul simți un fior rece și întoarse repede capul. Atunci însă văzu crucile albe, în linii drepte, din cimitirul militar și, buimăcit, făcu stânga împrejur, dând iarăși cu ochii de morminte în cimitirul satului... Fu cuprins de o frică sugrumătoare, ca în fața unor stafii.

Svaki od ta četiri pogleda dan je s druge strane (odozgo, sa strane, sprijeda i odozdo) i u svakome od tri lika slika izaziva različite osjećaje.

Nakon početnoga prizora vješanja, koji na Apostola Bologu ostavlja dubok dojam navodeći ga na preispitivanje, slijedi analepsa sveznajućega pripovjedača u kojoj se objašnjava Bologino porijeklo i što ga je dovelo na bojište (Manolescu 2004: 152-158). Od tog trenutka, međutim, prevladava unutrašnja fokalizacija – čitatelju se svijet romana podastire kroz oči Apostola Bologe. Iznimaka ima, na primjer nakon prepirke i raskida sa zaručnicom Martom: sveznajući pripovjedač izvještava o njezinu razgovoru s ocem. Ipak, najvećim je dijelom fokalizator Bologa. Za razliku od Petrescu, koji donekle pruža informacije o zbivanjima na razini države, Rebreanu se od toga suzdržava i čitatelj saznaje zapravo još i manje od onoga što zna protagonist. Možemo, naime, pretpostaviti da Bologa donekle zna situaciju na bojištima, da i on raspravlja o tome sa svojim suborcima, ali čitatelj ipak doznaje samo ono što je bitno za njegov ratni put: da se u početku nalazi negdje u Galiciji (sveznajući pripovjedač navodi ime sela, vojnici komentiraju ruske seljake i oponašaju njihov jezik) te da je kasnije premješten na rumunjsko bojište. U trenucima kad on gubi svijest nakon ranjavanja, ni čitatelj nije informiran o tome što se događa dok su Bologine oči zatvorene:

Kad je prvi put došao k sebi, u divizijskoj ambulanti, vidio je uza se doktora Meyera i Petrea. Nije ih prepoznao, ali razveselio se tako silno, da je odmah izgubio svijest. Drugi put probudio se u sanitarnome vlaku, s istom radošću u duši i također samo na nekoliko trenutaka. Konačno, treći je put otvorio oči u bijeloj bolničkoj sobi. Krevet je bio okružen doktorima⁵² (*Pădurea spânzuraților*, 115; *Šuma obješenih*, 116).

(...) Căpitanul se uită lung la dânsul, mirat parcă de vorbele lui, și nu mai întrebă nimic. Ridicând însă ochii și văzând iar spânzurătoarea, se retrase câțiva pași ca în fața unui vrăjmaș amenințător.

(...) Vorbind, trecu lângă stâlpul de brad, chiar sub ștreangul nemișcat. Examină groapa mormăind ceva, nemulțumit, și pe urmă ridicând ochii apucă cu amândouă mâinile funia ce-i atârna deasupra capului, parcă ar fi vrut s-o încerce dacă-i destul de solidă. Întâlnind însă privirea speriată a căpitanului, dădu drumul ștreangului, rușinat și umilit.”

⁵² „Când și-a venit în fire întâia oară, la ambulanța diviziei, a văzut pe doctorul Meyer și pe Petre. Nu i-a recunoscut, dar a avut o bucurie atât de violentă, încât și-a pierdut îndată cunoștința. A doua oară s-a trezit într-un tren sanitar, cu aceeași bucurie în suflet și tot numai câteva clipe. În sfârșit, a treia dată a deschis ochii într-un salon alb, în spital. Patul era înconjurat de doctori.”

Slično je u situaciji kad Bologna kroz mrak traži put preko bojišta na drugu stranu – u mraku je i čitatelj. Na samome kraju romana, dok Bologna ide prema vješalima, zamagljene svijesti, čitatelj još uvijek vidi prizor iz njegova pogleda, a Rebreanu čak i samu smrt uspijeva prikazati iz perspektive umirućega:

Apostola tada zapljusne val ljubavi koja kao da je izvirala iz srca zemlje. On podigne oči prema nebu posutom pokojom zakašnjelom zvijezdom. Planinski vrhunci ocrtavali su se na nebu poput goleme pile istupljenih zubaca. Točno ispred svijetlila je jedva vidljivo Danica, navješćujući izlazak sunca. Apostol sam namjesti omču, očiju žednih sunčeve svjetlosti. Tlo mu nestane pod nogama. Osjeti svoje tijelo kako visi kao teret. No pogledi su mu letjeli, nestrpljivo, prema nebeskome sjaju, dok se u ušima gasio svećenikov glas:

– Primi, Gospode, dušu sluge tvojega Apostola... Apostola... Apostola...⁵³
(*Pădurea spânzuraților*, 314; *Șuma obješenih*, 342).

Svega godinu dana nakon *Šume obješenih* izlazi *Zmaj*. Lovinescu će autorici zamjerati da je knjiga suviše subjektivna, ne prepoznajući modernost njezina izraza, odnosno ulogu Laure kao fokalizatora. Iz današnje perspektive, međutim, upravo njezini postupci najbolje odgovaraju poetici modernizma. Prvi od suvremenika koji je prepoznao moderan pristup u njezinu djelu, u drami *Bătrânul*, objavljenoj koju godinu prije toga (1920.), bio je Liviu Rebreanu (Manolescu 2004: 311).

Autorica *Zmaja*, naime, bira pripovijedanje u trećem licu, ali uz unutrašnju fokalizaciju. Lik fokalizator je Laura / Laurenția, priučena medicinska sestra u stacionaru Crvenoga križa na kolodvoru u mjestu koje je označeno kao „F.“ (čitatelj donekle upućen u autoričinu biografiju pročitat će „Focșani“). Laurin je pogled praktično jedini koji se čitatelju nudi. Štoviše, roman je tonom nalik dnevniku (unatoč trećem licu), kao da i nije upućen nekom čitatelju (osim same Laure). Za razliku i od Rebreanua, koji u ma-

⁵³ „Atunci Apostol fu împresurat de un val de iubire izvorătă parcă din rărunchii pământului. Ridică ochii spre cerul țințuit cu puține stele întârziate. Crestele munților se desenează pe cer ca un ferăstrău uriaș cu dinții tociți. Drept în față lucea tainic luceafărul, vestind răsăritul soarelui. Apostol își potrive singur ștreangul, cu ochii însetați de lumina răsăritului. Pământul i se smulse de sub picioare. Își simți trupul atârând ca o povară. Privirile însă îi zburau, nerăbdătoare, spre strălucirea cerească, în vreme ce în urechi i se stinge glasul preotului:

– Primește, Doamne, sufletul robului tău Apostol... Apostol... Apostol...“

niri realističnih pripovjedača definira mjesto (a implicitno i vrijeme) radnje na prvoj stranici, i od Petrescu, koji se zalaže za drugačiji pristup romanu, ali svejedno čini to isto, Hortensia Papadat-Bengescu odnosi se prema čitatelju pomalo nemarno, puštajući ga da se sam snađe. Ona, doduše, daje protagonistici ime, ali o njezinu porijeklu, obitelji, pa čak ni o godinama ne saznajemo gotovo ništa. Na prvim se stranicama spominju sestre – one zajedno slušaju zvuk sirene koja najavljuje rat. Mogla bi, dakle, biti i dijete, ali kad u trećem poglavlju počinje raditi, jasno je da je ipak mlada žena. Na 63. stranici pojavljuje se sasvim usputno mlađi brat, gimnazijalac. U jednom kasnijem poglavlju ona spominje da može nešto reći mužu (str. 107), ali čak i nije jasno je li muž stvaran ili izmišljen⁵⁴ budući da se u tom trenutku protagonistica pokušava izvući iz neugodne situacije. O materijalnom stanju može se također samo nagađati (obitelj ima kuću, Laura je darovala Crvenome križu neko vjedro ili čabar). Crăciun (1986: 14) s pravom primjećuje da ona ne djeluje kao potpuno biće, nego kao zbroj psihičkih stanja. Mjesto radnje saznaje se gotovo usputno, u trećem poglavlju: „Bolnička uputnica (...) nije bila za F.“⁵⁵ (*Balaurul*, 44). Zbivanja na bojištima, na nacionalnom ili na međunarodnom planu ostaju sasvim izvan interesa romana – nema sveznajućega pripovjedača koji bi o tome izvijestio, a za Lauru radio i novine kao da i ne postoje. Čitatelj opet može zaključivati samo na temelju događaja koji izravno pogađaju grad: dolazak vlaka s ranjenicima, dolazak izbjeglica, prolazak ruske vojske, bombardiranje, dolazak njemačke vojske, povlačenje njemačke vojske... Ruska revolucija zabilježena je jednom jedinom rečenicom: „Na Svetoga Nikolu održan je za cara skroman *Te Deum*, u vlažnoj katedrali, masnoj od starih uljanica“⁵⁶ (*Balaurul*, 155). O liturgiji se govori više, ali samo u kontekstu zabrinutosti za sudbinu grada; Laura pokušava „pročitati“ lica prisutnih zapovjednika – ruskog i rumunjskog. Okupacija grada ni u jednome trenutku nije predstavljena vanjskom fokalizacijom: to nije tri dana borbi nego tri dana osluškivanja iz podruma (povremeni pucnji, ali prije svega štopot karavana izbjeglica) dok jednoga jutra netko ne javi da se tijekom noći grad predao. Najbliže je izvješću o nekom političkom događaju ulomak o potpisivanju primirja, u kojem se, izgleda, protagonistica slučajno zatječe gotovo na licu mjesta (ili su do nje doprle glasine?), ali i to je pogled izvana (u odnosu na pregovarače):

⁵⁴ Mușina (2010b: 35) vidi je kao tip neudane žene.

⁵⁵ „Biletul de spital (...) nu era pentru F.“

⁵⁶ „În ziua de Sf. Nicolae se oficiase pentru țar un tedeum sărăcăcios, în catedrala umeză, sleioasă de undelemnuri vechi.“

Jedne večeri stigao je neki fantomski automobil. Nevjerojatno! U njemu su bili rumunjski časnici!
Zaustavio se pred Njemačkim glavnim stožerom. Za volanom je bio rumunjski narednik. Pregovori! Primirje!⁵⁷ (*Balaurul*, 176).

Samo u predzadnjem poglavlju, naslovljenom *Bilješke pustih dana*⁵⁸, pojavljuje se Laura kao pripovjedačica koja (nakon nekoliko uvodnih paragrafa) iznosi svoja razmišljanja o (mogućnosti) budućnosti. To je zapravo jedan od rjeđih trenutaka kad se uopće Laurine riječi pojavljuju u vidu upravnoga govora, inače preteže slobodni neupravni govor, osobito u unutrašnjim monolozima, ali čak i u dijalogima:

– ...Jesi li vidjela?... Moraš vidjeti!... Koji užas!... „Čovjek kojem se vidi srce!...“

Riječi su pale neočekivano. Mašta je ponizno šegrtovanje kraj golemoga genija zla! (...)

Laurenția ne reče skoro ništa. Otići će, naravno, posjetiti... čovjeka kojem se vidi srce, i nastavi svojim putem prilično mirna, neuzburkanih osjećaja⁵⁹ (*Balaurul*, 90-91; isticanje I. O.).

Ili:

Majčinski, autoritaran ton kojim je te večeri grdila Lauru da bi je poštedjela, godio joj je, ali Laura se žestoko usprotivi. Ona da odustane!⁶⁰ (*Balaurul*, 56; isticanje I. O.).

⁵⁷ „Într-o seară sosise un automobil-fantomă. De necrezut! Erau în el ofițeri români! Se oprise la Cartierul general german. Un sergent român era la frînă. Tratatieve! Armistițiu!“

⁵⁸ „Carnetul zilelor pustii“

⁵⁹ „– ... Ai văzut?... Trebuie să vezi!... Ce grozăvie!... „Omul căruia i se vede inima!...“ Cuvintele căzură neașteptate. Închipuirea e o ucenicie umilă alături de geniul uriaș al răului!

Cuvintele căzură parcă de undeva de sus turtindu-se, micșorându-se, neîncăpătoare în puțința compătimirii. Căzură simplu – și Laura deschise ochii mari, cât ar fi putut de mari, ca să vadă inima unui om viu....Era din regimentul Argeș și țăran de pe acolo... Frumos, fînăr și așa de distins. Credeai că e cine știe ce nobil... Venea de trei zile de la etape, așa. Cu rana aceea... și trăia... Chiar doctorii se mirau. Un caz nemaivăzut... În sala D de sus... Laurenția nu spuse mai nimic. O să meargă, desigur, să viziteze pe... omul căruia i se vedea inima, își văzu de drum destul de liniștită, fără de nicio vijelie a simțirii.“

⁶⁰ „Tonul matern și autoritar cu care în seara asta mustra pe Laura pentru ca s-o cruțe, o prindea bine, dar Laura protestă puternic. Ea să renunțe!“

Vanjska je focalizacija vrlo rijetka:

Laura je bila svagdje: na peronu sada punom polegnutih sjena, nagnuta nad njima, pred nosilima na kojima su prenosili u stacionar one u težem stanju; uz špricu koja im je ubrizgavala provizorno osnaženje, uz žličicu primaknutu usnama onih za koje se činilo da su na kraju; uz bocu etera koja je malo oživljavala ispijeno lice i bijele oči ugasla pogleda; uz maleni štednjak na kojem je ključala voda za puno, još puno čaja, tako puno da se nije moglo zamisliti da ga se toliko može napraviti s tako malo sredstava...⁶¹ (*Balaurul*, 60).

ili čak školski primjer sveznajućega pripovjedača, koji vidi i budućnost: „...Laura nije znala da će se jednom prisjetiti svečane prosidbe učitelja Gorea i ispričati je vedro, kao triler nekoga allegra (...)“⁶² (*Balaurul*, 117).

Odustajanje od sveznajućega (često i pristranoga) pripovjedača postupak je toliko nov za trenutak u kojem Hortensia Papadat-Bengescu piše, da negdje pri početku romana – dok se protagonistica u sebi ljuti na vojnika koji je došao da mu previje prst i zatekao je sasvim nespremnju i nespretnu, pa čak zauzima i neki obrambeno-podrugljiv stav prema nje-mu i njegovu sitnom problemu – autorica osjeća potrebu naglasiti razliku između književnosti i stvarnosti, između stavova autora i lika, ističući upravo činjenicu da je sve u romanu Laurino viđenje, njezino *gledište* koje nije nužno ni objektivno ni točno: „Laura je imala svoje gledište... kratkovidno... pogrešno... ali takvo kakvo je“⁶³ (*Balaurul* 43).

I koliko god ta ograda zvučala poput opravdanja, u njoj je sažeta cijela jedna poetika: pripovjedač se potpuno povlači (*gledište* je Laurino, dragi čitatelji!). Prema likovima se zauzima nepristran stav – nema osuda ni moraliziranja, njihovo se viđenje stvari samo konstatira kao činjenica. Perspektiva je prepuštena liku jer je – čak i ako je uska ili djetinjasta ili na drugi način zamućena nedostatkom udaljenosti od događaja (to je Laurino *gledište* kratkovidno) – to jedino autentično (...ali takvo je kakvo je!).

⁶¹ „Laura era pretutindeni: pe peronul acum plin de umbre culcate, aplecată peste ele, la capul brancardei care transporta în infirmerie pe cei în stare mai gravă; la seringă care le injecta o întărire provizorie; la lingurița apropiată de buzele celor care păreau sfârșiți; la flaconul de eter care le înviora pușin fața suptă și ochii albi cu privire ștearsă; la mașina mică unde clocotea apă pentru ceaiuri multe, și mai multe, atât de multe cât nu puteai închipui că se pot face cu așa mijloace pușine...“

⁶² „...Laura nu știa că odată își va aduce aminte de solemnă cerere a dascălului Gore și o va povesti zglobiu, ca pe un tril de allegro (...)“

⁶³ „Laura avea punctul ei de vedere... miop... greșit.. dar așa cum îl avea.“