

Govoriti o ratu

Svako govorenje o ratu pretpostavlja dva međusobno povezana pitanja: *Zašto govoriti?* i *Kako govoriti o tom iskustvu?* Iskustvo pritom može biti, kad je riječ o književnosti, vlastito ili tuđe, doživljeno ili zamišljeno. Istražujući časopise rumunjskoga poraća (1918.-1919.), Răduța (2018: 26) dolazi do zaključka da se kolektivno pamćenje o Prvome svjetskom ratu u Rumunjskoj konstruira oko dviju „osovina“: to su odavanje počasti palim vojnicima i moralna obaveza preživjelih prema poginulima. U skladu su s tim zaključkom i neki drugi, općenitiji radovi o književnosti i ratu, pa na primjer Dževad Karahasan (1995: 3-4) naglašava da je književnosti inherentno da sudjeluje u oblikovanju ljudskoga ponašanja izborom vrijednosti te da stoga ne može biti bez političke odgovornosti. Književnost, dakle, mora biti angažirana – mora prema ratu zauzeti stav – bilo to divljenje ili užas (Ricoeur 1990: 243-244), očaranost ili raz-očaranost (Cole 2009b: 1632-1636).⁷² Oni koji biraju ovu drugu opciju, često teže i strgnuti s rata koprenu mita i prikazati ga u realnome svjetlu (Savage Brosman 1992a: 89). Ogunyemi (1983: 203) navodi da oni koji su u rat bili upleteni fizički ili/i emotivno pišu da bi to mučno iskustvo dokumentirali, ali piše se i zato da bismo sagledali događaje s više strana – na taj način roman postaje ispovijed, ali i suđenje koje omogućuje nov početak (Ogunyemi 1983: 204). McLoughlin (2009b: 19) objašnjava potrebu za pisanjem potrebom preživjelih⁷³ da daju glas onima koji nisu preživjeli, ali i – vrlo slično onome što piše Ogunyemi – težnjom da se kroz jezični iskaz uvede red u doživljeni kaos, koji time postaje razumljiviji, a onaj tko pripovijeda donekle stječe / vraća izgublenu kontrolu nad tim iskustvom.

Jesu li, dakle, i književnici koji pišu o ratu motivirani istim tim razlozima? I ako da, na koji način ta motivacija utječe na način njihova pisanja?

Kad o ratu govore oni koji su ga preživjeli, oni za to, navodi Tal (1996: 132-133), imaju čitav niz razloga, od kojih se neki odnose na preuzimanje kontrole nad pričom i / ili nad slikom o sebi, a drugi na emocionalnu potrebu za oblikovanjem ili iznošenjem vlastite priče, što samome autoru pruža mogućnost katarze, oslobođenja od traumatičnoga iskustva (Tal 1996: 137).⁷⁴ Preživjeli pripovijedanjem, dakle, prije svega ispunjavaju vlastitu duboku psihološku potrebu.

⁷² Više o tome na str. 66.

⁷³ Caruth (1996: 58) govori o enigmatičnosti preživljenja te o traumatskom iskustvu kao o paradoksalnoj vezi između destrukcije i preživljenja.

⁷⁴ Tal (1996: 122, 131) pritom naglašava da čitanje ne može uzdrmati osobne mitove čitatelja koji nije i sam proživio traumu.

To potvrđuju i rumunjski pisci: Rebreanu u svojim *Svjedočenjima*⁷⁵ govori o unutarnjoj drami Apostola Bologe kao o nečemu zajedničkom cijeloj generaciji, „svima nama“, ali i o svojoj potrebi da „posloži“ okolnosti bratove smrti. On također svjedoči da je bio svjestan da diskurs koji bira lako može otklizati u „puku nazovidomoljubnu frazeologiju“⁷⁶ (Rebreanu 1943: 52).

Camil Petrescu u drugome dijelu svojega romana, onom posvećenom zbivanjima na bojištu, unosi nekoliko bilježaka ispod teksta. U njima dopunjuje Gheorghiduiova razmišljanja o ratu, daje neka dodatna pojašnjenja i komentare, redovito uz opsežne citate, ponajviše iz književnosti o Prvome svjetskom ratu. Jedna od njih obuhvaća nekoliko stranica teksta, što nije uobičajeno ni za stručne tekstove, a kamoli u književnosti.⁷⁷ Te bilješke nisu potpisane, ali Petrescu se u njima predstavlja kao „autor ove knjige“⁷⁸ (*Ultima noapte...*, 219). Može se, naravno, tvrditi da se u fusnotama pojavljuje drugi pripovjedač, koji nije jednak Camilu Petrescuu (poput Autora u *Prokrustovoj postelji*), ali izgleda ipak prilično vjerojatno da mišljenja i poruke u fusnotama Petrescu daje u vlastito ime. One su, dakle, mjesto na kojem se susreću fikcija i zbilja ili se između njih briše granica – za *Posljednju noć...* vrijedi da je uloga bilježaka skretanje pozornosti na prisutnost autora i čitatelja u tekstu (Benstock 1983:), ali ne i da je „sve fikcija, pa čak i bilješke“ (Benstock 1983: 220). U najduljoj od njih (*Ultima noapte...*, 218-221) on se osvrće na najgori dan u svojoj vojničkoj karijeri – dan kad je, pod kišom granata, skupa s preživjelima iz svojega voda, bježao na sigurno, ostavljajući ranjenike za sobom. Petrescu odmah na početku bilješke navodi da je to bio njegov najgori dan i da ga je devet godina progonio u snovima iz kojih se budio u znoju (*Ultima noapte...*, 218). Preispitivao je godinama te događaje u sebi i oklijevao s objavom, a ohrabrila ga je knjiga Jeana Nortona Crua⁷⁹ (navodi da upravo njemu želi posvetiti „ove bilješke“⁸⁰, ali sam roman nema posvetu). Ističe pritom dijelove Cruove knjige u kojima on govori o nevjerodostojnosti slike bojišta kao hrpa leševa i rijeka

⁷⁵ Izvorno *Mărturisiri*. Ispod naslova se navodi godina: „1932“.

⁷⁶ „în frazeologie goală, patriotardă“

⁷⁷ Primjera dugačkih fusnota u književnim djelima ipak ima, jedan od njih je i herojsko-satirički ep *Çiganijada* (*Țiganiada*) iz 1812. godine, čiji je autor Ion Budai Deleanu. Deleanu u fusnotama razvija gotovo paralelnu radnju u kojoj fiktionalni čitatelji razmjenjuju mišljenja i komentare o pojedinim dijelovima „osnovnoga“ teksta.

⁷⁸ „autorul volumului de față“

⁷⁹ Riječ je o knjizi *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928.*, objavljenoj 1929. u Parizu.

⁸⁰ „aceste note“

krvi. Bilješku završava izravnom porukom svima koji u budućnosti budu vodili rumunjsku vojsku. Iz tih se Petrescuovih redaka, dakle, kristalizira nekoliko činjenica: On sam drži da književnost ima utjecaj na društvo i državu te očekuje da njegova knjiga dopre i do onih koji njima upravljaju – to je jedan od njegovih razloga *zašto* piše – ne samo da izrekne svoju priču nego i da se ta priča čuje (Caruth 1996: 35). Drugi je razlog jasna namjera da temi rata pristupi demitizirajući je (nema rijeka krvi, nema gomila leševa, nema čak ni borbi – uvijek netko napada, a netko drugi povija leđa, zna se unaprijed tko je jači, a tko slabiji u tom odnosu i pravoga uzvrat nema). Također, početak bilješke sugerira da je Petrescu patio od posttraumatskog stresnog sindroma i da se njegovo iskustvo rata uklapa u definiciju traume kako je daje Caruth – koja inače nudi različite varijante te definicije (npr. Caruth 1996: 11, 91), no svima je zajedničko da je trauma shvaćena ne kao sama povreda, već kao odgovor na nasilni događaj koji nije u potpunosti asimiliran (shvaćen / prihvaćen) u trenutku kad se dogodio, ali se kasnije javlja u različitim repetitivnim oblicima (npr. noćnim morama ili halucinacijama). On je, dakle, preživjeli koji iznosi svoje iskustvo, svoju traumu. „Survival literature“, književnost onih koji su preživjeli, pojavljuje se barem deset godina nakon traumatskoga iskustva, navodi Tal (1996: 125). To opažanje odgovara nizu romana, dnevnika, autobiografija desetljeće nakon Prvoga svjetskog rata, koji otvara Remarqueova knjiga *Na zapadu ništa novo* (Mosse 1986: 502; Ekstein 1989: 276-277). Govoreći o engleskoj književnosti, Hynes (1992: 423-424) navodi da su najbolja prozna djela o Prvom svjetskom ratu napisana tek desetak godina poslije rata – dotada je pisanje o ratu bilo tabuizirano, ali i sudionicima rata bilo je potrebno to vrijeme da razriješe svoje osjećaje prema ratnim zbivanjima i iskažu ono što nije moguće iskazati. Upravo su Prvi svjetski rat i poratne godine vrijeme kad se počinje zapažati da rat ne ostavlja samo fizičke već i psihičke posljedice i kad se počinje govoriti o posttraumatskom stresnom poremećaju („shell shock“ u to doba), ali vojnike koji od njega pate prati i stigma kukavištva i „feminizma“ (Bourke 2019: 15-20).

Sve se to slaže s pojavom Petrescuova romana, koji izlazi 1930., dvanaest godina od autorova povratka iz Prvoga svjetskog rata (1918.), „kasneći“ za Šumom obješenih (1922.) i *Zmajem* (1923.). Taj je vremenski odmak u skladu i s riječima Ioana Missira, autora romana *Mrtva djevojka*⁸¹, inače prilično popularnoga u međuraću, temeljenoga na osobnim zapisima iz ratnoga vremena, koji kaže da je za pisanje ratne književnosti nužno da prođe vrijeme potrebno da se sudionik pribere, a tema sazrije (Durnea 2005). Odabir trenutka, navodi Pârvolescu (2008), za Petrescu nije slučajan: on

⁸¹ Izvorno *Fata Moartă*.

knjigu piše iste godine kad je ostvario status invalida, pa književno djelo postaje „poput estetske kompenzacije tom, u osnovi, biografskom porazu“.

Teorija traume, međutim, stoji između dviju krajnosti: shvaćanja traume kao iskustva koje je nemoguće izreći, oblikovati jezičnim sredstvima⁸² (Tal 1996: 122, Balaev 2008: 149) te ukazivanja na iscjeliteljsku moć pripovijedanja o traumi (Tal 1996: 137, Pederson 2014: 338). Je li, dakle, uopće moguće govoriti o ratu? McLoughlin (2009b: 17) u svojem ogledu o ratu i jeziku prepoznaje retorička sredstva kao pripovjedački postupak kojim se prenosi pripovjedačeva aleksitimija, nemogućnost izricanja osjećaja. Ona se više zaustavlja na figuri *correctio*, koju opisuje kao oklijevanje, zastajanje u tekstu, da bi se pripovjedač potom ispravio u vezi s prethodno izrečenim. Tu nesigurnost, izvjesno nepovjerenje u snagu riječi moguće je povezati sa strahom da će se upravo činom govorenja izdati prošlost, tj. neki odnosi iz prošlosti (Caruth 1996: 27).

Nemoć riječi, nijemost, ali i svjesno odustajanje od govorenja – oboje je zastupljeno u romanu Hortensije Papadat-Bengescu. „Laura nije imala misli, niti ih je htjela imati...“⁸³ (*Balaurul*, 171), piše književnica u jednome trenutku. Cole (2001: 473-274) upozorava da ti trenuci nisu estetska konvencija (topos neizrecivosti) nego ukazuju na nedostatnost jezika:

Laura je slušala – htjela je reći nešto, a nije mogla. Toliko se otuđila od beskrajnoga svijeta da joj je govor postao nešto nerazumljivo. Sva svrha riječi nestala je, njihov miraz sakupljan da bi zaodjenulo ideje sada je bio beskoristan. Laura je tada stenjala. Više nije bilo potrebno ništa osim znakova: gladi, žeđi, boli.

No glad, žeđ, bol, nisu li bile zajedničke? Da im kaže, da poviče: svi smo kao jedno! Zašto da ubijamo jedni druge? Uzalud!⁸⁴ (*Balaurul*, 171).

Stenjanje kao jedina mogućnost izraza, a kasnije čak i kao jedini zajednički jezik među narodima, glas bez riječi – ta ideja neminovno asocira na književni pokret koji je promovirao riječi ispražnjene od značenja – da-

⁸² Ili jezičnim sredstvima koja stoje na raspolaganju u tom trenutku (Badurina 2010: 193, pozivajući se na Van Alphen).

⁸³ „Laura n-avea gînduri, nici nu vrea să aibă...“

⁸⁴ „Laura ascultase – vroise să spună ceva și nu putuse. Atît se înstrăinase de lumea cea nemărginită încît vorbirea îi devenise ceva neînțeles. Toată folosința cuvintelor dispăruse, zestrea lor grămădită ca să facă vestmînt ideilor era acum nefolositoare. Laura atunci gemuse. Nu mai erau trebuitorile decît sunete, semne: ale foamei, setei, durerii.

Dar foamea, setea, durerea, erau ale tutulor? Să le spuie, să strige: suntem toți ca și unul! De ce să ne ucidom unii pe alții? Zadarnic!“

daizam, također snažno povezan s Prvim svjetskim ratom (a neizravno i s Rumunjskom jer je Tristan Tzara bio iz Rumunjske).

Trenuci u kojima Laura ne nalazi riječi (ni u sebi ni javno), iznimno su opterećeni emocijama, ali kako vrijeme odmiče ne nestaju samo riječi (ako su izgovorene, one su prazne) – presušuju i emocije. Trauma rata s vremenom počinje djelovati otupljujuće (Mosse 1986: 509). Na vijest o nestanku gospođe Damian Laura „nije nalazila ništa, nikakvu riječ, nikakvu ideju, nikakav osjećaj, kao da su stvari same izražavale sve što se moglo reći“⁸⁵ (*Balaurul*, 196). U poglavlju „*Čovjek kojemu se vidjelo srce*“, uznemirenost i užasnutost drugih sestara Laure se ne dotiče:

Laurenția ne reče skoro ništa. Otići će, naravno, posjetiti... čovjeka kojem se vidi srce, i nastavi svojim putem prilično mirna, neuzburkanih osjećaja. Kao da su joj osjećaji bili zazidani kao što je Manole zazidao suprugu, a iz zidina je njezin prigušeni glas jedva dozivao milost⁸⁶ (*Balaurul*, 90-91).

U završnom poglavlju Laura se gotovo spotiče preko Ancučina liješa, zamjećujući ga tek usputno i jednostavno krećući dalje. Slično i u *Šumi obješenih*: Apostol Bologna samo zapaža tijelo mrtvoga neprijatelja koje leži na ničijoj zemlji već nekoliko dana, bez ikakve naznake iznenađenja ili užasnutosti, kao da je to nešto posve normalo.

Bez riječi ostaje Apostol Bologna kad saznaje da će njegova pukovnija biti upućena na dio bojišta prema Rumunjskoj: „– Prema... Ne uspije završiti, kao da si je u grkljan zario kandžu koja mu guši glas. Ostane otvorenih usta, tupo bečeci oči prema satniku (...)“⁸⁷ (*Pădurea spânzuraților*, 83; *Šuma obješenih*, 78).

⁸⁵ „nu găsea nimic, nicio vorbă, nicio idee, nicio emoție, ca și cum lucrurile exprimau ele singure tot ce puteau spune.“

⁸⁶ „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. Parcă simțirea i-ar fi fost zidită, cum își zidise Manole soția și, dinapoi zidului, glasul ei stins abia chema mila.“

Manole je majstor Manole iz rumunjske narodne legende *Mănăstirea Argeșului* ili *Meșterul Manole*, slične srpskoj pjesmi *Zidanje Skadra* i drugim folklornim baladama s motivom zazidne žene, o majstoru zidaru koji, ne bi li privolio natprirodne sile da mu omoguće završetak gradnje manastira, žrtvuje vlastitu suprugu. Kada djelo bude dovršeno, naručitelj će Manolea i njegovih devetoricu zidara zazidati u manastir, kako ne bi mogli napraviti djelo još veće ljepote, a Manole će pokušati bijeg pomoću krila napravljenih od šindre...

⁸⁷ „– Pe frontul... Nu sfârși, ca și când i s-ar fi înfipt în beregată o gheară înăbușindu-i glasul. Rămase cu gura căscată și se holbă năuc la căpitanul care (...)“

Drugi put šutnja je namjerna: u *Zmaju* Laura odgađa prenijeti gospođi Damian vijest o smrti brata Dorela, koji je bio ne samo ujak nego i kum njezine pokojne kćeri Mioare, a krčmarica oklijeva izreći informaciju o smrti mladoga telegrafista, oca Ancučina djeteta. U oba slučaja tek izgovaranjem riječi postaju činjenice, gotovo kao u teoriji performativa, pa Hortensia Papadat-Bengescu piše: „tada je umro... kad je u uho njegove zaručnice kapnula užasna riječ koja je ugasila svijeću kojom je njezina vjerna duša nad njim bdjela“⁸⁸ (*Balaurul*, 185).

Neki kasniji teoretičari traume, međutim, vide šutnju žrtava kao svjestan izbor, odbijanje govorenja (više o tome Pederson 2014, poziva se na McNallyja) ili naglašavaju kao obilježje traume nemogućnost da se trauma komunicira jezičnim sredstvima koja stoje na raspolaganju u tom trenutku (Badurina 2010: 193, pozivajući se na Van Alphen). To upravo odgovara Petrescuovim tvrdnjama s početka već spomenute fusnote u *Posljednjoj noći...* – on nije htio o tome govoriti dok se nije uvjerio da su i drugi imali slična iskustva te dok mu Cru, potvrđujući njegova opažanja, nije neizravno ponudio demitizirajući jezik, jedini kojim on o tome može govoriti (u prozi; poetski je jezik imao, već je 1923. objavio *Ciklus smrti*⁸⁹).

Camil Petrescu, dakle, ima odgovor na pitanje *Kako govoriti o ratu?* – hladno i odmjereno, realistično, bez divljenja, ali i bez nadodavanja, pojačavanja slika užasa. Taj će stav Cole (2009b: 1632-1633) nazvati *disenchantment*, skidanje čari, „odčaravanje“, raz-očaranost. Ona, naime, uočava dva moguća prikaza nasilne smrti: jedan, koji naziva *enchantment*, očaranost, vidi u nasilnoj smrti jaku simboliku, neku vrstu transformativne snage (Kristova žrtva na križu; polaganje života za domovinu), i drugi, *disenchantment*, skidanje čarolije / čari, koji ističe potpuni besmisao takve smrti. Kad je rat u pitanju, *enchantment* znači da se u ratu nasilna smrt „transformira u nešto pozitivno, nešto za javno dobro, možda čak sveto“ (Cole 2009b: 1634), dok *disenchantment* predstavlja ratno iskustvo i njegove posljedice ne opravdavajući ga i ne slaveći ga; postavlja se kao etička alternativa, odbacuje ideal pročišćujućega, katarzičnog nasilja i aktivno mu se suprotstavlja (Cole 2009b: 1636). Pojmovi donekle odgovaraju onome što Ricœur (1990: 243) naziva divljenjem i užasom ili pak razlici između demistifikacije i estetizacije rata o kojoj, u širem kontekstu funkcija ratne književnosti, govori Savage-Brosman (1992a), ali Cole ih shvaća šire, uključujući mogućnost da se djelo koje na sadržajnoj razini raskrinkava očaranost ratom istodobno služi jezikom koji očarava (*enchantment*; Cole 2009b: 1639). Petrescu takav

⁸⁸ „atunci murise... când picase în auzul logodnicei cuvântul grozav care stinsese candelă cu care suflatul ei credincios îl veghea.“

⁸⁹ Izvorno *Ciclul morții*. Zbirka nosi naslov *Versuri. Ideea. Ciclul morții*.

jezik u svojoj prozi (ne samo u *Posljednjoj noći...*) svjesno izbjegava, u skladu, uostalom, s vlastitim zagovaranjem antikalofilije i odbojnosti prema stilskim sredstvima (dopušta povremeno usporedbu). Antikalofilija je za njega autentičnost izražavanja – on u svojem romanu teži zapisniku pa upravo izbjegavanje „lijepoga“ pisanja, „stila“, ima za posljednicu da baš „nedostatak stila“ postaje Petrescuovim stilom.

I Hortensia Papadat-Bengescu i Liviu Rebreanu svojim djelima očigledno skreću pozornost na besmisao rata – i u njihovim se djelima jasno očituje *disenchantment*, raz-očaranost. Na jezičnoj razini, međutim, oboje se odlučuju za poetičan izraz i naglašenu simboliku. Osobito je poetičnost u izrazu svojstvena Hortensiji Papadat-Bengescu, koja se u jednome pismu Garabetu Ibrăileanu i žali da joj se zamjera taj stil (već u prethodnim djelima), ali to je jednostavno njezin način razmišljanja: „Taj je stil meni prirodan. Ja, kad nešto hoću dobro razumjeti, zaodjenem to simbolom i na taj se način prosvijetlim“ (citirano prema Crăciun 1986: 15). Dok je u romanu Hortensije Papadat-Bengescu najvažniji simbol zmaj, u Rebreanovu su romanu, uz vješala i šumu obješenih, važni simboli križ i svjetlost. (Slika šume obješenih, ukazuje Nurbert (1997: 103), „proteže se u simbol austro-ugarske države, kojoj nije uspjelo riješiti problem nacionalnosti, i koja se, naprotiv, preobrazila u tamnicu“, dok Bako (2019: 164) drži da je umnožavanje obješenih hiperbolička slika smrti.)

Ova jasna distinkcija između *Posljednje noći...*, objavljene početkom tridesetih godina, te *Zmaja i Šume obješenih*, nastalih početkom dvadesetih, u skladu je s Hynesovim (1992: 439) zapažanjem da je kraj dvadesetih godina vrijeme kad se jezik ratne književnosti promijenio: staru visoku retoriku zamijenile su „najpriprostije, najtjelesnije riječi“.⁹⁰ Petrescu, međutim, tvrdi da su i dijelovi njegovoga romana nastali kao dnevnik još za vrijeme rata – je li ih možda u vrijeme pisanja romana, već pod utjecajem novoga vala ratne književnosti, preoblikovao?

Ipak granica nije uvijek tako jasna – u *enchantment* svakako ulazi i propagiranje mita o ratnome iskustvu, čije su sastavnice viđenje rata kao testa muškosti, ideal drugarstva i kult paloga vojnika (Mosse 1986: 492). Iako sva tri romana nastoje poslati antiratnu poruku, pojedini dijelovi toga mita doći će do izražaja u barem dva od njih – za Camila Petrescuja to je ideal vojničkoga drugarstva, dok Rebreanuv Apostol Bologna, za austro-ugarsku vojsku dezertter, za Rumunje postaje heroj. Čak se i u *Zmaju*, u kojem na prvi pogled nema junaka, može govoriti o ratu kao preobrazujućem, pozitivnom iskustvu.

⁹⁰ Fussel (1975), doduše, kao granicu vidi Prvi svjetski rat, ali uzima primjere iz poezije.

Odnos književnosti i zbilje

Pisanje o temi rata, bilo književno ili neknjiževno, može biti politički osjetljivo (McLoughlin 2009a: 3) te se izlaže mogućnosti osude zbog nepoštovanja (bilo žrtava bilo institucija). Početkom devetnaestoga stoljeća za Annu Laetitiju Barbauld oštri napadi koji su uslijedili nakon objave ratne pjesme u kojoj govori o tjeskobi onih koji u neizvjesnosti čekaju da saznaju sudbine svojih bližnjih, ali i najavljuje silaznu putanju Britanskoga imperija i uspon Amerike, značili su kraj književne karijere (Russel 2009: 123). U dvadesetom stoljeću situacija nije bitno drugačija, pa je čak i Jaroslav Hašek doživio zamjerke kritike na navodni odnos nepoštovanja prema ratnim naporima Češke (Weil 2019: 221), a *Dobri vojak Švejk* bio je u nekim zemljama zabranjen (Klein 1976: 5). Rat pogađa cjelokupno društvo, ne samo one koje sudbina odvede na prve crte. Ipak su upravo ti na prvim crtama bojišta najizloženiji traumi – fizičkoj (smrt, trajna tjelesna oštećenja), psihičkoj (posttraumatski stresni sindrom, noćne more) i socijalnoj (otežan povratak u normalan život). Vjerojatno je to razlog zbog kojega ih čitateljstvo (ili implicitno čitateljstvo) doživljava kao one koji imaju pravo na govor o ratu – iako ratno iskustvo nije jamstvo dobre književnosti, autori ratnih romana u pravilu su bivši vojnici, ljudi (muškarci) koji su iskusili rat na prvim crtama bojišta. To je „pravilo“ povezano s idejom da pravo na pripovijedanje o ratu imaju samo oni koji imaju iskustvo iz prve ruke (Zlatar 2004: 167), što, naravno, otežava pisanje svima koji to iskustvo nemaju (McLoughlin 2009b: 16). Primjeri romana proizašlih iz iskustva autora u Prvome svjetskom ratu nisu malobrojni – to su i *Oganj* Henrija Barbussea i *Tri vojnika* Johna Dos Passosa, *Na zapadu ništa novo* E. M. Remarquea, *Zbogom oružje* Ernesta Hemingwaya, a to je i Krležina zbirka novela *Hrvatski bog Mars*, pa i Begovićev roman *Giga Barićeva* (iako je njegovo iskustvo u uniformi pozadinsko i uglavnom se kao takvo i odražava u romanu). I većina rumunjskih ratnih romana iz međuratnoga razdoblja temelji se na osobnome iskustvu koje se pretače u književno djelo – u rumunjskoj književnosti takvi su npr. romani *Čelični cvijet*⁹¹ Victora Iona Pope, 1916. Felixa Aderce ili *Mrtoa djevojka*⁹² Ioana Missira, a svakako i *Posljednja noć ljubavi, prva noć rata*. Može se pretpostaviti da je, osim očekivanja čitateljstva, razlog tome i činjenica da takvi autori bolje poznaju tematiku, ali isto tako da su upravo oni ti koji imaju potrebu, pa čak i misiju da govore o traumatičnome iskustvu (Tal 1996: 121), bilo u nastojanju da ispričaju svoju priču / povijest, ne čekajući da to učine drugi (Anderson i sur. 2013: 102), bilo u težnji da to iskustvo de-

⁹¹ Izvorno *Floare de oțel*.

⁹² Izvorno *Fata moartă*.

mistificiraju (Savage Brosman 1992a: 89) ili u želji da daju glas onima koji nisu preživjeli (McLoughlin 2009b: 19), iz osjećaja moralne odgovornosti književnosti (Karahasan 1995) ili iz potrebe da ostvare katarzične / terapeutske učinke (McLoughlin 2009b: 20).

Autentičnost i iskustvo

Zahtjev (ili barem preferencija) da o ratu govore njegovi sudionici povezan je s očekivanjem da ratni roman bude realističan, štoviše istinit. To očekivanje nije ograničeno na čitatelje – mnogi su autori svoja djela predstavljali kao istinita (Klein 1976: 4-5). Za oba očekivanja – da o ratu govore oni koji o njemu znaju iz osobnoga iskustva i da taj govor bude istinit ili barem vjeran životu (Klein 1976: 7) – možemo pretpostaviti da su povezana s odnosom poštovanja prema žrtvama i sudionicima. Iznimaka ima. Moguća je ratna književnost čiji autor nije aktivno sudjelovao u ratu ili ne na prvoj crti (npr. Milan Begović, *Giga Baričeva*), takva koja rat parodira ili satirizira (Jaroslav Hašek, *Dobri vojak Švejk*; Arnold Zweig, *Spor oko dočasnika Griše*), pa čak i takva koja govori o ratu koji nije povijesni: Keep (1990) navodi kratku prozu Georgea Tomkynsa Chesneyja, *The Battle of Dorking*, objavljenu 1871., čija je radnja smještena u 1872., pripovijest o budućoj invaziji Nijemaca na englesko tlo; u Rumunjskoj pak 1916. izlazi znanstveno-fantastični roman Victora Anestina, naslovljen *Moć znanosti ili Kako je „ubijen“ europski rat*⁹³ u kojem autor moć da okončaju Prvi svjetski rat i donesu pomirbu i bratstvo odlučuje dati posebnoj jedinici Rumunja iz Transilvanije (DCRR-1: 136). Ratni roman može se, dakle, smjestiti na relativno širokoj lepezi odnosa prema zbilji: od svjedočanstva do potpune fikcije.

Premda je pojam autentičnosti jedno od Petrescuovih najvažnijih teorijskih polazišta romana, dok se Rebreanu uglavnom smatra pripadnikom poetike dorskoga / tradicionalnoga romana (koji se temelji na realizmu, ali ne postavlja zahtjev autentičnosti), a Hortensia Papadat-Bengescu doživljava kao uzorna književnica Lovinescuova kruga, autentičnost (možda ne uvijek jednako shvaćena!) i iskustvo zapravo povezuju sva tri romana.

Nedvojbeno je da su sva tri romana utemeljena na nekim autentičnim događajima – događajima koji su proistekli iz iskustva autora ili njima bliskih osoba. Najstariji od tri promatrana romana, *Šuma obješenih*, oslanja se u velikoj mjeri na ratno iskustvo autorova brata. Liviu Rebreanu, rođen

⁹³ Izvorno *Puterea științei sau Cum a fost „omorât” războiul european*.

1885. godine u selu Târlişua, danas u rumunjskoj županiji Bistriţa-Năsăud, u Transilvaniji, bio je sve do 1909. godine (kada se, prešavši granicu, trajno nastanio u Rumunjskoj) građanin Austro-Ugarske Monarhije. Štoviše, ondje je otpočeo vojnu karijeru – on, dakle, ustroj vojske o kojoj piše (jer njegov je roman dan iz perspektive Rumunja u austro-ugarskoj vojsci!) dobro poznaje, a poznati su mu i odnosi među časnicima – razumije odnose moći i poznaje njihov način ophođenja. On sam u vrijeme izbijanja rata već je bio s druge strane granice, gdje se uzalud prijavljivao u rumunjsku vojsku, no u austro-ugarskoj vojsci našla su se čak trojica njegove mlađe braće: Iulius, Emil i Virgil, od toga dvojica kao dobrovoljci – obojica su poginula u svibnju 1917., u razmaku od samo dva dana: Virgil od posljedica ranjavanja, dok je Emil kao dezertter osuđen na smrt vješanjem (Ilie i Drăgoiescu 2019). Književna kritika i povijest redovito ističu Emila Rebreanu kao uzor za lik Apostola Bologe, ali ne treba zaboraviti ni da je lik na početku trebao nositi ime drugoga poginulog brata, Virgila (Rebreanu 1972). Sam Rebreanu u *Svjedočenjima* navodi da je osnovnu priču romana zamislio još 1918., prije nego što je saznao za sudbinu brata Emila. Tek je kasnije snažnije povezao lik Apostola Bologe s detaljima bratova životopisa. Tako Emil Rebreanu i Apostol Bologa dijele ratni put (Italija, Galicija), junačka djela i odličja (uništenje neprijateljskoga reflektora) te moralne dvojbe (Emil Rebreanu u pismima obitelji piše o unutarnjem otporu prema ideji o otvaranju vatre na sunarodnjake i na vojsku u kojoj se možda nalazi i njegov brat)⁹⁴. U početnim verzijama romana dijelili su čak i više, jer je glavni lik trebao imati brata s druge strane granice, ali autor je s vremenom od te ideje odustao, odlučivši da Apostol Bologa bude jedinac (Rebreanu 1972). Po osobnim svjedočenjima, upravo je detaljnije istraživanje okolnosti bratove smrti autoru omogućilo da roman završi. On je, naime, tijekom pisanja romana nekoliko puta posjetio Transilvaniju – obišao je obitelj, ali i mjesto bratove pogibije, upoznao ljude koji su svjedočili njegovoj smrti i djevojku u koju je bio zaljubljen, te uz njihovu pomoć identificirao bratove posmrtno ostatke i organizirao njihov prijenos na drugu stranu granice – one koja je zapravo okončanjem rata nestala, a koju je Emil Rebreanu želio prijeći kad je uhvaćen u pokušaju bijega (Gheran 1972: 683-684). Liviu Rebreanu, dakle, postupao je dobrim dijelom poput povjesničara: poduzeo je gotovo arheološko iskapanje, dodirnuo predmete (komadić drveta Emilovih vješala i danas je jedan od izložaka u njegovu stanu, kojim upravlja Muzej rumunjske književnosti u Bukureštu), čitao pisma⁹⁵, a imao je u rukama i fotogra-

⁹⁴ S obzirom na to da su poštanske veze bile prekinute, Emil Rebreanu u tom trenutku nije znao gdje se njegov stariji brat nalazi, a ni piscu nije bila poznata sudbina mlađega brata sve do poslije rata.

fije šume obješenih Čeha, koje su, po svjedočanstvima autora, predstavljale prvo nadahnuće (Rebreanu 1943: 48).

No, „kako oni koji nikada nisu bili u ratu mogu odgovoriti na rat i sukob te pisati o njima autentično?“ pita se skupina američkih autora na okruglom stolu o ratnoj književnosti. Dva odgovora vrlo dobro opisuju autora Šume obješenih i njegov pristup: vrlo dobra priprema te talentiran književnik koji posjeduje „moć zapažanja, maštu i empatiju“ (Anderson i sur. 2013: 108).

Hortensia Papadat-Bengescu u vrijeme izbivanja Prvoga svjetskog rata živjela je s obitelji u Focșaniu, u Moldaviji, na samoj granici s Vlaškom.⁹⁶ Rat je provela radeći kao priučena medicinska sestra u stacionaru Crvenoga križa na željezničkom kolodvoru u Focșaniu. Iako je protagonistici romana *Zmaj* promijenila ime, nedvojbeno joj je dala i puno autobiografskih podataka, što neizravno dokazuje i činjenica da su neka od poglavlja romana, tiskana odvojeno u periodici prije objave knjige, bila u tim prvim varijantama napisana u prvome licu.⁹⁷ Po tim se karakteristikama *Zmaj* svakako uklapa u korpus tekstova koji Cole (2009a: 33-35) naziva „nursing literature“ – književnost bolničara, a koji obuhvaća i (npr.) poeziju Walta Whitmana (nadahnutu iskustvom njegovatelja ranjenika u Američkom građanskom ratu), ali i memoarske i druge zapise bolničarki iz Prvoga svjetskog rata.

Camil Petrescu 1915. prijavio se dobrovoljno u vojsku, inzistirajući da bude primljen, iako je prvobitno bio odbijen zbog krhke građe (Petrescu 2004b: IV). U dvije je godine rata (1916.-1918.) upoznao bojište iz prve ruke, dvaput bio ranjen, zatim zarobljen i čak proglašen mrtvim.⁹⁸ Iz rata je izašao kao trajni invalid sa značajnim oštećenjem sluha, zbog čega će se osje-

⁹⁵ Ne samo ona koja je obitelji uputio Emil Rebreanu već i tri pisma koja je njegov sluga uputio njihovoj sestri nakon Emilove smrti. Za tog se čovjeka, Jovana Kurića, u novijoj literaturi navodi da je bio hrvatskoga podrijetla, ponegdje se spominje i kao Hrvat Jovan Kunić (npr. Naroš 2013: 179), ali vjerojatnije je da je ipak bio Srbin, po prezimenu moguće iz Svinice (Svinița u Rumunjskoj). I ta su pisma objavili Cezar Apreotesei i Valeria Dumitrescu u petoj knjizi Rebreanuovih djela iz 1972., uz drugu korespondenciju vezanu uz roman.

⁹⁶ Vlaška, Moldavija i Transilvanija / Erdelj tri su rumunjske povijesne pokrajine.

⁹⁷ Autorica i sama navodi u jednome pismu iz 1914. da je za nju pisanje u trećem licu „nknadni posao“ (Burța-Cernat 2011: 90-91).

⁹⁸ Nakon strašne bitke u kojoj su rumunjske jedinice desetkovane, jedan od njegovih suboraca, Octavian Pana, pisao je zajedničkom prijatelju, Geluu Pastiji, pismo u kojem mu javlja o Petrescuovoj tragičnoj pogibiji kojoj je svjedočio (Călin 1976: 16-17). Jedinica ga je proglasila mrtvim te je po povratku iz zarobljeništva pred njim bila birokratska borba za „povratak“.

ćati obilježenim cijeloga života, kako bilježi i u dnevniku trinaest godina nakon rata:

Ponovno sam bez ikakve perspektive. Gluhoća me je iscrpila, otrovala, učinila neurasteničnim. Potrebni su mi ubitačni napori za stvari koje normalni ljudi rade prirodno. Sinoć, trebao sam govoriti s Venturom u kazalištu, u foajeu, u vezi s komadom. Dva sam sata bio paraliziran od stidljivosti na pomisao da će, zbog gluhoće, razgovor zapeti. (...) Isključen sam iz svih životnih mogućnosti. Da bih hodao ulicom, moram potrošiti kapital energije i pozornosti kojim bi drugi mogli pročitati knjigu. Ovdje, gdje se sve rješava „šaptom“, ja ostajem vječno odsutan⁹⁹ (Petrescu 2003b : 27-28).

Njegovo ratno iskustvo naći će svoj odraz u njegovim pjesmama (*Ciklus smrti*¹⁰⁰), dramama, epici, izbijajući ponekad i na sasvim neočekivanim mjestima¹⁰¹, ali najvažnije je ipak upravo *Posljednja noć ljubavi, prva noć rata*. Dijelove toga romana, naime, autor je, prema vlastitome svjedočenju, preuzeo iz svoga ratnoga dnevnika. Bilo je pokušaja da se i bračno-ljubavna strana romana poveže s Petrescuovim životopisom, ali taj dio priče ipak nije biografski – što je ne čini manje autentičnom: Bolovan (2013: 223-224) navodi slične situacije u dokumentarnim izvorima – to su pisma žena u kojima se dogovaraju tajni sastanci s muževima te priča o bračnoj nevjeri i pomirenju, zabilježena u memoarskim zapisima Sextila Pușcariua.

Petrescu, dakle, nedvojbeno pripada autorima koji su u roman pretočili osobna iskustva s prvih crta bojišta, onih koji su nosili odoru i držali pušku u ruci. Hortensia Papadat-Bengescu, iako je grad u kojem se zatekla pretrpio bombardiranje, a zatim i okupaciju, nije imala izravna dodira s

⁹⁹ „Sunt din nou fără nici o perspectivă. Surzenia m-a epuizat, m-a intoxicat, m-a neurastenizat. Trebuie să fac eforturi ucigătoare pentru lucruri pe care cei normali le fac firesc. Aseară, trebuia să vorbesc cu Ventura în foaier la teatru în privința piesei. Două ceasuri am fost paralizat de timiditate, la gândul că, din cauza surzeniei, convorbirea se va încurca. (...) Sunt exclus de la toate posibilitățile vieții. Ca să merg pe stradă trebuie să cheltuiesc un capital de energie și atenție, cu care alții pot citi un volum. Aci, unde totul se aranjează »în șoaptă«, eu rămân veșnic absent.”

¹⁰⁰ Izvorno *Ciclul morții*.

¹⁰¹ U jednom eseju o jeziku i sveučilištu, na primjer, pojavljuje se rečenica: „oni koji su bili u ratu znaju kako su jadni bili na dopustu, u usporedbi s elegantnim časnicima iz stožerā i opskrbnih skladišta“ („cei care au făcut războiul știu ce nenorocoși erau în permisii, față de eleganții ofițeri de la statele majore și de la magazinele de aprovizionare”). Petrescu, Camil. 1934. Gramatica și Universitatea. *Gazeta*, I: 63. Citat prema Petrescu, Camil. 1971. *Teze și antiteze: Eseuri alese*. Editura Minerva. București, str. 273-276.

bojištem, no njezin se položaj u tim okolnostima može shvatiti kao svojevrsna „ženska prva crta“ – gledala je i krv i rane i borbe za život.

Rebreanu je od njih troje najdalje od ratnoga iskustva; prije rata bio je austro-ugarski vojnik, ali u rumunjsku vojsku nije primljen. Početkom rata boravio je u Bukureštu, odakle je potom pobjegao, skrivajući se od austrijskih vlasti koje su ga smatrale bjeguncem od vojne obaveze. Nedostatak osobnoga iskustva on, međutim, nadoknađuje „posuđujući“ tuđe, bravoto. Treba li zaista pojmove autentičnosti i iskustva shvatiti toliko doslovno? Od ovo troje književnika, samo je Camil Petrescu ostavio eseje u kojima se bavi teorijom ratnoga romana. Tri su takva teksta uključena u esejističku zbirku *Teze și antiteze*, objavljenu 1936. godine: *Uspomene pukovnika Grigorea Lăcusteanua i jadi kalofilije*¹⁰² iz 1934., *I devalorizacija rata – knjižički napad kod Robăneștia*¹⁰³ te *Velika pomutnja u svijetu ratnih pisaca*¹⁰⁴.

Raspravljajući o *Uspomenama pukovnika Grigorea Lăcusteanua* Petrescu razmatra općenito odnos književnosti i zbilje (te književnosti i stila), dok se u druga dva teksta zadržava na ratnoj književnosti u odnosu prema ratnoj zbilji. Sva tri eseja imaju mnogošto zajedničko, a prije svega zalaganje za autentičnost.

*Uspomene pukovnika Grigorea Lăcusteanua*¹⁰⁵ dnevničke zapise umirovljenoga rumunjskog časnika iz 19. stoljeća, čovjeka „okrutne ličnosti“, „drska časnika uskih horizonata“¹⁰⁶ (Petrescu 1934: 162, 168), književnik oduševljeno proglašava jednim od najmodernijih književnih djela rumunjskoga 19. stoljeća koje neočekivano odgovara suvremenim poetikama – misleći pritom na „nadrealizam psihološkoga automatizma“ te na „neposredovano predstavljanje čistoga čina“¹⁰⁷ (Petrescu 1934: 160). Jedino što se, prema Petrescu, u cijelom 19. st. u rumunjskoj književnosti može usporediti sa zapisima staroga vojnika, Filimonov je roman *Stari i novi skorojevići* (1862.) te pisma Iona Ghice (nastala u razdoblju 1879.-1886.). Temelj je te usporedbe odnos prema zbilji, odnosno realizam i opredjeljenje za autentičnost. No, za razliku od Filimona i Ghice¹⁰⁸, pukovnik nije pisao svoje uspomene s namjerom da one jednom budu objavljene, stoga u nji-

¹⁰² Izvorno *Amintirile colonelului Grigore Lăcusteanu și amărăciunile calofilismului*. Prvi put objavljeno u *Revista Fundațiilor Regale*.

¹⁰³ Izvorno *Și devalorizarea războiului – șarja de la Robănești*.

¹⁰⁴ Izvorno *Mare emoție în lumea prozatorilor de război*.

¹⁰⁵ Tekst mu je kasnije poslužio kao jedan od izvora za povijesni roman *Među ljudima čovjek*.

¹⁰⁶ „cu o crâncenă personalitate“, ofițerul dârș cu orizontul închis“

¹⁰⁷ „suprarealism al automatismului psihologic, prezentare nemediată a actului pur“

¹⁰⁸ Ghicina su pisma rezultat dogovora s primateljem, Alecsandrijem, i bila su namijenjena objavi (Ghica 2014: 9).

ma nema brige za stil ni za dojam, i kao takve izazivaju u Petrescu ushit, koji ide tako daleko da ih on proglašava jedinim rumunjskim romanom 19. stoljeća i uzdiže na razinu Tolstojeva *Rata i mira*, a tehniku uspoređuje s Rodinovim djelima u likovnoj umjetnosti:

Uspomene pukovnika Grigorea Lăcusteanua ostavljaju uznemirujućí dojam rukopisa nekog romana razmjera *Rata i mira*, bez ideologije ruskoga romana, ali iste izvorne stvaralačke snage, od kojega su se izgubile tri četvrtine – ne redom, već nasumce – od ukupnoga broja listova... (...) Ne samo da nije izgubila vrijednost koju fragment zaslužuje, nego kao da sudjeluje i u onoj živoj ljepoti koju je slijedio Rodin okrnjivši djelomično svoje skulpture¹⁰⁹ (Petrescu 1934: 169).

Kako tekst ostavlja dojam da je između autentičnosti i pisanja o osobnome iskustvu moguće staviti znak jednakosti, Petrescu daje dodatno pojašnjenje koncepta:

Raspravljalo se previše o značenju autentičnosti, formule koju smo na početku mi koristili u određenome značenju, ali je kasnije bila pogrešno tumačena. Mladi pisci koji su je prigrlili općenito su je izjednačili s dnevnikom, s pripovijedanjem u prvome licu, s onim ja koji daje orijentir i koordinaciju trenutaka pripovijesti. Zaboravilo se, međutim, da postoje i pripovijesti u prvome licu koje nisu autentične. Autentičnost nužno pretpostavlja supstancijalnost, a zapravo su oba ta atributa samo načini shvaćanja objekta. Dnevnik može biti suhoparan i površan kao školski sastavak. Slavni su dnevnici u pravom smislu riječi oni koji stvaraju lik, koji daju izraz supstancijalnome sadržaju... (...) Uspomene Pukovnika Lăcusteanua treba prosuđivati iz tog ugla, jer nadilaze sve izostankom bilo kakva knjiškoga stava...¹¹⁰ (Petrescu 1934: 168-169)

¹⁰⁹ „Amintirile colonelului Grigore Lăcusteanu îți dau impresia tulburătoare a manuscrisului unui roman de proporțiile *Război și pace*, fără ideologia romanului rus, dar de aceeași originală putere de creație din care s-au pierdut trei sferturi – nu în ordine, ci la întâmplare – din totalul foilor... (...) Nu numai că n-a pierdut valoarea care se cuvenea fragmentului, dar parcă participă și din acea frumusețe vie, pe care o urmărea Rodin când schilodea în parte statuile sale.”

¹¹⁰ „S'a discutat prea mult chiar despre sensul autenticității, formulă pe care am folosit-o noi la început ca un sens specific, dar care mai târziu a fost greșit răstălmăcită. În genere tinerii scriitori care au adoptat-o au asimilat-o cu jurnalul, cu povestirea la persoana întâi, cu acel eu care dă punctul de reper și coordonare momentelor unei povestiri. S'a uitat însă că sunt și povestiri la persoana întâi, care nu sunt autentice. Autenticitatea presupune

Osobno iskustvo, dakle, nije uvjet autentičnosti, dok god se uspijeva stvoriti književnost koja je uvjerljiva – štoviše, koja kao da je bez adresata.

Oduševljenje dnevničkim zapisima staromodnoga, a pomalo i sirovoga pukovnika Lăcusteanu dobro ilustrira njegova vlastita poetska načela. *Posljednja noć ljubavi, prva noć rata* u prvim je najavama bila predstavljena kao jedna od novela u predviđenoj zbirci, da bi potom postala roman pod naslovom *Zapisnik ljubavi i osvete*¹¹¹. U međuvremenu je, očito, nastao tematski pomak kojim je u prvi plan umjesto osvete došao rat. Ovaj alternativni naslov, međutim, daje jako dobru predodžbu o Petrescuovoj metodi: njegov je idealni roman *zapisnik*.

Što autentičan (zapisnički) prikaz rata može značiti, vidljivo je iz eseja *I devalorizacija rata – konjički napad kod Robăneștia*, teksta podrške sudioniku događaja, pukovniku Filittiju, koji prosvjeduje protiv postavljanja spomenika vlastitome junaštvu jer ga drži patetičnim i u neskladu sa zbiljskim događanjima. Petrescu suosjeća s iskrenom povrijeđenošću vojnika koji naglašava „da ovi smiješni detalji nisu bili potrebni da bi hrabrost njegovih konjanika imala sav mračni zanos onih koji idu u pobjedu ili smrt, a posebno jer, ne predajući se osrednjoj književnosti i mimici, stari dragovoljac Gh. Donici ostaje jedna od najljepših ličnosti velikoga rata“¹¹² (Petrescu 1971: 87). Svoju potporu pukovniku Filittiju Petrescu potkrepljuje i vlastitim ratnim iskustvom te inzistira na razlikovanju istinskoga (osjećaja, događaja) od isprazne poze:

Ako se dobro sjećam iz dana kada sam spavao u rovovima, ništa nas, mene i moje tamošnje drugove, nije više iritiralo od te vrste literature, neprobavljive i lišene svake ozbiljnosti. Stizale su nam iz pozadine bojišta novine s neslanim opisima herojstava u skladu s maštom sjedilačkoga stanovništva, koje smo palili sa srdžbom i pratili posebnim opscenim pjesmicama. Za onoga tko je bio na bojištu dovoljno je nekoliko redaka da vidi ima li posla s autentičnim vojnikom ili s nekim improviziranim. (...)

neapărat substanțialitatea și de fapt amândouă atributele nu sunt decât moduri de considerare ale obiectului. Un jurnal poate să fie searbăd și precar ca o compoziție școlărească. De altfel foarte ușor el devine o modă inexpresivă... Jurnalele celebre pe drept cuvânt sunt cele care creează personajul, care dau expresie unui conținut substanțial... (...) Amintirile Colonelului Lăcusteanu sub unghiul acesta trebuie judecate, căci depășesc totul prin lipsa oricărei atitudini livrești...“

¹¹¹ Izvorno *Proces verbal de dragoste și răzbumare*.

¹¹² „Că aceste detalii ridicule n-au fost necesare, pentru ca bravura roșiorilor săi să aibă tot elanul întunecat al celor destinați biruinții sau morții și, mai ales că, fără să se dedea la literatură și mimică mediocră, bătrînul voluntar Gh. Donici rămîne una dintre figurile cele mai frumoase ale marelui război“.

Za one koji ne mogu produbiti ništa, sve se svodi na tu konvencionalnost stavova. Loš glumac, da bi na pozornici pokazao da je pio s užitkom, cokće jezikom i gleda dugo čašu, pomoćnik tajnika, da bi pokazao da razmišlja, fotografira se s kažiprstom na sljepoočnici, mladoženja i mladenka, da bi pokazali da se vole, fotografiraju se držeći se za ruke, operni pjevač izražava nečuvenu strast prinoseći savijenu ruku srcu, nenadaren pjesnik ne pere kosu i kravatu. Napokon, heroji plemenitih osjećaja iz knjiga idu u smrt „s isukanim mačem“, „zamahujući kapom“, i držeći govore kao da imaju zapisničara kraj sebe¹¹³ (Petrescu 1971: 86).

Već se u ovim redcima Petrescu približava Jeanu Nortonu Cruu, čije je djelo *Svjedoci* povod za esej *Velika pomutnja u svijetu ratnih pisaca*¹¹⁴. Cru, i sam sudionik rata, analizirajući narativni diskurs o Prvome svjetskom ratu, insistira na istinitom prikazu – do te mjere da nastoji svaku fikciju zamijeniti svjedočanstvom, odnosno protivi se svakome umjetničkom oblikovanju teksta (Cole 2009b: 1638, Klein 1976: 5). Petrescu Cruovim idejama o prikazu ratnih zbivanja podupire vlastita mišljenja i stvaralačka načela, iznesena već prije u teorijskim tekstovima te primjenjivana u književnosti. Govoreći o bitki kod Robăneștia, isticao je kao pogrešno, za književnost nepotrebno, a za sudionike i ponižavajuće, preuveličavanje ratnoga junaštva, no Cruova mu knjiga daje priliku da progovori i o suprotnoj, ali jednako problematičnoj pojavi:

Jednako je lažna kao apologetska književnost i ona prokazivačka. Orgije krvi i vatre pripadaju fantaziji, brda trupala nisu postojala, slavni rov bajuneta iz bitke kod Verduna nije postojao. Ne teku rije-

¹¹³ „Dacă îmi amintesc bine din zilele când dormeam în tranșee, nimic nu ne irita, pe mine și pe camarazii de acolo, decât acest soi de literatură indigestă și lipsită de orice seriozitate. Ne soseau gazete dinapoia frontului cu descrieri nesărate de eroisme conforme imaginației sedențarilor, care erau arse cu furie șiacompaniate de cîntece obscene dinadins. Pentru cine a fost pe front sînt îndeajuns cîteva rînduri, ca să vadă dacă are a face cu un ostaș autentic, sau cu unul improvizat. (...) Pentru cei care nu pot aprofunda nimic, totul se reduce la acest convenționalism de atitudini. Actorul prost ca să arate pe scenă că a băut cu poftă plescăie cu limba și privește lung paharul, ajutorul de secretar ca să arate că meditează se fotografiază cu degetul arătător la tîmplă, ginerele și mireasă ca să arate că se iubesc se fotografiază ținîndu-se de mîna, cîntărețul de operă își exprimă nemaipomenită-i pasiune ducînd mîna îndoită deasupra inimii, poetul fără talent își lasă chica și lavaliera murdară. În sfîrșit, eroii din cărțile cu sentimente nobile se duc la moarte „cu sabia afară”, „filfiind capelă” și ținînd discursuri de parcă ar avea stenograful alături.”

¹¹⁴ Izvorno *Mare emoție în lumea prozatorilor de război*.

ke krvi u ratu, nema napada bajunetima (čitajte točno: *ne postoje, nisu nikada postojale tijekom povijesti borbe bajunetima*)¹¹⁵ (Petrescu 1971: 90).

Užasu rata, dakle, nije potreban nikakav senzacionalizam.

Demitizacija / demistifikacija rata

U najstarijim književnim djelima o ratu – biblijskim tekstovima, Homerovim epovima – neizbježan dio govora o ratu predstavljaju termini pobjede, slave, snage i moći (Jasper 2009, Pitcher 2009). Za Homera ratnik posjeduje vrline časti, hrabrosti, muževnosti, sposobnosti vođe, snagu (Cole 2009a: 25). Iako ne zanemaruje tragičnu dimenziju rata, sve do 20. stoljeća književnost tematizira rat prije svega upravo u tom duhu – ističe težnju pobjedi, potiče ratnički duh i slavi junaštvo.¹¹⁶ Takav prikaz rata u službi je privlačenja mladih ljudi u vojsku (Bourke 1999: 12) i ni danas ne gubi svoju privlačnost (Bourke 1999: 5). No romantična predodžba o ratu stečena na temelju glorificirajuće književnosti razbija se u susretu s realnošću (Bourke 1999: 52-53) – na to upozorava i Camil Petrescu, navodeći u samome romanu da su izvori predodžbi o ratu kazalište i čitanke, koje su se zaustavile na 1877., godini početka rusko-turskog rata koji je za Rumunje također Rat za neovisnost. Iako naznake podrijetva takve slike rata postoje i prije (Russel 2009, Reed 2009), tek književnici dvadesetoga stoljeća ulažu aktivne napore da sa slike rata strgnu masku junaštva i slave te pokažu njegovu brutalnost i besmislenost. Upravo Prvi svjetski rat mijenja u društvu sliku o ratu i ratovanju – u Francuskoj 1914. vojnike ispraćaju u rat svečano i veselo, a 1939. žene liježu na tračnice u očajničkom pokušaju da spriječe odlazak vojnika u rat (Savage Brosman 1992b: 71). Demistifikacija rata postaje, dakle, u 20. stoljeću jedna od funkcija ratne književnosti (Savage Brosman 1992a: 89). Upravo o tome piše Petrescu u prethodno spomenutim esejima *I devvalorizacija rata – konjički napad kod Robăneștia* i *Velika pomutnja u svijetu ratnih pisaca*: svako pretjerivanje u isticanju junaštva, svaka teatralnost u prikazu vojnika, patetika u pripovijedanju o njihovim podvizima, ali isto tako i u prikazima ratnih strahota (težine paljbe, muka ranjavanja, broja poginulih) obezvređuje sudionike, djeluje ponižavajuće za one koji su to doživjeli. U

¹¹⁵ „Tot atît de falsă ca literatura apologetică e și cea denunțătoare. Orgiile de sînge și foc sînt de domeniul fanteziei, muniții de cadavre n-au existat, tranșeea faimoasă a baionetelor de la Verdun n-a existat. Nu curg rîuri de sînge la război, nu sînt atacuri de baionetă (citiți exact nu există, n-au existat niciodată în decursul istoriei încăierări de baionete)“.

¹¹⁶ Fussel (1975: 21-22) razliku u pristupu ilustrira promjenom u vokabularu britanske književnosti prije i poslije Prvog svjetskog rata.

tom smislu on se uklapa u svjetske trendove – teorijske (Cru), pa i književne (*Na zapadu ništa novo*). I u vlastitome romanu Petrescu dovodi u vezu rat i teatar: „Ali rat je prije svega iskrenost, blizu zemlje i kamena. Nije teatar, čak ni kad je šala.“¹¹⁷ Deteatralizacija diskursa, dakle, ide ruku pod ruku s deteatralizacijom teme.

Demistifikacija rata za Camila Petrescu moralno je pitanje – pitanje poštovanja prema sudionicama te pitanje autentičnosti. No, Petrescu, osim što ima različita osobna iskustva u odnosu na Liviu Rebreanu i Hortensiju Papadat-Bengescu, piše sedam godina nakon Papadat-Bengescu i osam nakon Rebreanu pa zasigurno ima i drugačija čitateljska iskustva od njih (svi su pratili francusku književnu produkciju, ali bili su upoznati i s njemačkom, engleskom, ruskom književnošću), a već je i situacija na rumunjskoj književnoj sceni drugačija. Iz svih će tih razloga i slika rata u njihovim djelima biti različita – bit će to vidljivo u njihovim pogledima na herojstvo, prikazima bojišta, neprijatelja, domovine.

Vojnik – heroj

Protagonisti *Šume obješenih* (Apostol Bologa) i *Posljednje noći...* (Ștefan Gheorghidiu) obojica su vojnici, dok u romanu *Zmaj* aktivnih vojnika gotovo i nema. Pojavljuju se povremeno, u prolazu, ne ostavljajući traga. (Ranjenici, koji su izbačeni iz stroja, predstavljaju, naravno, važan dio romana.)

„*Šuma obješenih* polazi (...) od junakova ne-središnjeg položaja. Hašekove stranice o dobrome vojaku Švejku, Krležine o hrvatskome bogu rata, Rothove o posljednjemu Trotti polaze od devalorizacije statusa viteza“, ističe Ungureanu (2016: 240), smještajući *Šumu obješenih* i Apostola Bologu u kontekst srednjoeuropskih književnosti i djela koja tematiziraju Prvi svjetski rat iz perspektive ne-junaka. Rebreanuov protagonist dobrovoljno se prijavljuje u austro-ugarsku vojsku. Razlog za to, međutim, ne leži u nekom domoljublju, pa čak ni u odanosti dinastiji. Dva su motiva koji ga vode: osjećaj dužnosti i želja da impresionira zaručnicu. Štoviše, kolikogod on pričao o dužnosti, pojmu na kojem se bazira njegova „konceptija života“, konkretan povod za odlazak u rat zapravo je Martina rečenica puna divljenja prema nekom drugom mladiću koji je upravo odjenuo vojnu odoru. Osobno, „Apostol je u svojoj duši vjerovao da bi bilo najbolje ignorirati rat, kao neku anomaliju“¹¹⁸ (*Pădurea spânzuraților*, 53; *Šuma obje-*

¹¹⁷ „Dar războiul e mai ales sinceritate, aproape de pământ și piatră. Nu e teatru, chiar când e glumă.“

¹¹⁸ „Apostol, în sufletul său, credea că cel mai bun lucru ar fi să ignoreze războiul, ca ceva anormal.“

šenih, 44). O odlasku u rat počinje razmišljati jer se to uklapa u njegovu „konceptiju života“, a zatim se s idejom poigrava iz svojevrsnoga prkosa majci (koja je željela da on postane svećenik), da bi konačni udarac oklijevanju zadala ljubomora – odluka pada u trenutku kad pomisli da Marta misli na drugoga, koji je vojnik. I doista, njezina je reakcija na njegovu izjavu da odlazi u rat – ponos i poljubac u usta. Prizor neodoljivo podsjeća na propagandni pjesmuljak, objavljen, doduše, već pred kraj rata u američkim novinama na rumunjskom, u kojem djevojka obećava zaljubljeniku poljubac samo ako postane vojnik:

Da me voliš kažeš,
Al već ti rekoh, zlato moje,
Ja volim heroje
I usnama k' o jagodama
Poljubac slatki
Dala bih ti rado
Kad bi vojnik bio ti¹¹⁹ (*America Roumanian Daily News*, 7. 3. 1918.).

I Apostol polazi u rat kako bi postao heroj. Na početku se zaista ističe u borbama. Njegove su prve dvije godine ratovanja u romanu majstorski sažete u dvije rečenice:

Dva je mjeseca pohađao topničku školu, zatim je poslan na bojište. Potom su ga imenovali časnikom, bio je ranjen jednom lako i drugi put teško, tako da je proveo dva mjeseca u bolnici i mjesec dana na dopustu doma, triput je odlikovan, promaknut u poručnika... sve to u dvije godine¹²⁰ (*Pădurea spânzuraților*, 55; *Șuma obješenih*, 46-47).

Rat postaje središnji dio njegove koncepcije života. Pa ipak će na koncu dospjeti na vješala. Sve se, naime, mijenja u trenutku kad shvaća da će njegova jedinica biti premještena na dio bojišta prema Rumunjskoj, da će pucati na sunarodnjake s druge strane granice. Njegov sljedeći junački čin motiviran je isključivo sebičnim razlozima – on topničkom paljbom uništava ruski reflektor u nadi da će mu to pružiti priliku da generala zamoli za

¹¹⁹ „Tu zici că mă iubești, / Dar ți-am mai spus dragă / Că iubesc eroii / Și o gură fragă, / Un dulce sărutat / Ți-ași da cu plăcere / Dacă ai fi soldat.“ Stihovi su potpisani: Caro-Lina.

¹²⁰ „Două luni a urmat școala de artilerie, apoi a fost trimis pe front. Pe urmă l-au numit ofițer, a fost rănit o dată ușor și a doua oară greu, încât a stat două luni în spital și o lună în concediu acasă, a fost decorat de trei ori, înaintat locotenent... toate în vreme de doi ani.“

poštedu od tog premještaja. Sam trenutak postizanja cilja ne donosi olakšanje, nego možda prvo kajanje (kako se prije osjećao u sličnim situacijama, čitatelj ne može znati, ali na početku romana pokazuje prilično samozadovoljstva zbog sudjelovanja u donošenju smrtne presude dezertoru):

Na tmurnome nebu pojavi se, šišteći bijesno, kugla svjetlosti poput oka uhode. U točki gdje je bio reflektor Bologa vidje kroz dvo-gled mnoštvo crnih crvića kako se nemoćno koprcaju. No uho-da s neba ugasnu brzo, a istodobno i topovi umukoše sami, bez zapovijedi, kao da su siti i zadovoljni. Mrak i tišina zaogrnuše Apostola poput grubog mrtvačkog pokrova, dok su mu se oči, raširenih zjenica, mučile u besciljnom iščekivanju. No u dnu duše jasno je osjećao kako tinja ljubav prema blagoj, utješnoj svjetlosti...¹²¹ (*Pădurea spânzuraților*, 95; *Șuma obješenih*, 92).

Od trenutka kad general, shvativši koji je njegov motiv za izbjegavanje rumunjskoga bojišta, odbije uslišiti njegovu zamolbu, Bologin jedini cilj postaje bijeg. Ranjen još jednom, on preko volje prima još jedno odlikovanje, a zatim ga izbjegava nositi. Planira prebjeći na rumunjsku stranu već prve večeri na novome mjestu, i tek spletom okolnosti odgađa provedbu tog plana. Na neko ga vrijeme zaustavlja ljubav prema Iloni, ali kad sazna da je opet imenovan u prijeki sud, nema ni traga entuzijazmu s prvih stranica romana. Štoviše, ideja da sudjeluje u suđenju Rumunjima toliko ga opterećuje da on bez razmišljanja kreće u bijeg. Uхваćen, završava na vješalima.

Od uzornoga vojnika, heroja, do bjegunca, dezertera, izdajnika. Ako se vratimo na grčko značenje riječi heroj i na homerski prikaz vojnika – Rebreanuov je vojnik na početku rata nadčovjek koji pokazuje i hrabrost i snagu zahvaljujući kojoj svaki put iz opasnosti izlazi živ. Štoviše, ta je hrabrost, čini se, ne samo suočavanje sa strahom, nego i odsustvo straha: on je opasnosti svjestan, ali više je objektivno zapaža negoli što ona u njemu izaziva reakciju:

Zatim mu dugačak zvižduk propara uši. Srce mu se stisne i sijevne mu misao:
„Ova je za mene!“

¹²¹ „Pe cerul mohorât se ivi, sfârând mânios, un glob de lumină ca un ochi iscoditor. În punctul unde fusese reflectorul, Bologa văzu prin binoclu mulțime de viermișori negri zvârcolindu-se neputincioși. Iscoada din văzduh însă se stinse repede, și tot atunci tunurile amuțiră singure, fără ordin, sătule parcă și mulțumite. Întunericul și tăcerea înfășurară pe Apostol ca un liņțoliu aspru, în vreme ce ochii lui, cu pupilele largi, se chinuiau într-o așteptare fără scop. În fundul sufletului însă simțea clar cum pâlpaie dragostea de lumină, blândă, mângâietoare...“

Pred njim, na samo nekoliko metara, nebo se rastvori, a grozan vrtlog iščupa krov promatračnice. Apostol osjeti oštar ubod u prsa i udarac u kacigu. Zgrabi objema rukama teodolit da se ne prevrne. Zatim mu se učini da se podiže uvis i odmah se opet nađe na zemlji, osjećajući strašan bol u bedru...

„Ranjen sam ili možda...”

Misao mu se prekine kao konac¹²² (*Pădurea spânzuraților*, 112-113; *Șuma obješenih*, 111).

Unatoč svemu, međutim, Bologna završava nečasnom smrću na vješalima. Moglo bi se reći da *Șuma obješenih* kroz put Apostolovih unutarnjih previranja prikazuje u malome promjenu slike o ratovanju u književnosti kroz povijest: od vojnika kao polubogova do vojnika sa svim ljudskim slabostima. Jednu mu, međutim, slabost Rebreanu gotovo posve uskraćuje, a to je strah. Ni u jednome trenutku Apostolovo djelovanje nije motivirano strahom od smrti. I ta nečasna smrt na kraju je herojska ili barem dostojanstvena: Apostol sam namješta omču oko vrata i stupa u smrt.

Protagonist romana *Posljednja noć ljubavi, prva noć rata*, Ștefan Gheorghidiu, za razliku od Apostola Bologe, unovačen je u rat. To je jedna od prvih informacija koje čitatelj o njemu saznaje – u prvoj rečenici romana, prije imena (koje dolazi, kako je već spomenuto, nekoliko stranica kasnije, samo kao prezime). Vrlo brzo saznajemo da i njega mori pomisao na bijeg. Njegovi su razlozi, ipak, sasvim drukčiji od Apostolovih: dok Bologu muči teško rješiv problem savjesti, rastrganost između dužnosti prema državi i prema narodu, Gheorghidiu je spreman dezertirati (rat u tom trenutku još nije objavljen, ali on je vojnik koji mora biti u pripravi) zbog osobnog razloga koji, u odnosu na rat na pomolu, djeluje banalno: da bi uhodio suprugu u čiju vjernost sumnja. Osim toga, on u raspravi u časničkoj kantini pokazuje nepoštovanje prema nadređenima – odgovara im drsko, zanemarujući razlike u činu („Raspravljajte bolje o onome što znate.”¹²³), a spreman je i potući se. No, upravo u tom prizoru, kad viši časnik stoji pred njim stisnute šake, dolazi do izražaja i druga njegova strana: ponos, osjećaj časti:

¹²² „Apoi un țiuit prelung îi sfășie urechile. Avu o străngere de inimă și gândul fulgerător: ‘Asta-i pentru mine!’. În față, numai la câțiva pași, se despică cerul, și un vârtej cumplit smulse coperișul observatorului. Apostol primi un cuțit în piept și o lovitură în cască. Apucă cu amândouă mâinile teodolitul, ca să nu se răstoarne. Apoi i se păru că se ridică în sus și deodată se pomeni iar la pământ, cu o durere crâncenă în coapsă...”

‘Sunt rănit sau poate...’.

Gândul i se rupse ca o ață.”

¹²³ „Discutați mai bine ceea ce vă pricepeți.”

Mislim da je u mojem pogledu vidio slike smrti, poput mjesečevih krajobraza. Shvatili su svi da sam spreman uzvratiti, a zatim se ubiti. Nikada nisam primio udarac kao muškarac i mislim da to ne bih podnio¹²⁴ (*Ultima noapte...*, 13).

Tek nakon objave rata, u bitkama, pojavljuje se neki drugi Ștefan Gheorghidiu. Osjećaj solidarnosti sa suborcima potpuno zamjenjuje i ljubav i ljubomoru i nemir zbog neizvjesnosti te potpuno dominira drugom knjigom *Posljednje noći...*: „Devastirao bih muzej, opljačkao bih crkvu za one koje gledam, očiju lijepih i vjernih kao u osuđenih pasa, kraj sebe“¹²⁵ (*Ultima noapte...*, 169). Takve bi riječi bile očekivanije u kontekstu muško-ženskih odnosa – pa sam je Gheorghidiu nešto prije pisao o osmijehu i očima svoje supruge vrlo sličnim riječima: „Bio sam sad sav obuzet uspomenom na bolan osmijeh i velike oči moje žene, na odlasku. Mislio sam, sa zahvalnošću, da ta žena zaslužuje svaku žrtvu na svijetu“¹²⁶ (*Ultima noapte...*, 131). Solidarnost među suborcima, muško prijateljstvo na koje se čovjek može osloniti, koje neće iznevjeriti i koje se ne dovodi u pitanje, stoji kao protuteža onoj bezglavoj, ali i toliko nesigurnoj ljubavi iz prvoga dijela knjige. Ljubav-solidarnost opo- naša na izražajnom planu erotsku ljubav, primjećuje Hagiu (1998: 46), koja to rješenje drži jednim od najdomišljatijih u Petrescuovu romanu. Štoviše, ona vidi Orișana kao sliku pripovjedačeva „brata blizanca“. Njih dvojica o svemu imaju isto mišljenje, čak i o punjenim paprikama, reći će Hagiu (1998: 47) i uvijek podržavaju jedan drugoga. Gheorghidiu je stalno u nekom sukobu (izraženom ili prikrivenom) sa svojom okolinom – sa suprugom, sa stricem, s majkom, s nadređenima, s političarima, sa ženama općenito¹²⁷, ali gotovo i nema neslaganja između njega i Orișana. Kao treći uz njih dvojicu, iako nešto slabije ocrtan kao lik, pojavljuje se vrlo često i Tudor Popescu¹²⁸.

¹²⁴ „Cred că mi-a văzut în ochi priveliști de moarte, ca peisajele lunare. Au înțeles toți că sunt hotarât să răspund și apoi să mă omor. Niciodată n-am fost lovit ca bărbat și cred că n-aș putea îndura asta.“

¹²⁵ „Aș devasta un muzeu, aș jefui o biserică pentru cei pe care-i văd, cu ochii lor frumoși și credincioși de câini osândiți, lângă mine.“

¹²⁶ „Eram acum tot învăluit în amintirea surâsului îndurerat și a ochilor mari ai nevestei mele, la plecare. Mă gândeam, cu recunoștință, că femeia aceasta merită toate sacrificiile din lume.“

¹²⁷ Osim sa „gospođom srebrne kose“ koja je uvijek puna razumijevanja i spremna dati savjet (ali to za ovu analizu nije relevantno).

¹²⁸ Camil Petrescu o svojem je djetinjstvu govorio vrlo rijetko, a i tada naglašavajući da se, kao siročić, osjećao vrlo usamljeno. Njegov sin, Camil Aurelian Petrescu, u jednome intervjuu navodi da je vrlo rano prekinuo odnose s posvojiteljima. U tom je smislu zanimljivo da ovome liku, jednom od dvojice pripovjedačevih najbližih prijatelja, koji će pripovjedača dočekati (suprotno zapovijedima) nakon najtežeg ratnog iskustva koje preživljava, autor daje ime svojega poočima, Tudor Popescu.

Uz njih (i druge, neimenovane) pripovjedača veže ne samo zajednička sudbina, nego i duboko međusobno poštovanje te osjećaj časti: „Uostalom, što bi rekli Corabu, Orišan, Popescu i drugi kad bi znali da sam napustio bojište zbog trbobolje?“¹²⁹ (*Ultima noapte...*, 202). Drugarstvo ipak ne znači nužno i osobno prijateljstvo (Cole 2001: 474), čak ni kada postoji veća bliskost, pa pripovjedač u jednome trenutku shvaća da o Orišanovu civilnom životu ne zna gotovo ništa. Taj osjećaj zajedništva, povezanosti, vojničkoga drugarstva, solidarnosti, koji vojnicima pruža „gorkoslatku apsorpciju u skupinu“ (Bourke 1999: 2), što spominju i drugi pisci (npr. usputno se spominje u Begovićevu romanu *Giga Barićeva*, kao *Kamaradeschaft*), više je osjećaj pripadnosti skupini, kolektivnu, nego individualna veza.

U *Šumi obješenih*, međutim, ta vrsta povezanosti uopće ne dolazi do izražaja. Jednom prilikom, doduše, Apostol Bologa napominje Klapki da raspravu u časničkoj kantini ne treba shvatiti kao svađu jer su časnici navikli biti otvoreni i glasni jedni prema drugima. No, iako su ih život i okolnosti nešto su približili, Rebreanuovi likovi, izgleda, ne osjećaju tu duboku privrženost – više ih definiraju razlike, nacionalne i svjetonazorske. Između Apostola Bologe i češkoga satnika Klapke razvija se prijateljstvo¹³⁰ na temelju sličnosti porijekla, odnosno položaja češkog i rumunjskog naroda unutar Monarhije, ali s druge strane Varga će ga bez milosti uhiti, a Gross će se – s očiglednom nelagodnom – naći u sastavu suda koji će donijeti osuđujuću presudu.

Za razliku od Bologe, kod Gheorghiduiua hrabrost nije odsutnost straha. Strah je vrlo prisutan osjećaj, iako ga se svi trude prikriti. Nakon objave rata vojnici i časnici sasvim su izgubljeni, toliko uvjereni da će u prvom napadu, u koji kreću iste večeri, poginuti, da Gheorghiduiu daje zapovijed da se baci meso jer ga sutra neće imati tko jesti. U napadu se vojnici jedva vuku, on ih povlači za ruke i razmješta fizički jer su sami odveć tromi. Kad ugledaju signalnu raketu, svi se bacaju u jarak – jer tijekom obuke nikada nisu vidjeli signalne rakete. Nepotpuno izvršavanje zapovijedi i bježanje nije ništa neobično. Za nekoga časnika pripovjedač otvoreno kaže da je kukavica, ali da se to tolerira, prihvaća s razumijevanjem jer svima drugima daje priliku za bolju sliku o sebi.

Manifestacije straha mogu biti i vrlo neobične, prikrivene. Tako u jednom trenutku, uplašen nepoznatim i najavom teških borbi za osvajanje jed-

¹²⁹ „De altminteri, ce-ar zice Corabu, Orišan, Popescu și ceilalți când m-ar ști plecat de pe front, din cauza stomacului?“

¹³⁰ Za hrvatskoga čitatelja svakako je zanimljivo da je u prvim varijantama romana glavni lik na talijanskome bojištu prijateljvao s hrvatskim časnikom nazvanim Franasović (Rebreanu 1972: 324).

ne točke, dok se drugi vojnici križaju, Gheorghidiu navlači rukavice, uvjeren iz nekog praznovjerja da se svaki put kad ih stavi prije borbe, sve riješi lako. On sam prepoznaje u toj gesti kukavštinu, koju nikome ne bi priznao. Iako je i inače osjetljiv na svoju sliku u društvu, ovaj mu put nije stalo do mišljenja drugih, odnosno ovaj je put krug tih drugih vrlo ograničen: važni su samo suborci. Zato i stoji na nogama dok oko njega fijuću meci, da ih ohrabri, zato i bježi iz bolnice, iako još ne posve zdrav, jer ne može prihvatiti mogućnost da oni saznaju da je poslan na bolovanje zbog „čestih stolica“. Trudi se stalno biti uzor, makar to bilo „kao roditelj koji prvi kuša ljekariju, da ohrabri djecu da je uzmu“¹³¹ (*Ultima noapte...*, 156). Kad dođe zapovijed da njegova jedinica prijeđe preko mosta za koji svi znaju da je miniran (i koji će sutradan eksplodirati dok budu prelazila neka kola) – oklijevaju svi, ali nakon što se on javi da krene prvi, javljaju se jedan po jedan i drugi. Sam je događaj, međutim, prikazan s vrlo malo riječi, šturo, gotovo usputno, bez ikakvoga komentara ili isticanja junaštva takve odluke.

Kad Gheorghidiu razmišlja o smrti, stavlja je prije svega u kontekst odnosa prema suborcima. Ako treba umrijeti, on želi junačkom smrću zadržati svoje drugove. U tim trenucima, dakle, a za njega nema druge realnosti osim one na bojištu. Javlja se pomisao na obitelj (koja bi mogla u sutrašnjim novinama čitati o njegovoj hrabroj smrti), ali ona pripovjedača ostavlja ravnodušnim. Taj ga osjećaj neće napustiti ni kasnije, kad se nakon ranjavanja vrati kući, to će možda biti presudni razlog za razvod, a ne anonimno pismo koje navodno dokazuje supruginu nevjeru. Ova je tema – tema rata i ratnih drugova kao jedine stvarnosti koju vojnik priznaje – zajedno s naznakom o noćnim morama u jednoj autorovoj fusnoti, odškrinula Petrescu vrata prema drugom velikom problemu: nesnalaženju bivših vojnika u novom, mirnodopskom životu. No ta tema ostaje u *Posljednjoj noći...* neistražena. Pozornost joj, međutim, posvećuje njegov prezime-njak, književnik Cezar Petrescu, u romanu *Pomračenje* (izvorno *Întunecare*), a u hrvatskoj književnosti tema neprilagođenog povratnika važan je dio Begovićeva romana *Giga Barićeva*.

Uzor za lik Ștefana Gheorghidiu sam je Camil Petrescu – autor u pripovjedača prenosi i puno vlastitih osobina (npr. sklonost polemici, ljubav prema filozofiji) i vlastitih iskustava (služi se svojim ratnim dnevnikom za dijelove romana o ratu). No vojnik Camil Petrescu, kako ga je u jednome pismu zajedničkome prijatelju opisao suborac Octavian Pană, primjećuje Ioana Pârvulescu (2008), ima puno više potencijala za lik heroja nego što se to u romanu vidi – autor se svjesno odlučuje istaknuti radije njegovu neherojsku stranu.

¹³¹ „(...) cum gustă părinții din doctorie, ca să încurajeze copiii s-o ia.“

Iako protagonistica *Zmaja* ne nosi vojnu, nego sestrinsku uniformu, njezino je radno mjesto, kako smo već utvrdili, svojevrsna prva crta – nekog drugog bojišta, doduše, na kojem nema pucnjave ni grmljavine topova, ali i te kako ima smrti, rana i borbe za život. A ima i prilike za nesebičnost i solidarnost. Kako je u autobiografskim, dnevničkim zapisima iz Prvoga svjetskog rata, naslovljenim *Vojnikinja*¹³² (objavljeno 1928.), opisala i Jeanna Col. Fodoreanu, i sama bolničarka, skrb za ranjenike može također biti vid herojstva (Bucur 2006: 175). Iako su u romanu Hortensije Papadat-Bengescu njegovatelji naizgled sami na sigurnome (dok je Jeanna Col. Fodoreanu pružala pomoć i na bojištu), medicinsko osoblje izloženo je na poslu riziku od zaraznih bolesti – spominje se u više navrata tifus,¹³³ od kojeg (izvješćuje sasvim usputno glas sveznajućega pripovjedača) umire i predsjednica organizacije Crvenoga križa:

Taj će stav zadržati do kraja (...). U vrijeme primirja, kad je svaka predanost uzela odmor, kad su se sve duše ponovno okrenule radosti, ona je, skupa s nižim osobljem brojeći i kontrolirajući svojom rukom odjeću zadnjih ranjenika kako bi ih otpustila iz bolnice, dobila pjegavi tifus i umrla zavivši u crno obitelj koja je ostala bez njezinih jednostavnih vrlina¹³⁴ (*Balaurul*, 55-56).

Kao što se neki vojnici ističu na bojnome polju hrabrošću, tako se i neki njegovatelji ističu energijom i pristupom. Laura je na glasu kao takva osoba – ona stiže svagdje, ona zbrinjava i raznesene ruke i gnojne čireve. Doživljava i javno priznanje: nakon što je i posljednji ranjenik iz prvoga vlaka koji stiže u F. smješten ili transportiran dalje, liječnik koji ih je dopratio upravo njoj zahvaljuje na požrtvovnosti.

Ipak je roman više orijentiran na sve oko nje negoli na nju samu, no ona je svjedok brojnih sudbina junaka. Mnogi od njih hrle u rat, javljaju se dobrovoljno. Jedan od njih, Cojocariu, vraća se teško ranjen nakon prvoga napada. Kad ga u takvome stanju dođe posjetiti supruga s djecom, on se ljuti jer nije vrijeme za obitelj nego za ratovanje. Prosjak M. koji Lauri sva-

¹³² Izvorno *Femeia-Soldat*.

¹³³ Da su oni koji su „u kandžama drugoga neprijatelja, tifusne groznice“ također heroji, piše dr. Anton Velcu (Bucur 2006: 180).

¹³⁴ „Atitudinea asta avea s-o păstreze pînă la sfîrșit (...). În armistițiu, atunci când toate devotamentele se odihneau, cînd toate sufletele se reîntorceau spre bucurie, ea, alături cu personalul inferior, numărînd și controlînd cu mîinile ei hainele răniților ultimi pentru a-i libera din spital, căpătase tifos exantematic și murise îndolînd familia, lipsită de virtuțile ei simple.“

kodnevno pomaže u ambulanti, iako je vrlo mlad, gotovo dijete (ne navodi se točna dob) također odlazi u rat dobrovoljno, treći iz svoje obitelji, ostavljajući nepokretnoga oca i najmlađeg brata, šestogodišnjaka, koji gledajući stariju braću kako odijevaju odore i odlaze, i sam plače da želi u rat (koji kontrast između djetinje reakcije plačem i zahtjeva da preuzme odraslu vojničku dužnost!) – čak i odlazi u ured za regrutaciju, gdje ga empatično i taktično umiruje neki vojnik, objašnjenjem da je to ne samo protupropisno nego i da je njegova dužnost da sada bude glava obitelji.

Mladi prosjak vratit će se u lijesu. Laura tumači njegovu želju da se pridruži vojsci domoljubljem. Mosse bi to možda nazvao mitom o ratnom iskustvu (Mosse 1986: 492). Jedna je od komponenti toga mita ideja o ratu kao o testu muškosti: „Prevelik sam da Vam pomazem u tako laganu poslu, gospođo!“¹³⁵ reći će M. Lauri, kao argument za odlazak u rat (*Balaurul*, 100). Uz tu ideju sastavnice su mita o ratnom iskustvu kult paloga vojnika i ideal drugarstva. To drugarstvo, o kojem govori i Petrescu u svojem romanu, osobita solidarnost među vojnicima koji zajedno ratuju, nekada se ogleda u naizgled sitnim stvarima. Tako kad Laura donese ranjenicima u vlaku bocu konjaka, ratni drugovi jednoglasno i bez pogovora posljednju čašu prepuštaju onome kojemu je najteže. Na drugome se mjestu, u poglavlju *Tvor*¹³⁶, međutim, ta solidarnost dekonstruira, raskrinkava kao sebičnost: Dumitru je služak (ordonans) koji je svojega poručnika ranjenog na bojištu izvukao do poljske bolnice, noseći ga kilometrima na leđima, da bi zatim bdio uz njega u bolnici, najprije dok čeka na operaciju, a zatim dok se liječi od upale pluća koja ga pomalo ubija. Za Lauru, on je ideal privrženosti. Sve dok joj na poručnikovu sprovodu kolegica ne šapne da je Dumitru, čim je časnik umro, pojeo ostatke njegova obroka i popio njegov konjak, a zatim se naspavao u njegovu krevetu. Na pitanje žali li za poručnikom, Dumitru (koji u tom trenutku za Lauru postaje „tvor“) odgovara „Dašta! Sad više nisam ordonans. Poslat će me na bojište“¹³⁷ (*Balaurul*, 154).

Bojište

Apostol Bologna je topnik, Ștefan Gheorghidiu pješak. Njih dvojica gledaju bojište svaki iz svojega kuta. Bologna nagnut nad kartom ili s promatračnice, kroz dalekozor, dok telefonom daje upute za paljbu, Gheorghidiu među suborcima, u gomili tijela, u pokretu.

¹³⁵ „Sunt prea mare ca să vă fac un serviciu așa de ușor, doamnă!“

¹³⁶ Izvorno *Dihorul*.

¹³⁷ „– Cred și eu! Acum nu mai sunt ordonanță. Au să mă ia pe front.“

Ta dva pogleda emblematična su za ova dva romana: Rebreanuov je roman, iako zapravo ne daje opću perspektivu (sve povijesne činjenice o Prvome svjetskom ratu čitatelj, ako mu nisu već poznate, mora istražiti sam), nudi pogled koji nije izvana, ali je ipak donekle odmaknut – čemu svakako pridonosi i treće lice te Rebreanuov način organizacije teksta, „vođenja“ čitatelja kroz priču. Petrescuov je roman, s druge strane, duboko uronjen u jednu svijest, čak i onda kad pokušava dati uvid u širu situaciju.

Bitaka „prsa u prsa“ ipak nema ni kod jednoga od njih (Petrescu, na temelju osobnoga iskustva, u jednom od već navedenih citata tvrdi da borbe bajunetima jednostavno ne postoje). Bojište je kod obojice labirint rovova i jaraka, u *Šumi obješenih* s naglaskom na (galicijskom) blatu i mraku. Apostol Bologna bori se u Galiciji protiv sasvim apstraktnoga neprijatelja. Taj je neprijatelj zvuk – na povratku iz kantine njegov razgovor s Klapkom prekidaju detonacije (dovoljno daleke da ih oni samo prokomentiraju i zatim se vrate temi) – i svjetlost – reflektor koji noćima osvjetljava bojište. Taj je reflektor istodobno neprijatelj i fascinantno svjetlo u mraku. U trenutku dok izdaje zadnje zapovijedi kojima korigira paljbu svojih topova, usmjerujući je na reflektor, Bologna ne može skinuti pogled sa svjetlosti:

Milovanje drhtavih zraka počinjalo mu se činiti slatkim kao poljubac zaljubljene djevice, opijajući ga tako da ni tutnjavu više nije čuo. Nesvjesno, poput pohlepna djeteta, on pruži obje ruke prema svjetlosti, mrmrlajući suha grla:

– Svjetlost!... Svjetlost!...¹³⁸ (*Pădurea spânzuraților*, 94-95; *Šuma obješenih*, 91).

Bez svjetlosti, međutim, bojište je samo mrak i blato. I satnik Červenko (Ruten, pacifist koji ne nosi pušku i propovijeda Ljubav) reći će mu iste noći: „Ubili ste svjetlost, Bologna!“¹³⁹ (*Pădurea spânzuraților*, 97; *Šuma obješenih*, 93). „Ubojstvo svjetlosti“ simbolično je i izvan konteksta bitke jer označava i početak mraka u Apostolovoj duši, mraka koji će potrajati sve dok opet ne otkrije Boga – koji će se također opet, kao već jednom davno prije u djetinjstvu, javiti u vidu svjetlosti.

U *Posljednjoj noći*... prikaz bitaka redovito je fragmentaran: pripovjedač pripovijeda uvijek samo o onome što vidi, pa do čitatelja uvijek dopiru

¹³⁸ „Dezmierdarea razelor tremurătoare începea să i se pară dulce ca o sărutare de fecioară îndrăgostită, amețindu-l încât nici bubuiturile nu le mai auzea. În neștire, ca un copil lacom, întinse amândouă mâinile spre lumină, murmurând cu gâtul uscat:

– Lumina!... Lumina!...“

¹³⁹ „Ați ucis lumina, Bologna!“

samo ulomci, uvijek samo ono sa čim se susreće pripovjedačev vod, bez šire slike. Pritom Ștefan Gheorghidiu nastoji biti maksimalno objektivan i svjesno izbjegava svaku hiperbolu, svaku konvencionalnu metaforu, trudeći se ostati umjeren u prikazu zbivanja. Maksimum koji si dopušta jest izjava o najgorem danu u životu, a i to oprezno: „A sada počinje jedan od najstrašnijih dana u mom životu, ako ne najstrašniji. Dugačka halucinacija vatre i grmljavine“¹⁴⁰ (*Ultima noapte...*, 205). Izbjegava pretjerane slike kakve dolaze iz lektire i nisu vjerodostojne.

„Lubanje razbijene kundakom puške, tijela probodena i pala pred one koji nadolaze za njima. Baklje i urlici. Eksplozije granata koje ruše čitave redove“¹⁴¹ (*Ultima noapte...*, 153), to su očekivanja pripovjedača (i njegovih drugova) uoči prvoga napada, koji poduzimaju na dan objave rata. Očekivanja se pokazuju vrlo brzo pogrešnima te Petrescu umjesto toga nudi jednostavne prizore, često i s dozom ironije, s malim brojem sudionika i bez velike buke, prikazuje zbunjene i uplašene vojnike, koji nisu spremni za herojstvo, ali izvršavaju svoje zadaće. Tragedija možda upravo u svojoj ogoljenosti najviše dolazi do izražaja:

Tako, jednoga dana, nakon jedne eksplozije, osjetimo iznenada da se kotrljamo preko glave, kako kakvi ovnovi, do dna jaruge. Granata je udarila na samo nekoliko metara udaljenosti, probila obalu i srušila je skupa s nama. Bila je velikoga kalibra, ali čini se da nije imala dobro punjenje. No za dva dana, kad je jedna naša bitnica otvorila vatru na brdo pred nama, gledali smo, prvi put, prizor artiljerijskoga dvoboja. Za deset minuta, rumunjska je bitnica, na naše iznimno iznenađenje, bila utišana. Dva su topa bila potpuno rastrgana. Bio je to smrtni udarac iz taštine, poput pobjede rimskoga šampiona u cirkusu. Nikada u čitankama, ili u dječjim bitkama između nas i Turaka, nisu pobjeđivali Turci. Prvi sam put, također, imao dojam da vidim granate prije nego što padnu na cilj. Možda zbog preklapanja slika, ali kad je paljba intenzivna i nađeš se pod putanjom, vidiš ih kao male komete od dima i čelika na mjestu pada. (...) Kad je završilo s bitnicom, neprijateljsko je topništvo prorešetalo udarcima cijelo bojno polje, srdito i s očitim namjerama odmazde. Nije to dobar znak za ono što dolazi¹⁴² (*Ultima noapte...*, 175).

¹⁴⁰ „Și acuma începe una dintre zilele cele mai grozave din viața mea, dacă nu cea mai groznică. Durabilă halucinație de foc și de trăsnete.“

¹⁴¹ „Cranii sfărâmate de pături de armă, trupuri străpunse și prăbusite sub picioarele celor care vin din urmă. Facile și urlete. Explozii de obuze care sa doboare rânduri întregi.“

¹⁴² „Așa, într-una din zile, în urma unei explozii, ne pomenim rostogoliți peste cap, ca niște berbeci, în fundul râpei. Obuzul lovise la câțiva metri depărtare, rupsesse malul și-l prăbușise cu noi cu tot. Era de calibru mare, însă nu părea să aibă o încercătură prea

Dva se elementa ističu u navedenom citatu: lektira i dječja igra (nadahnuta pričama / lektirom). Lektira je razlog zbog si kojeg Orišan i Gheorghidiu stalno postavljaju pitanje: „Je li to rat?“ i uvijek odgovaraju negativno: nema krvi i vatre, nema tisuća leševa naslaganih poput trupaca ili drva, nema borbi prsa u prsa, vode crvene od krvi! (*Ultima noapte...*, 193). Zbog toga oni neprekidno očekuju neki „pravi“ rat koji nikako da stigne. Mjesto je, naravno, i metatekstualno: Petrescu se tim riječima ograđuje od takve, mitizirajuće književnosti. On pišući o ratu preuzima na sebe odgovornost za buduće generacije čitatelja, od kojih će neki, možda, biti vojnici. Zato je njegov način i sadržaj pripovijedanja zasigurno izvan horizonta očekivanja čitatelja koji poznaju tradicionalne ratne romane, ali se bolje uklapa u horizont očekivanja sudionika tih događaja.

Na drugome mjestu Petrescu izravno polemizira s mitizirajućom književnosti: pripovjedačev prijatelj Tudor Popescu izjavljuje da bi pisac koji želi da mu se knjiga prodaje bio glup kad bi opisivao samo puškaranja – knjigu će prodati „brda leševa, uragani granata, rijeke krvi“¹⁴³ (*Ultima noapte...*), a to je upravo ona slika rata koju Petrescu svojim romanom podriva. On u opisima sasvim drukčije bira riječi – umjesto brda leševa kod njega je to „nekoliko ranjenih, nekoliko leševa“¹⁴⁴ (*Ultima noapte...*, 182), ali i ta namjerna objektivnost, svjesno neisticanje strahote, uopće ne djeluje manje strašno. Petrescu ne šokira hiperboličnim, spektakularnim, nego vrlo jednostavnim, šturim slikama bez uvoda ili pripreme čitatelja na ono što slijedi:

Mlin... kraj njega nekoliko plastova sijena, a zatim mutna voda prokletoga Olta, u snažnim bujicama. Ogrtači, naprtnjače i tu i tamo leševi i ranjenici. (...) jedan nas časnik dočekuje smijući

bună. Dar peste două zile, când o baterie a noastră a deschis focul asupra dealului din față, am avut, pentru întâia oară, priveliștea unui duel de artilerie. Peste zece minute, cea românească, spre extraordinara noastră surprindere, era redusă la tăcere. Două tunuri erau sfărâmate complet. Era o înjunghiere în orgoliu, ca înfrângerea șampionului roman la circ. Niciodată în cărțile de citire, sau în luptele copilăriei dintre noi și turci, nu biruiau turcii. Pentru întâia oară aveam, de asemenea, impresia că văd obuzele înainte încă de a cădea în țintă. Poate din cauza încălecării imaginilor, dar când focul e intens și ești sub traiectorie, le vezi ca niște mici comete de fum și oțel la punctul de cădere. (...) După ce a terminat cu bateria, artileria inamică și-a plimbat loviturile pe tot frontul, cu mânie și vădite intenții de represalii. Nu e semn bun pentru ce are să vie.” (U knjizi greškom „șampionului român“.)

¹⁴³ „stânjeni de cadavre, uragane de obuze, râuri de sânge“

¹⁴⁴ „câțiva răniți, câteva cadavre“

se i pozdravlja nas mahanjem rukom. Shvaćamo, u trku, da su mu crijeva ispala van¹⁴⁵ (*Ultima noapte...*, 182).

Slika bojišta koju čitatelju podastire Camil Petrescu, nije, dakle, „ni herojska, ni uzvišena nego jezivo tragična i monstuozna“ (Săndulescu 1984: 177). A taj se dojam postiže ne obiljem, nego – naprotiv – redukcijom tragičnih i monstuoznih prizora.

Neprijatelj

Fussel (1975: 78) primjećuje da se u književnosti o Prvom svjetskom ratu neprijatelji (Nijemci) prikazuju kao groteskni i neljudski. Ta se tvrdnja, međutim, ne može primijeniti na promatrane rumunjske romane.

Iako sudjeluju u bitkama, ni Apostol Bologna ni Ștefan Gheorghidiu neprijatelja ne vide ili gotovo ne vide. U prvome dijelu romana za Bologu je neprijatelj reflektor. Cilj mu je „uništiti reflektor“. Reflektor je, naravno, tek sprava kojom zapravo upravljaju ljudi, i on postaje sinegdoha za „neprijatelje koji upravljaju reflektorom“. Kad njegovi topovi pogode neprijateljski reflektor, prvo što Bologna vidi je – mrak. Tek kad prizor osvijetli signalnim raketama, on kroz dvogled vidi – ne uništeni reflektor, nego pogođene ljude. No, čak i tada, viđeni na trenutak, u daljini, kroz leće dalekozora, ti su neprijatelji depersonalizirani, on ih još uvijek ne vidi kao ljudska bića, on vidi „(...) mnoštvo crnih crvića kako se nemoćno koprcaju“¹⁴⁶ (*Pădurea spânzuraților*, 95; *Șuma obješenih*, 92).

U drugome dijelu knjige pojam neprijatelja je, međutim, zamućen. Bologna stiže na rumunjsko ratište s jasnom željom da prebjegne na drugu stranu te stoga vojnike s druge strane bojišnice uopće ne gleda kao neprijatelje. Nema, međutim, neprijateljskih osjećaja ni prema austro-ugarskoj vojsci (osim donekle prema generalu Kargu), pa se čitatelj zapravo mora zapitati i to: što bi bilo da njegov bijeg uspije? Bi li mirna srca pucao u Klapku, Grossa, Vargu?

No iako on Rumunje ne vidi kao neprijatelje – oni njega tako vide. Kad Klapkina jedinica zarobi nekoliko rumunjskih vojnika, a on pozove Bologu kao tumača, Apostol im prilazi vrlo dobrohotno, s naznakom osmijeha, pokušava jednome pružiti ruku, obraća im se s ljubavlju. Uzvrat je, međutim, hladan tuš prezira prema Rumunju koji nije ondje gdje bi „trebao“ biti.

¹⁴⁵ „O moară... lângă ea câteva câpițe de fân și pe urmă apa tulbure, cu șivoaie (!) puternice, a Oltului blestemat. Mantale, ranițe și ici-colo cadavre și răniți. (...) un ofițer ne întâmpină râzând și ne face semn de salutare cu mâna. Aflăm, din fugă, ca are mațele scoase afară.“

¹⁴⁶ „(...) mulțime de viermișori negri zvârcolindu-se neputincioși.“

Na kolodvoru u gradu F., Laura iz romana Hortensije Papadat-Bengescu, prišavši iz radoznalosti vlaku koji prevozi zarobljenike, zastaje u razgovoru sa zarobljenim neprijateljskim vojnikom koji se predstavlja kao mađarski grof. Iako razgovor (na engleskom) započinje njegovim osornim prigovorom na ponašanje prema zarobljenicima i njezinim obrambenim stavom, u nastavku se ton mijenja te oni zajedno piju kavu i jedu kifle. Laura pokuša od šefa kolodvora nabaviti slame da zarobljenicima, koje prevoze u stočnom vagonu, bude udobnije, ali slame nema. Zarobljenik pokazuje iskrenu zahvalnost. Zanimljivo je da autorica događaj smješta na kraj istoga dana kad u kolodvor stiže prvi vlak s ranjenicima („zmaj“). Završetak toga dan – u kojem Laura prvi put sudjeluje u zbrinjavanju cijeloga transporta ranjenika, u kojem doživljava pohvale za svoj angažman, u kojem gleda kako „zmaj“, sada prazne utrobe (zarobljenici su u drugome vlaku), napušta kolodvor, i koji završava pred zorom idućega dana, uz kavu i ljudski razgovor sa zarobljenicima - donosi joj osjećaj neustrašivosti i neranjivosti.

Zarobljenici, međutim, nisu jedini neprijatelji s kojima se grad F. susreće. Za vrijeme rata u grad ulazi njemačka vojska. U toj situaciji, u kojoj se Laura više ne nalazi u nadmoćnome položaju u odnosu prema neprijatelju, osjećaji su drukčiji. U svojem unutrašnjem monologu ona neprijatelje opisuje kao „sinove lešina“ kojima je „otac trulež, a majka pokvarenost“¹⁴⁷ (*Balaurul*, 190). Laura ih vidi kroz dvije nespojive slike: oni su s jedne strane vojnici koji osvajaju, tamničari koji vladaju prijeteci oružjem, a s druge strane administratori koji upravljaju neumornim činovničkim oružjem – dosjeima, registrima, papirima. Kontrast i potvrda nacionalnoga stereotipa unutar ozbiljno intoniranoga poglavlja, kojim dominira strah (vjerojatno najviše straha na jednome mjestu u cijeloj knjizi), imaju gotovo humorističan efekt. S vremenom se jednostavno ostvaruje suživot s neprijateljem. Poneke su situacije čak i komične: neka starica doziva njemačke vojnike koji rekviriraju mjed jer je u svojoj kući pronašla još nešto što je njima promaknulo. Neki su prisiljeni na suradnju (stari srebrnar, koji ima četiri sina u rumunjskoj vojsci, izrađuje za Nijemce pečate), ali autorica opisuje i neobičan slučaj bratimljenja s okupatorskom vojskom. Jedan od (rijetkih) likova čija se priča provlači kroz više poglavlja (štoviše, pojavljuje se i u prvom i u posljednjem) jest Ancuța, svećenikova kći koja je osramotila obitelj trudnoćom izvan braka i rađanjem djeteta čiji je otac, telegrafist, rumunjski vojnik, negdje daleko u Moldaviji. Obitelj taj problem pokušava za vrijeme okupacije „riješiti“ gurajući mladu majku u naručje Nijemca. No kad njemačka vojska, poražena na nekim dalekim bojištima, mora napustiti grad, a Ancuța, ojađena i beznadna (jer je s otvaranjem grada sti-

¹⁴⁷ „(...) fiii leșurilor! Tatăl lor e putregaiul și mama lor stricăciunea.“

gla i vijest o telegrafistovoj smrti), odbije prsten koji joj njemački vojnik nudi, otac je u bijesu udara nogom u trbuh u kojem nosi dijete Nijemca-neprijatelja... Usmrtivši Ancuțu, taj udarac simbolično usmrćuje i svaku nadu u mogućnost pomirenja kroz neku novu generaciju.

Rat je po definiciji sukob – svako razmišljanje o ratu uključuje „naše i njihove“, „saveznike i neprijatelje“. Smrt, međutim, ne pravi tu razliku – kad se tijela neprijateljskih vojnika stave jedno uz drugo, nestaju strane (Cole 2009a: 26-27)¹⁴⁸. Jedna od završnih slika u romanu Hortensije Papadat-Bengescu upravo je slika vojničkoga groblja, na kojem ispod jednostavnih križeva u gaju na rubu grada leže jedni uz druge Rumunji, Rusi, Nijemci i Francuzi.

I Camil Petrescu uviđa jednakost tijela koja leže jedno kraj drugoga, iako ovaj put ne u smrti: on u drugome dijelu svojega romana, onom posvećenom upravo ratu, bilježi susret pripovjedača Ștefana Gheorghiduiu s neprijateljskim vojnikom, Nijemcem, dok obojica ranjeni čekaju transport u bolnicu. Iako su do maločas pucali jedan na drugoga, Gheorghiduiu zapodijeva s njim razgovor. Osoran ga odgovor samo na trenutak razočarava – on ne razumije zašto mu se Nijemac obraća „kao narod narodu, ne kao čovjek čovjeku“¹⁴⁹ (*Ultima noapte...*, 238). Razgovor će ipak poteći i neprijateljski će se vojnici naći umnogome na istoj valnoj dužini. Njemački je vojnik pripovjedaču privlačan dvostruko: s jedne ga strane k njemu privlači nešto izvan svake logike, neracionalno – osjećaj da konačno ima priliku vidjeti uživo „suigrača“ koji je za njega poput legende ili duha; s druge strane, on žudi za objektivnom slikom zbivanja, lucidnost mu ne da mira ni u jednom trenu, stalno se pita „je li?“, stalno provjerava svoja osjetila i svoje znanje o svijetu te izgara od znatiželje da sazna što neprijatelj (pa još pripadnik slavne njemačke vojske, koji zasigurno ima iskustava i s drugih ratišta!) misli o događajima u kojima su obojica i svjedoci i sudionici. Nijemac, začudo, poseže spontano za istim vokabularom kao i pripovjedač ili Orișan i kaže – to nije pravi rat. Uskoro, međutim, postaje jasno da su njihovi pojmovi o „pravom ratu“ ipak različiti. Dok je za Gheorghiduiu

¹⁴⁸ Ivan Supek u završnom poglavlju svojega romana *Buna Janusa Pannoniusa* iskazuje taj dojam stavljajući doslovno tijela poginulih neprijatelja jedno uz drugo: „U gomilama mrtvih pokraj zakrvavljene ponornice Krbave ležao je i sin kneginje Zrinske. (...) Uza nj se stisnuo neprijatelj, jednao mlad i posječan, a što me najviše potreslo, gledao je isto tako začuđeno i bolno. Jesu li obojici omrznuti jatagan i bodež kojima su utrnuli svoje živote na ljetnoj livadi gdje je moglo procvati njihovo prijateljstvo? Svakako, pokopao sam ih obojicu zajedno ispod stečka bez ikakva znaka.“ (Ivan Supek, *Buna Janusa Pannoniusa*, Nakladni zavod Matica Hrvatske, Zagreb, 1992., str. 264.)

¹⁴⁹ „de la popor la popor, nu de la om la om“

„pravi rat“ zapravo neki strašniji, teži rat, sličniji onoj slici koju daje lektira, za Nijemca je „pravi rat“ igra koja ima svoja pravila. Ako se pravila ne poštuju, igra postaje nepotrebno opasnom. Nijemac uspoređuje rat s dvo-bojem: „Mogu reći, gospodine, da ste vi znali ratovati, ne bih ja danas bio ovdje, s vlastitim crijevima u rukama“¹⁵⁰ (*Ultima noapte...*, 239). Nije, dakle, važan broj granata – da, kod Verduna ih je bilo više, ali ova sadašnja bitka najteža je u vojnoj karijeri njemačkoga ranjenika. A najteža je zato što je kod Verduna preživio, a ovdje će umrijeti. Blizina smrti s kojom je suočen daje dodatnu vjerodostojnost njegovim izjavama.

Motiv dvoboja, i inače čest u Petrescuovim djelima, od drama pa sve do *Papučijade*, epa namijenjenoga djeci, i prema Paleologuu (1984: 319; 2007: 163) središnja tema Petrescuova cjelokupnog književnog djela, u *Posljednjoj noći...*, dakle, zauzima posebno mjesto jer se širi na cijelu temu rata (koja je, uz ljubomoru, jedna od dviju ključnih tema romana). Viđenje rata kao dvoboja nadopunjuje se s konceptualnom metaforom „rat je igra“, na koju se više puta oslanja Petrescuov pripovjedač, a koja se diskretno pojavljuje i kod Rebreanu, kad Bologna neprijateljski reflektor naziva njihovom igračkom (*Šuma obješenih*, 68). Čak se i uzajamno poštovanje zaraćenih može tumačiti kao udvornost koja proistječe iz shvaćanja rata kao igre (Huizinga 1992: 91). Petrescu tako prema ranjenome Nijemcu, iako odbija povjerovati u krivnju svojih drugova kad ovaj tvrdi da su ga tjerali da hoda s ranom u trbuhu, pokazuje solidarnost sličnu kao prema svojim suborcima – poziva liječnika da mu da sredstvo protiv bolova, insistira da u ambulantom vozilu budu zajedno i traži od vozača da vozi opreznije preko graba.

Ovakav prizor razgovora sa zarobljenikom (više u *Zmaju* i *Posljednjoj noći...*, a manje u *Šumi obješenih*) u kojem se neprijateljima pruža prilika da se gledaju oči u oči, a da pritom ne moraju (više) dignuti oružje jedan na drugoga, i u kojem se onaj koji je zarobljen žali na svoju sudbinu / postupanje s njim, a onaj koji je slobodan, u povlaštenom položaju iskazuje brigu (dijeljenje hrane ili pića, zalaganje za njega kod drugih) – stalno je mjesto ratne književnosti. Osobito razgovor između njemačkoga ranjenika i Ștefana Gheorghidiua u *Posljednjoj noći...* podsjeća – možda i namjerno – na slične u drugim književnim djelima, npr. kao u pjesmi Herberta Reada¹⁵¹ *Liedholz* (1919.) razgovor se vodi na francuskom i zarobljenik je profesor; u Remarqueovu *Na zapadu ništa novo* razgovor započinje „pomoću“ cigareta, a Gheorghidiu pomišlja kako bi supatniku mogao ponuditi cigaretu, da bi lakše započeo razgovor, ali je nema.

¹⁵⁰ „Pot să spun, domnule, că dacă dumneavoastră ați fi știut să faceți război, nu mai eram eu azi aci, ținându-mi mațele în brațe.”

¹⁵¹ Na koju skreće pozornost (i) Cole (2009a: 25).

Ni kod Liviua Rebreanu, ni kod Hortensije Papadat-Bengescu ni kod Camila Petrescu nema riječi o demonizaciji neprijatelja ili o mržnji. Neprijatelj je samo čovjek: Petrescuov ga pripovjedač vidi kao suigrača u igri u kojoj su ulog životi ili kao protivnika u (džentlmenском) dvoboju, Rebreanuov Bologna u njima vidi svoje sunarodnjake, Klapka zarobljene neprijatelje Rumunje apostrofira kao „drugove“¹⁵² (*Pădurea spânzuraților*, 147; *Șuma obješenih*, 152), Laura iz romana Hortensije Papadat-Bengescu naglašava jednakost u smrti.

Domovina

Već smo utvrdili da se Bologna ne prijavljuje u rat iz domoljublja. Laurini motivi za pristupanje Crvenome križu u tekstu se ne spominju. Gheorghidiu je mobiliziran, ali svejedno razmišlja o svojim motivima te na jednome mjestu kaže da mu se ideja njemačke uprave čak i ne čini toliko lošom da bi zbog borbe protiv nje ubijao, budi mu bijes samo činjenica da se netko postavlja kao rasno superioran. No, zašto je on na bojištu, tj. zašto ondje na koncu ipak ostaje?

Ništa od razloga na koje se obično poziva u agitatorskim kampanjama upućenim narodu ne bi me natjeralo da se morim s mržnjom i sa željom da ubijem. Činjenica da sam na bojištu za mene je bila neka vrsta moralno nužnoga čina prisutnosti i ništa više. Ne ideja domovine, koju, po meni, ne treba miješati s idejom države u težnjama gospodarskoga prestiža, jer se ne uznosim rumunjskim željezom i kožarstvom (...) ¹⁵³ (*Ultima noapte...*, 237).

Pojam domovine u *Posljednjoj noći*... ne kotira visoko među vojnicima. Prizor u kojem zapovjednik drži uzvišeni govor o domovini oni u prvi tren shvaćaju kao parodiju.

U *Șumi obješenih* situaciju s domovinom dodatno komplicira činjenica da je Bologina domovina Austro-Ugarska Monarhija. Na ideju da ide u rat zbog domovine i sam se neodlučno smješka, a njegova majka i ne-suđeni tast reagiraju vrlo slično. Za majku „Mi nemamo domovine! (...)“

¹⁵² „camarazii“

¹⁵³ „Nici unul dintre motivele invocate obișnuit în campaniile de ațătare a popoarelor nu m-ar fi putut face să lupt cu ură și cu dorința de a ucide. Faptul de a fi pe front era pentru mine un soi de act de prezență *moralmente necesar* și numai atât. Nu ideea de patrie, care pentru mine nu se confundă cu cea de stat în tendințele de cucerire economică, pentru că n-am orgoliul fierului și tăbăcăriei românești (...)“

Ovo nije domovina...“¹⁵⁴ (*Pădurea spânzuraților*, 53; *Șuma obješenih*, 45), a Domșa (otac prve zaručnice, Marte) izjavljuje „Ali kad imaš domovinu kao što je naša, uopće nisi obavezan pohrliti na dužnost, naprotiv!“¹⁵⁵ (*Pădurea spânzuraților*, 54; *Șuma obješenih*, 45).

U raspravi u časničkoj kantini nakon smaknuća Čeha Svobode pojavljuju se i riječi „domovina“ i „domoljublje“. Izgovara ih Mađar, poručnik Varga, ali očito se nikom drugom nije lako poistovjetiti s njima. Jer, austro-ugarska vojska je, kako to primjećuje sam Varga promotrivši sastav prisutnih, „internacionala“ u kojoj ima i Židova i Čeha i Nijemaca i Rutena i Rumunja i Mađara – nađe se tu čak i jedan Hrvat, vojnik koji čisti stolove. U *Șumi obješenih*, dakle, o domovini bez dvojbi, oklijevanja i nesigurnosti govore samo Varga (Ugarska) i general Karg (predstavnik centralne, bečke vlasti).

No čak i oni koji su u dvojbi u vezi s pojmom domovine, razvijaju osjećaj pripadnosti te govore u terminima „mi / oni“. Apostol Bologna razlikuje dužnost prema državi i prema narodu. On prvu ne zanemaruje – borio bi se spremno na bilo kojem drugom ratištu osim rumunjskoga. U susretu sa zarobljenim rumunjskim vojnikom, međutim, nastupa naivno, gotovo veselo, očekujući automatsko povezivanje (štoviše, ljubav) na temelju narodnosti – umjesto toga dobit će bukvicu, crno-bijeli pogled na stvari, nerazumijevanje njegove situacije. Gheorghidiu rumunjsku vojsku (i državu) ne štedi ironije (Crînguș 2015: 54), ali pred njemačkim vojnikom, iako svjestan da će ovaj umrijeti i da nema nikakve šanse da prenese informacije, iz ponosa laže kako je bojišnica u Karpatima puno bolje utvrđena, s bolje organiziranim rovovima i čvršćim zemunicama koje će odoljeti njemačkim topovima (barem onima manjega kalibra).

U svojim ljudima Gheorghidiu vidi samo plemenitost i čast. Osim njega samoga, koji svoju misao ionako ne provodi u djelo, drugih dezertera nema. Kukavica nema (strah je drugo). Izdajnika nema. Vojnici koji su neprijatelja natjerali da hoda s ranom u trbuhu „zacijelo nisu znali da je teško ranjen“¹⁵⁶ (*Ultima noapte...*, 238). Sela koja je oslobodila / zauzela rumunjska vojska pljačkaju Mađari i Romi. Tri rumunjske seljanke optužene za izdaju (i gotovo pogubljene) pokazuju se nevinima. Jedna od njih čak

¹⁵⁴ „– Noi n-avem patrie! (...) Asta nu-i patrie...“ O sebi kao čovjeku bez domovine pisao je, inače, i pjesnik Octavian Goga, također Rumunj iz Transilvanije, u pjesmi *Fără țară* (*Bez domovine*) iz zbirke *Cântece fără țară* (*Pjesme bez domovine*, 1916.).

¹⁵⁵ „(...) Dar când ai o patrie ca a noastră nu ești deloc obligat să te îmbulzești la datorie, ba chiar dimpotrivă!“

¹⁵⁶ „neștiind că e grav rănit, fără îndoială“

hrabro pomaže rumunjskoj vojsci vodeći ih preko gaza na rijeci Olt.¹⁵⁷ Sve to unatoč sumnjama u domovinu.

O domovini možda najviše razmišlja Laura iz *Zmaja*. Za razliku od Gheorghidui, koji temi pristupa prilično racionalno (dok se Bologna osjeća kao čovjek bez domovine¹⁵⁸ i traži osjećaj pripadnosti u narodu), Laura temi prilazi vrlo emotivno – u vrijeme okupacije, ona svoju zemlju, oslanjajući se na konvencionalnu metaforu domovine kao majke, vidi zgaženu. Više osoba opisuje kao vatrene domoljube (primalja, prosjak M., Cojocar). Za prosjaka M.-a, koji se prijavljuje u vojsku, ona kaže da mu u duši „skriven tinja sveti oganj fanatičnoga domoljublja“¹⁵⁹ (*Balaurul*, 99). I kod nje postoji dihotomija „mi / oni“. Iako će nakon oslobođenja, na kraju romana, gledajući grobove stranih vojnika sa suosjećanjem razmišljati o njihovim bližnjima, koji neće moći obići njihova počivališta, za vrijeme okupacije „oni“, „drugi“, kako je već rečeno, predstavljaju ugrozu. Žena koja je prije žudjela za znanjem stranih jezika, koji su predstavljali vezu sa svijetom, sada „njihov“ jezik doživljava kao opterećenje, kao nešto što je sputava i čega se pokušava osloboditi. Tek završetak rata omogućuje joj ponovno da se poveže i s univerzalnim i s lokalnim. Ona pritom govori o korijenima, rodnome tlu, ali u neočekivanom kontekstu – osjećajući se i dijelom Svijeta i neodjeljivom od rodne grude¹⁶⁰:

Upravo zato što je bila univerzalno biće, Laura je shvaćala važnost male domovine, koja uvjetuje onu veliku.

Malu je domovinu nosila u sebi i njezini bezbrojni izdanci, ti krakovi što su je vezivali za široku prirodu, živjeli su od njezine stabiljike, korijenjem duboko zarivene u rodno tlo¹⁶¹ (*Balaurul*, 201).

¹⁵⁷ Događaj je istinit.

¹⁵⁸ Taj osjećaj da je čovjek „bez domovine“ („fără țară“) inače prožima pjesme velikoga rumunjskog pjesnika Octaviana Goge, suvremenika Liviu Rebreanu i također rođenog u Transilvaniji.

¹⁵⁹ „mocnind ascuns focul sacru al unui patriotism fanatic“

¹⁶⁰ To je u skladu s idejama Garabeta Ibrăileanu, pod čijim je utjecajem započela književni rad. Jedna je od osnovnih ideja *poporanizma*, čiji je on bio zagovornik, da nacionalna kultura / književnost može svojom specifičnošću doprinijeti svjetskoj.

¹⁶¹ „Tocmai fiindcă era o ființă universală, Laura dovedise însemnătatea patriei mici, care condiționează pe cea mare.

Patria mică o purta într-însa și lăstarele inumerale, acele tentacule ce o legau de natura vastă, trăiau din planta ei cu rădăcini înfipte adînc în solul natal.“

Rat kao unutarnja drama

Traumatsko iskustvo osobu koja ga je doživjela mijenja zauvijek, nepovratno (Tal 1996: 119). Kroz njega se stječe novo znanje o sebi i svijetu oko sebe (Balaev 2008: 366). To se potvrđuje u sva tri romana. Iskustvo rata mijenja i Apostola Bologu i Lauru i Ștefana Gheorghidiua.

U već spomenutom eseju *Velika pomutnja u svijetu ratnih pisaca*, Camil Petrescu osvrće se jednom rečenicom pri samome kraju teksta na doživljaj rata, njegov utjecaj na ljudsku psihu: „Unutarnje su drame bile, i u ratu, najgore“¹⁶² (Petrescu 1971: 90). U naknadno dodanoj bilješci na dnu stranice slijedi i objašnjenje: „Druge je vrste bila ratna drama, ne masovno klanje. Bila je to drama ličnosti, a ne ‘anonimne skupine’, ne anonimna kaktaklizma“¹⁶³ (Petrescu 1971: 91). Tvrđnju ilustrira primjerom vlastite književnosti, pozivajući se i na poeziju i na prozu: „Zato u *Ciklusu smrti* nisam nikada opisivao masovno klanje, ne pojavljuje se nijedna bitka, nego samo unutarnji život pojedinca. Isto tako i u *Posljednjoj noći ljubavi, prvoj noći rata*“¹⁶⁴ (Petrescu 1971: 91). Doista je već i u njegovoj ratnoj poeziji vidljiv otpor prema raširenoj ideološkoj slici rata kojom dominira kult heroja i nezainteresiranost za stvarnost rovova (Mironescu 2019: 123).

Petrescu, dakle, razlikuje dva tipa „drame“ u ratu, a odatle i u ratnome romanu: prva je ona vanjska, koja se odnosi na bitke, ranjavanja, smrt, a druga ona unutarnja, drama ličnosti, koju on osobno doživljava kao težu od one vidljive. Rat, naime, ne prekida njegovu ljubavnu dramu, iako ona dobrim dijelom pada u drugi plan, ali dovodi do promjene percepcije te, naposljetku, do neočekivane promjene odnosa prema supruzi: na kraju romana on odlučno donosi konačnu odluku i ostavlja za sobom „svu prošlost“. A kao što ljubavna drama ne ovisi zapravo o činjenicama koliko o pripovjedačevoj percepciji, i u ratu se puno toga svodi na doživljaj. Čak je i u bitkama, čini se, pokazati dobro držanje, hrabrost, biti uzor drugovima jednako važno kao i preživljavanje. Upravo taj aspekt kao važan dio ratnoga romana spominje i Savage Brosman (1992a: 88). Tijelo će, pritom, biti svjesno potisnuto (već spomenuta pripovjedačeva zabrinutost zbog vlastite slike u očima drugova ako bi bojište napustio zbog trbobolje). Čak i u razgovoru s neprijateljskim vojnikom, dok obojica leže ranjeni pa

¹⁶² „Dramele interioare au fost, și în război, cele mai cumplite.“

¹⁶³ „De alt soi a fost drama războiului, decât de măcel colectiv. A fost drama personalității, nu a ‚grupeii anonime‘, nu cataclism anonim.“

¹⁶⁴ „De aceea în *Ciclul morții* n-am descris niciodată un măcel colectiv, nu apare nici o luptă, ci numai viața interioară a insului. La fel, și în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*.“

s razlogom može biti zabrinut za svoj život i zdravlje, Gheorghiduiu na početku najviše muči – stidljivost.

Nije sasvim istinita Petrescuova tvrdnja iz eseja *Velika pomutnja...* da ni u njegovu ratnom romanu nije opisana nijedna bitka (iako zaista ne kao „masovno klanje“), ali ipak je unutar njemu životu pojedinca posvećen najveći dio romana, pa čak i kad je riječ o stranicama koje opisuju zbivanja na bojištu u najužem smislu riječi. Petrescu je temi rata pristupio vrlo oprezno, kloneći se svakog pretjerivanja, držeći se prizora koje pogledom može zahvatiti jedan čovjek i naglašavajući unutarnju dramu vojnika koji se, usprkos nevoljkosti, pa i strahu, suočava sa smrću.

Unutarnja drama kao polazište njegove vlastite književnosti i kao dio jedine poetike romana koju Petrescu smatra doista modernom, zauzima važno mjesto u tekstu koji ima središnje mjesto u njegovu esejističkom opusu, a nosi naslov *Nova struktura i djelo Marcela Prousta. U Posljednjoj noći...* on daje niz informacija o ratnim operacijama, ali i ističe da se rat najteže doživljava iznutra: „Drama rata nije samo stalna prijetnja smrti, masakra i gladi, koliko ono stalno duševno ispitivanje, onaj neprekidni konflikt sa svojim ja, koje spoznaje drukčije ono što je poznavalo na određeni način“¹⁶⁵ (*Ultima noapte...*, 233).

Šuma obješenih definitivno se uklapa u tu formulu stalnog preispitivanja – roman nije organiziran prema vanjskim događajima (objava rata, završetak), nego prema Apostolovim duševnim previranjima (počinje s prvom sumnjom u ispravnost vlastitoga izbora i završava s konačnim smirenjem) te naglasak nije na zbivanjima na vojnome polju. Apostol Bologna i samu smrt prihvaća lakše nego borbu savjesti. A on se sa savješću bori kroz cijeli roman. Na početku je siguran u svojem nastupu, uvjeren u ispravnost odluke da mladi Čeh, koji je pokušao prebjeći na neprijateljsku stranu, bude pogubljen, toliko siguran da se nepozvan miješa u posao egzekutorima (vojnicima koji pripremaju vješala, od kojih će jedan kasnije iznenada biti imenovan krvnikom), provjeravajući čvrstoću užeta i opominjući ih da pripreme stolčič. Sam prizor vješanja, međutim, a zatim i razgovor s drugim časnicima u kantini te s Klapkom na povratku u kuću u kojoj je smješten, mijenja nešto u njemu. Prijelomna je točka za njega ipak saznanje da će biti upućen na bojište na kojem će s druge strane ciljnika biti njegovi sunarodnjaci. Nakon otvorenoga razgovora s generalom Kargom, u kojem on moli da bude pošteđen toga premještaja, a general to, shvativši njegove motive, odbije, Bologna osjeća olakšanje.

¹⁶⁵ „Drama războiului nu e numai amenințarea continuă a morții, măcelul și foamea, cât această permanentă verificare sufletească, acest continuu conflict al eului tău, care cunoaște altfel ceea ce cunoștea într-un anumit fel.“

„Misli ga više nisu bolje“¹⁶⁶ (*Pădurea spânzuraților*, 104; *Șuma obješenih*, 102), kaže pripovjedač.

Riječi kao što su „patnja“ ili „bol“ rezervirane su u *Șumi obješenih* (a vrlo je slična situacija i u *Posljednjoj noći...*) gotovo isključivo za duševna stanja. U jednome razgovoru s Klapkom, Apostol čak koristi sliku hladnoće i kiše – koje inače gotovo ne zapaža – da bi opisao svoje duhovno stanje. U trenutku ranjavanja, on osjeća „strašan bol u bedru“¹⁶⁷ (*Pădurea spânzuraților*, 113; *Șuma obješenih*, 111), ali prve njegove riječi nakon što se probudi u bolnici glase „Ne boli me ništa... ništa...“¹⁶⁸ (*Pădurea spânzuraților*, 115; *Șuma obješenih*, 116). Te su riječi odraz radosti zato što je preživio, ali su i karakteristične za odnos prema tijelu u romanu – tjelesna je patnja nebitna prema onoj duhovnoj. Uostalom, i sam izbor imena, Apostol, sugerira naglasak na duhovnim vrijednostima i religijskoj strani romana, uglavnom zanemarenoj u interpretacijama. Hariton (2016: 137) navodi da je pravoslavlje igralo veliku ulogu u popularnoj kulturi rumunjofonih zajednica, dok je u ratnoj književnosti izostavljeno. Doista, Gheorghidiu iz *Posljednje noći...* izjašnjava se kao ateist („Nisam vjerovao, i evo, ni sada, okupan smrću, ne vjerujem“¹⁶⁹ – *Ultima noapte...*, 167). U *Zmaju* je vjera prisutna, uglavnom usputno, ali u XXI. poglavlju postoje dulja razmatranja o Božjim namjerama, u prvom licu, a u jednome trenutku Laura se kritički osvrće i na svećenika Cristeu, koji evanđelje ne razumije nego ga izgovara mehanički. U *Șumi obješenih*, međutim, vjera – ne pravoslavna, već implicitno grkokatolička¹⁷⁰ – ima važnu ulogu od početka do kraja, ponekad kroz vanjske manifestacije (razgovori sa svećenikom Boteanuom, liturgija, zaruke pred svećenikom), ali uglavnom kroz njegovu unutarnju dramu. Apostol, naime, stalno preispituje – i sebe i svijet oko sebe – tražeći uporište. To je uporište za njega u djetinjstvu bila vjera, koju je nakon očeve smrti iznenada izgubio. U mladosti je donekle zamjenjuje „konceptija života“ koja se snažno naslanja na izvršavanje dužnosti, no rat je tu koncepciju poljuljao, osobito epizoda s vješanjem dezentera, koja ga navodi da se zapita kome on duguje svoju odanost, što je točno njegova dužnost – služba državi ili služba narodu. Želja da ostane služiti državi, a

¹⁶⁴ „Gândurile nu-l mai dureau“

¹⁶⁵ „o durere crâncenă în coapsă“

¹⁶⁶ „– Nu mă doare nimic... nimic...“

¹⁶⁷ „N-am crezut și iată, nici acum, când mă scald în moarte, nu cred.“

¹⁷⁰ Prikazana uskršnja liturgija mogla bi biti i pravoslavna, ali s obzirom na to da joj prisistvuju i Rumunji i Mađari i da se ne postavlja pitanje religije kao zapreke vjenčanju Ilone i Apostola, moramo pretpostaviti da su oboje grkokatolici (kao, uostalom, i Liviu Rebreanu).

da pritom ne naudi svojem narodu, dovodi ga pred generala Karga (za to je prethodno morao uništiti ruski reflektor), no generalovo odbijanje, začudo, donosi mu privremeni duhovni mir: on sada zna da će dezertirati. Taj prvi pokušaj ne uspijeva jer je ranjen te Apostol opet tone. U jednome trenutku čak izjavljuje doktoru Meyeru da želi umrijeti. Dvije mu stvari omogućuju da se ponovno podigne iz mračnoga raspoloženja: povratak vjeri i ljubav. Možda najbolju ilustraciju činjenice da radnju romana manje čine vanjski događaji, a više promjene u Apostolovu unutarnjem stanju, predstavlja četvrta knjiga – nešto manje od četvrtine romana posvećeno je, dakle, događajima od uhićenja do smaknuća, pri čemu najveći dio otpada na Apostolov boravak u improviziranoj samici (čekanje na suđenje, čeka-nje na presudu). Na tome se mjestu u Apostolu izmjenjuju strahovi i nade, sve dok mu konačni mir ne donese Ilonin posjet, koji ga ispunja Ljubavlju. „Rehumanizacija Apostola Bologe jedna je od najspektakularnijih pustolo-vina rumunjskoga romana“, piše Cornel Ungureanu (2016 :240), stavljajući naglasak upravo na Apostolovu unutarnju dramu.

Laura, kao lik fokalizator u *Zmaju*, za razliku od Gheorghidiua i Bologe, uglavnom je usmjerena na rješavanje praktičnih problema. Pritom ona zapaža oko sebe i bilježi niz ljudskih sudbina i niz živopisnih liko-va, uglavnom vojnika, ranjenika i umirućih (čovjek kojemu se vidi srce, Cojocariu, Dobre, Ivan i Vasja, njemački sjemeništarc vojnik), ali i drugih (Ancuța, supružnici Damian, primalja i njezina kći, crkvenjak Gore). Sami za sebe ti bi portreti mogli tvoriti zbirku crtica, teško roman, no Laurina svijest, introspektivni i analitički fragmenti organiziraju tekst u roman. Roman počinje zvukom trublje – one koja najavljuje rat; na posljednjih stranicama romana opet se čuje ta trublja, ali ovaj put ona označava po-vratak rumunjske vojske u grad. Važnija je od trublje, međutim, promjena koja nastupa u Laurinoj psihi. Ona prva trublja najavila je strah i osjećaj solidarnosti sa svima. Nakon ove druge, ona osjeća slobodu čula, snažno doživljava proljeće, osjeća se spremnom za ljubav prema pojedincu, sada kad se više ne traži žrtva za sve, te je uvjerena da je onaj najjadniji među patnicima kojima je olakšavala zadnje dane konačno stigao pred lice Božje, osjeća radost, osjeća da prima Uskrsnuće¹⁷¹, početak novoga života – to je ono što zaokružuje „radnju“ i čini ovo djelo romanom.

Rat kao tjelesno iskustvo

Iako se na traumu u proučavanjima književnosti uglavnom gleda kao na prije svega psihičko iskustvo (unutarnju dramu, odgovor psihe na

¹⁷¹ Izvorno *Reînvierere*

nasilno iskustvo), novija istraživanja upozoravaju na važnost povezivanja tjelesnih i mentalnih manifestacija traume (Daphna-Tekoah i Harel-Shalev 2017: 945).

„Nije umirao nitko. Nije bilo nikakva nasilja činā. Bila je to nijema, nemoćna muka, prigušeni očaj i revolt, duša se bunila, zatvorena u opkoljenoj tvrđavi tijela“¹⁷² (*Balaurul*, 161), piše Hortensia Papadat-Bengescu opisujući stanje u vrijeme okupacije. U takvim trenucima zatišja, dakle, dolazi u prvi plan duševna patnja – u svim ostalim, rat je prije svega tjelesno iskustvo. Barem u *Zmaju*.

Za razliku od likova Hortensije Papadat-Bengescu, Ștefan Gheorghidiu iz *Posljednje noći...*, a osobito Apostol Bologna iz Šume obješenih, ostavljaju pomalo dojam kao da su bez tijela. Iako obojica trpe ranjavanje (Bologa 3 mjeseca ne smije govoriti zbog ozljede pluća, Gheorghidiu je ranjen u ruku), o tjelesnoj se boli govori vrlo šturo – Bologa je osjeća u samom trenutku ranjavanja, a Gheorghidiu tek usputno kaže: „Nakon tjeđdan dana velikih bolova, mogu izaći“¹⁷³ (*Ultima noapte...*, 245). Umjesto o vlastitoj boli on radije govori o tuđoj, pa i tada neizravno: u bolnici sluša noću urlike svojega „blizanca“ (Hagiu 1998: 47) Orišana, koji u očaju doziva majku.

No, iako prije svega uvijek introspektivan, Gheorghidiu ipak tijekom rata prati i potrebe tijela: često se govori o hrani (o onome što se kuha ili za čim se žudi), a briga za odjeću i obuću jedno je od najčešćih pitanja kojim se vojnici na fronti bave. Orišan nabavlja dobre čizme, ali se ne usuđuje nositi ih jer su crvene, mogle bi ga odati. Gheorghidiu kreće u tankoj ljetnoj uniformi i osjeća iskrenu zahvalnost prema služaku koji mu nabavlja kaput. U manevrima vojnike muči neizvjesnost onoga što ih očekuje, nepoznavanje onoga što se nalazi ispred njih, ali i umor, hladnoća, nazgled banalna kiša:

Nakon što smo se odmorili poput konja, malo na jednoj, malo na drugoj nozi, počinjemo tapkati na mjestu. Sva je odjeća potpuno mokra, zalijepljena za nas hladnim ljepkom, čizme od ševroa noćas su mi pukle pa mi je sad, u blatnim čarapama i s obješenim potplatima, gore nego da sam bos. Hladnoća probija do kostiju... Inače, osjećam kako mi niz leđa po koži, klizeći poput hladnih puževa, cure potočići vode, koji lagano podrh-

¹⁷² „Nu murea nimeni. Nu era nicio violentă a faptelor. Era un chin mut și neputincios, o deznădejde și o revoltă înăbușite; sufletul se războia, închis în cetățuia împresurată a trupului.“

¹⁷³ „După o săptămână de dureri mari, pot ieși.“

tavaju, kao kiša skupljena na prozorskom staklu. Ima toplih ljetnih kiša, ali ovo je očajna i ledena jesenska kiša¹⁷⁴ (*Ultima noapte...*, 229-230).

Apostol Bologna, međutim, na bojištu vrlo rijetko osjeća kapi kiše i hladnoću, tek ponekad glad (i to uvijek u pravi čas, kad je obrok već pripremljen), a jedini je snažniji osjet umor.

Zanimljivo je, međutim, da u jednome trenutku za opis svojega duševnog stanja koristi upravo metaforu tijela: „Mislite da mi je bilo lako svući sa sebe prošlost, poput prljava odijela, i ostati gol usred oluje? Mislite da se nisam pokušao zavarati da sam odjeven, čak i nakon što sam osjetio hladnoću i kišu kako me bičuje?...“¹⁷⁵ (*Șuma obješenih*, 106).

„Uostalom, na bojištu nikakva rana ne ostavlja dojam. Ranjeni je uvijek privilegirani u odnosu na onoga koji ostaje“¹⁷⁶ (*Ultima noapte...*, 238), kaže Petrescuov pripovjedač. Ali Laura Hortensije Papadat-Bengescu rane ne gleda na bojištu i zasigurno ne vidi ranjenike kao privilegirane. Kroz njezinu prozu prolaze tijela koja su izmučena, načeta, okljaštrena, slomljena, tijela koja vreba smrt. Prizori nisu lijepi. „Književnica prvi put pokazuje sklonost prema minucioznom opisu tjelesnoga propadanja i morbidnih stanja proizašlih iz njega“ piše Ciobanu (1963: 89). Prvi put, jer će i u kasnijim njezinim književnim djelima važno mjesto zauzimati tema bolesti. Ipak, ni u jednom tako kao u *Zmaju*. Laura, a kroz njezin pogled i čitatelj, gleda ruku pretvorenu u kašu kostiju i mesa, gleda gangrenu i zna da ruci prijete amputacija, gleda čovjeka koji tiho umire od nepoznate bolesti, ali i ranjenika kojemu je eksplozija otvorila prsni koš tako da mu se vidi srce, liječi gnojni apsces, vidi čovjeka kojemu su usta napali crvi, drugoga koji je prošao trepanaciju... Tabuizirani su jedino sam trenutak smrti (smrt nastu-

¹⁷⁴ „După ce ne-am odihnit ca niște cai, când pe un picior, când pe celalalt, începem să batem pe loc din tălpi. Îmbrăcămintea e toată learcă, lipită cu clei rece de noi, ghețele de șevro mi s-au spart azi-noapte și acum, cu ciorapi noroioși și boturile atârând, e mai rău decât dacă aș fi desculț. E un frig care ajunge până la oase... Dealtfel, de-a lungul spinării îmi simt pe piele, alunecând ca melci reci, șiroaie de apă, care tremura încet, ca pe geamul pe care ajunge ploaia. Sunt ploi calde de vară, asta e o ploaie deznădăjduită și înghețată de toamnă.“

¹⁷⁵ „Crezi că mi-a fost ușor să-mi dezbrac trecutul, ca o haină murdară, și să rămân gol în mijlocul furtunii? Crezi că n-am încercat să mă înșel că sunt îmbrăcat, chiar după ce am simțit frigul și ploaia biciuindu-mă?...“ U prijevodu je 2. lice množine jer je obraćanje s „dumneata“, odnosno „domnule căpitan“ (niži po činu višemuo po činu, ali uz kojega ga veže prijateljstvo).

¹⁷⁶ „Dealtfel, pe front nici un fel de rană nu produce impresie. Cel rănit e totdeauna un favorizat, față de cel ce ramâne.“

pa u trenucima izvan Laurina pogleda; opisuje se ponekad i eufemistički: „pred zoru, konačno, Božjom voljom, ukočeni“¹⁷⁷ *Balaurul*, 157) i tjelesne funkcije, iako se one mogu naslutiti u zahtjevu ranjenika da mu se usred noći promijeni posteljina. Ne govori se izravno o ušima, nego samo o krevetu koji je zagađen i treba ga raskužiti (u strahu od tifusa). Vizualno često prate i olfaktivne senzacije i cijela lepeza osjećaja – od suosjećanja preko sažaljenja do odbojnosti. Odbojnost osjećaju i ranjenici jedni prema drugima – oni traže da se iz sobe udalji Rom Dobre jer je nečist; dvojica Rusa pokušavaju zadaviti jedan drugoga na smrtnoj postelji; čovjek kojemu se vidi srce ne može podnijeti blizinu onoga s crvima, a taj pak ne može gledati i slušati njegovo srce. Za sestre koje ga njeguju, čovjek kojemu se vidi srce postaje svetac, ali njega samoga ta rana dovodi gotovo do ludila.

Osim tih izravnih opisa, ogoljivanja čovjeka do krvi, mesa i kosti, snažan dojam ostavljaju i neki organizacijski detalji – pacijenti se sele u sobu za one u agoniji, lijes se priprema dok su još živi. Osim što taj prizor ranjenika koji leži na smrtnoj postelji dok je sestra već pripremila lijes za njega rječito govori o ljudskoj otupljenosti u kojoj praktičnost dolazi ispred suosjećanja, ima u njemu i puno simbolike – od svakoga se vojnika očekuje da unaprijed odbaci svoje tijelo, da ga se unaprijed odrekne za „viši cilj“. Ta je ideja izravnije izrečena kod odlaska prosjaka M. u rat (koji će se također uskoro vratiti u lijesu):

Njezin je sekundant, dakle, otišao! Marljiv, poslušan dečko, duše skrivene i fanatične, tvrdoglav u ideji žrtve, vođen strašću krvi koja traži da odbaciš tijelo, nespretnu lešinu, kao kakvu iskrivljenju, nepotrebnu krpju, iskrvavivši prethodno, za to otajstvo zemlje i izbavljenja, koje jedni nose u venama kako drugi nose pijanstvo i grijeh¹⁷⁸ (*Balaurul*, 100-101).

Odbacivanje tijela udoslovnome smislu – izbacivanje iz jurećega vlaka tijela djevojčice koja je umrla od zarazne bolesti, pred očima njezine braće i tete, uz prešutni pristanak roditelja – jedan je od najpotresnijih prizora romana. Za razliku od slika ranjenika, ovome događaju Laura nije izravan svjedok, saznaje ga iz priče same obitelji (odnosno djetetove tete) koja izbezumljena stiže u F. Laura im pomaže da se smjeste i viđa ih ka-

¹⁷⁷ „la ziuă, în sfârșit, din voia Domnului, țepeni.“

¹⁷⁸ „Așadar secundantul ei plecase! Băiatul harnic și supus, cu sufletul ascuns și fanatic, cu gând îndărătnic de sacrificiu, cu patima roșie care cere să zvîrli trupul, hoit stîngaci, ca pe un morman stîlcit și nefolositor, după ce ai dat sîngelui cep, pentru taină aceea a țarinei și redempțiunii, pe care unii o poartă în vine cum poartă alții beția și păcatul.“

snije, a sama se ne može otresti tragične priče – uz Ancuțu, obitelj Damian također dobiva prostora u više poglavlja. Smrt djeteta, „u hinduističkoj misli rezime svih figura zla“ (Ricœur 2007: 359), bolno upućuje na besmisao krvoprolića što pogađa jednako sudionike i nedužne. Odbačeno tijelo djeteta postaje simbolom ratnoga užasa i odnosa prema tijelu (čovjeku) koji donosi rat – tijelo je tek leš, nepotrebna krpa, ljudi su potrošni, čak i kad nisu topovsko meso. Simboliku nevine žrtve dodatno ističe i odabir imena djevojčice: Mioara, od milja Mielușica, dakle ‘Janja’, ‘Janješce’. Ali to *janje* ne može otkupiti grijeha svijeta...

Higonnet (1995: 89) čita poglavlje *Čovjek kojemu se vidjelo srce*¹⁷⁹ u simboličnome ključu: žene koje gledaju ranjeno tijelo muškarca imaju priliku razumjeti štetu koju rat nanosi naciji. Ona se pritom i sama služi metaforom tijela: „body politic“ (‘političko tijelo’, ‘politička javnost’), a u samome roman Hortensije Papadat-Bengescu tijelo je prisutno na dva načina – kao doslovno, uglavnom ranjeno tijelo, i kao metafora.

Personifikacija domovine kao majke nije u književnosti ništa neobično, gotovo je i banalna, ali Hortensia Papadat-Bengescu je razrađuje, dajući ranjenoj domovini-majci tijelo od živoga mesa:

Teški kotači neprijateljskih transporta pritiskali su im osjete dubokim šinama.

Prolazili su čelik i željezo, a s druge je strane bilo meso. Dragocjeno meso svakoga pojedinca i svih zajedno. Meso njihova mesa.

Postoji, dakle, kolektivno tijelo? Domovina nije bajka? Ona je Majka širokoga krila i blagoga naručja! Majka koja hrani mlijekom i medom!¹⁸⁰ (*Balaurul*, 170).

Na sličan se način utjelovljuje i grad, u trenucima očekivanja pada, dok preostali građani, oni koji su odlučili da neće napuštati grad, osluškuju događaje, gubeći nadu da je grad neosvojiv. Polazeći opet od stalnoga mjesta – prizora posljednjih dana prije osvajanja kao agonije – autorica prikazuje (ili: Laura vidi) grad kao živo biće čije se tijelo priprema za smrt:

¹⁷⁹ Ona govori o crtici jer je tekst kao takav uvršten u antologiju *Lines of Fire: Women Writers of World War I* [Higonnet, Margaret, ed.]. New York: Penguin, 1999.

¹⁸⁰ „Roatele grele ale transporturilor inamice le apăsaus simțirea cu șine adânci. Treceau oțel și fier, și dincolo era carne. Carnea scumpă a trupului scump a fiicăruia și a tuturor. Carne din carnea lor. Așadar exista un trup colectiv? Patria nu era un basm? Era Mama cu genunchii largi și poala blîndă! Mama care hrănea cu lapte și cu miere!“

Stanje tih duhova bilo bi teško analizirati. Kad u organizmu postoji najava smrtne opasnosti, on se neosjetno počinje pripremati. Tako se u njih sada kao priprema infiltrirala inercija, koja će od njih načiniti mrtvu točku, paralizirano tijelo.

Nalazili su se u svojevrsnoj obamrlosti svih osjećaja: straha, nade, volje. (...)

– Eto! – reče – noćas su ušli. Predao im se grad.

Samo to!

Agonija je uvijek burna, smrt mirna¹⁸¹ (*Balaurul*, 160-161).

Kao i sve ili gotovo sve smrti u romanu, i ova dolazi kad Laura ne gleda: preko noći.

I sam je rat personificiran kao golemi, zmijoliki zmaj. Metafora zmaja javlja se u različitim kontekstima kroz roman i označava ili sam rat ili vlak s ranjenicima koji ulazi u kolodvor. Tijelo zmaja ima (u različitim svojim pojavama) nosnice („nări“), glavu ili glave („cap“, „capete“), rep („coadă“), krila („aripi“), zube („dinți“), ljuske („solzi“), pa čak i utrobu / trbuh („pîntec(e)“), unutrašnje organe / iznutrice / utrobu („măruntaie“), krv („sînge“) i meso („carne“):

Na prvome kolosijeku, vlak koji smo dugo čekali, kojeg smo se bojali, silan, sada oronuo, utrobe ispražnjene od vrelih iznutrica, uz prigušenu riku ponovno se pokrene i, crn, izmožden, iscijeden od krvi i mesa što ih je ondje izbljuvao, gmižući klizne u mračni kaos spremišta. Čudovište, sada zarobljeno¹⁸² (*Balaurul*, 68).

Stroj, dakle, postaje tijelo – umorno tijelo čudovišta što je u utrobi donijelo ranjenike. Nasuprot tome, i ljudsko tijelo gospođe Damian, Mioarine majke, umorno, iscrpljeno, otupjelo od grižnje, postaje stroj, mehanizam. Postupak je isti kao u gornjim primjerima – ustaljena me-

¹⁸¹ „Starea acelor spirite ar fi greu de analizat. Când într-unorganism se semnalează pericolul morții, el se pregătește nesimțit. Așa acestora li se infiltra acum pregătitor inertia, care avea să facă din ei toți pe un punct mort, un trup paralizat.

Erau într-un fel de stupefacție a tuturor simțirilor: a fricii, a speranței, a voinții. (...)

– Ei! zise, azi-noapte au intrat. Li s-a predat orașul.

Atît!

Agonia totdeauna e zbuciumată, moartea liniștită.“

¹⁸² „Pe linia întîii, cu un muget înfundat, trenul mult așteptat, temut, năpraznic, acum surpat, cu pântecul golit de măruntaiefe fierbinți, se urni iar, și tîrîș, negru, istovit de puteri, secat de sîngele și carnea pe care le azvârlise acolo, se înfundă în haosul întunecos al magaziei. Monstru, acum captiv.“

tafora „mozak je mehanizam“, odnosno izraz „okreću joj se kotačići“ širi se, dopunjuje: „Zar je poludjela? Što se događa u njezinu mozgu? Kotači uma su skrenuli, upali u kolotrage, osovine škripe na mjestu“¹⁸³ (*Balaurul*, 167).

Jedino tijelo koje, čini se, nedostaje, u romanu, jest Laurino. Ona je svijest kroz koju se čitatelju nudi svijet djela, njezina ga osjetila posreduju, ali ona nikada ne stoji pred zrcalom i čitatelj o njezinu izgledu ne saznaje ništa osim povremenoga spomena odjeće. Štoviše, u trenucima najvećega napora – fizičkog, ali očigledno i mentalnog – ona kao da se od svojega tijela odvaja. To „isključivanje“ tijela obrambeni je mehanizam, privremeni način nošenja sa stresnom situacijom (Daphna-Tekoah i Harel-Shalev 2017: 950-951), a u tekstu je markirano vanjskom perspektivom (kao da ona, koja je lik-fokalizator, samu sebe vidi izvana, možda čak odozgo), koja dodatno dobiva smisao kad naporni dan brige o prvome vlaku ranjenika završi: „Sada je vrlo jasno bila svjesna svojega tijela, najednom materijaliziranoga, i vanjskih stvari“¹⁸⁴ (*Balaurul*, 66). Njezino se tijelo, dakle, tek tada „materijalizira“, ona ga tek tada ponovno počinje osjećati. Na drugome mjestu, skreće pozornost Mușina (2010b: 35), Laurino tijelo postaje prijemnikom tuđe patnje – ona osjeća hladnoću koju osjećaju ranjenici.

Jedna od prvih reakcija koje donosi rat odnosi se upravo na ljudsko tijelo, odnosno na vrijednost toga tijela koje uzimamo zdravo za gotovo. Kod prvoga ranjenika koji se u romanu spominje (na računajući vojnika s porezotinom), Laura ispod zavoja otkriva gangrenu. Svjesna da čovjeka čeka amputacija ruke, Laura razmišlja o vrijednosti ruke:

(...) ali ruka bi mu bila potrebna. Rukom bi se hranio! Čovjekova ruka, velika stvar! Golema stvar! (...)

Malena čovjekova ruka! Njegova vrijedna ruka! Golema je bila, zaista, radila je i sada, hranila je i sada cijelo tijelo smrću, kako mu je nekoć davala hranu života¹⁸⁵ (*Balaurul*, 45).

Ulomak pomalo podsjeća (namjerno?) na prizor iz romana *Bijeli oćnjak* (1906.) Jacka Londona u kojem čovjek okružen gladnim vukovima

¹⁸³ „Era oare nebună? Ce se petrecea în creierul ei? Roatele minții apucaseră pe de lături și se înfipseră în fâgașe; osiile scîrțiau pe loc.“

¹⁸⁴ „Acum avea o conștiință foarte clară a trupului ei deodată materializat, și a lucrurilor exterioare.“

¹⁸⁵ „(...) dar mâna lui îi va fi trebuit. Cu mina se va fi hrănit! Mâna omului, mare lucru! Uriaș lucru! (...)

Mîna mică a omului! Mîna lui muncitoare! Era uriașă, în adevăr, lucra și acum, hrănea și acum trupul întreg cu moarte, cum altădată îi da hrana vieții.“

promatra svoju ruku, uviđajući i njezinu ljepotu i funkcionalnost, ali i činjenicu da je sačinjena od mesa, koje je vukovima hrana.¹⁸⁶

Otopljujući efekt rata (Mosse 1986: 509) i svakodnevnoga suočavanja s traumama tijela dovodi do toga da pri kraju romana nestaje divljenje i suosjećanje – Laura gleda neprijateljske konvoje koji voze tijela poginulih: „Kola natovarena hrpama tijela (...) Za sobom su, umjesto svečana odjeka Beethovenove koračnice, ostavljala grozan zadah strvine, koji Laura odavno nije udisala, i miris smrti činio joj se dahom koji hrani. Surov zakon, ali zakon!“¹⁸⁷ (*Balaurul*, 175).

Zmaj je, dakle, jedini od ova tri romana u kojem se zaista spominju „brda leševa“ koja s bojišta pristižu u okupirani grad.

Tema tijela, upozorava Burța-Cernat (2011: 96), za ovu je autoricu „točka konvergencije između refleksije o egzistenciji žene i refleksije o nesigurnosti egzistencije čovjeka.“ Žensko je tijelo u romanu prikazano gotovo isključivo u jednome liku – to nije Laura nego Ancuța, nesretna svećenikova kći, kojoj žensko tijelo donosi sve nevolje: to je tijelo koje se mijenja, trbuh koji raste i time odaje grijeh, tijelo koje rađa drugo nesretno tijelo, tijelo koje otac i obitelj tjeraju u naručje neprijateljskoga vojnika, u čemu vide „rješenje problema“... Konačno, smrt joj donosi očev udarac u trbuh – simbol ženskoga tijela.

Koliko je ta tema važna za Hortensiju Papadat-Bengescu govori i metafora „duševnoga tijela“¹⁸⁸ koju je kasnije koristila, označujući njome unutarnji život. To je, upozorava Sora (2008: 91), vjerojatno najvažnija tjelesna metafora međuratnog razdoblja – metafora koja se suprotstavlja duboko ukorijenjenoj podjeli na dušu i tijelo te time unosi radikalnu novinu u književnost toga doba.

Rat kao kolektivno iskustvo

„Ratni diskurs, čak i u formi osobnoga dnevnika, takvoga je karaktera da pojedinca uvlači u priču zajednice, odnosno stavlja ga u poziciju komentatora i pripovjedača o *drugim ljudima* i događajima“, tako da ni pri-

¹⁸⁶ Da su Londona međuratni autori čitali i poznavali, pokazuje i Adercin članak napisan nekoliko godina kasnije, u kojem uspoređuje Londona i Rebreanua (Aderca 1927).

¹⁸⁷ „Furgoane încărcate cu mormane de trupuri (...) După trecerea lor, în loc de ecourile solemne ale marșului de Beethoven, lăsau o duhoare cumplită de stîrv, pe care Laura n-o mai respirase de mult și mirosul morții părea o răsufflare hrănitoare. Lege crudă, dar lege!“

¹⁸⁸ Izvorno „trupul sufletesc“.

povijedanje u prvome licu ne znači prvenstveno pripovijedanje o sebi, piše Andrea Zlatar (2004: 167), a može se dodati – ni velik udio autobiografskih elemenata ne isključuje pisanje o drugima. Kako je već rečeno, sva tri romana imaju velik udio autobiografskoga ili biografskoga.

Jameson (2009: 1533) navodi osam narativnih varijanti radnje ratnoga romana ili filma: „(1) egzistencijalno iskustvo rata, (2) kolektivno iskustvo rata, (3) vođe, časnici i vojne institucije, (4) tehnologija, (5) neprijateljski krajolik, (6) okrutnosti, (7) napad na domovinu i (8) strana okupacija“. Sva tri proučavana romana pripadaju nedvojbeno prvome od njih; u središtu su osobne dileme i egzistencijalna tjeskoba, a iskustvo rata zauvijek preobražava likove – po tome su nalik *Bildungsromanu* (Jameson 2009: 1534). Romani koji biraju drugu narativnu varijantu – kolektivno iskustvo rata – u središtu imaju heterogenu skupinu vojnika bačenu u zajednički zadatak, i usporedivi su, upravo po toj unutarnjoj dinamici grupe i njezinoj svojevrsnoj odvojenosti od svijeta, s pljačkaškim filmom. Ni jedan ova tri romana ne odgovara predloženoj slici kolektivnoga iskustva, ali u sva tri važnu ulogu igra i zajednica.

Tako su gotovo svi sporedni likovi u *Šumi obješenih* u funkciji prikaza glavnoga, odnosno Apostola Bologe, ali oslikana je u kratkim crtama i rumunjska zajednica u Apostolovu rodnome gradu, nazvanom Parva (s miješanim rumunjskim i mađarskim stanovništvom). Naglasak je na ocu, rumunjskom domoljubu, i na pobožnoj majci. Rumunji ne doživljavaju Monarhiju kao svoju domovinu – ni Apostolova majka ni odvjetnik Domša, otac Apostolove zaručnice Marte – no unatoč tome čak su i za vrijeme rata u dobrim odnosima s Mađarima: gospoda se okupljaju u istome klubu (iako inače postoje dva odvojena), rumunjskom, jer je u mađarski useljena časnička kantina. Glasina koju nakon raskida zaruka širi Marta da ju je Apostol ostavio jer je govorila mađarski, nije primljena dobro ni kod jednih ni kod drugih. Više je prostora ipak posvećeno prikazu austro-ugarske vojske. U prizoru rasprave u časničkoj kantini austro-ugarska vojska prikazuje se kao slika Monarhije u malome: poručnik Bologna je Rumunj, poručnik Gross Židov i socijalist, poručnik Varga Mađar, pristaša monarhije, satnik Červenko Ruten, pacifist koji propovijeda Ljubav i odbija uzeti oružje u ruke, satnik Klapka poslušni češki vojnik koji je jednom skoro dezertirao, ali se u zadnji tren uplašio i taj mu je strah spasio glavu. Tome treba pridodati više časnike, tj. austrijskoga generala Karga, posve bez razumijevanja za probleme savjesti rumunjskoga vojnika koji ne želi pucati u Rumunje, ali i dvojicu pukovnika: o jednome od njih ne znamo ništa osim čina te da pokazuje veliko povjerenje prema Klapki, iako vjerojatno zna zbog čega je premješten, a drugi je „pukovnik četvrtasta lica“ s kojim se Bologna prvi put susreće u vlaku, a drugi put na vlastitome suđenju. U

vlakom on svojim razumijevanjem za Apostolovu situaciju utječe na generala (koji Apostolu na rumunjskome bojištu dodjeljuje logističke poslove):

Ja, ekscelencijo, ne dozvoljavam, naravno, jer mi zakon ne dopušta, ali stavljam se u poručnikovu situaciju i razumijem njegov jad... Šteta što ovlaštene nisu poduzeli opće mjere u tom pogledu, da se izbjegnju delikatne situacije, u interesu borbene sposobnosti vojske...¹⁸⁹ (*Pădurea spânzuraților*, 129; *Șuma objeșenih*, 132).

Na suđenju se, međutim, pukovnik iz vlaka, unatoč Apostolovim nadanjima, pokazuje kao poslušni kotačić unutar administrativnog / vojnog aparata (zakon mu i ne dopušta ništa drugo nego da utvrdi Bologinu krivnju).

U istome se sudu, neočekivano, pojavljuje i poručnik Gross. Gross je anarhist i propovjednik mržnje, koju vidi kao jedino oruđe kojim je moguće dokinuti nepravde. No unatoč svim vatrenim govorima, do revolucije koju iščekuje, i on izvršava zapovijedi, priznajući da je kukavica i licemjer. Na suđenju Bologa ne može računati ni na njegov glas. Jedini su koji se za njega zalažu Klapka, koji se javlja za braniteljsku dužnost, i mađarski seljaci, njegova nesuđena obitelj. Klapku uz Bologu veže duboko prijateljstvo, ali i činjenica da u njemu vidi moguću vlastitu sudbinu. On u tom činu prikuplja hrabrost koju nikada dotada nije smogao. Mađarski seljaci, tj. Ilonin otac, grobar – koji će ga poljubiti pred vješalima, kraj iskopane grobne jame, te njegov šurjak i njegova žena, zalažu se za njega (tj. planiraju bijeg, mole generala za njega) iz čiste ljudskosti, ne po nacionalnoj osnovi te bez prikrivenih motiva.

Ako su u Rebreanuovoj prozi likovi, čak i kad su vrlo uvjerljivi, prije svega zastupnici ideja (pa se, npr. ističe da Bologa u kantini kao da govori sa samim sobom, s različitim vlastitim idejama), Camil Petrescu trudi se prikazati različite slojeve društva izvan vojske. Unutar jedinice razvija se od objave rata, od zajedničkoga iskustva bitke, snažna solidarnost, nestaje razlika po porijeklu i obrazovanju. Ako je Ștefanu Gheorghiduiu na početku romana, uoči objave rata, satnik Corabu strašno išao na živce svojim stavovima o obitelji i o ljubavi, kasnije ga iznimno cijeni zbog vojničkih zasluga, poput održavanja discipline. Izvan jedinice, međutim, i izvan bojišta stoji cijeli je-

¹⁸⁹ „– Eu, excelență, nu admit, firește, pentru că nu-mi permite legea, dar mă pun în situația locotenentului și-i înțeleg amărăciunea... E regretabil că cei în drept n-au luat măsuri generale în privința aceasta, ca să evite situațiile delicate, în interesul capacității combative a armatei...”

dan svijet koji postaje gotovo neprijateljski. Kao da s ranjenim njemačkim vojnikom Gheorghidiu ima više zajedničkoga nego s njima. I to je vjerojatniji razlog konačnoga raskida sa suprugom – ta promjena koja se dogodila u njemu samome – više nego bilo kakav „dokaz“ njezine nevjere. Udaljavanje je počelo već prije, ali zaista su se našli na različitim stranama upravo u ratu.

U jednom trenutku Orišan dolazi Gheorghiduu s idejom da pođu u Bukurešt i pokušaju doći do nekog utjecajnog parlamentarca, koji bi zatim mogao „otvoriti oči svima“¹⁹⁰ (*Ultima noapte...*, 223). Pripovjedač je, međutim, parlament već jednom posjetio, na poziv svojega strica, parlamentarnog zastupnika, i u tom je parlamentu ministar s najvećom ozbiljnošću (što Petrescu, naravno, prikazuje vrlo ironično) predlagao da se njemačkim topovima rumunjska vojska suprotstavi bajunetima. Pripovjedač je pritom bio zgrožen činjenicom da ministar iznosi vrlo slične argumente kao i usputni poznanik iz vlaka, gospodin Predescu. Prizor je, inače, napisan vrlo teatralno, ministrov govor¹⁹¹ isprekidan je zagradama u kojima su opisane njegove geste i mimika, ali i reakcije publike (stupnjevito od „pljesak“ do „urnebesni pljesak“) pa djeluje formalno kao drama, što ističe efekt parlamentarne sjednice kao predstave / komedije (Perpessicius 1974).

Spomenuti stric, parlamentarni zastupnik Nae Gheorghidiu, tip je ratnoga profitera (iako je u knjizi predstavljeno njegovo predratno poslovanje). On je beskrupulozni poduzetnik koji ne brani državne interese nego samo vlastite. Pripovjedač mu odriče čak i sposobnost za roditeljsku ljubav, tvrdeći da briga koju pokazuje prema bolesnome sinu nije znak stvarne dobrote, jer joj je u temelju sebičnost. Od svoje prve pojave u romanu pokazuje se kao čovjek koji svoju inteligenciju koristi isključivo kako bi si pribavio materijalnu korist. Svojim tumačenjem bratove oporuke on uspijeva nećaka natjerati da prihvati manji dio onoga koji mu prema posljednjoj volji pokojnika pripada, zatim novčanim makinacijama postiže da suparnik koji je dao bolju ponudu na licitaciji ne uspije izvršiti uplatu na vrijeme, zbog čega gubi i novac i tvornicu, a on ga prisiljava da se ponizi stavljajući pregaču i poslužujući piće. (Ștefan Gheorghidiu povlači se iz poslova svojega strica jer ne može trpjeti njegove podvale i nepoštenje te poslovanje bazirano na vezama i lukavstvu umjesto na poslovnoj čestitosti.)

Zanimljiv je lik, također iz Gheorghidiuova predratnog iskustva, Tănase Vasilescu Lumânăraru. Iako iz njega ne izvire bahatost i sebičnost

¹⁹⁰ „să le deschidă ochii tuturor“

¹⁹¹ I ovaj bi govor mogao biti shvaćen kao ono Petrescuovo „nehotično karikiranje“ pojedinih likova, kad ne bi bio tragično istinit – Petrescu je, naime, tek prilagodio jedan govor generala Mădărescu, onodobnog ministra rata, navodi u bilješci Sanda Radian (Petrescu 1982: 68).

(čije je Nae Gheorghidiu utjelovljenje) u tolikoj mjeri, i on pripada tipu sumnjiva poduzetnika, skorojevića. Lik kao uspješan zapaža i Călinescu (2001: 294), koji u njemu vidi Petrescuovu dobru intuiciju. Taj se nepismeni obrtnik, koji svoju tajnu skriva tamnim naočalama, uspijeva probiti u visoke poslovne krugove radeći metodom pokušaja i pogrešaka, bez ikakva znanja o osnovnim djelatnostima poduzeća koje kupuje, ali s poznavanjem „biznisa“. Možda je najingenioznije Petrescuovo rješenje u vezi s tim likom njegovo divljenje prema školovanim ljudima i „ljubav“ prema knjizi (on ima u vlasništvu tiskaru i navodno satima provjerava knjigovodstvo). Tănase Vasilescu je jedan od rijetkih likova prema kojima Petrescuov pripovjedač ne iskazuje nesimpatiju. Nadimak (ili obiteljski nadimak, nije posve jasno) Lumânăraru znači „svjećar“, pa osim denotativnog značenja koje upućuje na to da se bavio proizvodnjom / prodajom svijeća ili da potječe iz obitelji koja se time bavila, svakako nosi i konotativno, simbolično-ironično, upućujući na prosvjetitelja koji ne donosi svjetlost ni pismenost.

Drugi je tip profitera Grigoriade, navodni ljubavnik pripovjedačeve supruge. Njegove su zarade, doduše, sitne u odnosu na novac koji „okreću“ Gheorghidiu i Vasilescu. Najviše informacija o Grigoriadeu stavlja u usta pukovniku koji vraća pripovjedača u njegovu jedinicu u „posljednoj noći ljubavi“ (koja tek što nije postala i „prva noć rata“). Pričljivi pukovnik govori cijelim putem, a najveći dio njegove priče zauzimaju anegdote o Grigoriadeovim „pothvatima“ (erotskim i sitnim financijskim prevarama).

Petrescu, dakle, opisuje društvo u kojemu moralnost nije na cijeni. Jedini su istinski ljudi za Ștefana Gheorghidiuu njegovi suborci. Granica između „mi“ i „oni“ počinje već u ekonomatu rumunjske vojske. Glasine, naime, kažu da oni iz ekonomata potkradaju zalihe namijenjene vojsci, čak u toj mjeri da „plijen“ šalju svojim obiteljima. Logistika, dakle, pripada u istu skupinu s korumpiranim političarima ili s onima koji su se od aktivnoga služenja izvukli zahvaljujući svojem bogatstvu (što je, doduše, sasvim zakonito jer uredba Ministarstva rata omogućava razmještaj izvan prvih linija svakome tko vojsci stavi na raspolaganje automobil). Jednakost je ograničena na uzak krug ljudi – postoji samo među onima koji su dospjeli na bojište – a veze koje se stvaraju među njima, nadjačavaju sve druge. Upravo prizoni borbi u Petrescuovu romanu najbolje odgovaraju onome što Jameson (2009) naziva kolektivnim iskustvom rata – za razliku od *Šume obješenih* u kojoj topnik Bologa nastupa gotovo uvijek kao individualac, Petrescuov se pripovjedač Gheorghidiu poistovjećuje sa svojim ljudima, povremeno kao da se brišu granice između njega i drugova (osobito se osjeća bliskim Orișanu i Tudoru Popescuu) – apsorbiran je u skupinu (Bourke 1999: 2).

Hortensia Papadat-Bengescu najavljuje 1914. u jednome pismu Garabetu Ibrăileanu, svojem tadašnjem književnom mentoru, da na-

mjerava pisati o „dušama drugih“, ali da je zasada zaokupljena vlastitim unutarnjim životom (Burța-Cernat 2011: 90-91). *Zmaj* se obično smatra romanom prijelaza iz subjektivne u objektivnu fazu. S druge strane, bez Laure roman bi se raspao na niz slika dojmljivih likova. Crăciun (1986: 9) vidi ovaj roman kao eksperiment u kojem autorica vježba perspektivu, ali i umijeće portretiranja. Zato bi kao motivaciju za pisanje u njezinu slučaju trebalo razmotriti i činjenicu da joj upravo rat omogućuje da predstavi ljude u graničnoj situaciji koja iz njih izvlači najgore i najbolje.

Zaista, u središtu je romana Laura, autoričin *alter ego*, i unutarnji je život o kojem autorica govori Laurin, ali sadržaj romana čine u velikoj mjeri portreti ljudi koji prolaze kolodvorom, bolnicom, gradom (ranjenici, izbjeglice), pa i onih s kojima Laura radi. Na njihovu važnost upućuje i činjenica da su po mnogima od njih naslovljena poglavlja (*Crkvenjak Gore iz Sf. Vineria, Primalja, Drugovi, Tvor, Stari srebrnar*). Za razliku od Petrescuovih, pa i Rebreanuovih intelektualaca i ljudi iz viših društvenih slojeva, Papadat-Bengescu vidi uglavnom male ljude, vrlo često prljave i u ponižavajućim situacijama. Upečatljivi su likovi Gore (crkvenjak iz provincije kojega Laura „spašava“ od groznoga gnojnog apscesa, a on svoju zahvalnost pretače u nesuvislu, ali vrlo svečanu i strastvenu prosidbu koja Lauru plaši i zato što u njoj izjavljuje da je spreman ubiti svoju ženu i sedmero djece kako bi se oženio spasiteljicom), Vasja i Ivan (ruski vojnici, dugogodišnji prijatelji i surborci, koji se moraju rastati kad jedan zbog bolesti mora ostati u bolnici, a drugi s jedinicom poći dalje), stari srebrnar (napola Rom, ponosan na svoj zanat, sumnjičavo ogleda pojas koji je donijela na popravak: „*Za današnju stvar, iz ove nove industrije, nije sasvim loše*“¹⁹², *Balaurul*, 172), Rom Dobre (prljav i odbojan svima oko sebe, pa tako i Lauri, koja mu presvlači krevet i daje vode, a on joj u znak zahvalnosti nudi jedino što još može: zagovor na drugome svijetu, pred licem Božjim), ordonans Dumitru (koji se naizgled nesebično žrtvuje za časnika kojem služi, ali zapravo je njegov jedini interes u činjenici da je dok god je časnik živ, on sam zaštićen od prvih crta), primalja (koketna udovica, uvijek praktična i uvijek upućena), obitelj prosjaka (u kojoj živi požrtvovno domoljublje)... Neki su likovi tek naznačeni u nekoliko rečenica, usputno, a ipak su vrlo živi. Takav je, na primjer, časnik u regrutacijskom uredu, za kojega (posredno) saznajemo da je šestogodišnjaka koji se dolazi „prijaviti u vojsku“ odbio odmjerenim riječima koje nisu povrijedile njegov ponos (dajući mu ulogu zaštitnika obitelji u situaciji kad su starija braća na ratištu).

Pravu kolektivnu sliku, međutim, u romanu *Zmaj* predstavljaju ulomci koji pokazuju disanje grada, u trenucima u kojima Laura grad osje-

¹⁹² „Ca lucruri de-a cum, ca industrie d-asta nouă, nu e tocmai rău.“

ća kroz zvukove (trublja koja najavljuje rat, žamor na ulici, štopot kola kojima izbjeglice napuštaju grad). Zajedničko, kolektivno iskustvo osobito dolazi do izražaja u trenucima pred pad grada i u vrijeme okupacije:

Sluge su neumorno postavljali bogate stolove. Sve što je bilo u smočnicama, sve zalihe, sve delicije trošile su se da ne preostane ništa „njima“¹⁹³ (*Balaurul*, 159).

Srebrnina, mjed, kućno i lovačko oružje su zakopani. U žurbi izbušena zemlja primala je hitro dragocjenosti da bi se zatim, suha, zatvorila, i da ih više ne vrati, čuvajući tajnu blaga i mijesajući mjesta da ih više ne možeš pronaći¹⁹⁴ (*Balaurul*, 160).

Neki događaji tek se naslućuju po svojim posljedicama: „...A sve žene oplodene kad se izlio ovaj potop“¹⁹⁵ (*Balaurul*, 178) – tu je istodobno i iskazano i skriveno: žene koje su silovane, žene koje su surađivale s neprijateljem, žene koje sada čeka osuda bez obzira na okolnosti u kojima je do trudnoće došlo...

Slikama grada kao kolektiva treba dodati i prizore vlaka s ranjenicima, koji se – personificiran kao *zmaj* – pojavljuje kao još jedno biće, kao još jedan lik u romanu – lik koji zapravo obuhvaća skupinu ljudi. Slično tom vlaku, u završnim poglavljima Laura vidi domovinu kao „kolektivno tijelo“ (*Balaurul*, 170).

Ni u jednome od triju romana rat nije sagledan iz neke opće perspektive, na spominju se kralj, car, vlade, događaji na drugim bojištima (iza usputne napomene o zadušnici za cara u *Zmaju* se skriva obavijest o revoluciji u Rusiji), nema čak ni „ruke koja pomiče zastavice na karti“; iznimka je možda samo Gheorghiduiov posjet parlamentu u *Posljednjoj noći...*, kao dokaz apsolutne neorganiziranosti na razini države. „Sve su uspješne ratne knjige napisane iz perspektive pojedinca, ne jedinice ili nacije“, piše Ekstein (1989: 290). Potvrđuju to i ova tri romana.

Književnost koju pišu muškarci, za muškarce?

„Budući da ratnu književnosti pišu muškarci, za muškarce, kako bi utjecali na muškarce, ženskih likova uglavnom ima malo i ocrtani su stere-

¹⁹³ „Servitorii așterneau, neobosit, mese îmbelșugate. Tot ce era în cămări, toate proviziile, toate bunătățile erau consumate ca să nu rămâie ‘celorlalți’.

¹⁹⁴ „Argintăria, arama, armele de casă și de vânătoare fuseseră îngropate. Pămîntul bordelit în grabă primea proaspăt odoarele pentru ca apoi să se închidă, uscat și să nu le mai dea înapoi, păstrînd taina comorilor, și clătînd locurile ca să nu le mai poți dibui.”

¹⁹⁵ „...Și toate femeile, însămintate de revărsarea acestui potop”

otipno“, piše Ogunyemi (1983: 211). Tvrdnja zvuči previše kategorički, ali nije posve netočna. Ako se pogleda omjer muških i ženskih glasova u ratnoj književnosti rumunjskoga međuraća, prevaga je sigurno na muškoj strani. Nije, dakle, sasvim neočekivana ni prisutnost muškoga pogleda (*male gaze*).¹⁹⁶ Prosudba ipak treba biti oprezna, tj. mora uvažiti i društvenu stvarnost toga vremena.

Svijet *Šume obješenih* muški je svijet u kojem za žene ima vrlo malo mjesta. Apostolova majka u odnosu prema mužu slika je pokornosti, što se u romanu izrijeком i navodi, nakon što on, vrativši se iz zatvora, iznese svoje ideje o odgoju djeteta: „Pa ipak, pokorila se bez pogovora. Bologa, kojega je sav svijet slavio, mučenik, s aurom tamnice i dojmljivom bradom, činio joj se neizrecivo mudrim gospodarom, kojemu je dužna samo poslušnost i pokornost.“ Kad ostane udovica, muževu će ulogu u donošenju odluka preuzeti protopop Groza. Majka u Apostolovu životu ostavlja snažan trag vjerskim odgojem (koji nereligiozni otac odobrava kao sredstvo za razvoj mašte) pa je gubitak vjere (i) dio procesa Apostolove separacije od majke. U godinama koje slijede njihova će se mišljenja i želje često razlikovati – o obrazovanju (Apostol ne želi na teologiju pa mu majka uskraćuje financiranje, ali on uz pomoć stipendije upisuje pravo), o zarukama (majka ne odobrava Martu), o odlasku u rat, o raskidu zaruka (majka ne odobrava raskid jer baca loše svjetlo na ostavljenu djevojku) – ali svaki put Apostol donosi odluke samostalno.

Dvije zaručnice – Marta i Ilona – prikazane su posve površno, gotovo monokromno. Marta je koketna, površna, pa i proračunata građanka, dok je Ilona simbol naivne nevinosti. Iako je jedna od prvih Bologinih pomisli o njoj da je zacijelo „pravila društvo“ svima koji su prije njega stanovali kod njezina oca, on se smjesta pokaje za tu pomisao. Življim je likom ipak čini nekoliko prizora u kojima pokazuje odlučnost, npr. reakcija na Klapkino neprimjereno ponašanje: on je pokuša zagrliti, a ona ga pljusne po ruci. Ipak je Ilona u romanu vrlo prisutna i njezina prisutnost u više navrata usmjerava radnju. Zaljubivši se u nju, Apostol Bologa zaboravlja na neko vrijeme pomisao na bijeg. Zbog nje se vraća u selo nakon što je imenovan u prijeki sud, a to će imati dvije posljedice: kašnjenje u polasku i dodatnu optužbu za špijunažu (jer on, ne želeći joj reći da se došao oprostiti, glumi da je došao po nešto i uzima dokumente koji će ga kasnije inkriminirati). U jednom od posljednjih prizora u romanu Ilona ulazi u njegovu improviziranu ćeliju, donosi mu večeru i mrmlja riječi ohrabrenja, spominjući Boga – taj susret i te riječi donose konačni mir u dušu osuđenika.¹⁹⁷

¹⁹⁶ Pojam se odnosi na prikaz žena kao objekta, kroz mušku perspektivu. U teoriju ga je uvela teoretičarka filma Laura Mulvey.

¹⁹⁷ Borza (2019: 7) smatra Ilonu likom heroine.

No, dok je kod Rebreanu tema rata dominantna, Petrescu posvećuje pola romana temi ljubavi, pa očekujemo kompleksniji ženski lik. Ela to naizgled i jest, ali njezin je karakter zapravo sasvim neuhvatljiv jer ovisi o perspektivi pripovjedača, a ona se mijenja zajedno s njegovim osjećajima. Upada u oči u književnopovijesnim ili književnokritičkim tekstovima o *Posljednjoj noći...* da glavni ženski lik u njima odjednom „postaje“ Ela. U romanu se, naime, ona gotovo i ne pojavljuje pod tim imenom – odnosno uopće pod nekim imenom.¹⁹⁸ Da se zove Ela, čitatelj saznaje tek na 80. stranici romana, odnosno na trećini radnje. Njezino se ime spominje ukupno tri puta u cijelom djelu, a jednom se potpisuje „E“. U svim je drugim situacijama označena ili kao „moja žena“ ili kao „ona“ (*nevastă-mea*, *nevasta mea*, *ea*) te jednom kao *soția mea* (*moja supruga*). Njezino je prezime prije udaje također nepoznanica; čak se i za ime može pretpostaviti da je riječ o nadimku prema imenu Eleonora, Elvira, Elena (A. Protopopescu, govoreći o njoj, naziva je i Ela i Elena). Iako se oslovljavanje nadimkom može shvatiti kao toplije, bliskije, osjećajima obojenije od obraćanja punim imenom, to je još jedan način na koji Petrescu ženskom liku u romanu uskraćuje puni identitet: dajući joj ime *Ela* on ju je za sve govornike romanskih jezika još jednom nazvao *ona*. Na taj način u prvi plan dolaze dvije stvari – s jedne strane njezin spol, ženstvo, s druge njezina uloga i položaj (u društvu i u romanu) – ona je supruga.

Primjetno je da pripovjedač u svom prvom opisu supruge ističe ne samo njezinu ljepotu nego i dobrotu i inteligenciju, ali s vremenom je počinje sve više gledati isključivo „izvana“ i ona se polako pretvara iz osobe u tijelo. U poznatoj sceni iz poglavlja *I to je filozofija* (još iz faze zaljubljenosti), Ela priznaje mužu da je za nju filozofija potpuna nepoznanica i sasvim nerazumljiva, a da predavanja prati sa zanimanjem (pripovjedač ističe da bi često na kraju sata postavljala inteligentna pitanja) samo zato da ugodi mužu. Muževa je reakcija, međutim, barem jednako iznenađujuća koliko i njezino priznanje. On se, naime, tome nimalo ne čudi – štoviše, iznenađuje ga činjenica da je zapamtila izraz „metafizički nemir“. Na njezino inzistiranje, on joj objašnjava osnovne pojmove, držeći joj u bračnoj postelji pravo predavanje iz povijesti filozofije, koje će Călinescu (2001: 294) ironično nazvati „mali Einführung u metafiziku“, ali umjesto verbalne komunikacije koju žena traži, muž prije svega nastoji doprijeti do njezina tijela: „– Vrlo dobro, govori dalje. – Govorit ću, ako opet odmakneš poplun“¹⁹⁹ (*Ultima noapte...*, 53). On, dakle, i intelektualnu raspravu shvaća kao ljubavnu igru

¹⁹⁸ Ime, inače, nemaju ni pripovjedačeva majka ni sestre (nije čak ni jasno koliko sestara ima).

¹⁹⁹ „– Foarte bine, spune mai departe. – Spun, dacă dai iar plapuma deoparte.“

i ništa mu u toj raspravi ne smeta – ni neznanje ni neshvaćanje problematike – jedina je prepreka koja između njih stoji – poplun.

Prizor u spavaćoj sobi čest je predmet kritičkih komentara. Lovinescu (2015: 854) otvoreno je izražavao svoje neslaganje, žaleći što je zadržan i u drugom izdanju, Paleologu (1998: 170-171) drži ga vrlo uspješnom, Faur (2009) vidi u njemu Petrescuovu mizoginiju, Băicuș (2003: capitolul V) priznaje zrno mizoginije koja je, međutim, posljedica autorove mizantropije i egocentrizma.

No, treba uzeti u obzir moral vremena u kojem su romani napisani. Apostol Bologna ne vidi problem u osvajanju drugih žena dok „u jednom posebnom pretincu srca čuva ljubav prema Marti“²⁰⁰ (*Pădurea spânzuraților*, 136; *Șuma obješenih*, 140), Klapka, sretno oženjen čovjek, otac, pokušava zagrliti djevojku koju prvi put vidi, Ștefan Gheorghidiu ne skriva (od čitatelja) svoje izvanbračne avanture, koje sežu još u vrijeme dok je u braku bio sretan, a u noći kad ga supruga zatekne u krevetu s prostitutkom, cinično izjavljuje da joj je bolje da šuti jer je jedina koja u toj situaciji može ispasti smiješna, apsurdno ali istinito – ona sama. Ništa od toga nije u neskladu s, primjerice, statusom žene u Hemingwayevim romanima (npr. Ogunyemi 1983: 211) ili sa svjedočenjima iz autobiografskih zapisa Hrvata sudionika Prvoga svjetskog rata (Hameršak 2013: 574-594), a sasvim je u skladu sa široko rasprostranjenim Weiningerovim idejama²⁰¹ (ženski princip kao sama spolnost; žena kao objekt, pasivna i neproduktivna, nesposobna za apstraktno mišljenje – Weininger 1920: 108, 120). Gotovo u suprotnosti sa slikom Ele, Petrescu će u romanu *Prokrustova postelja* stvoriti lik gospođe T., jedan od najzanimljivijih ženskih likova u rumunjskoj književnosti. Možda se u *Posljednjoj noći...* gospođa T. može naslutiti u liku „gospođe srebrne kose“ („doamna argintie“). Ona je jedina žena u romanu prema kojoj pripovjedač Ștefan Gheorghidiu osjeća isključivo poštovanje i koju nedvojbeno doživljava kao ravnopravnu sugovornicu. Razgovori s njom sličniji su razgovorima s Orišanom negoli sa suprugom – u mišljenjima se često slažu i ne dolazi do izražaja pripovjedačev osjećaj nadmoći.²⁰²

²⁰⁰ „Într-o cămăruță deosebită a inimii, păstra dragostea Martei“

²⁰¹ Knjiga je svakako bila vrlo poznata u to doba, a da se našla i u Petrescuovim rukama. može naslutiti (i) po jednoj dnevničkoj bilješci, koja se (iako Petrescu ne navodi izvor svojih razmišljanja) u potpunosti poklapa s Weiningerovim idejama o Židovima kao „ženskom duhu čovječanstva“ (Petrescu 2003b: 74; Weininger 1920: 408).

²⁰² Nadmoć muškaraca očito se podrazumijevala, pa npr. Lovinescu hvali pisanje Hortensije Papadat-Bengescu ističući da je nadvladala ženskost i da je njezina književnost muževna („virilă“) (Gârdan 2020: 91).

Ženski pogled, međutim, nešto je drugačiji. Kroz roman Hortensije Papadat-Bengescu prolazi cijeli niz muškaraca, uglavnom ranjenika i vojnika, ali tu su, osim same Laure, i Ancuța, gospođa Damian te primalja. U romanu u kojem su svi osim Laure prolaznici, ni one ne dobivaju puno prostora, ali se provlače kroz više poglavlja, a Ancuța i primalja ocrtane su i kao zasebni karakteri. Iako nisu stereotipno prikazane, one su ipak nositeljice „ženskih uloga“, osobito gospođa Damian, koja gotovo i nema glasa u romanu i čija je prisutnost tek jedno dugo umiranje.

Ancuța je određena položajem neudane kćeri – njezino je djevičanstvo simbol obiteljske časti. Dio je to kulture časti o kojoj se danas govori prije svega vezano uz zemlje Bliskoga istoka i Afrike, ali koja nije ograničena samo na njih. Ancučina sudbina posve je, dakle, određena njezinom spolnošću. Ostala je trudna izvan braka te da nije započeo rat, možda bi se mogla udati. Ali kad se to nije dogodilo, ona je u obitelji izvrgnuta nasilju, osobito oca, svećenika, koji je na koncu i odgovoran za njezinu smrt. Mušina (2010a: 21) tu smrt vidi kao samoubojstvo (tumačeći da djevojka sama izaziva nasilnika). Laura gleda Ancuțu sa suosjećanjem, ali čak i ona samo do određene granice. Ona, naime, ima razumijevanja za „posrnuće“ iz ljubavi, ali kad Ancuța ostane trudna s njemačkim vojnikom kojemu ju je gurnula obitelj, Laura je osuđuje. Ancuța pak, koja se dotada stidljivo skrivala, sada nastupa posve drugačije: „Tu je počinjen atentat, ratno silovanje, zato je Ancuța nosila svoju trudnoću kroz svijet bez stida, kao dokaz mučeništva“²⁰³ (*Balaurul*, 177).

Među pamtljive, živopisne likove romana *Zmaj* svakako pripada i primalja („coana moașă“, „cucoana moașă“). Mušina (2010a: 21) smješta je u tip udovice, ali možda bi bilo bolje, pa čak i pravednije, nazvati je samostalnom ženom (ženom koja živi od svojega rada, ima zanimanje, ne ovisi ni o mužu ni o ocu). Njezin portret sastavljan je od fragmenata rasutih u različitim poglavljima: vesela udovica, otvoreno koketna, neskriveno seksualna, praktična, snalažljiva, dobro upućena, glasna, druželjubiva, uvjerenja u svoju vidovitost... Kad ona nešto prepričava, igra tri uloge odjednom: muža, ženu i ljubavnika – zamjećuje Laura. Kad bježi iz grada, nosi sa sobom sve – od kreveta i peći do sanitetskog materijala. „Originalna figura“, piše Hortensia Papadat-Bengescu. Kao suprotnost izgledom i karakterom tu je njezina kći, rođena izvan braka („dijete ljubavi“, kaže majka). U knjizi nema ni jednoga porođaja (rođenje Ancučina djeteta zaogrnuto je tajnom i stidom), tako da njezino zanimanje pada u drugi plan, ali ipak njezinu liku donosi nešto mistike (uostalom, primaljsko se zanimanje povezivalo

²⁰³ „Ceea ce săvârșise era un atentat, un viol al războiului, de aceea Ancuța își purta, printre oameni, sarcina, fără sfială, ca pe o dovadă a martirului.“

u prošlosti s vještičarenjem) – ona je žena upućena u tajne ženskoga tijela, blizu je životu i smrti i možda čak, svojom pojavom i zanimanjem, u moru patnje i smrti, simbol života.

Govorenje / pisanje kao iscjeljujuće iskustvo

Ljudi koji prežive traumatsko iskustvo imaju potrebu, pa čak i misiju da o tome govore (Tal 1996: 121), govorenje je dio terapijskoga procesa, ima za njih iscjeliteljsku ulogu (Tal 1996: 137, Pederson 2014: 338). pisci pišu o ratu iz potrebe da prenesu neke poruke široj zajednici, da izraze neke kolektivne vrijednosti, ali i iz osobne potrebe – jer pisanje njima donosi mogućnost suočavanja s traumatskim iskustvom i mogućnost katarze (Savage-Brosman 1992a: 90-91). Jedno je od obilježja traume upravo reakcija s odgodom, odnosno činjenica da traumatsko iskustvo nije u potpunosti asimilirano u trenutku kad se događa (Caruth 1996: 5).

Tal (1996: 116-117) traži da se strogo razlikuje ratno pismo preživjelih od pisanja onih koji nisu sudjelovali u ratu. Iako zahtjev ne izgleda nelogično, u praksi možda ipak nije sasvim jednostavno primjenjiv. Razmatranje ratne književnosti tjera nas, dakle, da se (ne zanemarujući razlikovanje pripovjedača i autora i ne izjednačujući svijet romana s autobiografskom zbiljom) vratimo na biografije autora. Najjasnija je situacija Camila Petrescu. Gotovo cijeli drugi dio knjige, vezan uz rat, autobiografski je. On sam svjedoči o noćnim morama koje je imao poslije rata i o činjenici da su ga neki prizori proganjali.

I u Rebreanuovu slučaju roman je dijelom utemeljen na stvarnim iskustvima. Ta iskustva, međutim, nisu njegova. Pa ipak je Rebreanu kasnije pripovijedao upravo o oslobađanju koje mu je pisanje donijelo (Rebreanu 1972: 669). Roman je, naime, bio započeo već 1918., nadahnut fotografijom „šume obješenih“ i glasinama o vješanjima Rumunja u Transilvaniji. Pitanje odanosti državi i narodu zaokupljalo ga je otprije – već se njime bavio u noveli *Katastrofa*. Naknadno je saznao za sudbinu svojega brata Emila (obješenoga još 1917.), koju je odlučio uklopiti u roman. Pisanje, međutim, svjedoči autor, nije išlo. Štoviše, počelo ga je uznemiravati neko kucanje noću na prozor te je on praznovjerno bio uvjeren da bratova duša nije našla svoj mir. Tek po povratku s putovanja u Transilvaniju, na mjesto bratove pogibije, mogao je nastaviti pisanje i završiti roman. Iako sam nije bio u koži Apostola Bologe, Liviu Rebreanu dijelom se s njim identificira: „U Apostolu sam htio sintetizirati prototip moje generacije. Oklijevanja Apostola Bologe naša su oklijevanja, svih nas, kao i njegova previranja“ (Rebreanu 1943: 52). Konkretno, sam je Rebreanu za vrijeme rata htio stupiti u rumunjsku vojsku i ne bi bilo čudno da je imao iste dvojbe (ali su-

protnoga predznaka) o kojima u svojim pismima govori Emil Rebreanu, odnosno koje u romanu muče Apostola Bologu.

Hortensia Papadat-Bengescu, pak, koristi nedvojbeno autobiografsku građu, iako piše u 3. licu (osim u poglavlju *Bilješke pustih dana*). Njezina uloga u ratu bila je civilna, ali iskustvo je zacijelo ipak bilo traumatsko, a proces pisanja terapeutski, kako zapaža i Crăciun (1986: 9). O tome koliko je pisanje knjige značilo njoj osobno, svjedoči i sama autorica: ona pripovijeda da se u procesu pisanja zaustavljala ako se ne bi mogla sjetiti neke pojedinosti – točnoga imena ili mjesta (bolničke sobe) – i da ne bi mogla nastaviti sve dok se ne bi prisjetila. No, i sam rat je, izgleda, za naratoricu (Lauru) predstavljao priliku za rješenje neke druge traume (Burța-Cernat 2011: 114-115), koju Hergyan tumači kao „zamku iscrpljujuće subjektivnosti“ u koju je u svojem pisanju uhvaćena te, dakle, kao želju prema objektivizaciji književnoga izričaja (Hergyan 2013: 15), u kontekstu činjenice da se *Zmaj* uglavnom smatra prijelaznom fazom njezina rada (u kasnijim romanima okušat će multifokalni model, a i sveznajućeg pripovjedača), iako se u romanu naznačuje drugačije (što ne opovrgava nužno Hergyanovu tezu): „Imala je i Laura ranu! Vlastitu ljubavnu ranu“²⁰⁴ (*Balaurul*, 40).

Pisanje kao dio terapeutskoga procesa nošenja s traumom vodi nas nužno do introspektivnosti.

Kako pisati – narativne tehnike

Pišući o razvoju psihološkoga romana u svjetskoj književnosti, A. Protopopescu (2002: 26) navodi: „Sad je romanopisac potpuno uvjeren da, budući da je čovjek u svojoj biti subjektivan, oblici romana moraju prije svega predstavljati načela subjektivnosti. Subjektivnost, kao i cijeli duh, nema oblik, ali ima strukture. Otkrivanje i rasvjetljavanje subjektivne strukture postaje uvjetom romaneskne objektivnosti“. I Liviu Rebreanu i Hortensia Papadat-Bengescu i Camil Petrescu, jasno je iz dosada prikazanoga, pripadaju onim piscima koji su pokušali uroniti u ljudsku psihu. U sva tri romana zbivanja u određenoj mjeri pokreću vanjski događaji, ali odlučujući obrati događaju se unutar likova. Naravno, ljudska psiha nije odvojena, izolirana od svijeta, s njim je u interakciji. Tako na Apostola Bologu snažno utječu odluke nadređenih (o premještanju pukovnije, o njegovu imenovanju u prijeki sud), a u slučaju Ștefana Gheorghidiua, iako sva sumnjičenja i sve analize Elina ponašanja nisu zapravo izmijenile njegove osjećaje, ključnu promjenu u njemu, onu koja će odlučujuće utjecati na rasplet ljubavne priče, donosi objava rata.

²⁰⁴ „Laura avea și ea o rană! O rană de amor propriu.“

Iznošenje intimnih zagledanja u sebe, čak i kroz likove, traži određenu hrabrost, nesmiljenost, ali u skladu je s modernističkim zahtjevom iskrenosti i autentičnosti (Howe 1967: 19). U tome najdalje odlazi Hortensia Papadat-Bengescu. Laurini introspektivni momenti ne štete je kao lik, predstavljaju je nekada i u vrlo nepovoljnom svjetlu. Tako, na primjer, u prvome susretu s ozlijeđenim vojnikom, kojemu treba previti porezani prst, Laurina zbunjenost, stid pred vlastitim neznanjem i nespretnošću u nečemu što radi prvi put, prelazi u mržnju i srdžbu prema „ranjeniku“, kojemu se u sebi podruguje: „Naravno, bez njege bi mogao dobiti gangrenu!... Koja šteta!“²⁰⁵ (*Balaurul*, 40).

Na drugome mjestu egocentrično zamišlja da je rat buknuo upravo radi nje:

Laura je snažno protestirala. Ona da odustane! Mogla bi se čak nasmijati.

Ona, koja je između svih najviše žudjela za žrtvovanjem, tražila žrtvovanje, koja je od toga truda sada živjela kao od hrane! Ona! Za koju se priprema sve što se priprema. Ona, za koju se preko svijeta razvio nabor crvenoga barjaka!

Za nju je izbio rat, da promijeni smisao stvari, a zajedno s tim smislom, u kojem je usječena njezina grozna, zlokobna nevolja, da iščupa nevolju iz zlih joj korijena²⁰⁶ (*Balaurul*, 56).

Dok je zaokupljena radom, uglavnom su i njezine misli posvećene drugima. Samo u dva poglavlja, ona u kojima taj rad nestaje – poglavlje o životu pod okupacijom i o oslobođenju – Laura više misli o sebi samoj:

„...Tko sam?... Kako se zovem?... Nisam više subjekt svoje egzistencije, predmet sam u rukama sudbine... Neprijateljske sudbine... Sada sam u njezinoj moći!... Razodijevam se od sebe same!... Da ostanem ja... od svih imetaka, koje nesreća plijeni, nada ostaje

²⁰⁵ „Firește, fără de îngrijiri putea cangrena!... Ce paguba!“

²⁰⁶ „Laura protestă puternic. Ea să renunțe! Ar fi putut chiar suferi.

Ea, care dintre toate avea patima sacrificiului, nevoia lui, care acum trăia din truda asta ca dintr-o hrană! Ea! Pentru care se pregătea tot ce se pregătea. Ea, pentru care se desfășurase peste lume faldul stindardului roșu!

Pentru ea izbucnise războiul, ca să schimbe rostul lucrurilor și, odată cu acest rost, în care necazul ei rău și dușmănos era încrustat, să-și smulgă necazul din rădăcinile lui rele.

Pentru ea izbucnise războiul, ca să schimbe rostul lucrurilor și, odată cu acest rost, în care necazul ei rău și dușmănos era încrustat, să-și smulgă necazul din rădăcinile lui rele.“

posljednja – da ostanem ja, da počnem pjevati sebe i da pronadem opet sebe“²⁰⁷ (*Balaurul*, 163-164).

U *Šumi obješenih*, međutim, misli Apostola Bologe uvijek su takve da bi bez stida mogle biti stavljene na papir ili izrečene naglas – a on to vrlo često i čini: svoja previranja u vezi s odanošću državi ili narodu povjerava Klapki, svoje dvojbe o ljubavi i Ljubavi svećeniku Boteanuu, svoju novu religioznost Grossu; čak i na saslušanju pred vojnim tužiteljem ne želi se braniti nego „otvoriti srce kao pred duhovnikom“²⁰⁸ (*Pădurea spânzuraților*, 283; *Șuma obješenih*, 307). *Posljednju noć...* pripovijeda intelektualac, filozof. Ta činjenica u velikoj mjeri određuje i sadržaj njegova pripovijedanja, točnije onih dijelova diskursa u kojima pripovijedanje zastaje da bi ustupilo mjesto analizi. A Ștefan Gheorghidiu analizira sve oko sebe – od političke i vojnostrateške situacije do načina govora, mimike i gesti drugih ljudi – ali još i više sebe samoga. Svaku svoju misao, svaki svoj osjećaj i potez on podvrgava gotovo anatomskoj sekciji. Primjer nalazimo već u prvome poglavlju:

Probljedio sam i nasmiješio se kao udaren pas, ispričavajući se naizgled što gutam tako teške ukore.

Ali za nekoliko me je trenutaka obuzela gorka mržnja prema svima. Glupost koju sam gledao postala mi je nepodnošljiva, naglo, poput zagrijavanja i iritacije kože po cijelom tijelu. Čekao sam samo da planem... Vrebao sam priliku, zaokret rečenice ili gestu, pa da istupim bacanjem bombe“²⁰⁹ (*Ultima noapte...*, 11).

Iako se Petrescu nastoji držati vlastitoga kriterija antikalofilije, izbjegavajući stilske figure i minimalizirajući razliku između jezika književnoga djela i svakodnevnoga govora, potkrade se upravo u introspektivnim dije-

²⁰⁷ „...Cine sunt?... Cum mă cheamă?... Nu mai sunt subiectul existenței mele, sunt obiectul unor demersuri ale soartei... Ale unei soarte adverse... Sunt deocamdată în puterea ei!... Mă dezbrac de mine!... Eu să rămîn... dintre toate averile, pe care le confiscă nenorocirea, nădejdea rămâne cea din urmă – să rămîn și să pornesc să mă cînt și să mă găsesc iar pe mine.“

²⁰⁸ „să-mi deschid inima ca în fața unui duhovnic“

²⁰⁹ „Am devenit livid și am surâs ca un câine lovit, cerând parcă scuze că înghit puneri la punct atât de grave.

Dar peste câteva clipe m-a cuprins o ură amară și seacă împotriva tuturor. Prostia pe care o vedeam mi-a devenit insuportabilă, pripit, ca o încălzire și o iritație a pielii pe tot corpul. Nu așteptam decât să izbucnesc... Pândeam un prilej, o cotitură de fraza sau un gest, ca să intervin cu o aruncătură de grenadă.“

lovima tu i tamo poneka metafora: „krajobrazi smrti, poput lunarnih pejzaža“²¹⁰ (*Ultima noapte...*, 13), ali nisu mu strani ni stručni termini suvremene psihologije, pa se spominju i „potisnuti osjećaji“ (*Ultima noapte...*, 14), iako inače (npr. u eseju *Nova struktura i djelo Marcela Prousta*) o Freudu piše s određenom suzdržanošću.²¹¹ Ipak, Petrescuov pripovjedač nerijetko u svojim introspektivnim poniranjima teži i općim zaključcima. Ti kontemplativni ulomci – u osnovi esejistički – smiruju ritam naracije i premještau težište s radnje kao niza događaja na njihov doživljaj ili na općenita razmatranja, ali i ostavljaju dojam da pripovjedaču nije nužno stalo da ispričava događaje, nego prije svega da iznese neka svoja mišljenja i razmišljanja. „Od Barbua Delavrancee i Duiliua Zamfirescua nijedan se drugi pisac nije usudio u svoje naracije i analize umetnuti toliko općih ideja“, s razlogom piše T. Vianu (1977: 374), a Săndulescu (1984: 176-177) primjećuje da Petrescuovi romani djeluju kao „polemički esej, koji je napisao strastven umjetnik“. Za Camila Petrescua – ili za Ștefana Gheorghidiua – dakle, roman postaje prostor u kojem se iznose ideje o ljudskoj psihologiji, o filozofiji, o strategiji, politici, jeziku...

Iako ni jedan od prikazanih romana ne pripada testimonijalnoj književnosti, postoje elementi koji ih s njom povezuju, prije svega uključena autobiografska iskustva. Govoreći o književnosti svjedočenja, Badurina (2010: 192-193) navodi da neki modernistički pripovjedni postupci (svojtstveni i autobiografskim svjedočenjima i književnosti) simuliraju „srednje glagolsko stanje – ni aktivno ni pasivno“, koje ne postoji ni u jednome jeziku, a o kojemu neki teoretičari traume govore kao o jedinom načinu da se trauma eventualno ispriča. Jedan je od takvih postupaka slobodni neupravni govor.

Sama tehnika slobodnoga neupravnog govora nije isključivo vezana uz modernizam – primjerice, koristio ju je u rumunjskoj književnosti i klasik Ioan Slavici (*Mara*, 1894.-1895 u nastavcima, 1904. u knjizi) – ali vrlo se često povezuje upravo s modernizmom u književnosti. U uspoređivanju triju međuratnih romana primijetit ćemo da upravo neupravni govor

²¹⁰ „privești de moarte, ca peisajele lunare“

²¹¹ Uglavnom se smatra da Petrescu nije čitao Freuda, ali s osnovama njegove teorije zajelo je bio upoznat. U vrijeme kad je Camil Petrescu bio student, u Rumunjskoj je već izlazio i časopis posvećen psihoanalizi, obranjeno je nekoliko doktorata o Freudovoj teoriji, liječnici su držali javna predavanja o psihoterapiji... I neki su književnici ubrzo počeli pisati djela utemeljena na zakonima psihoanalize (npr. Lucian Blaga, *Fapta*, 1925.). Zanimljivo je da u *Posljednjoj noći...* Petrescu zapravo parodira nekoliko situacija koje Freud u *Psihopatologiji svakodnevnoga života* objašnjava kao djelovanja podsvijesti (neoprez u prometu koji ga zamalo košta života, zaboravnost zbog koje plaća novine ali ih ne uzima te susret s posnamicima u kojem umjesto gospođi ljubi ruku gospođinu).

pokazuje stilske razlike, pa i sklonost modernome izričaju. Dok Hortensia Papadat-Bengescu naginje inovaciji, Liviu Rebreanu i Camil Petrescu priklanjaju se radije izražavanju u kojem je jasna razlika između upravnoga i neupravnoga govora.

Slobodni nepravni govor kod Petrescu samo je iznimna pojava, praktično ne postoji, pojavljuje se gotovo slučajno: „(...) da mi pokaže da je ona samo prividno mršava, uzela mi je ruku i stavila je, pred svima, odrješito, na svoj punašni bok... Stisni!”²¹² (*Ultima noapte...*, 78) ili kao znak pripovjedačeva nepovjerenja u ono što čuje: „Dočekuju me protesti dirnutim glasom, širom otvorene oči, suhe staračke ruke, poput mumija. Nisu oni krali, dotakli se nisu ničijega imetka”²¹³ (*Ultima noapte...*, 171). Nešto je češći nepravni govor, ali isključivo rezerviran za slabije konturirane likove, a najčešći je odabir upravni govor. Taj je izbor vjerojatno povezan s težnjom prema objektivnom, zapisničkom stilu (koji se uglavnom smatra Stendhalovim utjecajem). No, čak je i upravni govor samo naizgled objektivn, a u stvarnosti jednako podložan djelovanju pripovjedačke svijesti kao i bilo koji drugi oblik naracije. To će eksplicitno biti rečeno na drugome mjestu, u romanu *Prokrustova postelja*, u kojem, upozorava Vođa Čapušan (1988: 19), usred upravnoga govora Fred Văsilescu, pripovjedač središnjega dijela romana, koji taj dijalog prenosi, umeće zagradu: „(nisam mu tako rekao, ali tako sam mu trebao reći)”²¹⁴, nastavljajući zatim nesmetano iznositi isti dijalog.

Sličan odnos prema upravnome govoru ima i Rebreanu – najveći dio dijaloga prenosi se upravnim govorom. Slobodni nepravni govor pojavljuje se u dugačkoj pretorovoj rekonstrukciji Apostolovih planova i upućuje na Apostolovu nevjericu prema onome što čuje:

Prije nego što je Apostol stigao, pretor je bio otkrio „prave motive“ i ispitivanje je ciljalo samo na potvrdu njegova otkrića. Sedmorica obješenih zajedno s dvanaesticom u hambaru bili su članovi široke organizacije špijuna i izdajnika, ugniježđenih u srcu divizije (...) ²¹⁵ (*Pădurea spânzuraților*, 285; *Șuma obješenih*, 309).

²¹² „Am vorbit despre femeile grase și slabe și, ca să-mi arate că ea e numai înșelător slabă, în fața tuturor, mi-a luat mâna și mi-a pus-o, apăsând, pe șoldul ei plinuț... Strânge!...”

²¹³ „Mă întâmpină protestări cu vocea înmuiață, ochi măriți, mâini uscate de bătrâni, ca de mumii. N-au furat ei, nu s-au atins de averea nimănu.”

²¹⁴ „(nu i-am spus așa, dar așa trebuia să-i spun)”

²¹⁵ „Mai dinainte de a sosi Apostol, pretorul descoperise ‘motivele cele adevărate’ și interogatoriul urmărea numai confirmarea descoperirii sale. Cei șapte spânzurați împreună cu cei doisprezece din hambar erau membrii unei vaste organizații de spioni și trădători, cuibăriți în inima diviziei (...)”

Isti se postupak, međutim, javlja i u prikazu Apostolovih uzburkanih misli u emotivno najtežim trenucima, npr. u posljednjim satima pred smaknuće:

„A još mi nisu priopćili presudu... Zašto pretor ne dolazi?... Da barem zasigurno znam... To jest što da znam?“
Sigurnost bi samo pojačala muke jeze. Bolje ovako. Svako je kašnjenje, čak i patnje, neki dobitak. Pa onda, kašnjenje može biti i zbog dobrih razloga. Da nije, naime, Sud shvatio da je nevin? Bilo bi možda bolje da je govorio, da je dokazivao... (...)“²¹⁶ (*Pădurea spânzuraților*, 307-308; *Șuma obješenih*, 320).

Ti su primjeri puno sličniji načinu kako slobodni neupravni govor koristi Hortensia Papadat-Bengescu. U romanu *Zmaj*, naime, taj tip nepravna govora dominira, osobito u unutrašnjim monolozima (kako se vidi već i iz prethodnih citata iz romana), ali i kao zamjena za upravni govor. Ponekad je zbog toga teško odrediti granicu između Laurinih misli i Laurinih riječi (izostavlja se „kaže“, „pomisli“ i sl.):

Laura je pogleda začuđeno. A, da!... ispričao joj je dečko, Vintilă!... Ljudi pričaju... zaboravila je... Ona ne priča... Ništa to ne znači. Uostalom, jednostavno je i prirodno... Zašuti.²¹⁷ (*Balaurul*, 112).

U danom primjeru tek se na „zašuti“ shvaća da je sve prethodno izgovoreno i pritom ostaje pomalo nejasno izgovara li sve Laura ili je u pitanju razmjena replika s primaljom (iako se „Tăcu.“ čak može shvatiti i kao „Šutjela je.“, kao da je sve u njezinim mislima).

Antiratna poruka

Tal (1996: 122, 131), ističući suočavanje s ograničenjima jezika i nemogućnost da se trauma komunicira, snažno naglašava da čitanje ne može uzdrmati osobne mitove čitatelja koji nije i sam proživio traumu – to može samo trauma. Dovodi li takva tvrdnja u pitanje uopće mogućnost književ-

²¹⁶ „Și încă nu mi-au comunicat sentința... De ce nu vine pretorul?... Cel puțin să știu sigur... Adică de ce să știu?“

Siguranța ar spori doar chinurile groazei. Mai bine așa. Orice întârziere e un câștig, chiar de suferință. Apoi întârzierea poate avea și motive bune. Adică de n-ar fi înțeles Curtea că e nevinovat? Ar fi fost poate mai bine să vorbească, să dovedească... (...)“

²¹⁷ „Laura se uitase la ea mirată. A, da!... îi povestise băiatul Vintilă!... Oamenii vorbesc... uitase... Ea nu vorbea... Asta nu însemna nimic. De altfel, era simplu și firesc...Tăcu.““

nosti da promijeni čitatelje, pa i da prenese poruku? Književnici pišu (i) u namjeri da prenesu poruku, ali čak i kad je ta poruka antiratna, umjetnički prikazi rata, kao što su ratni filmovi i romani, u mladim ljudima mogu buditi borbeni žar (Savage Brosman 1992: 87).

U slučaju triju prikazanih romana ta se poruka čita prije svega kao antiratna. Ponegdje se to otvoreno i izriče, ali uglavnom se zaključci ipak prepuštaju čitatelju. Prije svega, u sva je tri romana, kako je već i pokazano, izostalo glorificiranje rata i ratovanja. Izostalo je promoviranje ideje junaštva i borbe za domovinu (ne osporavajući pritom hrabrost pojedinaca). Čak i Apostol Bologna, koji na neki način bira stranu, ne odlučuje se za bijeg kako bi se borio za Rumunjsku ili protiv Austro-Ugarske, već kako se ne bi borio protiv Rumunjske.

Dok u romanima Camila Petrescu i Liviua Rebreanu antiratna poruka uglavnom proizlazi iz slike rata koju nude (iz realističnoga prikaza i demistifikacije ratnih zbivanja), Hortensia Papadat-Bengescu izriče antiratne poruke nešto izravnije. Tako Laura, dok gleda kolonu prvih vojnika koji se vraćaju doma, uglavnom ranjenika koji su se oporavili pa su prvi dobili otpust iz vojske, vidi simboliku:

(...) prvi pogled, prva slika koja je do njih stigla – pobjedničke ratničke strasti – bila je slika boli. Jer što je pobjeda? Najveći napor za uništenje, najveća gesta predaje, krajnja posljedica najvećih patnji. Prije nego što je postao preporod i radost i ogrnuo se haljom slave, rat se, svima bez razlike, objavio kao okrutan i tužan čin²¹⁸ (*Balaurul*, 180-181).

Higonnet (1995: 91) drži da su žene, upućenije na posljedice rata u civilnome životu, sklonije razmatrati „granice rata i mira, javnog i privatnog, nacije i naroda“, dok se muškarci usredotočuju na jedinstvo unutar jedinice koje briše klasne i rasne razlike. Doista, Lauru pri kraju rata zaukuplja pitanje mira i pomirenja. Ona uočava jednakost svih ljudi u patnji; ljudi koji umru od gladi, kaže ona, govorit će odnekud s nebesa istim jezikom: stenjanjem. Stenjanje će biti zajednički jezik koji će ujediniti nacije. Jedinstvo u smrti ističe i slika vojničkoga groblja na kojem su zajedno pokopani saveznici i neprijatelji. Ona mašta o prilici za ostvarenje jedinstva

²¹⁸ „(...) înțîia privire, înțîiul chip ce le sosise – al pătîmirii războinice victorioase – era înfățișarea durerii. Căci ce e victoria? E cel mai mare efort către nimicire, cel mai mare gest al abdicării, cea din urmă consecință a celor mai mari suferințe.

Înainte de a fi o renaștere și o bucurie și de a îmbrăca haina gloriei, războiul apărea, pentru toți deopotrivă, ca o faptă crudă și tristă.“

brisanjem granica. Čini joj se da žene koje su ostale trudne s neprijateljskim vojnicima imaju priliku širiti mir i pobratimstvo, ali ta su djeca neželjena ili to postaju s dolaskom rumunjske vojske.

Rebreanuov Apostol Bologna također razmišlja o ratu:

Rat je zauzeo čelno mjesto u njegovoj koncepciji života, iz koje ga je nekoć htio isključiti. Sada si je govorio da je rat istinski izvor života i najučinkovitiji element selekcije. Samo pred smrću čovjek shvaća vrijednost života i samo mu opasnost čeliči dušu... Potom je bio u Vojnom sudu koji je osudio Svobodu... Potom su došla vješala i osuđenikove oči... i ordonansova doina, pod prozorom, što uopće nije prestajala, poput prijekora...²¹⁹ (*Pădurea spânzuraților*, 55; *Șuma obješenih*, 47).

Ratno iskustvo – točnije, jedan dio toga iskustva – vješanje Čeha osuđenog kao dezertera, gledanje smrti u oči, krivnja zbog ubojstva u kojem je sudjelovao – mijenja njegovu životnu koncepciju i njegov odnos prema ratu. (Apostol je već imao dosta ratnoga iskustva, ali budući da je bio toponik, možemo pretpostaviti da je sada prvi put izbliza vidio čovjeka kako umire.)²²⁰ Iako to nikada nije bio zanos, već samo prihvaćanje dužnosti, sada počinje razmatrati mogućnost da iznevjeri dužnost, što će na kraju i učiniti. Pa iako izgleda da roman o čovjeku koji, kako je već pokazano u poglavlju o demistifikaciji rata, prelazi put od uzornoga vojnika do dezertera, mora biti antiratni, možda nije posve tako: Apostol ne postaje bjegunac iz straha već iz duboko moralnih razloga. Rebreanu, dakle, uspijeva pomiriti dezerterstvo i junaštvo. Apostolovi posljednji trenuci u znaku su dvojnosti: s jedne strane, idući prema vješalima Apostol više ne osjeća noge, mora se osloniti na svećenika, pomalo nestaje i prisebnost (gledajući u pripremljen križ sa svojim imenom, pita se tko je Apostol Bologna kojega čeka taj grob), no na kraju sam namješta omču oko vrata, stupajući tako u smrt. Rebreanu je bio vrlo svjestan da bi roman mogao otklizati u patetiku, tako da mu, iako Klapka spominje primjere Čeha koji su u posljednjim trenucima života izvikivali domoljubne parole, ne stavlja u usta nikakve poruke, nikakve pamtljive posljednje riječi. Unatoč tome, njegov čin je rumunjsko

²¹⁹ „Războiul a luat locul de frunte în concepția lui de viață, din care odinioară vruse să- l elimine. Acuma își zicea că războiul e adevăratul izvor de viață și cel mai eficace element de selecțiune. Numai în fața morții pricepe omul prețul vieții și numai primejdia îi oțelește sufletul... Pe urmă a fost la Curtea Marțială care a judecat pe Svoboda... Pe urmă au venit spânzuraătoarea și ochii condamnatului... și doina ordonanței, sub fereastră, care nu mai încetează deloc, ca o mustrare...”

²²⁰ O krivnji zbog ubojstva u ratu, osobito licem u lice, v. Bourke 1999: 203-229.

čitateljstvo shvaćalo kao herojski, a Rebreanuov roman znatno je pridonio i činjenici da se Emil Rebreanu, čija je sudbina nadahnula knjigu i s kojim se stoga Bologna često poistovjećuje,²²¹ shvaća u suvremenoj Rumunjskoj kao heroj (Lăpuşneanu 2018), odnosno, iako nikada nije postao rumunjski vojnik, postaje dijelom kulta paloga vojnika (Mosse 1986: 492).

Posljednja noć ljubavi, prva noć rata već na prvim stranicama otkriva autorovu dvostruku misiju: demistifikaciju ratnih zbivanja i kritiku državnih institucija zbog stanja na bojištu, a to je gledište vidljivo i u bilješkama u drugome dijelu romana, onom ratnom. Već na prvim stranicama, dakle, pripovjedač se s puno ironije osvrće na rumunjske utvrđene crte u dolini Prahove – rovovi su „šančici poput odvodnih kanala, pokriveni tu i tamo granama i lišćem, ojačani dlanom zemlje“, a neprijatelj bi trebao upasti u zamke s kolcima i „ubosti se na kolce, bilo u petu, bilo u leđa“²²² (*Ultima noapte...*, 7). Za to je „zaslužan“ Glavni stožer, a s divljenjem se o utvrđenoj crti govori u cijeloj zemlji, uključujući parlament i novinstvo. Politička poruka romana dolazi do izražaja na više mjesta i kasnije u romanu, možda najočitije u već spomenutom govoru jednoga od ministara u parlamentu, u kojem on s puno oduševljenja (i ubirući aplauze) kao alternativu topovi-ma nudi – bajnet.

Kredibilitet za tu misiju (neizravne polemike s državnim vodstvom) Camilu Petrescu daje njegova biografija – on je čovjek koji je rat i bojište (i ranjavanje i zarobljeništvo i invalidnost) okusio na svojoj koži, on piše iz prve ruke. Petrescu je zainteresirano pratio politička zbivanja, pokazivao je interes za strategiju i taktiku te u svojim člancima komentirao događanja na svjetskim bojištima, jednom se (neposredno poslije Prvoga svjetskog rata) neuspješno kandidirao na izborima, u vrijeme pred početak Drugoga svjetskog rata vrlo je ozbiljno razmatrao mogućnost da se u njemu angažira na nekoj državnoj funkciji (Petrescu 2003: 112-120), u mjesečniku *Revista Fundațiilor Regale* imao je početkom Drugoga svjetskog rata kolumnu u kojoj je komentirao događaje na bojištima u prvoj godini rata, počevši od listopada 1939. pa do listopada 1940.

Kako Petrescu kroz glas Ștefana Gheorghidiua u romanu lucidnim opažanjima uspješno ruši neke mitove o ratu (herojstvo, brda leševa, potoci krvi, neprijatelj-monstrum, donekle i mi-oni, domoljublje kao motivacija), iznenađuje prizor u kojem Orișan i Gheorghidiu u gradu, u gomi-

²²¹ Čak je na njegovu grobu bio postavljen natpis „Ovdje počiva Apostol Bologna – Emil Rebreanu, junak romana *Șuma obješenih* Liviu Rebreanua“ (Gheran 1972: 663), iako je i sam autor tvrdio da Apostol Bologna i Emil Rebreanu dijele vrlo malo.

²²² „niște șanțulețe ca pentru scurgere de apă, acoperite ici și colo cu ramuri și frunziș, întărite cu pământ ca de un lat de mână“, „să se împungă în țepi, fie în talpă, fie în spate“

li ljudi koji su već pripremili zavežljaje za bijeg, očekuju govor generala A.-a, zapovjednika vojske u Dobruđi koji se proslavio uspjehom (makar i privremenim) na bojnome polju. Oni pritom žude za govorom koji će biti motivacijski, pobjednički. Gheorghidiu je svjestan da situacija ne može više krenuti na bolje, ali ipak želi čuti upravo parole. Izbija u tom prizoru ljudska potreba za mitom. I doista se čini da Petrescu izbjegava riječi poput „slava“ ili „čast“ ili „herojstvo“ (dok „hrabrost“ uglavnom dolazi u sintagmi „nemati hrabrosti“), ali ih zamjenjuje jednom drugom – a to je „drugarstvo“. Solidarnost ratnih drugova jedan je od tri stupa mita o ratnom iskustvu²²³ (Mosse 1986); druga dva su rat kao test muškosti i kult paloga vojnika (Mosse 1986: 492).

O osjećaju solidarnosti, koji poslije rata s drugova i supatnika širi i na sve druge ljude, piše Petrescu i u eseju *Pseudotraktat namijenjen dramskim autorima*²²⁴, opisujući duboko razočaranje koje je osjetio shvativši da u mirnodopskim uvjetima vrijede neka druga pravila²²⁵:

Vratio sam se iz rata s gotovo metafizičkim osjećajem drugarstva, solidaran sa svom patnjom i težnjom za boljim svijetom. Zajednička sudbina mjeseci u rovovima, jednakost pred smrću, činili su se znakom da mi je sudbina vezana s cijelim čovječanstvom za sav život. Sva moja kazališna aktivnost otada, posebice *Danton*, a zatim časopis *Săptămâna muncii intelectuale*, stoji u znaku društvenoga, lojalne privrženosti, drugarstva s bolima i nadama, za razliku od djela koje je uslijedilo i koje je u znaku vlastitoga unutrašnjega života, u kojem se društveno promatra sa simpatijom, samo izvana. Čak je i kritika koju sam prakticirao bila iz osjećaja solidarne odgovornosti. Moje povjerenje u ljude bilo je neograničeno, kao i želja da me oni cijene i vole. (...)

Trebao se dogoditi slučaj *Mioara* da otkrijem cijeli jedan svijet, sitan, koji nisam naslućivao. Prikrivene mržnje buknule su gdje

²²³ Mit o ratnom iskustvu nastao je još za vrijeme rata, navodi Mosse. Stvorili su ga zaneseni dobrovoljci, mladi obrazovani ljudi iz srednje klase, većinom časnici, koji su se osjećali posebnima i prije ratnoga iskustva (Mosse 1986: 492). Ta slika vrlo dobro odgovara profilu Camila Petrescu, a u nju se barem dijelom uklapa i Hortensia Papadat-Bengescu, koja uoči rata piše Garabetu Ibrăileanuu da žudi za ratom koji će unijeti promjenu u njezin život, a kasnije navodi rad s ranjenicima kao svoje najljepše djelo (Ciobanu 1963: 16). Činjenicu da nakon Drugoga, svjetskog rata nije stvoren takav mit Mosse (1986: 497) objašnjava promjenom naravi ratovanje: nema više rovova, zamagljuje se razlika između bojišta i pozadine.

²²⁴ Izvorno *Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici*.

²²⁵ U tom osjećaju nije sam (Cole 2001: 473).

sam najmanje očekivao. Bilo je to kao da se cijelo nebo okrenulo zrcalno. Trpio sam kao prevaren čovjek, čovjek koji je u panici jer mu na što god da se osloni, klizi pod nogama i rukama²²⁶ (Petrescu 1983: 9).

Ideja solidarnosti vid je racionalizacije koji omogućuje ljudima da lakše prebrode užasno iskustvo s kojim se suočavaju (Bourke 1999: 130), pruža osjećaj sigurnosti i svrhovitosti te omogućuje veteranima da sa životom u rovovima povežu pozitivno značenje (Mosse 1986: 494).

Svrhovitost, osjećaj korisnosti žrtve, povezuje zapravo sva tri romana, iako na posve različite načine: Apostol Bologna žrtvuje se za svoj narod; Ștefan Gheorghidiu spreman je na svaku žrtvu za drugove; Laura je junakinja prve crte ženskoga rata, rat joj donosi osjećaj svrhovitosti i korisnosti, pa i ponosa. Ti osjećaji ne doprinose antiratnoj poruci, već upravo suprotno, ratnome zanosu: Cole (2009b: 1632) upozorava da je to jedno od lica očaranosti ratom, Savage-Brosman (1992a: 92) govori o riziku estetizacije rata, a Mosse (1986: 493) navodi da je želja da te osjećaje ponove mobilizirala dragovoljce u novim ratovima – ali i da mit o ratnome iskustvu nije mogao izbrisati sjećanja na užase rata (Mosse 1986: 494).

Sva tri romana, dakle, istodobno daju realističan prikaz ratnih užasa – bilo kao unutarnje traume ili/i kao traume tijela – ali imaju i u većoj ili manjoj mjeri i elemente očaranosti ratom, odnosno pretaču rat u pozitivno, preobrazujuće iskustvo. Ne skriva se iza toga namjera da se propagira ratno nasilje, koje svi iznose u prvi plan, već ljudska potreba za svrhovitošću, pa i za mitom, potreba da se to teško iskustvo pretoči u nešto pozitivno ili da se iz njega nešto pozitivno izvuče.

²²⁶ „Mă întorsesem din război cu un sentiment aproape metafizic al camaraderiei, solidar cu tot ce e suferință și dor de mai bine în lume. Destinul comun al lunilor de tranșee, egalitatea în fața morții păreau semnul unui destin legat cu toată omenirea, pentru tot restul vieții. Toată activitatea de atunci în teatru, *Danton*, îndeosebi, și apoi *Săptămâna muncii intelectuale*, stă sub zodia socialului, a afecțiunii loiale, a tovarășiei cu dureri și nădejdi, spre deosebire de opera care a urmat și care stă sub semnul vieții interioare, proprii, în care socialul e privit cu simpatie, doar din afară. Chiar critica pe care o făceam era dintr-un simț al răspunderii solidare. Încrederea mea în oameni era nemărginită ca și dorința de a fi prețuit și iubit de ei. (...) A trebuit să vie întâmplarea *Mioara*, ca să descopăr un univers întreg, mărunț, puzderie, pe care nu îi bănuiam. Uri latente au izbucnit acolo unde mă așteptam mai puțin. A fost ca o răsturnare în oglindă a cerului întreg. Am îndurat o suferință de înșelat, de om în panică, fiindcă pe orice se sprijină lunecă de sub piciorul și mâna lui.”