

Između individualnog i kolektivnog iskustva

Prvi svjetski rat u rumunjskom romanu

Ivana Olujić

IZMEĐU INDIVIDUALNOG I KOLEKTIVNOG ISKUSTVA
Prvi svjetski rat u rumunjskom romanu

Izdavač

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
FF press

Za izdavača

Domagoj Tončinić

Urednik područja

Danijela Lugarić Vukas

Recenzenti

August Kovačec
Annemarie Sorescu-Marinković

Lektorica

Jadranka Brnčić

Grafičko oblikovanje i računalni slog

Marko Maraković, FF Press

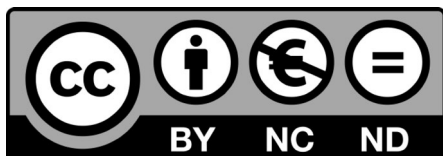
Godina elektroničkog izdanja

2023

<https://www.doi.org/10.17234/9789531759151>

ISBN

978-953-175-915-1 (PDF)



Djelo je objavljeno pod uvjetima Creative Commons Autorstvo-Nekomercijalno-Bez prerada 4.0 Međunarodne javne licence (CC-BY-NC-ND) koja dopušta korištenje, dijeljenje i umnažanje djela, ali samo u nekomercijalne svrhe i uz uvjet da se ispravno citira djelo i autora, te uputi na izvor. Dijeljenje djela u prerađenom ili izmijenjenom obliku nije dopušteno.

**IZMEĐU INDIVIDUALNOG I
KOLEKTIVNOG ISKUSTVA**
Prvi svjetski rat u rumunjskom romanu

Ivana Olujić

 **FF press**

Zagreb, 2023.

Sadržaj

Zahvale	7
Uvod.....	9
Rumunjska u Prvom svjetskom ratu.....	12
Ratni roman međuratnoga razdoblja u rumunjskoj književnosti.....	15
Tri odabrana romana.....	21
<i>Šuma obješenih</i>	21
<i>Zmaj</i>	22
<i>Posljednja noć ljubavi, prva noć rata</i>	23
Teorijska polazišta.....	25
Književni kontekst – polemika „Zašto nemamo roman?“ u rumunjskom međuraću	28
Prvi moderni romani.....	31
<i>Šuma obješenih, Zmaj, Posljednja noć ljubavi, prva noć rata</i> – opća obilježja	34
Kompozicija	34
Tko pripovijeda? Tko vidi?.....	42
Prvi svjetski rat i rumunjski moderni roman.....	54
Govoriti o ratu	61
Odnos književnosti i zbilje	68
Autentičnost i iskustvo	69
Demitizacija / demistifikacija rata	77
Rat kao unutarinja drama	97
Rat kao tjelesno iskustvo	100
Rat kao kolektivno iskustvo	107
Književnost koju pišu muškarci, za muškarce?.....	113
Govorenje / pisanje kao iscjeljujuće iskustvo.....	118
Kako pisati – narativne tehnike	119
Antiratna poruka	124

Zaključci	130
Životopisi autora.....	134
Liviu Rebreanu.....	134
Hortensia Papadat-Bengescu	136
Camil Petrescu.....	137
Izvori i literatura	139
Izvori.....	139
Literatura.....	139
Summary	148
Rezumat.....	153

Zahvale

Iskrenu zahvalnost dugujem akademiku prof. dr. Augustu Kovačecu i akademiku prof. dr. sc. Krešimiru Nemecu koji su – sada već zbilja davno – bili mentori doktorske radnje djelomično uključene u ovu knjigu. Bez njihove podrške, strpljenja i povjerenja ne bi bilo ni ove knjige. Akademik prof. dr. sc. August Kovačec bio je, uz višu znan. suradnicu Annemarie Sorescu-Marinković, i recenzent ovoga izdanja. Recenzentima toplo zahvaljujem za pomno čitanje i za vrijedne sugestije.

Hvala Ricku Westeri za dopuštenje da u knjigu uključim karte sa stranice omniatlas.com.

Hvala mojim kolegama s Odsjeka za romanistiku te mojoj obitelji za razumijevanje i podršku.

Uvod

Iako nam je geografski, pa i povijesno, puno bliža od mnogih drugih zemalja, o Rumunjskoj znamo relativno malo. Imena rumunjskih književnika imaju za nas značenje uglavnom samo ako su pisali na drugim jezicima ili se istaknuli na drugim poljima – tako, primjerice, poznajemo Tristana Tzaru kao teoretičara dadaizma, Eugènea Ionescoa (Eugena Ionescu) preko drama na francuskom, Mirceu Eliadea kao povjesničara religija, a Paula Celana i Hertu Müller kao književnike njemačkoga izričaja. Ionescuovi rumunjski eseji, Tzarino djelovanje u Rumunjskoj i njegovi stihovi na rumunjskom ostaju nam nepoznati, kao i činjenica da je Herta Müller objavila knjigu pjesama na rumunjskom. Od bogatoga proznog opusa Mircee Eliadea (kratke proze i romana) do nas je tek u novije vrijeme stigao roman *Bengalska noć*.

Prvi hrvatski prijevodi iz rumunjske književnosti pojavljuju se sporadično u časopisima i prije, ali prvi roman preveden je tek 1943. godine. Riječ je o romanu *Ion*, rumunjskoga književnika Liviu Rebreanu, prevedenom najvećim dijelom posredstvom njemačkoga, pod naslovom *Plodovi zemlje*.¹ Do sljedećeg je prošlo više od pola stoljeća. Situacija s prijevodima s rumunjskoga u susjednoj Srbiji znatno je povoljnija, no u hrvatskim knjižnicama ta su izdanja slabije dostupna. Tek se, dakle, dvijetisućitih počinje redovitije – teško je reći i sustavnije – prevoditi s rumunjskoga. Počinje se s velikim suvremenim piscima: Norman Manea, Mircea Cărtărescu. Širi uvid u suvremena zbivanja pokušava dati knjiga *Nabokov u Brašovu. Antologija rumunjske postrevolucionarne kratke priče*.² Malo-pomalo, stvara se u hrvatskim knjižnicama odjeljak rumunjske književnosti. Na toj polici dominiraju romani, uglavnom suvremeni, od humorističnoga osvrta na nostalgiju i nostalgicare *Ja sam baba komunistica! (Sînt o babă comunistă!)* Dana Lungua preko velike sage o genocidu nad Armencima, *Knjiga šapata (Cartea șoptelor)* Varujana Vosganiana, do intimne priče o odrastanju između dvije (ne)obitelji i dva, a možda i tri jezika u Kišinjevu devedesetih godina, *Vrt od stakla (Grădina de sticlă)* moldavske književnice Tatiane Țibuleac. Ipak, malo-pomalo, našlo je tu svoje mjesto i nekoliko romana iz prošloga stoljeća, redom iz međuratnoga razdoblja: *Događaji u neposrednoj irealnosti (Întâmplări în irealitatea imediată)* Maxa Blechera, *Bengalska noć (Maitreyi)* Mircee Eliadea, *Već dvije tisuće godina... (De două mii de*

¹ Prijevod potpisuje dr. Ivan Esih.

² Gessner, Marina; Frana, Luca-Ioan; Olujić, Ivana. *Nabokov u Brašovu: Antologija rumunjske postrevolucionarne kratke priče (1989-2009)*, MeandarMedia, Zagreb, 2010.

ani...) Mihaila Sebastianiana te *Șuma obješenih* (Pădurea spânzuraților) Liviuia Rebreanua. Pritom, izuzmemo li izbor iz Eminescuove poezije (dvojezična izdanja u prijevodu Mate Marasa: *Lucefărul / Večernja zvijezda* i *Poezii alese / Izabrane pjesme*), nedostaju klasici rumunjske književnosti (Ion Creangă, Ion Luca Caragiale, Ioan Slavici), a razdoblje poslije Drugoga svjetskog rata nije predstavljeno ni jednom jedinom knjigom.

Unatoč lakunama, činjenica da su izdavači i prevoditelji odabrali baš međuratno razdoblje upućuje na to da izbor nije sasvim stihijski. Ukupno gledano i ne govoreći o pojedinačnim postignućima, upravo je međuraće najuspješnije razdoblje rumunjskoga romana. Početkom 21. stoljeća ugledni časopis *Observator cultural* proveo je među književnim kritičarima opsežnu anketu s ciljem sastavljanja liste deset najboljih rumunjskih romana 20. stoljeća – na konačnom popisu našlo se čak sedam romana objavljenih između 1920. i 1936.

Prvi svjetski rat zahvatio je gotovo cijelu Europu i bio je prvi sukob takvih razmjera u povijesti. Njegov završetak donio je značajne promjene u gospodarskim odnosima na svjetskoj razini, ostavio je neizbrisiv demografski trag i, omogućivši stvaranje novih država, promijenio geografsku kartu zahvaćenog prostora. Rumunjska je u rat ušla 1916. godine i njezine su trupe otvorile bojište prema austro-ugarskoj granici, ali, nakon povlačenja ruskih saveznika i sloma rumunjskih snaga, Centralne sile zauzele su dvije trećine države. Kraj rata donio je ipak preokret situacije, pa su Rumunjskoj mirovni pregovori osigurali znatno proširenje granica u odnosu na dotadašnje, odnosno konačno ostvarenje dugotrajne težnje ujedinjenja: 1. prosinca 1918. ostvareno je ujedinjenje Transilvanije, do tada u sastavu Austro-Ugarske Monarhiji, s kraljevinom Rumunjskom (koja je i sama nastala nešto više od pola stoljeća prije toga, ujedinjenjem Vlaške i Moldavije 1859./1864.). To su političke činjenice. No, rat je puno više od bilance gubitaka i dobitaka – to je trauma koja nije ostavila nedirnutim ni jedan dio zemlje.

Trauma rata našla je svoj odraz i u suvremenom romanu relativno brzo nakon događaja. Pisanje o ratnim zbivanjima, osobito dok su sjećanja na njih u svijesti čitatelja još svježja, nosi sa sobom veliku odgovornost koju mogu ponijeti samo veliki pisci. Zato su za poblizi prikaz u ovoj knjizi odabrana tri kanonska romana nastala u prva dva desetljeća nakon rata: *Șuma obješenih* Liviuia Rebreanua (1922.), *Zmaj* Hortensije Papadat-Bengescu (1923.) i *Posljednja noć ljubavi, prva noć rata* Camila Petrescu (1930.). Svima im je zajednička tema Prvi svjetski rat, ali svatko od troje autora temi pristupa s različitim iskustvima, gradi drukčiju strukturu i bira različite narativne tehnike. Čitatelju se time otvaraju tri različita pogleda na Rumunjsku i ratna zbivanja. Camil Petrescu nudi pogled rumunjskoga vojnika, ali

Liviu Rebreanu, čiji je pripovjedač također vojnik, gleda s druge strane bojišnice: Rumunji iz Transilvanije, kao regruti ili kao dobrovoljni pripadnici austro-ugarskih snaga, borili su se na bojištima diljem Europe, uključujući i ono prema Rumunjskoj. Hortensia Papadat-Bengescu pak pokazuje da junaci nisu samo na bojištu i nisu samo muškarci, pružajući uvid i u život u pozadini te u žensko iskustvo rata.

Rumunjska u Prvom svjetskom ratu

Prvi svjetski rat započeo je 28. srpnja 1914. Tog je dana Austro-Ugarska objavila rat Srbiji, a u rat je vrlo brzo ušao velik broj europskih država. Na strani Austro-Ugarske ušla je Njemačka (Centralne sile), kasnije i Osmansko Carstvo te Bugarska, a na strani Srbije Francuska, Velika Britanija, Rusija (sile Antante) sa saveznicima (Italija, Sjedinjene Američke Države i drugi).

Rumunjska je u Prvome svjetskom ratu prešla turbulentan put od neutralnosti preko poraza na bojištima i velikog povlačenja do pobjedonosnog završetka. Naime, iako je rumunjska dinastija bila njemačkoga porijekla (Hohenzollern-Sigmaringen) i iako su i kralj Carol³ i njegov nasljednik Ferdinand⁴ bili naklonjeni njemačkoj strani, pod pritiskom Krunskoga vijeća kralj je donio odluku o neutralnosti. Tome je doprinijela opća nespremnost države za rat, ali i težnje prema nacionalnome ujedinjenju, koje na strani Centralnih sila ne bi moglo biti ostvareno jer je Transilvanija (Erdelj, Sedmogradska) tada još bila dio Austro-Ugarske Monarhije, kao i Bukovina (Transilvanija u mađarskom, Bukovina u austrijskom dijelu). Unatoč pritiscima, Rumunjska je uspjela zadržati neutralnost dvije godine. Za to je vrijeme poduzela niz diplomatskih inicijativa (sporazumi s Italijom, s Rusijom; sporazum s Francuskom o naoružanju) i intenzivno se pripremala za rat (Hitchins 2017: 293-304).



Sl. 1. Europa 1914., uoči izbijanja Prvog svjetskog rata (iz praktičnih razloga ne navode se svi nazivi država), © 2019omniatlas.com

³ Carol I, prvi rumunjski kralj (1866.-1914.).

⁴ Ferdinand I (1914.-1927.).

Dana 27. kolovoza 1916. Rumunjska je objavila rat Austro-Ugarskoj. No, već na početku ratnih operacija uz vrlo dugu granicu prema ugarskoj dijelu Monarhije i sama je bila napadnuta s juga – Bugarska je objavila rat i otvorila novo bojište u Dobruđi (Turtucaia). Iako je u prvim naletima rumunjska vojska bila ušla na austro-ugarski teritorij u Transilvaniji (zauzela je Brašov te stigla nadomak Sibiu i Sighișoari), Centralne sile vrlo su brzo uzvratile udarac. Već u rujnu i listopadu rumunjske su se trupe povlačile. Iako su se krajem listopada Rumunji snažno suprotstavili njemačkim jedinicama na zapadnom dijelu bojišta u Karpatima, u sljedećih mjesec dana njemačka je vojska prodirala prema istoku, osvajajući rumunjske gradove, da bi početkom prosinca ušla u Bukurešt. Napredovanje je zaustavljeno tek početkom siječnja 1917. na liniji Dunav - Siret. Više od pola Rumunjske (uključujući i glavni grad) našlo se pod okupacijom. Rumunjska je vojska već u tom trenutku izgubila skoro trećinu svojih ljudi, bilo da su poginuli, bilo da su bili ranjeni ili zarobljeni (Hitchins 2017: 307). Kralj i vlada našli su se u izbjeglištvu u Iașiu, a ostaci vojske također su se povukli u Moldaviju (slobodni dio Rumunjske), koja je primila i veliki broj izbjeglica. Uskoro je ondje izbila epidemija tifusa, koja je odnijela još života (Bucur 2006: 173).

Uzroci rumunjskoga brzog poraza leže u općem stanju zemlje i prije rata, odnosno u nerazvijenosti metalurgije, zbog čega je Rumunjska ovisila o uvozu oružja i streljiva. Rat u Europi, očekivano, nepovoljno je utjecao na gospodarstvo već i u razdoblju neutralnosti. Hitchins (2017: 304) navodi zapanjujući podatak da je na početku rata Rumunjska mogla svoje trupe opskrbljivati sa svega dvije granate po topu i jednim metkom po vojniku dnevno (u ratu u čijem su tijeku značajnu ulogu odigrale tehnološke inovacije poput tenkova, bojnih plinova, aviona).

Događaji u Rusiji tijekom ljeta 1917., a zatim i Oktobarska revolucija u studenome 1917. doveli su do sklapanja mira u Brest-Litovsku (u prosincu 1917.), čime je Rumunjska izgubila saveznika, a Centralne sile jednoga neprijatelja. Uskoro je i Rumunjska potpisala separatan mir u mjestu Buftea (nedaleko od Bukurešta) u ožujku 1918., uz vrlo nepovoljne uvjete. Već krajem godine, međutim, situacija na europskim bojištima uvelike se promijenila u korist sila Antante, pa Rumunjska ponovno mobilizira raspuštenu vojsku, koja prelazi Dunav i ulazi u Bukurešt. Zadnje njemačke jedinice povlače se iz Rumunjske u prosincu 1918., a rumunjska vojska potom nastavlja napredovanje preko granica, zauzimajući Transilvaniju. Vojne akcije nisu u potpunosti prestale ni tijekom 1919., kad rumunjska vojska intervenira u Budimpešti protiv Mađarske Sovjetske Republike.

Kako je kraj rata doveo do raspada Austro-Ugarske, 1. prosinca 1918. Velika narodna skupština u Alba-Iuliji donijela je odluku o ujedi-

njenju Transilvanije s Rumunjskom. To je ujedinjenje – unatoč preprekama – priznato mirovnim sporazumom u Trianonu 1920. (razgraničenje s Mađarskom), kojim je riješeno i razgraničenje u Banatu (granica je naknadno korigirana bilateralnim sporazumom s Kraljevinom Srba, Hrvata i Slovenaca), dok su sporazumima u Parizu i u Saint-Germainu Velike sile priznale i ujedinjenje Rumunjske i Besarabije te rumunjsko stjecanje Bukovine. Time Rumunjska ostvaruje cilj nacionalnoga ujedinjenja, odnosno nastaje Velika Rumunjska, površinom najveća u povijesti (današnje granice formirane su nakon Drugoga svjetskog rata). Posljedice su, međutim, bili golemi ljudski gubici – čak desetina od ukupnoga broja stanovnika – i goleme štete nanijete industriji i poljoprivredi (Hitchins 2017: 331-332), a kolektivna trauma (Răduță 2018: 26) pridonijela je snažnoj podijeljenosti u društvu.



Sl. 2. Europa 1920., nakon Trianonskog mirovnog ugovora (iz praktičnih razloga ne navode se svi nazivi država), © 2019omniatlas.com

Ratni roman međuratnoga razdoblja u rumunjskoj književnosti

Prvi svjetski rat zahvatio je velik broj država Europe, pa čak i neke izvan nje, bio je dugačak i iscrpljujući, a njegov završetak donio je velike političke i geopolitičke promjene, ali i promijenio pogled na svijet (Klein 1976: 2). Dok se u suvremenim ratovima rabe (i) oružja na daljinsko navođenje zbog kojih gađanje protivnika izgleda poput računalne igrice, visoko tehnologizirano i posve depersonalizirano (Bourke 2006: 21-22), naša predodžba o Prvom svjetskom ratu sasvim je drugačija – to su rovovi, bodljikava žica, borbe prsa u prsa, bajuneti. Budući da je taj rat odavno izvan dosega našega iskustva, ta je slika temeljena na svjedočanstvima sudionika i na umjetničkim prikazima – likovnim, književnim i filmskim. Rat, međutim, nije promijenio samo geografsku sliku Europe – utjecao je i na društvo, i na umjetnost. Donio je duboke promjene i u književnosti – u temama, retorici, jeziku (Crețu 2019: 103, Fussel 1975: 21-22).

U posljednje vrijeme pozornost proučavatelja književnosti privlači osobito testimonijalna književnost, književnost svjedočenja. Dokumentarna proza, počevši od pisama običnih ljudi (korespondencija vojnika na ratištu s obiteljima) do dnevnčkih zapisa i memorijalistike, pruža iznimno važne uvide u ratnu svakodnevicu, vojnu i civilnu, a osim važnosti u smislu povijesnoga izvora, često ima i književnu vrijednost, posebice ako su autori bili ljudi kojima je pisanje struka, kao što su to u Hrvatskoj bili književnici Miroslav Krleža i Mile Budak⁵ ili u Rumunjskoj filolog Sextil Pușcariu (Bolovan 2013) i pjesnik George Topârceanu (Antofi 2018).

S druge strane, međutim, stoje književnici koji traumu rata pretaču u književnost u užem smislu, fikcionalnu, ugrađuju je u nju, pa se ratna i s ratom povezana zbivanja pokazuju i kao važna tema pjesništva, novelistike, romana i drame. Na taj su način reagirali brojni književnici u Europi, a nešto manje i izvan nje, ostavljajući svjetskoj književnosti djela kao što su *Oganj* (Henri Barbusse, 1916.), *Tri vojnika* (John Dos Passos, 1921.), *Dobri vojak Švejk* (Jaroslav Hašek, 1923.), *Na zapadu ništa novo* (Erich Maria Remarque, 1929.), *Zbogom oružje* (Ernest Hemingway, također 1929.) ili *Odgoj prije Verduna* (Arnold Zweig, 1935.). Od hrvatskih je pisaca koji su pisali o toj temi najpoznatiji Krleža. Tema Prvoga svjetskog rata javlja se kod njega i u zbirci kratke proze *Hrvatski bog Mars* (1922.) i u pseudodnevn-

⁵ Čiji se zapisi o ratnom zarobljeništvu *Ratno roblje: albanski križni put austrougarskih zarobljenih časnika* (1941.) pogrešno klasificiraju kao roman, upozorava Hameršak (2013: 248-249).

ničkim zapisima *Davni dani. Zapisi 1914.-1921.* (kasnije *Dnevnik 1914-17 i Dnevnik 1918-22* – Hameršak 2013: 250-251) te u romanu *Zastave* (u nastavcima 1962., u pet knjiga 1976.).⁶

I u Rumunjskoj su ratna zbivanja našla odjeka u književnosti – i u poeziji i u prozi. Prvi romani vezani uz tu temu objavljuju se već za vrijeme rata, čak i prije ulaska Rumunjske u rat⁷ (DCRR-1: 134), no oni važniji napisani su ipak s određenim odmakom, dvadesetih i tridesetih godina 20. stoljeća. Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Mihail Sadoveanu, Cezar Petrescu, Camil Petrescu, Victor Ion Popa, Filip Aderca neki su od autora rumunjskih romana temom vezanih uz Prvi svjetski rat. U prvih petnaestak godina nakon Prvoga svjetskog rata nastalo je u Rumunjskoj preko trideset romana koji se vremenom radnje⁸ vežu za ratna zbivanja. Naravno, kao i u cjelokupnoj književnoj produkciji, i u ovoj skupini postoje razlike u kvaliteti. Za ovo istraživanje izabrana su tri romana čiji autori pripadaju među najbolje rumunjske romanopisce toga vremena: Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu i Camil Petrescu. *Šuma obješenih (Pădurea spânzuraților)* Liviu Rebreanu i *Posljednja noć ljubavi, prva noć rata (Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război)* Camila Petrescu dva su najpoznatija ratna romana toga vremena, a *Zmaj (Balaurul)* Hortesije Papadat-Bengescu nepravedno je zanemaren roman najslavnije književnice međuratnoga razdoblja, štoviše jedine žene toga vremena koja je izborila svoje mjesto u književnome kanonu (Gârdan 2018: 113; Burța-Cernat 2011: 13), prije svega romanima iz *Ciklusa obitelji Hallipa*.

Moglo bi se postaviti pitanje opravdanosti uključivanja u korpus književnoga djela čija se radnja ne zbiva na bojištu (*Zmaj*) ili čiji autor nema osobno iskustvo ratovanja⁹ (*Šuma obješenih*), no rat je izrazito potre-

⁶ Od značajnih djela hrvatske književnosti treba spomenuti i roman Milana Begovića *Giga Barićeva* (u nastavcima 1930., u tri knjige 1940.). Begovićev se roman, doduše, podnaslovom definira kao poslijeratni i zaista više bavi posljedicama rata, ali sadrži i crtice o civilnome životu za vrijeme rata te opsežan prikaz kolone izbjeglica iz Galicije (uključujući i sliku vješala, inače toliko važnu za Rebreanuov roman).

⁷ N. Rădulescu Niger, *Pentru patrie (Za domovinu)*. Protagonist je rumunjski časnik koji se najprije bori u belgijskoj vojsci u Kongu (1898.-1901.), a zatim u francuskoj vojsci u Prvom svjetskom ratu.

⁸ U *Kronološkom rječniku rumunjskoga romana* (DCRR-1) zabilježeno je do 1930. čak 35 romana čija se radnja barem jednim dijelom veže uz Prvi svjetski rat. Mnogi od njih, međutim, nisu tematski određeni kao ratni – vjerojatno je to razlog zašto Terian i drugi (2020: 54) navode broj od samo dvanaest romana ratne tematike u razdoblju 1901.-1932., iako kao bazu podataka koriste DCRR-1.

⁹ Tal (1996: 120) naglašava razliku u pristupu pisanju pa stoga i potrebu različitoga kritičkog pristupa, ovisno o tome je li autor književnoga djela i sam ratni veteran ili ne.

san događaj, za pojedince i za cijelu zajednicu, te pogađa cjelokupno stanovništvo upletenih zemalja (ostavljajući tragove i šire), a ne samo vojnike i one koji su izravno uključeni u zbivanja na bojištu ili se nalaze u njegovoj neposrednoj blizini. U tom smislu u ovom će radu kao ratni biti shvaćen svaki roman kojem je vrijeme radnje rat, konkretno Prvi svjetski rat, bez obzira na to odvija li se ona pretežno na bojištu ili pretežno u pozadini, jesu li protagonisti vojnici ili civili te može li se roman istodobno klasificirati i kao, na primjer, ljubavni ili društveni. Naravno, u nekom sveobuhvatnijem prikazu ratnoga romana to možda ne bi bilo moguće (Klein 1976: 8). Ovaj prikaz, međutim, ne teži da bude sveobuhvatan – umjesto toga izabrano je troje književnika koji pripadaju vrhovima rumunjske književnosti i tri romana koji predstavljaju tri strane rata: dvije različite strane bojišta (austro-ugarsku i rumunjsku vojsku) te život u pozadini. Takav izbor također omogućuje uvid u dvije različite perspektive: perspektivu vojnika („muški pogled“) i perspektivu civila („ženski pogled“). Važno je naglasiti i da uključivanje *Zmaja* u korpus omogućuje odmak od viđenja rata kao diplomatskoga i vojnog djelovanja te otvara vidik prema životima ljudi koji su izvan tog plana (Bucur 2006: 188), a kojih se druga dva romana dotiču tek u manjoj mjeri.

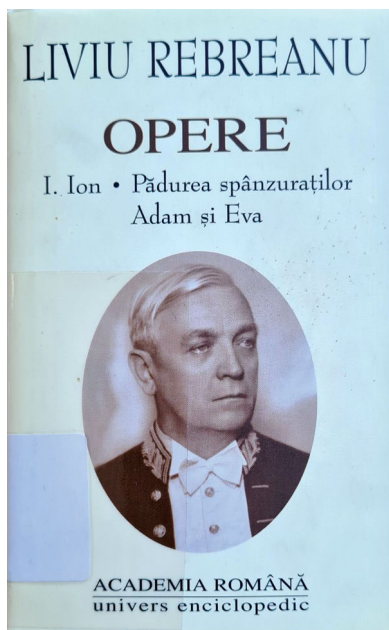
Kronološki je prvi od tri izabrana romana *Šuma obješenih*, objavljen 1922. godine, četiri godine nakon završetka Prvoga svjetskog rata u Europi. Autor ovoga romana, Liviu Rebreanu, u povijestima rumunjske književnosti stoji na čelu vala romana u međuratnom razdoblju, zahvaljujući djelu *Plodovi zemlje*¹⁰ iz 1920., koje se često, unatoč nekim prethodnim primjerima (*Mara Ioana Slavicia*, *Ciklus obitelji Comăneșteanu*¹¹ Duiliua Zamfirescu, romani Mihaila Sadoveanua), drži prvim pravim romanom u rumunjskoj književnosti (Mușat, 2004: 7). Isti autor, dakle, samo dvije godine kasnije objavljuje još jedan roman, ovaj put temom, ali i načinom pisanja, znatno drugačiji.

Zanimljive su u vezi sa *Šumom obješenih* barem dvije činjenice: 1. taj je roman napisao književnik koji nije sudjelovao u ratu i 2. on daje pogled na rat s druge strane granice: protagonist je, naime, austro-ugarski vojnik koji, unatoč težnji da prijeđe na rumunjsku stranu, ni u jednom trenutku ne uspijeva stupiti na tlo Rumunjske.

Netipičan / neočekivan početak nastavlja se jednako netipično: godinu kasnije, 1923., ratni roman objavljuje jedna žena. Riječ je o knjizi *Zmaj*,

¹⁰ Pod tim je naslovom objavljen 1943. u Hrvatskoj, dok izvornik nosi naslov po glavnome liku, *Ion*. O prikladnosti prijevoda naslova dalo bi se raspravljati. Na njemačkom je odabran naslov *Die Erde die trunken macht* („Zemlja koja opija“).

¹¹ Izvorno *Ciclul Comăneștenilor*.

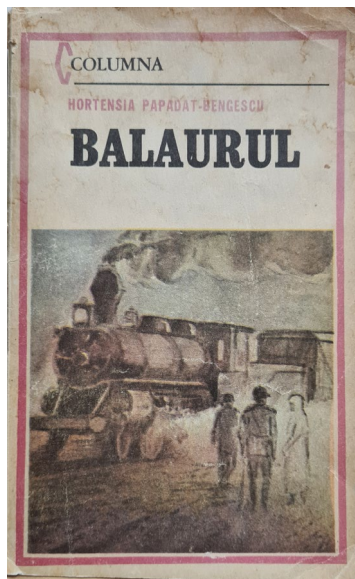


Sl. 3. Liviu Rebreanu, Pădurea spânzuraților, izdanje iz 2001.



Sl. 4. Liviu Rebreanu

čija je autorica Hortensia Papadat-Bengescu. To je roman koji nedvojbeno pripada ratnim romanima – otvara se zvukom ratne trublje i zatvara potpisivanjem mirovnih sporazuma (što ne vrijedi ni za *Šumu obješenih* ni za *Posljednju noć...*) – ali u njemu nema oružja ni bitaka, radnja se odvija daleko od bojišta, a glavni je lik (iako više promatrač nego aktivan lik) jedna žena.



Sl. 5. Hortensia Papadat-Bengescu, Balaurul, 1986.



Sl. 6. Hortensia Papadat-Bengescu

Tek dvanaest godina nakon okončanja rata u Europi, 1930., Camil Petrescu objavljuje roman *Posljednja noć ljubavi, prva noć rata*, u koji uvrštava i svoje dnevničke zapise s ratišta. Od njih troje, on je jedini koji je aktivno sudjelovao u borbama i u tom se smislu najviše približava najpoznatijim europskim i svjetskim ratnim romanima temeljenim na autobiografskom iskustvu i napisanima u prvome licu jednine – *Oganj* Henrija Barbussea, *Tri vojnika* Johna Dos Passosa, *Na zapadu ništa novo* E. M. Remarquea, *Zbogom oružje* Ernesta Hemingwaya...



Sl. 7. Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, izdanje iz 1968.



Sl. 8. Camil Petrescu

Tri odabrana romana

Šuma obješenih¹²

Roman se otvara prizorom vješala: na rubu šume, između seoskoga i vojnoga groblja, negdje u Galiciji, nekoliko vojnika kopa grob za čovjeka koji će uskoro biti obješen. Ubrzo se pojavljuje mladi časnik Apostol Bologna, koji je i sam bio član prijekoga suda na kojem je donesena presuda. U razgovoru s novopristiglim satnikom Klapkom, Apostol Bologna pokazuje entuzijazam zbog smrtne osude, za koju je i sam prethodno glasao, bez zadržske, iako je inače čovjek sklon oklijevanju.

Sudjelovanje u smaknuću, ipak, uzrokovat će u Bologi unutarnje previranje. Saznajemo da je Bologna u djetinjstvu imao religioznu viziju zbog koje su roditelji i svećenik držali da je njegov životni poziv zaređenje, ali nakon očeve smrti izgubio je vjeru. U rat se prijavio dragovoljno (dijelom i zato da impresionira zaručnicu), i pokazao je iznimnu hrabrost. Borio se na talijanskom i galicijskom bojištu, bio je dvaput ranjen, primio tri odlikovanja. No sada, nakon smaknuća dezertera, naviru sumnje. Savjest mu ne olakšava ni razgovor sa suborcima: austro-ugarska vojska sastavljena je od vojnika različitih narodnosti kojima pobjeda Monarhije nije u interesu (u njegovoj jedinici ima Židova, Čeha, Ukrajinaca, Mađara, Rumunja, Poljaka, Srba, Talijana, čak i jedan Hrvat), a satnik Klapka prisjeća se šume obješenih u kojoj su pogubljena i trojica njegovih suboraca, Čeha, pri čemu je on sam – priznat će Bologi kasnije – jedva izbjegao tu sudbinu jer se u zadnji tren, primivši pismo od kuće, predomislio.

Kad sazna da će njegova divizija biti poslana na rumunjsko bojište, Bologna se tome pokušava na svaki način oduprijeti – moli generala da ga pošalju drugamo. Odbijen, odlučuje te noći dezertirati, ali ruska vojska iznenada napada i on je teško ranjen. Nakon nekoliko mjeseci u bolnici, ipak ga šalju na rumunjsko bojište. Jedinica je raspoređena u miješano rumunjsko-mađarsko selo. Odlučan je u namjeri da prijeđe na rumunjsku stranu, ali zbog iscrpljenosti ne uspijeva. Tijekom bolesti, njeguje ga mlada Mađarica Ilona / Ilonca, u koju se zaljubljuje. Poslan potom na kućnu negu u rodni gradić, raskida sa zaručnicom, koja – kako bi sačuvala vlastitu reputaciju – na to širi glasinu da je razlog prekida činjenica što ju je čuo kako govori mađarski, zbog čega Bologna dolazi u sukob s prijateljima. U rodnome mjestu, u trenucima mira i promišljanja, Bologna ponovno ima viđenje i to ga vraća vjeri. Vrativši se nakon oporavka na bojište, uglavnom

¹² Od ova tri važna djela rumunjske književnosti samo je roman *Šuma obješenih* i preveden na hrvatski (Disput, Zagreb, 2020., prijevod: Ivana Olujić i Luca-Ioan Frana). Svi citati iz *Šume obješenih* preuzeti su iz toga prijevoda.

radi administrativne poslove, na opće se iznenađenje zaručuje s Ilonom i situacija mu se čini više-manje prihvatljivom. Uznemiruju ga, međutim, vijesti da njegova vojska sve češće pod optužbom za špijunažu vješa rumunjske seljake koji se zateknu preblizu bojišta. Uz put između stožera i sela u kojem je Bologa smješten nalazi se *šuma obješenih* i on tuda prolazi sa sve većom nelagodom.

Uskoro ga zapovjednik poziva u vojni sud koji će suditi dvanaestorici seljaka optuženih za bratimljenje s neprijateljem. Radije nego da sudjeluje u toj raboti, Bologa odlučuje dezertirati. Nakon što se izgubi na nepoznatom terenu, hvataju ga pripadnici njegove jedinice, suborci i prijatelji. U improviziranoj ćeliji, čekajući suđenje, muči se i traži rješenje koje bi ga oslobodilo, no Ilonin posjet donosi mu mir. Na suđenju se ne pokušava braniti, unatoč nastojanjima satnika Klapke, branitelja, da mu pomogne. Osuđen na smrt, vješalima prilazi smireno, s vjerom i ljubavlju u srcu. Primjećuje oko sebe prijatelje i poznanike koji tuguju, ali to ga više čudi negoli dira. Sam namješta omču oko vrata i zakoračuje u smrt...

Zmaj

Roman započinje zvukom trublje koja objavljuje rat i budi protagonisticu Lauru. Radnju je, međutim, vrlo teško prepričati jer je razgranata, sastavljena od niza crtica uglavnom manje povezanih djelovanjem, a više mjestom i vremenom.

Laura / Laurentia radi u stacionaru Crvenoga križa na kolodvoru u svojem gradu, nazvanom F. Dani na poslu relativno su monotoni. Jednom previja prst vojniku koji se porezao. Jednom se okupljaju kako bi na nekoj svečanosti pozdravili gradske uglednike. Ponekad na putu između kuće i posla zapaža Ancuđu, mladu susjedu, neudanu djevojku što je ostala trudna s mladićem koji je otišao u rat i koja zbog toga u obitelji trpi nasilje. Vodi razgovore s kolegicom, primaljom. Plete.

Nekada, međutim, na kolodvor stižu vlakovi. Vlakovi s izbjeglicama, sa zarobljenicima ili s ranjenicima – tada se svi pokreću da bi pomogli. Za Lauru je vlak koji kroz noć stiže na kolodvor, zatamnjenih prozora i svijetlih „očiju“ *zmaj*, a taj je *zmaj* i simbol rata.

Jednoga dana ona susreće obitelj Damian, prijatelje koji su došli vlakom kao izbjeglice iz ratne zone. Oni su potreseni jer im je u vlaku od zarazne bolesti umrlo dijete – suputnici su u strahu od zaraze tijelo izbacili prije odredišta.

Jednom je zovu da vidi čovjeka kojem je granata tako raznijela prsni koš da mu se vidi srce koje kuca.

U svojem radu susreće ranjenike koji umiru, gleda teške patnje i grozne rane. Osjećaji se kreću od samilosti do iritiranosti, odbojnosti i gadljivosti. Možda joj upravo ti prema kojima mora prevladati gađenje najviše ostaju u sjećanju. Jedan od njih na samrti joj obećava zagovor pred licem Božjim. Drugi joj nudi brak.

Gleda prolazak ruskih vojnika u slikovitim odorama. Sprijateljuje se s prosjacima na kolodvoru. Dolazi bombardiranje, zatim i okupacija. Epidemija gripe. Nakon pregovora, nastupa primirje – iz drugih dijelova Rumunjske stižu vijesti o mrtvima. Izbjeglice se spremaju za povratak. Gospođa Damian nestaje. Umire Ancuța. Proglašen je mir, u grad ulazi rumunjska vojska, trublje ovaj put označuju slavlje. Laura osjeća da je konačno pred njom vrijeme radosti.

Posljednja noć ljubavi, prva noć rata

Tematski, Petrescuov roman spaja *eros* i *tanatos*. Na početku romana čitatelj se suočava sa slikom rumunjskoga bojišta u proljeće 1916., gdje rumunjska vojska nekoliko mjeseci prije ulaska Rumunjske u rat radi na „utvrđivanju granice“. Protagonist, Ștefan Gheorghidiu, mobilizirani je časnik, potporučnik. Za večerom časnici raspravljaju o slučaju iz novina, oslobađajućoj presudi za čovjeka koji je ubio nevjernu suprugu. Stariji su časnici na njegovoj strani, no mlađi tvrde da se ljubav ne može zadržati silom. Gheorghidiu, stajući na stranu mlađih, glasno izjavljuje da ovi drugi nemaju pojma. Jedva je izbjegnuto fizički sukob. Rezultat je to njegove osobne frustracije: već je neko vrijeme na bojištu i sada pokušava od nadređenih dobiti slobodan dan da posjeti suprugu, u čiju vjernost sumnja.

U dugačkoj analepsi saznajemo povijest njihova braka: Ștefan Gheorghidiu još kao student (filozofije) zaljubio se u kolegicu sa studija – Elu – i ubrzo se njome oženio. Par je živio u skromnim uvjetima, ali sretno, sve dok njemu nije umro bogati stric koji ga je imenovao nasljednikom najvećega dijela imovine. S promjenom materijalne situacije, promijenio se i njihov društveni položaj, u čemu se supruga dobro snalazi, ali ne i Ștefan. Odnosi i moral poslovnoga svijeta u koji ulazi jednako su mu strani i neshvatljivi kao i oni društveni. Počele su prve nesuglasice i prvi njegovi ljubomorni ispadi. U međuvremenu je u Europi već buknuo rat, a očekuje se i skoro rumunjsko upletanje u svjetski sukob. Mladi je suprug pozvan na vojne vježbe uz granicu, odakle se očekuju napadi. Odvojenost od supruge pojačava sumnje u njezinu vjernost. Veza je turbulentna – rastaju se i mire. Sada, da bi se susreo sa suprugom, sukobljava se s nadređenima i riskira da bude proglašen dezertrom.

Susret, međutim, donosi samo nove sumnje i novo duševno razdiranje. On mašta o tome da ubije nju i njezina ljubavnika. Iste noći objavljen je rat. Dolazi zapovijed da se regimenta premjesti. Vod kojem je Ștefan Gheorghidiu na čelu, određen je za prethodnicu. U početku gotovo i nema izravnih sukoba s neprijateljskom vojskom – ulaze u sela koja je mađarska vojska već napustila, obavljaju policijske poslove... Ștefan se razboli, ali odbija ići u bolnicu. Marširajući prema Sibiuu, nađe se pod kišom granata, a uskoro dolazi i do bitke u kojoj je ranjen. U bolnici vodi dugačke razgovore s umirućim njemačkim časnikom. Nakon ozdravljenja ponovno se nalazi sa suprugom. Umoran od stalnoga ispitivanja njezine (ne)vjernosti, odlučuje je definitivno napustiti, ostavljajući joj novac i kuću sa svim u njoj, „Odnosno svu prošlost“¹³ (*Ultima noapte...*, 252).

¹³ „Adică tot trecutul.”

Ako nije drugačije naznačeno, svi su prijevodi autoričini.

Teorijska polazišta

Činjenica da je korpus (tri reprezentativna rumunjska romana) definiran kao ratni roman, povlači za sobom dvojakost u pristupu. S jedne strane, „ratni“ je samo tematska i vremenska odrednica pa na te romane treba primijeniti iste kriterije i metode koje se primjenjuju i na neratnu književnost (Klein 1976: 7). Zanimat će nas, dakle, uklopljenost tih romana u njima suvremene književne tokove, odnosno u poetike međuratnoga razdoblja koje su eksplicitno ili implicitno zastupale određene skupine rumunjskih književnika (Marin Curticeanu 2005, Glodeanu 2007, dijelom i Manolescu 2004).

S druge strane, izgleda da, za razliku od drugih podvrsta romana, za ratni roman postoji zahtjev ili barem očekivanje utemeljenosti na činjenicama (Hinz 1990: vii), koje dolazi od čitateljstva, ali i od samih autora (Klein 1976: 4-5). Dakle, s obzirom na to da su, poput većine autora ratnih romana, i Camil Petrescu i Hortensia Papadat-Bengescu ugradili u svoja djela osobna iskustva, a da pritom nisu tu prozu definirali kao autobiografsku, dok je Liviu Rebreanu, iako sam nije bio sudionik događaja o kojima piše – kritika to često ističe, a ni sam nije skrivao – roman izgradio na temelju iskustva svojega brata, predmetom interesa svakako će biti mimetičnost ovoga tipa romana, to jest odnos književnosti i zbilje.

Uporište u interpretaciji ovih romana bit će ponajprije radovi proučavatelja književnosti koji su se pobliže bavili upravo temom rata u romanu (ili u književnosti općenito), kao što su radovi Catharine Savage Brosman o funkcijama ratne književnosti (1992a) i interpretaciji rata (1992b). O načinu govorenja o ratu neke odgovore nude Fredric Jameson (2009), Kate McLoughlin (2009), Sarah Cole (2009a, 2009b) i drugi. Margaret R. Higonnet (1995, 2005), bavi se problemom kanona i postavlja pitanja o mjestu književnica unutar ratne književnosti (zadirući pritom nužno i u pitanje *kako pisati?*). Osobita je vrijednost njezina rada o ženskoj književnosti ratne tematike u činjenici da obuhvaća i na Zapadu manje poznate (nepoznate), srednjoeuropske i istočnoeuropske autorice. Iako svoj rad ograničava na ratove u Africi u drugoj polovici dvadesetoga stoljeća, dakle i vremenski i geografski daleko od Prvoga svjetskog rata u Rumunjskoj, vrijedne uvide pruža Chikwenye Okonjo Ogunyemi (1983), odnosno njezino istraživanje o poetici ratnoga romana. Vlastitu poetiku dijelom je u svojim esejima (uvrštenim naknadno u knjigu *Teze i antiteze*) obrazložio i Camil Petrescu, osvrćući se i na suvremene europske autore ratnih romana, ali i suvremene teoretičare.

Pitanja *Zašto govoriti o ratu?*, uostalom snažno povezanog s onim *Kako govoriti o ratu?*, dotaknule su se u svojim radovima i Catharine Savage

Brosman (1992a), Kate McLoughlin (2009b) i drugi, upozoravajući često i na društvenu ulogu književnoga govorenja o ratu ili ratovima (Ricoeur 1990, Karahasan 1995). Teoretičari traume, međutim, ističu važnost pripovijedanja o traumi (uključujući ratnu) za samoga pojedinca koji ju je doživio / preživio, i s tim u vezi njegovu potrebu za svjedočenjem (Tal 1996: 120). Ne treba rat brkati s bitkama, piše Higonnet (1995: 86) ni ograničavati kanon ratne književnosti na djela čiji su autori iskusili bitke (Higonnet 2005: vii). Tal, međutim, ističe razliku u statusu tih dviju vrsta književnosti: one koju pišu nesudionici i one koju pišu veterani. Ako autor ratnoga romana nije i sudionik rata, ratna književnost, kako je vidi Tal, rezultat je književne odluke, tema rata samo je metafora, prenositelj poruke, te stoga takva ratna književnost podliježe istim kritičkim pristupima kao i neratna; ako je, međutim, autor sudionik rata, ratni veteran, kritika mora zaći u područje psihologije i sociologije, priznajući osobite učinke traume na proces pripovijedanja (Tal 1996: 116-117). Od troje izabranih autora samo je Camil Petrescu bio ratni veteran, no teoriju traume moguće je barem dijelom primijeniti i na druga dva romana.¹⁴

Budući da suočavanje s traumom i pisanje o njoj ima terapijski učinak katarze (Savage Brosman 1992a: 92, Tal 1996: 137, McLoughlin 2009b: 20), važan dio istraživanja bit će posvećen ispovjednim i introspektivnim dijelovima ovih romana.

U prošlosti je ratna književnost bila važan način očuvanja sjećanja na povijesne događaje, uz što je vrlo često bilo povezano veličanje ratnika i poticanje ratnoga zanosa. U dvadesetom stoljeću, međutim, autori uglavnom svojim romanima nastoje promovirati antiratno raspoloženje, iako njihov učinak, unatoč toj namjeri, može biti i suprotan (Savage Brosman 1992a: 86). Neki ratni romani, neovisno o tome jesu li zauzeli pacifistički stav ili ne, jasno pokazuju političke stavove autora, odnosno zauzimanje strane u konkretnom ratnom sukobu (Ogunyemi, 1983). Stoga je jedan od ciljeva rada odrediti odnos triju odabranih rumunjskih romana prema ratu.

„Rat je golema tragedija, sastavljena od kompleksa sitnih tragedija“¹⁵, pisao je 1919. Liviu Rebreanu na početku pripovijesti *Calvarija*¹⁶. Kako je (tek dijelom) vidljivo iz prikazanih fabula, autori odabranih romana imaju različit pristup tragičnim događajima rata: Rebreanu i Petrescu više se usmjeruju na reakciju pojedinca na ratna zbivanja, dok Hortensia

¹⁴ Razlikovanje koje predlaže Tal značilo bi da književnost preživjelih ne može biti u trećem licu ili na drugi način predstavljena kao ne-autobiografska.

¹⁵ „Războiul e o tragedie uriașă, alcătuită dintr-o complexitate de tragedii mărunte.“

¹⁶ Izvorno *Calvarul*.

Papadat-Bengescu od niza ljudskih sudbina (sitnih tragedija) slaže širu sliku. Pritom je, međutim, nemoguće zanemariti da je u romanu *Zmaj Laurina* (dakle, pojedinačna) svijest sveprisutna prizma kroz koju se prelama sav vanjski svijet, da u *Šumi obješenih* Bologu okružuju suborci-časnici koji razmišljaju drukčije od njega i daju drukčije uvide ili da u *Posljednjoj noći...* Gheorghidiu svjedoči sjednici Parlamenta. Oba književnika, dakle, iako se bave prije svega sudbinom pojedinca, nastoje pružiti i širu perspektivu – pomaknuti se od individualnoga i prema kolektivnome iskustvu.

Kako su ratovi predmet interesa (i) povijesne znanosti, nezaobilazno je u istraživanje uključiti radove povjesničara o Prvome svjetskom ratu, osobito one koji se bave rodom ili mentalitetom i kulturom, poput Georgea L. Mossea (1986), Modrisa Eksteina (1989), Joanne Bourke (1999, 2006) ili Marije Bucur (2006).

U posljednje vrijeme u rumunjskoj znanosti o književnosti uzlet bilježe kvantitativna istraživanja. Iako se ovaj rad oslanja prije svega na pomno čitanje (*close reading*) – smještajući se tako na suprotni pol od *distant reading* – rezultati takvih istraživanja (Gârdan 2018, Terian 2019, Terian et al. 2020., Pojoga 2020) doprinijet će boljem razumijevanju konteksta u kojem su tri odabrana romana nastala.

Književni kontekst – polemika „Zašto nemamo roman?“ u rumunjskom međuraću

Kao prvi rumunjski roman povijesti književnosti uglavnom navode devetnaestostoljetni povijesni roman Nicolaea Filimona, *Stari i novi skorovejići ili Što mačka okoti, miše lovi* (*Ciocoli vechi și noi sau Ce naște din pisică, șoareci mănâncă*), objavljen 1862. godine. Za usporedbu, prvim hrvatskim romanom drži se *Požeški đak* Miroslava Kraljevića, iz 1863.

Manolescu (2004: 60-61), doduše, u povijest rumunjskoga romana uključuje i neke starije pokušaje, kao što su *Manoil* (1851.) Dimitria Bolintineanu ili *Tajne srca*¹⁷ Mihaila Kogălniceanu (1850.). S druge strane, međutim, dio kritičara osporava status romana svim romanesknim kreacijama do razdoblja modernizma, odnosno do međuratnoga razdoblja (Protopopescu 2002: 33), isključujući na taj način nedvojbeno vrijedna djela rumunjske književnosti, poput Slavicieve *Mare* (1894.-1895.), Zamfirescuovih romana *Život naladanju*¹⁸ (1894.-95.) i *Tănase Scatiu* (1895.-96.) ili Sadoveanuovih povijesnih romana *Sokolovi*¹⁹ (1904.) i *Rod Șoimaru*²⁰ (1915.). Činjenica je, doduše, da u razvoju romana od druge polovice 19. do dvadesetih godina 20. stoljeća nema kontinuiteta, nego je on isprekidan dugačkim razdobljima stagnacije (Mușat 2004: 5), pa tako Slavicieva *Mara* (1894.-1895.)²¹ dolazi preko tri desetljeća nakon prvoga romana, dok u Hrvatskoj – vratimo li se usporedbi sa situacijom u hrvatskoj književnosti – već sedamdesetih godina aktivno stvara Šenoa, a do kraja 19. stoljeća djeluju i Josip Eugen Tomić (*Zmaj od Bosne, Melita*), Ante Kovačić (*U registraturi*), Eugen Kumičić (*Olga i Lina, Gospođa Sabina*), Ksaver Šandor Gjalski (*Janko Borislavić, U noći*), Vjenceslav Novak (*Posljednji Stipančići*) i drugi.

Unatoč, dakle, sporadičnim ostvarajima poput *Mare* ili *Života na ladanju* i prvih Sadoveanuovih romana, dvadesetih godina 20. stoljeća, šezdeset i pet godina nakon prvoga rumunjskog romana, u Rumunjskoj se aktualizira rasprava na temu „Zašto nemamo roman?“, koju je još 1890. kao mladi kritičar otpočeo Nicolae Iorga, člankom toga naslova. „Roman cvjeta posvuda, na grobu rima i na spomenicima novela. Kod nas, naprotiv“, jadao se tada Iorga (2007: 52). Raspravu 37 godina kasnije ponovno otvara Mihail Ralea, koji 1927. ponavlja, zapravo citira Iorgin naslov: „Zašto nema-

¹⁷ Izvorno *Tainele inimii*.

¹⁸ Izvorno *Viața la țară*.

¹⁹ Izvorno *Șoimii*.

²⁰ Izvorno *Neamul Șoimăreștilor*.

²¹ U nastavcima u dvotjedniku *Vatra*. Roman je u knjizi tiskan tek 1906.

mo roman".²² Ralein će pak tekst izazvati polemički, prilično ironično intoniran odgovor Camila Petrescu, u obliku eseja također naslovljena „*Zašto nemamo roman*“. Postavljajući to pitanje u zadnjem desetljeću devetnaestoga stoljeća Iorga je broj dotad objavljenih romana na rumunjskom jeziku, uzimajući u obzir kriterij književne vrijednosti („čitljivost“), procjenjivao između jedan i šest – pritom ni jedan od spomenutih danas ne pripada rumunjskome kanonu. Gotovo četrdeset godina kasnije taj je broj već bio višestruko uvećan, ali već sudeći po reakciji Ralee i Petrescu očito je da je u javnosti postojao konsenzus da rumunjska književnost „nema roman“ i da se po tome izdvaja od drugih europskih književnosti (Francuska, Njemačka, Rusija, Engleska). Unatoč vremenskom odmaku i polemičkom tonu, trojica se kritičara (jedan od njih, Camil Petrescu, objavit će nekoliko godina kasnije svoj prvi roman) većim dijelom slažu u mišljenju o uzrocima toga stanja te pronalaze odgovore prije svega u društvenom razvoju i u statusu književnika, odnosno u činjenici da zemlji nedostaju književnici profesionalci. Mihail Ralea tome dodaje i unutarknjiževne razloge, govoreći o evoluciji književnih vrsta²³, odnosno navodeći kao preduvjet za nastanak romana epopeju, koja unutar rumunjske usmene književnosti nije zabilježena. Sljedeći je problem koji on ističe nerazvijenost građanskoga društva i s tim u vezi nedostatak „potrošača“, odnosno čitateljstva, osobito ženskoga, kojem bi roman bio upućen (Ralea, 2005: 63). Ovdje, međutim, djelomično sam sebi proturječi, upozoravajući na to da se čita na francuskom – tržište, čitateljstvo je, dakle, ipak otvoreno prema romanu kao žanru, pa i prema stranom romanu u rumunjskom prijevodu, kako dokazuju brojni prijevodi (često objavljivani u novinama kao feljtonski romani) u razdoblju od sedamdesetih-osamdesetih godina 19. stoljeća pa do Prvoga svjetskog rata (Terian, 2019: 59). Godine 1927., kad Ralea piše svoj tekst, nije moguće zaobići već prve velike rumunjske romane te on priznaje „značajne rezultate“ nekih velikih pisaca na ovom polju, ali istodobno ističe i da osrednji i slabiji pisci, iako svoja djela podnaslovljuju „roman“, ne uspijevaju ostvariti taj žanr (Ralea, 2005: 60). U tom smislu ističe još jednom nerazvijenost rumunjskoga društva, u kojem ne vidi ni istaknute pojedince ni konflikt koji bi mogli biti inspiracijom za roman. Upravo će se na tom dijelu Raleina eseja zadržati Camil Petrescu, koji ističe da Rumunjskoj nedostaje društvo i sredina u kojima bi bili mogući proble-

²² Svi citati prema izdanju iz 2005., u: *Poetica romanului românesc interbelic în texte reprezentative*, ur: Valentina Marin Curticeanu, Cristina Popa, Anaion Maria Botnaru. Editura Academiei Române. București. 2005., str. 59-68. I Petrescu i Iorga svoje naslove oblikuju kao citate, u navodnim znacima.

²³ M. Ralea oslanja se pritom na suvremene teoretičare. Brunetière, *L'évolution des genres*, Thibaudet, *Le lecteur de romans* djela su koja citira ili se na njih poziva.

mi savjesti, a „književnost, naravno, pretpostavlja probleme savjesti“; on proširuje problematiku i na dramu (Petrescu, 1971: 236-237). Pojedinač, konflikt i problem savjesti – sve će to Petrescu naći u iskustvu (dijelom i vlastitom) Prvoga svjetskog rata, ali 1927., dok o romanu govori samo načelno, trenutno ne i kao romanopisac, još to ne spominje.

Tvrdnja Mihaila Ralee o nedostatku čitatelja raspoloženih da čitaju na rumunjskom nije u tom trenutku nova. Još je početkom stoljeća Garabet Ibrăileanu govorio o eliti koja čita na francuskom i o narodu koji ne čita uopće. Hrvatski čitatelj ne može se ne sjetiti Šenoina *Prijana Lovre* (1873.!) i gospođe koja čita isključivo na njemačkom, ponekad na francuskom, dok hrvatske romane drži nezanimljivima, nalazeći vrlo slična opravdanja kao Ralea i Petrescu: „Nu ne shvaćajte me krivo; ne bijedim ja naših književnika: opisuju vam ono što u svom zavičaju nalaze, odnošaje malene, neznatne kako smo i mi maleni. Jesu li pisci krivi da u nas nema velikih katastrofa koje znadu uzdrmati dušu? Jesu li pisci kadri naslikati u malenu okviru velike divske slike, može li u našim okolnostima postati kakav zanimljiv junak romanu? To su vam sve pitanja na koja mi duša, premda velikom mukom, mora odgovoriti ‘Ne’, i stoga ne čitam skoro nikakvih hrvatskih knjiga“ (Šenoa 2014: 175).

Intenzivna rasprava o nepostojanju romana dokazuje zapravo njegovo postojanje, piše Wächter (2019: 529), upozoravajući na činjenicu da neki u to vrijeme već predviđaju i „smrt“ romana (avangardist Ion Vinea), ali i da se rasprava nastavlja čak i tridesetih godina. No, recentna kvantitativna istraživanja slažu se s procjenom suvremenika da u dvadesetima rumunjskoj književnosti roman ipak još uvijek nedostaje. Moretti (2007: 5-6) zamjećuje trend po kojem bi u nacionalnim književnostima diljem svijeta (Velika Britanija, Japan, Italija, Španjolska, Nigerija) porast broja romana trebao biti zabilježen u prvih 20-30 godina od pojave žanra. Slično se događa i u hrvatskoj književnosti. Terian (2019: 61), međutim, navodi da je rumunjska književnost u tom pogledu anomalija i da u rumunjskoj književnosti uzlet nastupa tek nakon 70 godina. Čak i taj prvi značajniji porast broja objavljenih romana, ostvaren u trećem desetljeću 20. stoljeća, još uvijek ne doseže „kritičnu masu“ od pedesetak romana godišnje, ali ipak se prvi put u povijesti uspješno nosi s brojem prevedenih romana. Tek je četvrto desetljeće (tj. tridesete godine 20. stoljeća) vrijeme novoga zamaha ovog žanra: broj objavljenih domaćih romana raste i prvi put premašuje broj prevedenih. Godine 1936. objavljeno je čak 99 novih romana, a taj će broj biti ponovno dosegnut tek poslije Drugoga svjetskog rata (Terian 2019: 62-64).

Prvi moderni romani

Rast broja romana prati i diferencijacija poetika toga žanra – ponajprije jasnije razlikovanje trivijalnoga od umjetničkoga (osobito od dvadesetih godina), ali i različite poetičke izbore unutar potonjega. I taj je proces dio modernizacije rumunjske književnosti i njezine sinkronizacije sa zbivanjima u europskim književnostima, koja je započela već prije, najkasnije krajem 19. i početkom 20. stoljeća, ali sada se intenzivira i privodi kraju, a jedan su od rezultata „temeljne i specifične promjene unutar epskih struktura te promjena odnosa među njima“ (Marin Curticeanu, 2005: 10).

Međuraće je, naime, razdoblje zamaha svih proznih vrsta. Pišu se crtice, novele i pripovijetke, vrste već dobro poznate i ustaljene u prethodnim razdobljima, ali sve su češći među objavljenim djelima i eseji, satire, dnevnici, memoarska proza i publicistika te književna kritika i povijest književnosti. Roman pak dobiva prvi put u rumunjskoj književnosti zaseban, nadmoćan položaj i stječe brojno čitateljstvo. Štoviše, primjećuju Terian i drugi (2020: 61), prvi put jedna povijest književnosti, *Povijest suvremene rumunjske književnosti*²⁴ Eugena Lovinescu, objavljena 1928., posvećuje znatan prostor upravo romanopiscima, što bi prije bilo nezamislivo.

Razloge za takav uspjeh ove epske vrste valja tražiti u društvenim i političkim promjenama u razdoblju nakon Prvoga svjetskog rata. Valentina Marin Curticeanu smatra da roman

najbolje odgovara mentalitetu, krizama i težnjama modernoga rumunjskog društva, obilježenoga Prvim ratom, ali i emancipiranoga uslijed njega, društva raspoložena da frenetično živi egzistencijalnu i duhovnu avanturu, u podneblju uopće uzburkanom, potpomoćnutom uvjetima zaključivanja prvoga svjetskog ratnog sukoba i ostvarenja velikoga Ujedinjenja (Marin Curticeanu 2005: 11).

Ta tvrdnja i nije u neskladu s Terianovom vrlo opreznom pretpostavkom o razdobljima neposredno nakon gospodarskih kriza kao generatorima razvoja romana:

Ipak, svi smo od Franca Morettija naučili da razvoj romana ne prati političke promjene. A što je s gospodarskima? Tu stvari postaju zbilja zanimljive, budući da se barem dva od tri uspona rumunjskoga romana pojavljuju za vrijeme gospodarskih kri-

²⁴ Izvorno *Istoria literaturii române contemporane*.

za: velike depresije 1929.-1933. i velike recesije 2008.-2012. Osim toga, drugi uspon rumunjskoga romana svoj vrhunac doseže u kontekstu implementacije inflacijske politike komunističkoga režima u razdoblju između 1978. i 1982.

Jesu li, dakle, gospodarske krize poticajne za razvoj romana? To je pitanje koje bi trebalo detaljnije istražiti u budućnosti (Terian 2019: 69).

Treba svakako uzeti u obzir i povezanost književnosti s društvenim razvojem, o čemu govore i sudionici rasprave „Zašto nemamo roman?“, navodeći da je rumunjsko društvo još „nezrelo“ za roman. Romaneska produkcija prati društvene promjene, odnosno usko je povezana s razvojem građanstva (Nemec 1995: 49-51). Rumunjski primjer to potvrđuje. C. Iancu (2000), daje, naime, podatke o industrijskom razvoju iz kojih je jasno da je u prijeratnom razdoblju Rumunjska (bez Transilvanije i drugih teritorija stečenih nakon Prvoga svjetskog rata) bila još uvijek izrazito ruralna zemlja, dok se u razdoblju 1920.-1928. u Rumunjskoj broj industrijskih poduzeća povećao gotovo trostruko, što je pratio šesnaesterostruki rast njihova ukupnoga kapitala.

Društvene su promjene vidljive i u tematici i u likovima romana nastalih u prvoj polovici 20. stoljeća. Dok su u 19. stoljeću zabilježena samo dva romana koja su napisale žene (od ukupno 149/157) – jedan na francuskom, jedan u suautorstvu – u dvadesetom se otvara prostor za književnice te udio romana koje su napisale žene raste na 12%. Paralelno raste i udio protagonistica i pripovjedačica u romanima (Pojoga 2020: 34-35). U 19. stoljeću dominirali su romani čiji su protagonisti bili aristokrati (bojari), u 20. stoljeću raste udio romana s junacima iz redova građanstva (detaljnije Pojoga 2020: 39), a diversificira se i popis njihovih zanimanja (Pojoga 2020: 37-38).

Unutar romana kao žanra dolazi do preraspodjele podvrsta, kako u njegovoj trivijalnoj, tako i u umjetničkoj formi. Iako pojedine vrste, poput hajdučkoga romana – vrlo dobro zastupljenoga u književnosti prethodnoga stoljeća (Terian et al. 2019: 18) – gotovo nestaju, pojavljuju se nove, dotad nepoznate – poput psihološkoga romana, koji se penje na visoko četvrto mjesto po zastupljenosti. Inventar podvrsta popunjava se pa se sada u rumunjskoj književnosti bilježe svi karakteristični oblici romana poznati na međunarodnoj razini (Terian et al. 2020). Vremenski fokus romana također se mijenja – nakon Prvoga svjetskog rata bilježi se pomak s povijesnog romana prema romanima suvremene tematike (Vancu et al. 2020).

²⁵ Numeričke podatke obradila je skupina autora u okviru projekta *Muzeul Digital al Romanului Românesc 1900-1932*. (Sibiu: Complexul Național Muzeal ASTRA, 2020).

Najveći dio romana napisanih do 1932.²⁵ pripada širokoj kategoriji društvenih romana, a odmah potom slijede sentimentalni / ljubavni romani.

Terian i drugi (2020: 61) zamjećuju u toj lepezi tema određenu evoluciju: od romana u kojima je tema određena intriga (hajdučki, kriminalistički itd.) prelazi se na one kojima je u centru prikaz društvene sredine, a zatim i na psihološke (i filozofske) romane, okrenute pojedincu. Romanima koji se bave društvom pripadaju i oni povijesni te skupina koju ova skupina autora naziva *romanom događaja*, a uključuje romane s temom kakvoća velikog povijesnog događaja: rata, revolucije (Oktobarska revolucija), ustanka (velika seljačka buna iz 1907. u Rumunjskoj). Najveći broj takvih romana odnosi se na ratne romane s temom Prvoga svjetskog rata.

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

Kompozicija

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁷ Izvorno *Răscoală*. Knjiga je objavljena 1932.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(...)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(...)

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

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

³⁹ „surparea prejudecăților și slăbirea răspunderilor.“

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

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

Tko pripovijeda? Tko vidi?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁵ „un lung monolog“

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(...)

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

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

(...)

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

(...)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ili:

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

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

⁵⁸ „Carnetul zilelor pustii”

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

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

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

Vanjska je fokalizacija vrlo rijetka:

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

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

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

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

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

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

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

Prvi svjetski rat i rumunjski moderni roman

Raicu (1967: 118) skreće pozornost na rečenicu iz Rebreanuova uvođa knjizi putopisa o europskim gradovima, *Metropole*: „Između duše prijeratnoga i današnjeg čovjeka zjapi provalija preko koje je premalo mostova“ (Rebreanu 1931: 11). I nije jedini koji je Prvi svjetski rat vidio kao prekretnicu, ne samo geopolitičku već prije svega mentalitetsku, kao promjenu paradigme u sustavu vjerovanja (Zhou – Liu 2011: 117), jasno vidljivo i na kulturnom planu. Ta je promjena, koja se naziva modernizmom⁶⁴, otpočela zapravo već i prije rata, avangardnim pokretima⁶⁵, a ratna ju je stvarnost potencirala. Umjetnici u poslijeratnim godinama i cijelom međuratnom razdoblju posežu za inovacijama jer tradicionalna sredstva izražavanja doživljavaju kao neadekvatna da bi njima predočili ratno iskustvo (Ekstein 1989: 215).

U književnosti se, dakle, modernizam – sa svojim brojnim licima – uspostavlja prije svega kao opreka dotada prevladavajućoj poetici realizma, a inovacije su vidljive i na sadržajnoj razini (preseljenje interesa pisaca s vanjskoga na unutrašnje, odnosno na psihi, svijest; gubitak interesa za prirodu i okretanje tehnologiji i gradskim pejzažima) i na formalnoj razni (defabularizacija, promjena statusa pripovjedača, neke narativne tehnike poput struje svijesti i unutarnjeg monologa, rascjepkana kronologija, subjektivni doživljaj vremena – Žmegač 1991: 257-315). Modernizam upravo zahvaljujući ratu gubi povjerenje u povijest kao proces napretka, kao kretanje prema smislu, a to se neminovno odražava i na poetiku romana (Savage Brosman 1992b: 74-75).

Iako ona u međuratnim književnoteoretskim raspravama problematika romana, ukupno gledano, zapravo zauzima relativno mali prostor, posebice u odnosu na npr. temu prevođenja (Modoc 2020: 105), brojni se međuratni romanopisci u Rumunjskoj bave i poetikom romana, odnosno razmatraju bit romana i polemiziraju o njoj.

Pristupe koje su oni izložili u svojim teorijskim tekstovima ili demonstriali u svojim romanima, proučavatelji književnosti klasificiraju različito. Nicolae Manolescu (2004) nudi jednostavnu podjelu na jonski, dorski i korintski roman, Valentina Marin Curticeanu (2005) prepoznaje u međuraću četiri različite poetike, Glodeanu (2007) međuratne romane

⁶⁴ Obično se pojam odnosi na različite vidove umjetnosti, ali ponekad se širi i na društvenu i političku sferu (Ekstein 1989: 19).

⁶⁵ Prije rata objavljen je i *Put k Swannu*, prvi roman Proustova ciklusa *U potrazi za izgubljenim vremenom*.

dijeli u svega dva modela, dok neki drugi autori predlažu složenije podjele (npr. Carmen Mușat 2004), upućujući na specifičnije razlike. Vrijedi pritom istaknuti da je međuratno razdoblje i inače stilski nejedinstveno, u čemu dijelom nasljeduje prethodno razdoblje prijelaza stoljeća iz kojega potječe dihotomija tradicionalno-moderno, aktualna i u cijelome međuraću.

Nicolae Manolescu razvio je klasifikaciju romana koju primjenjuje na cjelokupnu povijest toga žanra, ne samo na međuratno razdoblje. Poigravajući se metaforom antičke umjetnosti, on dorskim naziva roman koji slika homogen i racionalan svijet, u kojem se pokazuje premoć društvenih vrijednosti nad individualnima, u kojem je lik zadana, relativno nepromjenjiva jedinica, a pripovjedač nužno sveznajući te, konačno, roman u kojem si autor prisvaja poziciju Stvoritelja (Manolescu 2004: 25-27). Kao dorske Manolescu klasificira Slavicievu *Maru*, Sadoveanuov roman *Sjekira (Baltagul)*, ali i neke kasnije realističke romane, npr. roman *Moromeții Marina Prede* (1955.)

Jonski je model romana analitički i ispovjedni roman, blizak dnevničkoj prozi, model u kojem autor „ispušta iz ruku“ konce sudbine svojih junaka, napuštajući ulogu svemogućega u svijetu koji je stvara (Manolescu 2004: 27). Ovoj skupini pripada na primjer poznati roman Mircee Eliadea *Maitreyi*, kod na preveden pod naslovom *Bengalska noć*⁶⁶.

Skupina romana koje Manolescu (2004: 45) naziva korinstkima najraznolikija je. Prije svega, to je ludički i ironijski model romana, ali to su i svi romani koji u podlozi imaju alegoriju, mit, fantastiku, egzotiku ili samu književnost (dakle, metaroman). Takvima Manolescu smatra na primjer roman Maxa Blechera *Întâmplările din irealitatea imediată (Dogadaji u neposrednoj irealnosti)*, Sadoveanuov roman *Zlatna grana (Creanga de aur)* i roman *Craii de Curtea veche* Mateiua Caragialea.⁶⁷

U Manolescuovoj klasifikaciji Rebreanuova *Šuma obješenih* pripada skupini dorskih romana (iako Manolescu ističe moderni pomak perspektive, koji nije vidljiv u prvom romanu – *Ion*), dok roman Camila Petrescua *Posljednja noć ljubavi, prva noć rata* (zajedno s njegovim sljedećim romanom *Prokrustova postelja*) ulazi u skupinu jonskih romana. Jonskima Manolescu

⁶⁶ Mircea Eliade, *Bengalska noć* (prijevod Luca-Ioan Frana i Ivana Olujić), Disput, Zagreb, 2014.

⁶⁷ Blecherov roman preveli su na hrvatski Ana Brnardić i Adrian Oproiu, a objavljen je kod izdavača Edicije Božičević 2014. Caragialeov roman u prijevodu Gorana Čolakhodžića trebao bi izaći u nakladi Durieux krajem 2023. ili u 2024. godini. Roman Mihaila Sadoveanua *Zlatna grana* dostupan je u srpskom prijevodu Vukosave Karanović u izdanju beogradskog Nolit iz 1966.

smatra i romane Hortensije Papadat-Bengescu, iako se ne zadržava na *Zmaju* nego pozornost posvećuje drugim njezinim djelima. *Zmaj* ne ispunjava uvjete korinskoga romana, ali zanimljivo je da stilističke analize pokazuju sličnost s Blecherovim romanom *Događaji u neposrednoj irealnosti* (Modoc – Gârdan, 2020: 60), koji Manolescu vidi kao korinški.

Valentina Marin Curticeanu (2005), na temelju teoretskih tekstova samih autora i oslanjajući se na kriterij odnosa proze prema svijetu, prema realnome i prema vlastitome statusu, prepoznaje četiri konkurentne poetike romana koje naziva: „opcija za ‘veliku tradiciju’ romana“, „teorija modernističke proze“, „autentičnost i iskustvo, roman subjektivnosti“ te „drugi pogled na realno i na književnost“. Prvoj skupini pripadaju romani koji najvećim dijelom nastavljaju tradiciju realističnoga romana, dok oni iz ostalih triju predstavljaju – svaki na svoj način – inovaciju u rumunjskoj književnosti: teoretičari modernističke proze nastoje roman usmjeriti od ruralnoga prema urbanome i od subjektivnoga prema objektivnome⁶⁸ romanu, zagovornici autentičnosti i iskustva teže subjektivnom romanu, ističući kao uzor Marcela Prousta, a „drugi pogled na realno i na književnost“ označava skupinu koja se u većoj mjeri odmiče od realizma, uključujući u romaneskni svijet nadrealno i podsvjesno.

Glodeanu (2007: 17) upozorava na svojevrsnu terminološku nedosljednost – s obzirom na stanje do dvadesetih godina 20. stoljeća (polemika „Zašto nemamo roman?“), u rumunjskoj se književnosti modernima nazivaju i djela koja se zapravo uklapaju u poetiku realističnoga romana Balzacova tipa, koja u zapadnoeuropskim književnostima ne bi bila tako shvaćena – to objašnjava zašto je Rebreanu „kreator rumunjskoga modernog romana“, iako se npr. služi sveznajućim pripovjedačem. On, dakle, predlaže vrlo jednostavnu, ali funkcionalnu podjelu na dva narativna modela: objektivni i eksperimentalni, prihvaćajući pritom da ti modeli nisu „čisti“, tj. da i oni objektivni poznaju određene inovacije i da se oni eksperimentalni mogu oslanjati na Balzacov model.

U podjeli koju predlaže Marin Curticeanu, Liviu Rebreanu i Hortensia Papadat-Bengescu pripadaju istoj skupini modernista („teorija modernističke proze“), dok je Camil Petrescu predstavnik poetike koju ona naziva „autentičnost i iskustvo, roman subjektivnosti“.

⁶⁸ *Objektivnost*, pritom, nije shvaćena kao zauzimanje „izvanjske“ pozicije u odnosu na pripovijedanje (heterodijegetički pripovjedač), nego isključivo kao suprotnost *subjektivnosti*, odnosno subjektivnome gledanju koje daje iskrivljen, pogrešan, pa čak i falsificiran uvid u temu, a koje se naziva i *liričnošću* (rum. *lirism*). Psihološko produblјivanje teme (uključujući pripovijedanje u prvome licu i iznošenje unutarnjih trvenja lika / likova) pritom odgovara pojmu objektivnosti.

I Glodeanu, doduše izbjegavajući pritom oznaku „moderno“, smješta u istu skupinu Rebreanu i Hortensiju Papadat-Bengescu. Iako autoricu priznaje eksperimentalne crte, pa čak i da u ranijim fazama njezina stvaralaštva nije depasirana ni usporedba s Virginijom Woolf (Glodeanu 2007: 160), ipak Petrescu jedinog od njih troje vidi u eksperimentalnom narativnom modelu.

Ove razlike nisu samo posljedica primjene različitih modela nego i pokušaja da se u određene skupine svrsta cjelokupno djelo nekoga autora, unatoč očiglednim razlikama među pojedinim romanima. Budući da cjelokupni opus Hortensije Papadat-Bengescu teži od subjektivnoga prema objektivnome, od jedinstvene perspektive preko umnažanja perspektiva do sveznajućega pripovjedača, a unutar toga niza *Zmaj* se obično jednostavno ocjenjuje kao roman prijelaza od subjektivnoga prema objektivnome te kao takav često i zanemaruje u cjelokupnom (nemalom) opusu, u klasifikacijama prevagu nose drugi njezini romani.

I Hortensia Papadat-Bengescu i Camil Petrescu sudjelovali su u radu kružoka *Sburătorul*, koji je osnovao povjesničar književnosti, književni kritičar i književnik Eugen Lovinescu. Upravo se uz djelovanje kružoka i istoimenoga časopisa veže pojam modernizma u rumunjskoj književnosti. Osnovna je ideja Lovinescuova modernizma *sinkronizacija*, odnosno težnja da se rumunjska književnost „sinkronizira“ s europskom. Lovinescu 1928. ističe da je vrijeme da se roman usmjeri tematski od ruralnoga prema urbanome⁶⁹, a u narativnoj tehnici od subjektivnoga prema objektivnome (Lovinescu 2005: 151-154). Neki od najboljih rumunjskih književnika međuratnoga perioda započeli su svoj književni rad upravo u okviru kružoka i zahvaljujući Lovinescuovu mentorstvu. *Sburătorul* je djelovao vrlo dugo (1919.-1943.) i ostavio značajan trag u rumunjskoj književnosti. Okupljao je vrlo velik broj književnika raznolikih interesa i različitih književnih profila. Iako je krug stalno gubio i primao polaznike, relativno stalnu jezgru sačinjavali su Felix Aderca, Sanda Movilă, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Ramiro Ortiz, Vladimir Streinu i drugi (Gârdan 2020: 89-90). Petrescu⁷⁰ i Papadat-Bengescu bili su, dakle, u najužem Lovinescuovu krugu. Oboje su kružoku priključili nakon što su već objavili svoja prva književna djela. Prva knjiga Hortensije Papadat-Bengescu objavljena nakon stupanja u krug oko Lovinescuu upravo je roman *Zmaj*, koji čak nosi posvetu „Književnome krugu Sburătorul“. Za Hortensiju Papadat-Bengescu, koja je dotad surađivala s Garabetom Ibrăileanuom, ulazak u kružok ozna-

⁶⁹ Kvantitativna istraživanja pokazuju da je udio ruralnoga u ukupnosti romana toga vremena zapravo pogrešno percipiran kao velik (Terian et al. 2020: 57).

⁷⁰ Petrescu će 1932. zbog osobnih razloga raskinuti odnose s Lovinescuom.

čio je i promjenu načina pisanja, prijelaz od subjektivnoga prema objektivnome. Taj je korak – unatoč Ibrăileanuovu savjetu da kao jaka osobnost ostane svoja i da se ne oslanja na uzore, koji su mahom muški – enigma rumunjske književnosti, kako piše Sora (2008: 83). Lovinescu njezin prijelaz naziva evolucijom, dajući mu tako jasnu vrijednosnu odrednicu. No, iako se uglavnom promjena paradigme tumači kao utjecaj novoga mentora, prelazak sa subjektivnog na objektivno, ističe Burța-Cernat (2011: 88-89), nije uvjetovan samo Lovinescuovim utjecajem, nego je odabir zrele književnice.

Lovinescuov modernistički krug, međutim, inzistirajući na kretanju prema objektivnosti, odbacuje Prousta kao model. Zaokupljenost Proustom i njegovim djelom opće je mjesto međuratnoga razdoblja rumunjske književnosti (i kulture): „Od gimnazijalki (Jeni Acterian) do tradicionalnih prozaista (Rebreanu), od sluškinja (Stana – u obitelji Lovinescu) do mačka Ahmeda (iz Holbanova romana), u međuraću nitko nije ignorirao Prousta“, piše Ioana Pîrvulescu (2004). Gledišta su se pritom ipak znatno razlikovala – dok je npr. George Călinescu književnike (mahom mlađe) koji su se Proustu divili i na njega se ugledali nazivao „Proustovim žrtvama“ (Protopopescu 2002: 49), Camil Petrescu bio je od samoga početka Proustov gorljivi zagovornik. U jednoj kasnijoj dnevničkoj bilješci piše kako je nerazumijevanje Prousta „simptom književnoga mediokritea“ (Petrescu 2003: 26).

Već je spominjan njegov esej *Nova struktura i djelo Marcela Prousta* (1935.). Petrescu, međutim, napominje Mușat (2004: 114), kao da vidi samo Prousta i ništa drugo – u svojem eseju njegovo djelo poistovjećuje s pojmom modernoga romana, dok druge moderne europske autore isključuje (J. Joyce) ili zaobilazi (Kafka, V. Woolf). Petrescu svu književnost prije Prousta smatra anakronom, neintegriranom u strukturu moderne kulture. Osvrće se na rječitost i „lijepo pisanje“ kao književne dogme koje bi trebale biti nadvladane, ironično komentira biologizam i ideju o nepromjenjivosti, zadanosti karaktera. Posvećuje znatan prostor Bergsonovoj ideji o nedjeljivosti vremena, koja poništava podjelu na prošlost, sadašnjost i budućnost – jedina je stvarnost sadašnjost – te s tim u vezi promovira Proustovu tehniku spontanoga sjećanja, a osobito ističe važnost afektivne strukture kao kohezivnoga sredstva romana.

Kako se više puta u međuratnoj književnosti pokazalo, teorija i praksa nisu uvijek usklađene. Tako i Petrescu u svojim književnim djelima samo djelomično slijedi vlastite preporuke – u *Posljednjoj noći...* praktično nema spontanih sjećanja, a i pripovijedanje se dobrim dijelom odvija u prošlosti, ali postoji evolucija likova kroz radnju, a afektivna struktura definitivno povezuje roman. Ciodaru-Courriol (2005) upozorava također na rezove i

lomove u strukturi, koja se ogleda i u naslovima Petrescuovih romana⁷¹. Dugačke digresije, od kojih neke mogu predstavljati kraće samostalne eseje, najveća su inovacija u smislu narativne tehnike u Petrescuovu romanu, dok ga težnja prema lapidarnom, preciznom, zapisničkom izražavanju približava više Stendhalu negoli Proustu. Njegovu nesklonost inoviranju diskursa u *Posljednjoj noći...* zapaža kritika, pa Boca (2008: 117) drži *Posljednju noć...* romanom „umjerenoga modernizma“, u kojem moderno proizlazi više iz vizije nego iz inovativnoga diskursa, a Manolescu njegove romane svrstava u paradigmu jonskoga, ne na temelju načina pripovijedanja, nego načina gledanja (jedinstvenost perspektive u *Posljednjoj noći...*).

Hortensiju Papadat-Bengescu, koju je upravo Petrescu jednom nazvao velikom Europljankom tridesetih godina, suvremenici su nekada percipirali kao sljedbenicu Prousta, u tom smislu subjektivnu, a nekada kao uzor objektivnosti u Lovinescuovu smislu, upravo zato što u njezinu djelu, kako je vidljivo i u *Zmaju*, te dvije tendencije supostoje. Ako, međutim, promotrimo samo roman *Zmaj*, uočava se i inovativnost narativne tehnike (slobodni neupravni govor) i pripovijedanje u trećem licu uz fokalizaciju kroz glavni lik, koja je u trenutku kad je roman objavljen predstavljala radikalnu novinu u odnosu na Rebreanuove ili Sadoveanuove romane (Manolescu 2008: 613). Crăciun (1986: 11-12) s pravom upozorava i na labavu strukturu romana *Zmaj* kao osobinu koja povezuje djelo s rumunjskim postmodernistima, kao što su Mircea Nedelciu i Noman Manea (osamdesetih godina dvadesetog stoljeća), a i drugi spominju usporedivost njezina djela s velikim modernim autorima kao što su Virginia Woolf, Thomas Mann, Mateiu Caragiale ili čak predavangardni pisac Urmuz (Marin Curticeanu 2005: 20).

Pogledamo li, dakle, strukturu *Šume obješenih*, *Zmaja* i *Posljednje noći...*, zatim odnos pripovjedačke instance i fokalizacije, a na koncu i retorička sredstva u tim romanima, vidjet ćemo da sva tri imaju elemente modernizma.

Kod Rebreanua taj je modernizam, međutim, relativno oprezan, uklopljen u tradicionalni model realističnoga romana, te se izražava prije svega u okretanju prema unutarnjem životu lika i u unutrašnjoj fokalizaciji (ne od početka). Mușat (2004: 19) također ističe suzdržanost pripovjedača, koji liku pristupa bez simpatija ili antipatija.

Posljednja noć ljubavi, *prva noć rata* od tri promatrana romana najbliža je Proustovim postupcima. Inovativna je u njoj perspektiva (pripovijedanje u prvome licu, kroz jednu svijest), umetanje duljih esejističkih pasusa,

⁷¹ *Posljednju noć ljubavi* prekida *prva noć rata*, a *Prokustova postelja* mjesto je na kojem se nesretnim putnicima odsjeca glava.

jezik dosljedno lišen stilskih ukrasa te afektivna struktura kao nit vodilja kroz roman.

Najveći stupanj inovacije zapravo predstavlja *Zmaj*, s gotovo isključivo unutrašnjom fokalizacijom, labavom strukturom koju na okupu drži Laurina svijest, s unutrašnjim monolozima i slobodnim neupravnim govorom, bez jedinstvene radnje, rastočen u niz epizoda.

Vratimo li se na početak – Prvi svjetski rat predstavlja prekretnicu u ljudskim dušama i u književnim paradigmama. Ogleda li se ta promjena koju je rat donio i u rumunjskom ratnom romanu? Iako je korpus premalen za općenitije zaključke – u ova tri ratna romana pokazalo se da, iako i tek blago inovirana realistička metoda (Rebreanu) daje uspješan roman, ratno iskustvo potiče traženje novih i neočekivanih pristupa.

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 Gheorghiduiuova 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 *Ciganijada* (*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 zaodjenio 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 trebuitorie 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 suflétel 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 posljedicu 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 dezertjer 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“.

čati 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 izravnoga 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 reducă 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 mînă, 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 țuiit 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 fijuču 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 Štefana 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 njegovateli 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 njegovateli 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 zoru 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 prijeteći 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 stećka 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 (*Șuma 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 *Șumi 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 Gheorghiduiu, 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., Cojocarui). 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 Liviuu 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 adânc 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, decît 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 dezertera, 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 *Reînvierie*

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 semnaleză 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 întîi, 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, secăt 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 ecurile 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 ovlašteni nisu poduzeli opće mjere u tom pogledu, da se izbjegnju delikatne situacije, u interesu borbene sposobnosti vojske...¹⁸⁹ (*Pădurea spânzuraților*, 129; *Șuma obješenih*, 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 šestogodišnjak 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 ocrtni 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 ugodu 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 zaogruto 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 șfială, 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 Gheorghiduiu, 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 pronađem opet sebe²⁰⁷ (*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 bombe²⁰⁹ (*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 premještaju 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 zacementirano 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 Petrescuja 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 zaočuplja 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 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.”

Zaključci

Šuma obješenih Liviu Rebreanu (1922.), *Zmaj Hortensije* Papadat-Bengescu (1923.) i *Posljednja noć ljubavi, prva noć rata* (1930.) tri su romana koja svojom vrijednošću ulaze u vrh rumunjske romaneskne produkcije međuratnoga razdoblja. Tri romana predstavljaju različite strane rata, geografski i u odnosu civilno stanovništvo - vojska. *Šuma obješenih* daje perspektivu Transilvanije, koja u tom trenutku još nije dio Rumunjske, *Zmaj* prikazuje stanje u Moldaviji, u mjestu koje je označeno inicijalom F. i u kojem (i temeljem autoričina životopisa) prepoznamo Focșani, grad na samoj granici s Vlaškom, koji je ipak (za razliku od većeg dijela Moldavije) bio pod njemačkom okupacijom, a *Posljednja noć ljubavi, prva noć rata* prikazuje uglavnom Vlašku (život u Bukureštu), iako junaka ratni put vodi i izvan te pokrajine. U Rebreanuvu i Petrescuovu romanu protagonisti su vojnici, a u romanu Hortensije Papadat-Bengescu glavni je lik žena, bolničarka na kolodvoru u mjestu označenom inicijalom F.

Iako je riječ o fikcionalnim djelima, sva tri romana imaju visok udio dokumentarnosti. Pritom Camil Petrescu i Hortensia Papadat-Bengescu unose u roman vlastita iskustva (s bojišta, odnosno s „prve crte ženskoga rata“ – iz bolnice u kojoj je autorica njeovala ranjenike), a Liviu Rebreanu obilno koristi detalje biografije svojega brata Emila, ali i čini Bologu predstavnikom čitave svoje generacije, odnosno nositeljem iskustava Rumunja iz Transilvanije. Sve troje autora odlučuje se ratna zbivanja prikazati iz perspektive jednoga lika, maloga čovjeka u velikome ratu – u tome se slažu s autorima uspješnih ratnih romana u drugim europskim književnostima. Izostaje, dakle, opća perspektiva – ni u jednome se trenutku čitatelj ne upoznaje s dijelovima stvarnosti koji nisu dostupni likovima odabranima za fokalizatore.

Rat je traumatsko iskustvo. Petrescuu su bile potrebne godine da o njemu progovori u romanu. Hortensia Papadat-Bengescu govori o nemogućnosti izražavanja jezikom – u takvim trenucima kao jedini „verbalni“ iskaz Laura vidi stenjanje, prigušeni bolni krik.²²⁷ Kad je, međutim, jezik ponovno pronađen, govorenje / pisanje o ratu djeluje iscjeljujuće, a tema rata omogućuje književnicima da istraže ljudske karaktere u situaciji koja ih ogoljuje, skida im maske, izvlači iz njih najbolje i najgore.

Zajedničko je ovim romanima da su smješteni između individualnoga i kolektivnoga iskustva – rat je prikazan prije svega kao individual-

²²⁷ McLoughlin (2009b: 17) govori o bolnome kriku koji je nemoguće citirati, a koji bi bio „verbalni ekvivalent Picassove *Guernice*“.

no iskustvo, traumatski događaj koji pogađa pojedinca, a potom i cijelu zajednicu. Štoviše, drama koju pojedinac proživljava u ratu prije svega je unutarnja, što, paradoksalno, osobito dolazi do izražaja u dva romana koja se bave muškarcem na bojištu. I Apostol Bologa i Štefan Gheorghidiu doživljavaju u ratu ranjavanje, ali usmjereni su prije svega na duševna stanja – o boli tijela govori se vrlo malo i općenito ostavljaju dojam „bestjelesnosti“, osobito Bologa, koji je posve zaokupljen borbom savjesti (dok Gheorghidiu ipak pokazuje i brigu za potrebe tijela). U romanima *Šuma obješenih* i *Posljednja noć ljubavi, prva noć rata* individualna unutarnja stanja određuju kompoziciju – radnju, dakle, ne oblikuju vanjski događaji, nego duševna previranja protagonista (katkada potaknuta vanjskim događajima, a katkada čak i ne – kao u slučaju Bologina povratka vjeri). U *Zmaju* je radnja (iako se, zapravo, ne može govoriti o fabuli u smislu nekoga razvoja) određena vremenom početka i vremenom završetka rata, ali Laurina svijest, odnosno introspektivni fragmenti organiziraju „radnju“, povezuju u cjelinu roman sastavljen od niza epizoda.

Trauma tijela dolazi do izražaja ponajprije u *Zmaju* – od povrijeđenoga, načetog, otvorenog tijela ranjenika (ruka pretvorena u kašu kostiju i mesa, čovjek kojemu se vidi srce, crvi koji napadaju još živa tijela) do odbačenoga tijela djeteta preminulog u vlaku koje postaje simbol odnosa rata prema tijelu / čovjeku kao prema nečem potrošnom i nebitnom.

U *Zmaju* se niz individualnih (ranjeničkih) iskustava uobličuje u kolektivno iskustvo rata, ali kolektivno se iskustvo prikazuje i personifikacijom grada, prikazom grada (kasnije i domovine) kao organizma, kao jednoga bića, posebice u trenucima iščekivanja okupacije i u životu pod okupacijom.

Kolektivno je u druga dva romana zastupljeno u manjoj mjeri – u *Šumi obješenih* austro-ugarska vojska prikazana je kao Monarhija u malome, u svom nacionalnom šarenilu, od Rumunja, Čeha, Ukrajinaca, Židova i drugih do Mađara i Austrijanaca. Ipak je kolektiv tu prije zbroj pojedinaca (što također odražava stvarnost Monarhije) nego zajednica. U *Posljednjoj noći...*, s druge strane, kolektivno dolazi do izražaja upravo na bojištu, gdje se od trenutka objave rata među vojnicima rađa osjećaj drugarstva, osobite solidarnosti, za koju svjedoči i sam autor da ju je doživio i – štoviše – kasnije prenosio na sve ljude (dok nije shvatio da u miru vrijede druga pravila i drugi odnosi). Ideal drugarstva dio je mita o ratnome iskustvu (Mosse 1986: 492), nastaloga tijekom Prvoga svjetskog rata, koji je omogućavao vojnicima, sudionicima bitaka, da se lakše nose s traumatskim iskustvom.

Slika rata koju književnost nudi može stajati u znaku očaranosti ili raz-očaranosti (Cole 2009b). Raz-očaranost (*disenchantment*) stav je koji upućuje na sav besmisao krvoprolića – i vidljiv je u sva tri romana. Ovo

troje književnika, naime, doprinose demistifikaciji ratnoga iskustva, raskrinkavanju slike rata koju nudi dotadašnja književnost (kazalište i čitanke, kaže Camil Petrescu). Zato u njima izostaje glorificiranje ratovanja, promoviranje ideje junaštva, borbe za domovinu. S druge strane, rat kakav prikazuju dovoljno je strašan i bez druge krajnosti – brda leševa i rijeka krvi. Po tome se uklapaju u kretanja u suvremenoj ratnoj književnosti.

No, iako dominira antiratna poruka, u sva tri romana postoji i osjećaj svrhovitosti: Laura se baca u rad s ranjenicima kako bi potisnula / izliječila neku traumu (čitatelju nepoznatu) te je ratno iskustvo doista „liječiči“, mijenja, od usmjerenosti na samu sebe okreće prema drugima, Apostol Bologna umire radije nego da bude izdajnik svojega naroda – umire pomiren s Bogom, što se bez rata ne bi dogodilo, Ștefan Gheorghidiu spreman je na žrtvu za druge, a rat briše i sve negativne osjećaje prema supruzi, od koje se na kraju rastaje (ne ubija je i ne pati zbog rastanka). Takav je razvoj, zapravo, u suprotnosti s antiratnom porukom te nehotice pridonosi ratnome zanosu, što je najvidljivije u slučaju *Șume objeșenih*, koja je izravno pridonijela stvaranju slike o Emilu Rebreanu kao rumunjskom heroju.

Sva se tri romana, dakle, određuju prema tradiciji na sadržajnoj razini kao nositelji promjena. Petrescu se u svojim esejima izravno ograđuje od književnosti koja rat predstavlja nerealistično (bilo u smislu glorifikacije bilo u smislu pretjerivanja u opisima užasa, koje je također neukusno i nepotrebno). On to čini ne samo iz želje za dokumentarnošću već i iz poštovanja prema sudionicima rata. Sličan stav drugo dvoje autora može se čitati iz njihovih djela. Pritom je zanimljivo da Rebreanuov roman kroz put Apostolove promjene predstavlja i promjenu slike o ratu u književnosti: od vojnika homerskoga tipa, koji je prije svega junak, do vojnika koji je običan, slab čovjek. Kako i zašto onda dolazi do toga da svojom cjelinom odaju i očaranost ratom? Možda odgovor leži u naravi književnosti: dobra ratna književnost, navodi Remenyi (1944: 147) u zaključku svojega rada o psihologiji ratne književnosti, „dotiče se najdubljeg čovjekova postojanja i prkosi ništavilu ljudskoga života“. Ljudska je potreba, dakle, da u romanu – pa i u onom ratnom – nađe barem zrno svrhovitosti.

Prvi svjetski rat prekretnica je u sustavu vjerovanja koja je usko povezana s književnim modernizmom. Od tri prikazana romana, jedan se – Rebreanuova *Șuma objeșenih* – uklapa bolje u tradicionalne obrasce realističke proze, a dva – *Zmaj* i *Posljednja noć ljubavi, proa noć rata* – bliži su poetici (poetikama) modernizma. I Rebreanuov roman, međutim, ima neke inovativne crte, a to je prije svega unutrašnja fokalizacija, zahvaljujući kojoj čitatelj „gleda“ svijet romana očima Apostola Bologe. Promjene u pristupu književnosti što ih donosi modernizam nastaju upravo kao reakcija na nedostatnost tradicionalnih obrazaca koji ne omogućuju da se izrazi

sva strahota Prvoga svjetskog rata. Prirodno je stoga zapitati se: odgovaraju li, dakle, toj potrebi bolje romani usklađeniji s modernističkim paradigmama? U slučaju ova tri romana, odgovor je pozitivan. Iako bi za bilo kakav općenitiji zaključak trebalo značajno proširiti korpus, na primjeru promatranih djela pokazuje se da su upravo oni romani koji se više oslanjaju na modernističke postupke uspješnije prenijeli i antiratnu poruku.

Životopisi autora

Liviu Rebreanu (1885.-1944.)

Liviu Rebreanu jedan je od najpoznatijih rumunjskih književnika. Njegovi romani *Ion*, *Šuma obješenih* i *Buna* prevedeni su na cijeli niz jezika – prva dva i na hrvatski.

Rođen je u selu Târlișua, u Transilvaniji, danas u središnjoj Rumunjskoj, a u to doba na istočnome rubu Habsburške Monarhije. Bio je najstarije dijete u brojnoj obitelji. Otac mu je bio učitelj, sakupljač usmene književnosti, suradnik u časopisima. Majka se amaterski bavila glumom.

Još je za vrijeme školovanja počeo pisati, gotovo isključivo prozu (spominje „prvu i posljednju pjesmu“), na mađarskom, jeziku na kojem se i školovao. S petnaest godina upisao se u vojnu školu u Šopronu, a po završetku na Ludoviceum u Budimpešti. Studij medicine nije mu dopuštala obiteljska financijska situacija. 1906. bio je raspoređen u službu u Gyuli, s činom potporučnika. Nekoliko godina kasnije bio je, međutim, prisiljen napustiti vojsku, pod optužbom da je pronevjerio novac koji mu je povjeren. Iako je bio odgojen „kao dobar građanin Austro-Ugarske Monarhije“ (Martin i dr. 2017: 104) u toj je situaciji 1909. odlučio prijeći rumunjsku granicu, s namjerom da se ondje trajno nastani. Osjećajući se nesigurnim u rumunjskom jeziku, posvetio se vježbanju i učenju. Radio je kao novinar, prevodio s mađarskoga, a uskoro je počeo objavljivati i kratku prozu i drame. Bijeg u Rumunjsku nije ga spasio optužbi u Mađarskoj – Rumunjska ga je izručila Austro-Ugarskoj i on je proveo pola godine u zatvoru. Tu je započeo projekt svojega prvog romana, koji će kasnije nasloviti *Ion*, po glavnome liku. Roman će, međutim, završiti tek 1920. U međuvremenu je objavio cijeli niz kraćih proznih djela.


Kad je Rumunjska 1916. ušla u Prvi svjetski rat, prijavljivao se u vojsku, ali je bio odbijen. Istodobno su trojica njegove braće bila u austro-ugarskoj vojsci – dvojica od njih iz rata se nisu vratila: Virgil je poginuo na talijanskom bojištu, a Emil je obješen na rumunjskoj granici kao dezertar. Za njegovu je sudbinu književnik saznao tek dvije godine kasnije (u vrijeme rata bio je obustavljen poštanski promet među zaraćenim stranama). Kad su njemačke snage okupirale Bukurešt, Liviu Rebreanu našao se u neugodnoj situaciji budući da je smatran podanikom Monarhije koji izbjegava vojnu dužnost – ispitivan je i nakratko pritvoren, da bi potom s obitelji pobjegao u Moldaviju. Ta će iskustva kasnije opisati u pripovijesti *Kalvarija*.

Po završetku rata objavio je roman *Ion*, sagu o ruralnome životu u Transilvaniji. Protagonist Ion siromašni je seljak koji žudi za zemljom. Kako bi stekao zemlju, ženi se bogatom djevojkom koju ne voli (radni je naslov romana bio *Miraz*), ali svojim ponašanjem donosi nesreću i njoj i sebi (Ana se objesi, a kasnije umire i njihovo dijete). Djevojka u koju je nekoć bio zaljubljen sada je, međutim, udana. On započinje vezu s njom, ali ih zatiče njezin muž, koji će ga ubiti zemljoradničkim oruđem – motikom.

Važnija su mu djela još romani *Šuma obješenih* (1922.), *Adam i Eva* (1925.), *Ciuleandra* (1927.), *Buna* (1932.), novele *Kolo smrti*, *Yitzhak Struhl*, *dezerter*, *Katastrofa* (1924.) i druge, drame *Kadrilja*, *Omotnica*.

Godine 1942. kao ravnatelj bukureštanskog Narodnog kazališta u Antonescuovoj (fašističkoj) Rumunjskoj putovao je u Njemačku, radi ostvarivanja kulturne suradnje. S istim je ciljem posjetio i Zagreb, a kasnije je skupina hrvatskih pisaca posjetila Bukurešt. Rezultati tog posjeta bili su vidljivi: 1943. izašao je njegov roman *Ion* pod naslovom *Plodovi zemlje* u prijevodu Ivana Esiha (uglavnom s njemačkoga, uz konzultaciju izvor- nika), a u Bukureštu je 1942. igrana Begovićeve drama *Pustolov pred vrata* (naslov je preveden *Ultima noapte*, tj. *Posljednja noć*). Iako se govorilo i o prijevodu i postavljanju Držićeva *Dunda Maroja*, taj dio suradnje nije ostvaren. Može se pretpostaviti da za Držićev stari dubrovački nije prona- đen prevoditelj.

LIVIU BEBEANU
U rumunjskim izlascima na meduna-
nom kongresu P. E. N. kliba zastupao je
prvi predstavnik avarenome rumunjske kon-
ferencije Victor Eliană (1886) i rođeni u
Albani) dobitnik narodne nagrade za 1922.



U odličju se dramskih inženjera i komedija
"Cezik, koji se vodio smrt" davala naslovom
u Pragu u prepriču prof. dra. Strojci, no-
vala i komedije: i "San Gregor", odje-
tna zbirka prijevama fra Petrušića, književ-
ne povijesti, zatim nekoliko monodrami i ve-
likom rumunjskom kritiku I. L. Platoncu

(1886.–1917): Ion Pilat (rođ. 1891. u Buku-
reštu), ugledan je plemić, na kongru u vitezovi
F. James i Maria Reiser Koller. Mihai So-
bovescu je vrlo plodan romansopisac i no-
valist (do 50 zvezaka).
U rumunjske se delegacije našli i privat-
romunjske književnike – dobitnik književ-
ne nagrade Rumuna u izostanaka Liviu
Bebeanu, koji je osobito poznat i u me-
narodno francuskoj zbilji i politički jav-
nosti.
Poznavanje narodne rumunjske litera-
ture vama je potrebno za razumijevanje av-
renome Rumunjske, koja u naslovnom
umetničkom profilu stari brzin korakom
područje evropske kulture.
U podstrukturu završka rumunjske knji-
ževnosti, zadržava jedna od prvih godina La-
vivu Bebeanu, rođen u Muzieru (Nassau) u
Erdelu (Erdős) 1883. Počevši od godine
1908. Liviu Bebeanu objeđivala svoje pro-
ze, satire i esajevima. Prva je zbirka po-
znanje Golman (Skizme), prozaički izdan
godine 1915. Počeo rade u ovoj pri-
stapanje sa ova četiri romana: Ion (1921.), Ya-
zovna romanistica (Buna obješenih, 1923.),
Adam i Eva (1925) i Ciuleandra (1928.).
U ovim djelima i završio: njegovih djela
svjedoči brojna nova izdanja. Roman "Ion"
odlikuje se nagradom Rumunjske akademije
i "Sama obitelj"ka: nagradom Društva za
umjetnost i književnost. Bebeanu bio je uti-
caj. U godinama 1928.–1929. Liviu Bebeanu
na bio u glavni urednik "Lucea"u, Buku-
reštu. Sada je predsjednik Društva rumunjske
književnosti i direktor za poštovane
muzejske priredbe.
Liviu Bebeanu je naslov rumunjske no-
vala "Pustolov pred vrata" i ova njegova
zbirka novela: "Martirijer". Četiri vje-
stovne (Cezik, avaral) i tri novele, "Svak-
i" i "Cezik" i "Cezik" i "Cezik" i "Cezik"
je njegova novela naslova puta preispita-

U glavnom su to slike iz savremenog
života u dubokom zalvatu i u nezadovolj-
nom pričaju. Njegov se razmatranje obrađati
u prvom redu na strano avrenom seljaku
na različite načine: komparativno, prole-
i naslova tako nerazgovorno čije i anali-
za, različito emocijska stanja.
Liviu Bebeanu napisao je tri komedije:
"Cezik" se ne igrade u Bukureštu (1918.)
"Pilat" (1923.) i "Apostoli" od tih su dvije po-
jednice male dramske igrade.
U komedijama
condice korupcija i selkom strano kiba zve
povrka i mane podstrukturu Rumunjske, au-
tita labunteligate, apostole, narodna spa-
sila i nazo-brovnice narodnog i držav-
nog života.
Njegov roman "Ion" koji je preveden i u
Srbiji (M. Kofečić) i na polski (Lukaszki)
dramaturgo je Aleksandru Davila (1886.–
1929.).
Njegov roman "Ion" seljaka i epopiji
generala i vojvode, koji se dade i trome-
ti. Pol' vijeta dovede. Cezik Sobovescu je
je nastojao poboj avrenom. Roman se
odigrava za vrijeme rata i vjerno prikli-
u kojima se frao Petri i u vrijeme rata
Christovici Avrenom prikazuje su u nara-
tiku sa vjernošću. Pod utjecajem njegovih
elementa čitka i ideološko-političkosti i
u Bibliji se njegove, najprije, na avren-
ugradu monarhu. Davao je rumunjski
književni nastoj poboj Rumunjske. Uvjer-
i izvrtava smrtom kaznom pred ratom sa-
za dom. Roman je prvotni nastoj prema me-
i francusima i romani dade nase obitelji sa au-
storijske vojvode vjati.
Roman "Adam i Eva" objavljen je i u
avreni komedije i i avreni realizam. Njeki
emigrant Popočinski izvata avreni. Neki
Ileana Moldovanu u Zagrebi i profesorom
svjetlosti u Bukureštu, te u njezini odje-
na. Popul ruske književnice Kolobajeva I.
Bebeanu dade u naslov bromoditih nika –
naslov vijeta dubrog odnosa, naslov "ite-
loziona multakrošij dade i naslov svjetlo-
vijeta dade žene i to indijski pastir i fraa
Novomilki, vjedi egipatski, čuvorvi, Ure-
monu i liti, pisač biblijskoga svjetlo Ge-
rousim i Ileana, Rabinov, Avri i Ser-
liki, sredovjetroj revoliucionar, Caster i Yvan-
ski, profesor svjetlosti u Bukureštu (Mara
Novak i Ileana).
Glavna je tema romana potražnja za du-
hom pover, multakrošij dade (frao Petri) dok
Zemin dade, koji se pojavio u različitim ob-
likima. Mladost, koja ga dade, multakro-
sasti imali. Na taj je način autor nastojao da
realizira poboj indijski dade u dade vje-
vama, potom avren civilizacija, u kojima ne-
stignao posebna svjetlostina.
"Ciuleandra" je psihološki roman. Na-
stoj je roman odredjen prema jednom au-
storijskom pisanu, za kojeg se sada detektorom
Rumunji upravio i lipom i zlijevom sja-
kavom. U domo-predavatelju L. Bebeanu do-
bore strukturu rumunjskog seljaka u sel-
jaka obitelji, psihološki naravnika u vjer-
voga svjetlosti rata, dok u "Ciuleandri" anali-
za i psihika stanja degeneracije bade-
porodice. Stari bazar "Adam i Eva" avre-
a i u psihika svjetlosti, da stari avre, od
degeneracije. Ali mladi, Faragă, u kol-
pa simfoniji degeneracije vjati i sve vjati,
avre u stari psihikog, pomatavši male
zanimi avreni. Simfonija i simfonija i
mlira na modu na ludilo, ali s savremeni-
simfonij, jer utima polji.
Prema tome Liviu Bebeanu veliki je pub-
likavac avrenome rumunjske knji-
ževnosti i dade u stari i svjetlosti psihika, ana-
liki normalnih i psiholoških bade-
porodice je njegova roman "Ciuleandra" (1928., 2 zvezka).
Dr. Ivan Esh.

Sl. 9. Esihov članak o Rebreanu u Obzoru.

Hortensia Papadat-Bengescu (1876.-1955.)

Hortensia Papadat-Bengescu najpoznatija je rumunjska književnica rumunjskoga međuraća, a vjerojatno i najpoznatija rumunjska književnica uopće.

Rođena je u selu Ivești, u istočnom dijelu Rumunjske, kao Hortensia Bengescu. Otac joj je bio vojnik – general, majka se pripremala za učiteljski posao. Već je i u roditeljskoj kući puno čitala, a zatim i u Institutu za djevojke, internatskoj školi u Bukureštu. Kad su joj roditelji odbili želju za nastavkom školovanja, iz inata se, tvrdi Ciobanu (1963: 15), rano udala – otada nosi i prezime Papadat. Udaja je odredila – točnije odgodila – i njezinu književnu karijeru. Na početku braka brinula je o djeci, a kad su djeca narasla, trebala se najprije izboriti za svoje vrijeme za pisanje. Nije uvijek bilo lako ni čitati – muž je čitanje vidio kao nedruštvenu aktivnost koja narušava obiteljsku atmosferu (Burța-Cernat 2011: 64). Prva je književna djela objavila relativno kasno, s 36-37 godina. Započela je književno djelovanje pod mentorstvom Garabeta Ibrăileanua, da bi od 1919. prešla u Lovinescuov kružok *Sburătorul*. Premda se njezina književnost često interpretira i kroz prizmu „mentorstva“ i „utjecaja“, iz njezine se korespondencije vidi da je svoje odluke donosila sama.

Pridonosila je (umjerenim stavovima) rumunjskom feminizmu, svojim člancima u časopisu *Revista feminină* (Burța-Cernat 2011: 106-107).

Obitelj se zbog muževa posla relativno često selila. Trinaest je godina živjela u Focșaniu, na granici Vlaške i Moldavije, gdje je za vrijeme Prvoga svjetskog rata volontirala u bolnici Crvenoga križa na kolodvoru. To je iskustvo prenijela u roman *Zmaj*. Najvažnije joj je djelo ciklus romana *Ciklus obitelji Hallipa*, koji uključuje romane: *Djevojke raspletjenih kosa* (1925.), *Koncert Bachove glazbe* (1927.), *Skriveni put* (1932.) i *Korijeni* (1938.). Autorica je brojnih novela (*Sfinga*, *Žena pred ogledalom*) i nekoliko drama (*Starac*, *Moja sestra Ana*).

Camil Petrescu (1894.-1957.)

Camil Petrescu rumunjski je književnik, filozof i publicist, jedan od najpoznatijih u međuratnom razdoblju. Rođen je u Bukureštu. Otac je, izgleda, umro prije sinova rođenja, a majka tri dana nakon poroda ostavlja dijete na brizi obitelji Popescu, dok se sama vraća u provinciju, njegovati drugoga, bolesnog sina, koji je ubrzo umro. Nakon toga gubi joj se svaki trag, a time i prekida kontakt budućega književnika s biološkom obitelji. Petrescu je zauvijek ostao obilježen tim obiteljskim okolnostima, osjećajem napuštenosti i kompleksom manje vrijednosti. O svome je porijeklu i djetinjstvu govorio iznimno rijetko. Rano je prekinuo i odnose s posvojiteljima.

Već je u školskoj dobi zapažen njegov izniman talent – smatran je čuđom od djeteta zbog sposobnosti (između ostaloga) da riješi složene matematičke zadatke „u glavi“, bez olovke i papira. U gimnazijskim je danima prvi put pokušao objaviti stihove.

Studirao je filozofiju i geografiju, također u Bukureštu. Usprkos materijalnim teškoćama s kojima se stalno suočavao, zapamćen je kao istaknut student koji je s osobitim žarom pratio predavanja iz filozofije. Zapazili su ga istaknuti profesori bukureštanskoga Sveučilišta, kao što su bili Petre P. Negulescu i Constantin Rădulescu-Motru, a imao je i podršku dekana Ioana Bogdana²²⁸. Diplomirao je nakon povratka iz rata.

U Prvom svjetskom ratu sudjelovao je kao dobrovoljac. U ratu je dvaput bio ranjen, pretrpio je teško oštećenje sluha, bio zarobljen, pa čak i proglašen mrtvim. Sudeći po jednoj bilješci u romanu *Posljednja noć ljubavi, prva noć rata*, godinama je imao noćne more. Na samom su bojištu, uz padanje granata, barem dijelom nastali stihovi iz *Ciklusa smrti* (1923.). Nakon rata dvije je godine proveo u Banatu, djelujući na rumunjskim novostepenim područjima kao profesor, novinar i urednik. Pokušaj da se aktivno uključi i u politička zbivanja propao je – kandidirao se u travnju 1921. na parlamentarnim izborima, u okrugu Oravița, s idealistički (ako ne i politički naivno) zamišljenim programom „pogranične kulturne zone“²²⁹ u kojoj bi se povećao broj škola i učiteljske plaće, osnovalo što više biblioteka i čitaonica te uz državnu potporu organizirala predavanja (Ungureanu 2003: 54). Na izborima je doživio potpuni neuspjeh.

Odbijajući 1919. radno mjesto na studiju filozofije Sveučilišta u Bukureštu, Petrescu je rekao: „...pisat ću do 25. godine stihove jer je to

²²⁸ Istaknuti rumunjski slavist, osnivač slavistike na Sveučilištu u Bukureštu, inače student, a zatim i prijatelj Vatroslava Jagića.

²²⁹ Sličnu ideju kasnije je (1932.-1937., 1945.-1948.) pokušao realizirati časopis *Vrerea* čiji je urednik bio I. Stoia-Udrea (Babeți - Ungureanu 1997: 339).

vrijeme iluzija i stihova; pisat ću između 25. i 35. godine kazališne komade jer kazalište traži i određeno iskustvo i izvjesni živčani trzaj; pisat ću između 35. i 40. godine romane jer romani traže bogatije iskustvo i određenu zrelost izraza. A tek s 40 godina vratit ću se filozofiji...” (citirano prema Crăciun 2004: 594-594). I doista, pisao je liriku u mladosti, drame kad se uhvatio u koštac sa životom, a romane kad je smatrao da posjeduje duboko i zrelo životno iskustvo. Ipak, ti dijelovi njegova života i stvaralaštva nisu oštro razgraničeni, i nije napustio pisanje stihova kad je počeo pisati drame, niti je odustao od drame u vrijeme kad su nastajali njegovi romani.

Najvažnija su mu djela: zbirke pjesama *Stihovi. Ideja. Ciklus smrti* i *Malo vedrine za Kicsikém*, drame *Ples vila, Jake duše, Danton* i druge, romani *Posljednja noć ljubavi, prva noć rata* i *Prokrustova postelja*, eseji *Teze i antiteze* (1936.). Iako su danas najpopularniji njegovi romani, Petrescu je bio kazališni čovjek. Kratko je bio i ravnatelj Narodnoga kazališta u Bukureštu, jedno je vrijeme držao seminar eksperimentalne režije, bavio se kazalištem i kao kritičar i kao teoretičar (doktorirao je 1937. s temom *Estetski modalitet kazališta*).

Izvori i literatura

Izvori

- Papadat-Bengescu, Hortensia. 1986. *Balaurul*. Editura militară. București.
- Petrescu, Camil. 2004a (1930.). *Ultima noapte de dragoste întâia noapte de război* [Ediție îngrijită și curriculum vitae de Florica Ichim]. Editura 100 + 1 Gramar. București.
- Rebreanu, Liviu. 2002. *Pădurea spânzuraților*. Litera Internațional. București – Chișinău.
- Rebreanu, Liviu. 2020. *Šuma obješenih* [prijevod Ivana Olujić i Luca-Ioan Frana]. Disput. Zagreb.

Literatura

- Aderca, Felix. 1927. „Jack London și Liviu Rebreanu“. *Sburătorul*. IV (7). 92.
- Anderson, Donald; Anderson Doug; Gallagher, Matt; Hamill, Sam; Molin, Peter; Nelson, Marilyn; Peebles, Stacey. 2013. „On War Writing: A Roundtable Discussion“. *Prairie Schooner*. 87 (4). 102-114. <https://www.jstor.org/stable/24639533>
- Antofi, Simona. 2018. „Amintirile despre război ale lui G. Topârceanu – spațiu discursiv al memoriei compensativ-recuperatorii“. *Meridian Critic / Analele Universității „Ștefan cel Mare” din Suceava. Seria Filologie*. 30 (1). 69-73. <https://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A28544>
- Babeți, Adriana; Ungureanu, Cornel. 1997. *Europa Centrală. Nevroze, dileme, utopii*. Polirom. Iași.
- Badurina, Natka. 2010. „Vrijeme traume, vrijeme svjedočenja. Testimonijalna literatura i književni kanon tijekom dvadesetog stoljeća“. U: *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Zbornik radova XII. Istodobnost raznodobnog. Tekst i povijesni ritmovi* [ur. Cvijeta Pavlović, Vinka Glunčić-Bužančić, Andrea Meyer-Fraatz]. Književni krug - Odsjek za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Split - Zagreb. 189-201. https://www.academia.edu/13318985/Vrijeme_traume_vrijeme_svjedo%C4%8Denja_Testimonijalna_literatura_i_knji%C5%BEevni_kanon_tijekom_dvadesetog_stolje%C4%87a
- Bal, Mieke. 1997. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. University of Toronto Press Inc. Toronto - Buffalo — London.
- Balaev, Michelle. 2008. „Trends in Literary Trauma Theory“. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 41 (2), 149-166. Retrieved April 4, 2021. <http://www.jstor.org/stable/44029500>

- Bako, Alina. 2019. „Représentation de la guerre dans la littérature roumaine au début du XXe siècle“. U: *1914 – 1918 Grande guerre ou contre-révolution ? : Ce que disent les imaginaires* [ur. Pierre Arbus]. Téraèdre. Paris. 159-166.
- Băicuș, Iulian. 2003. *Dublul Narcis*. Universitatea din București. <http://ebooks.unibuc.ro/filologie/Baicus/index.htm>
- Benstock, Shari. 1983. „At the Margin of Discourse: Footnotes in the Fictional Text“. *PMLA*, 98 (2). 204-225. <https://doi.org/10.2307/462046>
- Boca, Mariana. 2008. *Criza europeană și modernismul românesc. Camil Petrescu și Benjamin Fundoianu. Ideea europeană*. București.
- Bolovan, Ioan. 2013. „Sextil Pușcariu și Primul Război Mondial: între realitate și percepții subiective“. *Caietele Sextil Pușcariu*. I. 219-225. <https://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A13538>, pristup 20. 2. 2020.
- Borza, Cosmin. 2019. „The Heroines. Re-mythicization of the First World War in the Romanian Literature“. *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*, 5.1. <https://doi.org/10.24193/mjcst.2019.7.06>, pristup 20. 2. 2020.
- Bourke, Joanna. 1999. *An Intimate History Of Killing: Face To Face Killing In Twentieth Century Warfare*. Basic Books. New York.
- Bourke, Joanna. 2006. „Barbarization vs. Civilisation in Time of War“. U: *The Barbarization of Warfare* [ur. George Kassimeris]. New York University Press. New York. 19-38.
- Bourke, Joanna. 2019. „Masculinity, Trauma, and the First World War“. U: *Primul Război Mondial în Europa: realitatea literaturii, literatura realității / First World War in Europe: the reality of literature, the literature of reality* [ur. Raluca Dună]. Editura Muzeului Literaturii Române. București. 7-29
- Buciu, Marian Victor. 2006. *Zece prozatori exemplari. Perioada interbelică. Ideea Europeană*. București.
- Bucur, Maria. 2006. „Women’s Stories as Sites of Memory: Gender and Remembering Romania’s World Wars“. U: *Gender & War in Twentieth-Century Eastern Europe* [ur. Nancy M. Wingfield i Maria Bucur]. Indiana University Press. Bloomington. 171-192.
- Burța-Cernat, Bianca. 2011. *Fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică*. Cartea românească. Bukurești.
- Caro-Lina. 1918. „Cronica“. *America Roumanian Daily News*. XIII (50). <https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn83035644/1918-03-07/ed-1/seq-1/>
- Caruth, Cathy. 1996. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. The John Hopkins University Press. Baltimore - London.
- Călin, Liviu. 1976. *Camil Petrescu în oglinzi paralele*. Editura Eminescu. București.
- Călinescu, George. 2002 (¹1945). *Istoria literaturii române. Compendiu*. Litera Internațional. Chișinău - București.
- Ciobanu, Valeriu. 1963. *Hortensia Papadat-Bengescu*. Editura pentru literatură. București.

- Ciodaru-Courriol, Florica. 2005. „L’universalisation par la littérature“. *Philologica Jassyensia*. I (1-2). 161-174. <https://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A728>
- Cole, Sarah. 2001. „Modernism, Male Intimacy, and the Great War“. *ELH*. 68 (2). 469-500. JSTOR, www.jstor.org/stable/30031977, pristup 16. 4. 2021.
- Cole, Sarah. 2009a. „People in war.“ U: *The Cambridge Companion to War Writing*. Cambridge University Press. New York. 25-37.
- Cole, Sarah. 2009b. „Enchantment, Disenchantment, War, Literature“. *PMLA*. 124 (5). 1632-1647. <http://www.jstor.org/stable/25614389>, pristup 4. 3. 2021.
- Crăciun, Gheorghe. 1986. „Recitind *Balaurul* sau Despre un exercițiu de căutare și descoperire“. U: Hortensia Papadat-Bengescu, *Balaurul*. Editura militară. București. 5-23.
- Crăciun, Gheorghe (ur.). 2004. *Istoria literaturii române pentru elevi și profesori*. Cartier. Chișinău.
- Crețu, Bogdan. 2019. „‘Literatura de război’, de la textul ideologic la literatura memoriei. Pornind de la Sadoveanu“. U: *Primul Război Mondial în Europa: realitatea literaturii, literatura realității / First World War in Europe: the reality of literature, the literature of reality* [ur. Raluca Dună]. Editura Muzeului Literaturii Române. București. 102-110.
- Crînguș, Corina. 2015. „Reprezentările și problematica Primului Război Mondial în romanul lui Camil Petrescu“. U: *Actele Conferinței Internaționale de Științe Umaniste și Sociale. „Creativitate. Imaginar. Limbaj“* [ur. Sorina Sorescu, Alina Gioroceanu, Cătălin Ghiță]. Aius PrintEd. Craiova. 50-56
- Curry, Mark. 1998. *Postmodern Narrative Theory*. Macmillan Press. Hampshire - London.
- Daphna-Tekoah, Shir; Harel-Shalev, Ayelet. 2017. „The Politics of Trauma Studies: What Can We Learn From Women Combatants’ Experiences of Traumatic Events in Conflict Zones?“. *Political Psychology*. 38 (6). 943-957. <http://www.jstor.org/stable/45094401>, pristup 20. 3. 2021.
- Durnea, Victor. 2005. „Un scriitor adevărat: Ioan Missir“. *Revista română*. XI (1(39)). <http://astra.iasi.roedu.net/texte/nr39IoanMissir.html>, pristup 1. 2. 2021.
- Eliade, Mircea. 2005 (¹1934). „Romanul oceanografic“. U: *Poetica romanului românesc interbelic în texte reprezentative* [ur. Valentina Marin Curticeanu]. Editura Academiei Române. București. 281.
- Ekstein, Modris. 1989. *The Rites of Spring. The Great War and the Birth of Modern Age*. Houghton Mifflin Company. Boston.
- Fussel, Paul. 1975. *The Great War and Modern Memory*. Oxford University Press. New York - London.
- Faur, Lia Florica. 2009. „Misoginie și erotism în opera lui Camil Petrescu“. U: *The Proceedings of the “European Integration – Between Tradition and Modernity”*. 3. 384-395. <https://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A23602>

- Gârdan, Daiana. 2018. "The Great Female Unread. Romanian Women Novelists in the First Half of the Twentieth Century: a Quantitative Approach". *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*. 4 (1). <https://doi.org/10.24193/mjst>. Pristup 5. 7. 2018.
- Gârdan, Daiana. 2020. „Privind de departe modernitatea: Cazul ‘Sburătorul’“. *Vatra*. 8-9. 87-91. <https://revistavatra.org/2020/11/26/distant-reading-o-noua-paradigma-de-cercetare-literara-vii/>
- Gheran, Nicolae. 1972. *Geneza romanului Pădurea spânzuraților*. U: Rebreanu, Liviu. *Opere 5* [Kritičko izdanje: Nicolae Gheran; Addenda: Cezar Apreotesei i Valeria Dumitrescu]. Editura Minerva. București. 663-709.
- Ghica, Ion. 2014. *Scrisori către V. Alecsandri* [ur. Radu Gârmacea, ilustracije Rareș Ionașcu]. Humanitas. București.
- Glodeanu, Gheorghe. 2007. *Poetica romanului interbelic. O tipologie posibilă. Ideea Europeană*. București.
- Hagiu, Adela. 1998. *Romanul poetic-filozofic*. Institutul European. Iași.
- Hameršak, Filip. 2013. *Tamna strana Marsa. Hrvatska autobiografija i Prvi svjetski rat*. Naklada Ljevak. Zagreb.
- Hariton, Silviu. 2016. „War Commemorations in Inter-War Romania: Cultural Politics and Social Context“. U: *The Great War and Memory in Central and South-Eastern Europe* [ur. Oto Luthar]. Leiden-Boston. Brill. 137-161.
- Hergyan, Tibor. 2013. *Confesiunea în romanul românesc interbelic*. Institutul de Cercetări al Românilor din Ungaria. Giula. <http://www.romanintezet.hu/index.php/publicatii/2013/15-2013/111-tibor-hergyan-confesiunea-in-romanul-romanesec-interbelic>
- Higonnet, Margaret R. 1995. „Another Record: A Different War“. *Women's Studies Quarterly*, 23 (3/4), 85-96. <http://www.jstor.org/stable/40003503>
- Higonnet, Margaret R. 2005. „The 2005 ACLA Presidential Address Whose Can(n)on? World War I and Literary Empires“. *Comparative Literature*, 57 (3), vi-xviii. <http://www.jstor.org/stable/4122296>
- Hinz, Evelyn J. 1990. „An Introduction to War and Literature. Ajax Versus Ulysses.“ *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*. 23 (3). TROOPS versus TROPES: War and Literature (Summer 1990). v-xii. <https://www.jstor.org/stable/24780434>
- Hitchins, Keith. 2017 (1997). *România 1866-1947*. Humanitas. București.
- Howe, Irwing. 1967. "The Idea of Modern". U: *The Idea of Modern in Literature & the Arts* [ur. Irwing Howe]. Horizon Press. New York.
- Huizinga, Johan. 1992. *Homo ludens*. Naprijed. Zagreb.
- Hynes, Samuel. 1992. *A War Imagined: The First World War and English Culture*. Colier Books. New York.
- Iancu, Carol. 2000. *Evrei din România de la emancipare la marginalizare. 1919-1938*. Editura Hasefer. București.

- Ilie, Cornel C.; Drăgoiescu, Ionuț. *Cravașa lui Emil Rebreanu*. (Proiectul Capodopere 2019. Muzeul național de Istorie a României). <http://www.capodopere2019.ro/cravaa-lui-emil-rebreanu.html>, pristup 1. 9. 2020.
- Istrate, Ion; Milea, Ioan; Modola, Doina; Pop, Augustin; Popa, Mircea; Sasu, Aurel; Stan, Elena; Tașcu, Valentin; Vartic, Mariana. *DCRR-1 – Dicționarul cronologic al romanului românesc de la origini până la 1989*. 2004. Academia Română - Institutul de lingvistică și istorie literară „Sextil Pușcariu”. Cluj-Napoca. <http://www.inst-puscariu.ro/dictionare.html>
- Jameson, Fredric. 2009. „War and Repräsentation“. *PMLA*. 124 (5). 1532-1547. <https://www.jstor.org/stable/25614383>
- Jasper, David. 2009. “The Bible.” U: *The Cambridge Companion to War Writing*. Cambridge University Press. New York. 61-70.
- Karahasan, Dzevad. 1995. “Literature and War.” *Agni*. 41. 1-3. www.jstor.org/stable/23007350, pristup 3. 3. 2021.
- Keep, C. J. 1990. “Fearful Domestication: Future-War Stories and the Organization of Consent, 1871-1914.” *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*. 23 (3). 1-16. JSTOR, www.jstor.org/stable/24780435, pristup 22. 2. 2021.
- Klein, Holger. 1976. *The First World War in Fiction*. The McMillan Press Ltd. London - Basingstoke.
- Lăpușneanu, Ioan. 2018. *Emil Rebreanu, eroul de la Ghimeș-Făget*. Editura Școala Ardeleană. Cluj-Napoca.
- Lodge, David. 1988. *Načini modernog pisanja: metafora, metonimija i tipologija moderne književnosti* [prev. Giga Gračan, Sonja Bašić]. Globus - Stvarnost. Zagreb.
- Lovinescu, Eugen. 2015 (1937). *Istoria literaturii române contemporane(1900-1937)*. Academia Română - Fundația Națională pentru Știință și Artă. București.
- Lovinescu, Eugen. 2005. „Evoluția poeziei epice în veacul XX: 1. Evoluția de la rural la urban. 2. Evoluția de la subiect la obiect.” U: *Poetica romanului românesc interbelic în texte reprezentative* [ur. Valentina Marin Curticeanu]. Editura Academiei Române. București. 151-154.
- Manolescu, Nicolae. 2004. *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*. Editura 100 + 1 Gramar. București.
- Manolescu, Nicolae. 2008. *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*. Paralela 45. Pitești.
- Marin Curticeanu, Valentina. 2005. „De ce poetica romanului? Studiu introductiv”. U: *Poetica romanului românesc interbelic în texte reprezentative* [ur. Valentina Marin Curticeanu, Cristina Popa, Ana Maria Botnaru]. Editura Academiei Române. București.
- Martin, Mircea; Moraru, Christian; Terian, Andrei (ur.). 2017. *Romanian Literature as World Literature*. Bloomsbury Academic. New York. (e-book)
- McLoughlin, Kate. 2009a. „Introduction.” U: *The Cambridge Companion to War Writing*. Cambridge University Press. New York. 1-3.

- McLoughlin, Kate. 2009b. „War and words.“ U: *The Cambridge Companion to War Writing*. Cambridge University Press. New York. 15-24.
- Mironescu, Doris. 2019. „Violență și estetism în poezia românească a Primului Război Mondial“. *Primul Război Mondial în Europa: realitatea literaturii, literatura realității / First World War in Europe: the reality of literature, the literature of reality* [ur. Raluca Dună]. Editura Muzeului Literaturii Române. București. 111-128.
- Modoc, Emanuel. 2020. „Rețeaua conceptuală a modernității românești. O abordare computațională“. *Vatra*. 8-9. 102-106. <https://revistavatra.org/2020/12/02/distant-reading-o-noua-paradigma-de-cercetare-literara-x/>
- Modoc, Emanuel. Gârdan, Daiana. 2020. „Style at the Scale of the Canon. A Stylometric Analysis of 100 Romanian Novels Published between 1920 and 1940“. *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*. 6 (2). 48-63. <https://doi.org/10.24193/mjctst>, pristup 10. 3. 2020.
- Moretti, Franco. 2007. *Graph, maps, trees : abstract models for literary history* [pogovor Alberto Piazza]. Verso. London - New York.
- Mosse, George L. 1986. „Two World Wars and the Myth of the War Experience.“ *Journal of Contemporary History*, 21 (4), 491-513. <http://www.jstor.org/stable/260583>, pristup 1. 3. 2021.
- Mușat, Carmen. 2004. *Romanul românesc interbelic: dezbatere teoretice, polemici, opinii critice*, Humanitas Educațional. București.
- Mușina, Tania. 2010. „Roluri ale femeii în romanele Hortensiei Papadat Bengescu și ale Virginiei Woolf (I). Soția, mama, fiica, sora“. *Revista Transilvania*. 2. <https://revistatransilvania.ro/2-2010/>
- Mușina, Tania. 2010. „Roluri ale femeii în romanele Hortensiei Papadat Bengescu și ale Virginiei Woolf (II). Soția, mama, fiica, sora“. *Revista Transilvania*. 3. <https://revistatransilvania.ro/3-2010/>
- Naroș, Iacob. 2013. *Romanele lui Rebreanu*. Tipo Moldova. Iași.
- Nemec, Krešimir. 1995. *Povijest hrvatskoga romana od početaka do kraja 19. stoljeća*. Znanje. Zagreb.
- Nurbert, Roxana. 1997. „Beiträge zum Österreich-Bild im südosteuropäischen Kulturraum“. *Modern Austrian Literature*. 30 (3/4). 98-110.
- Ogunyemi, Chikwenye Okonjo. 1983. „The Poetics of the War Novel.“ *Comparative Literature Studies*. 20 (2). 1983. 203–216. JSTOR, www.jstor.org/stable/40246397, pristup 5. 2. 2021.
- Paleologu, Alexandru. 1984. „Fișă la dosarul Mioară“. U: *Camil Petrescu* [ur. Paul Dugneanu]. Editura Eminescu. București. 315-319.
- Paleologu, Alexandru. 1998. *Despre lucrurile cu adevărat importante*. Polirom. Iași.
- Paleologu, Alexandru. 2007. „Tema duelului la Camil Petrescu“. U: *Spiritul și literatura: încercări de pseudocritică*. Cartea Românească. București. 156-165.
- Papadat-Bengescu, Hortensia. 2005. „Despre tehnica și personajele romanului.“ U: Marin Curticeanu, Valentina, *Poetica romanului românesc interbelic în texte*

- representative. Editura Academiei Române. București. 183. (isječak iz intervjua objavljenog u listu *Adevărul*, XLIX (15742), 12. svibnja 1935., str. 5)
- Pârvulescu, Ioana. 2004. „Conjectura lui Procust”. *România literară*. XXXVII/21. http://arhiva.romanialiterara.com/index.pl/conjectura_lui_procust
- Pârvulescu, Ioana. 2008. „La război, ca la război...”. *România literară*. XLI/43. http://arhiva.romanialiterara.com/index.pl/la_rzboi_ca_la_rzboi..
- Pederson, Joshua. 2014. „Speak, Trauma: Toward a Revised Understanding of Literary Trauma Theory”. *Narrative*. 22 (3). 333-353. <http://www.jstor.org/stable/24615578>, pristup 2. 4. 2021.
- Perpessicius. 1974. *Patru clasici (Eminescu, M. Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu)*. Editura Eminescu. București.
- Petrescu, Camil. 1934. „Amintirile colonelului Grigore Lăcusteanu și amărăciunile calofilismului.” *Revista Fundațiilor Regale*: 10. 160-169. <http://dspace.bcucloj.ro/handle/123456789/48436>
- Petrescu, Camil. 1971 (¹1936.). *Teze și antiteze: Eseuri alese*. Editura Minerva. București.
- Petrescu, Camil. 1982. *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* [Tabel cronologic, prefață, note și bibliografie de Sanda Radian]. Editura Albatros. București.
- Petrescu, Camil. 1983. „Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici”. U: Petrescu, Camil, *Comentarii și delimitări în teatru* [Ediție, studiu introductiv, note de Florica Ichim]. Editura Eminescu. București. 1-56.
- Petrescu, Camil. 1988. *Doctrina substanței II*. Editura științifică și enciclopedică. București.
- Petrescu, Camil. 2003a (¹1934.). *Patul lui Procust*. Editura 100 + 1 Gramar. București.
- Petrescu, Camil. 2003b. *Note zilnice*. Editura Gramar. București.
- Petrescu, Camil. 2004b. „Cuvânt după un sfert de veac”. U: *Ultima noapte de dragoste întâia noapte de război*. Editura 100 + 1 Gramar. București.
- Petrescu, Camil. 2005. „De ce nu avem roman?” U: *Poetica romanului românesc interbelic în texte reprezentative* [ur. Valentina Marin Curticeanu, Cristina Popa, Ana Maria Botnaru]. Editura Academiei Române. București. 2005. 203-205.
- Piru, Alexandru. 1981. *Istoria literaturii române de la început pînă azi*. Editura Univers. București.
- Pitcher, L.V. 2009. „Classical war literature.” U: *The Cambridge Companion to War Writing*. Cambridge University Press. New York. 71-82.
- Pojoga, Vlad; Gârdan, Daiana; Baghiu, Ștefan; Borza, Cosmin; Minculete, Iunis; Frătean, Denisa. 2020. „Diversitate identitară în romanul românesc (1844-1932)”. *Transilvania*. 10. 33-44.

- Protopopescu, Alexandru. 2002. *Romanul psihologic românesc*. Editura Paralela 45. Pitești - București - Brașov - Cluj-Napoca - Constanța.
- Ralea, Mihail. 2005. „De ce nu avem roman?“ U: *Poetica romanului românesc interbelic în texte reprezentative* [ur. Valentina Marin Curticeanu, Cristina Popa, Anaion Maria Botnaru]. Editura Academiei Române. București. 59-68.
- Raicu, Lucian. 1967. *Liviu Rebreanu*. Editura pentru literatură. București.
- Răduță, Magda. 2018. „Geniul rău al țării’. Profitorul de război în publicistica pamfletară (1918-1919)“. *Romanian Studies Today*. II. 25-34. <https://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A30721>
- Rebreanu, Liviu. 1943. „Mărturisiri“. U: Rebreanu, Liviu. *Amalgam*. Editura Socec & Co., S.A.R. București.
- Rebreanu, Liviu. 1972. „Caiete de creație“. U: Rebreanu, Liviu. *Opere 5*. [Ediție critică de Nicolae Gheran. Addenda de Cezar Apreotesei și Valeria Dumitrescu]. Editura Minerva. București. 323-355.
- Rebreanu, Emil. „Epistole. Alte documente. Cronologie.“ U: Rebreanu, Liviu. *Opere 5* [Ediție critică de Nicolae Gheran. Addenda de Cezar Apreotesei și Valeria Dumitrescu]. Editura Minerva. București. 356-551.
- Rebreanu, Liviu. 1919. *Calvarul*. [https://ro.wikisource.org/wiki/Calvarul_\(Liviu_Rebreanu\)](https://ro.wikisource.org/wiki/Calvarul_(Liviu_Rebreanu))
- Rebreanu, Liviu. 1931. *Metropole*. Editura Cartea Românească. București.
- Rebreanu, Liviu. 1972. „Caiete de creație.“ U: *Opere 5* [Ediție critică de Nicolae Gheran. Addenda de Cezar Apreotesei și Valeria Dumitrescu]. Editura Minerva. București. 323-355.
- Reed, John R. 2009. “The Victorians and war.” U: *The Cambridge Companion to War Writing*. Cambridge University Press. New York. 135-145.
- Remenyi, Joseph. 1944. “Psychology of War Literature”. *The Sewanee Review*, 52 (1). 137–147. JSTOR, www.jstor.org/stable/27537494, pristup 17. 4. 2021.
- Ricœur, Paul. 1990. „Preplitanje historije i fikcije.“ *Quorum : časopis za književnost* 6. 4 (31). 236-247
- Ricœur, Paul. 2007. „Sablazan zla“. *Europski glasnik*. 356-363.
- Russel, Gillian. 2009. “The eighteenth century and the romantics on war.” U: *The Cambridge Companion to War Writing*. Cambridge University Press. New York. 15-24.
- Savage Brosman, Catharine. 1992a. „The Functions of War Literature“. *South Central Review*, Spring, 9 (1). 85-98, <https://www.jstor.org/stable/3189388>.
- Savage Brosman, Catharine. 1992b. „Reading Behind the Lines. The Interpretation of War“. *The Sewanee Review*. 100 (1). 69-97. <https://www.jstor.org/stable/27546485>
- Săndulescu, Alexandru. 1984. *Cel mai de seamă analist al prozei românești*. U: *Camil Petrescu* [ur. Paul Dugneanu]. Editura Eminescu. București. 176-182.

- Sora, Simona. 2008. *Regăsirea intimității*. Cartea Românească. București.
- Stîngă (Zaria), Alina-Mariana. 2017. „The Poetics of Authenticity. The New Conventions and Esthetic Formulas of The Interwar Novel”. *Journal of Romanian Literary Studies*. 12. 617-623. <https://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A27499/>, pristup 20. 2. 2021.
- Šenoa, August. 2014. *Izabrana djela III*. Matica hrvatska. Zagreb.
- Tal, Kalí. 1996. *Worlds of Hurt. Reading the Literature of Trauma*. Cambridge University Press. Cambridge - New York - Melbourne.
- Terian, Andrei. 2019. „Big Numbers. A Quantitative Analysis of the Development of the Novel in Romania”. *Transylvanian Review* 28. Supplement 1. 55–71.
- Terian, Andrei; Gârdan, Daiana; Modoc, Emanuel; Borza, Cosmin; Varga, Dragoș; Olaru, Ovio; Morariu, David. 2020. „Genurile romanului românesc (1901-1932). O analiză cantitativă.” *Transilvania* 10. 53-64.
- Ungureanu, Cornel. 2003. *Geografia literaturii române, azi: Vol. IV – Banatul*. Paralela 45. Pitești.
- Ungureanu, Cornel. 2016. *O istorie secretă a literaturii române*. Tractus Arte. București.
- Vancu, Radu; Goldiș, Alex; Olaru, Ovio; Pojoga, Vlad; Susarenco, Teodora; Frătean, Denisa; Baghiu, Ștefan. 2020. „Temporalitatea internă a romanului românesc (1844-1932)”. *Transilvania*. 10. 22-32.
- Vianu, Tudor. 1977. *Arta prozatorilor români*. Editura Albatros. București.
- Vodă Căpușan, Maria. 1988. *Camil Petrescu – Realia*. Cartea românească. București.
- Wächter, Magda. 2019. „Romanul românesc interbelic. Delimitări și controverse”. *Caietele Sextil Pușcariu*. IV. 523-530.
- Weil, Abigail. 2019. *Man is Indestructible: Legend and Legitimacy in the Worlds of Jaroslav Hašek*. Doctoral dissertation. Harvard University, Graduate School of Arts & Sciences. <https://dash.harvard.edu/handle/1/42013078>, pristup 3. 3. 2021.
- Weininger, Otto. 1920. *Geschlecht und Charakter*. Wilhelm Braumüller Universitäts-Verlagsbuchhandlung Gesellschaft M. B. H. Wien - Leipzig. <http://www.kfaktor.com/files/geschlecht-und-charakter.pdf>.
- Zhou, Wen; Liu, Ping. 2011. „The First World War and the Rise of Modern American Novel: A Survey of the Critical Heritage of American WWI Writing in the 20th Century”. *Journal of Cambridge Studies*. 6 (2-3). 116-130.
- Zlatar, Andrea. 2004. *Tekst, tijelo, trauma*. Naklada Ljevak. Zagreb.
- Žmegač, Viktor. 1991. *Povijesna poetika romana*. Grafički zavod Hrvatske. Zagreb.

Summary

World War I (1914 – 1918) spread across the majority of Europe and was the first conflict of such proportion in history. Its ending brought significant changes in economic relations on world level, leaving a lasting demographic effect, and – by enabling the creation of new countries – it changed the geographical map of the war-ravaged area.

The trauma of war was reflected in the modern novel rather shortly after these events. Writing about war, especially while its memory is still fresh to the readers' mind, holds great responsibility, bearable only by great writers. This is why three canonical novels of Romanian literature written in the first two decades following the war have been selected for closer reflection in this book: *Forest of the Hanged* by Liviu Rebreanu (1922), *The Dragon* by Hortensia Papadat-Bengescu (1923) and *The Last Night of Love, The First Night of War* by Camil Petrescu (1930). All three share the theme of World War I, but each of the three authors approaches it with different experiences, builds different structure and chooses different narrative techniques. Thus, the reader is offered three different perspectives of Romania and the war. Camil Petrescu takes the perspective of a Romanian soldier. Liviu Rebreanu also chooses a soldier as the protagonist; however, one on the other side of the battlefield – being a Romanian from Transylvania, the protagonist is a member of Austro-Hungarian forces. Hortensia Papadat-Bengescu, on the other hand, shows that heroes can be found not only on the war front and not only be men, also providing insight in the life in the background and the female experience of war.

Although the validity of including in the corpus a work of literature which is not set on the battlefield (*The Dragon*) or whose author does not have the personal experience of war (*Forest of the Hanged*) may be questioned, war is an extremely distressing event both for individuals (individual experience) and for the entire community (collective experience), affecting the complete population of countries involved (leaving traces even further) rather than limiting its effects to soldiers and those directly involved in the events on the battlefield or located in its immediate proximity. Thus, for the purpose of this work, a war novel shall be considered each novel set at a time of war, specifically World War I, regardless if it is set mostly on the battlefield or in the rear, if the protagonists are soldiers or civilians, and if the novel could also be classified as, for instance, a romance or a social novel. By choosing this type of classification, it is possible to provide insight into two different perspectives: the perspective of a soldier (“the male perspective”) and the perspective of a civilian (“the female perspective”); i.e. the battle front and the rear perspective of events.

The analysis of different approaches to the theme of war in these novels is primarily based on the theory of trauma, which was brought to the literary science by Cathy Caruth, relying on Freud's *Beyond Pleasure Principles*. According to her, trauma does not include the traumatic experience alone, but also the response to a violent event which has not been fully assimilated/ understood /accepted at the time and later occurs in different repetitive forms (e.g. nightmares or hallucinations). Such experience, as pointed out in literature, is too difficult to express by means of language or the means of language one disposes of at the given moment. In Hortensia Papadat-Bengescu's novel, the hardest moments are marked with muteness, the lack of words, alexithymia. Apostol Bologa, the protagonist of *Forest of the Hanged*, is also overcome by muteness when he is given the most terrifying news of all – that his unit shall be sent to the Romanian front; i.e. that he is about to find himself in the position of shooting at his own people on the other side of the border. However, unlike the two who had their books published soon after the war, in 1922 (Rebreanu) and in 1923 (Hortensia Papadat-Bengescu), Camil Petrescu had remained silent for twelve years, until 1930. In that, he belongs to the literary wave of survivors in European literature, which had been started by Erich Maria Remarque's novel *All Quiet on the Western Front* (1929).

In terms of its relation to reality, similarly to other types of novels, war novel can vary to a large extent, ranging from testimonials to complete fiction. Out of the three authors, it was only Camil Petrescu who participated in war as a soldier – he belongs to the authors whose novels are filled with personal experiences from the front lines, the authors who had worn a uniform and held a rifle. Hortensia Papadat-Bengescu's town was bombarded and later occupied but she had no direct contact with the battlefield; however, her position of a wartime nurse can be taken as the "female front line" of a sort – she witnessed both blood and wounds and the struggle to survive. Out of the three, Rebreanu kept furthest from experiencing war; although he had started a military career in Gyula, Hungary in his youth, he left it long before the war, moving to Romania. Yet, he was inspired by his brother's experience of war, who had tried to flee military service only to be sentenced to death by hanging.

Writing about war – indirectly – implies answering the questions: *Why write about war?* and *How to write about war?* With all three of the authors, it is established that one of the main reasons for writing about war experiences (one's own or, in Rebreanu's case, of a close person whose loss represents a traumatic event) is fulfilling one's own deep psychological need, e.g., trauma resolution, with narrating being the path to healing.

Theorists offer two possible answers to the second question: *How to write about war?* - with *admiration* or with *horror* (Ricoeur 1990: 243), with *enchantment* or *disenchantment* (Cole 2009b: 1632-1633), by *aestheticizing* or *demystifying* war (Savage-Brosman 1992a). The way of writing, the style, appears to be more important than the choice of content. Indeed, even a work which exposes the disenchantment with war on the level of content (as all three novels do), can utilize enchanting language, as Cole points out (2009b: 1639). Although at the level of content all three authors express their horror at the war, demystifying notions of heroism, battlefield/battle, enemy, and homeland, the only one who consciously avoids using the language which might create the impression of enchantment is Camil Petrescu. It is, actually, in line with his preference to anti-callophilia and distaste for figurative language. The other two authors nourish a poetic expression with emphasized symbolism. Thus, in the novel of Hortensia Papadat-Bengescu the most important symbol is the dragon while in Rebreanu's novel, along with the gallows and the forest of the hanged, important symbols are the cross and light. Perhaps it was the figurative language, rather than the content of Rebreanu's novel that helped establish an image of his brother Emil Rebreanu – identified with Apostol Bologa – as a hero. The clear distinction between *The Last Night of Love*, *The First Night of War*, published in the early 1930s, and *The Dragon and Forest of the Hanged*, written in the early 1920s, complies with Hynes' (1992: 439) observation that the late 1920s were a time when language of war literature changed: the old grand style was replaced by "the plainest, most physical words".

"The drama of war is not just the constant threat of death, massacre and hunger, as much as the constant soul searching, the unstoppable conflict with your own self, that comprehends differently what it used to know in a certain way" is what Camil Petrescu writes in *The Last Night...* Out of the three novels, the inner drama comes to the fore mostly in two – *The Last Night...* and *Forest of the Hanged*. The plot of both novels is less affected by external events (recruitment, declaration of war, events at the battlefield, injuries) than the character's minds in turmoil. *The Last Night...* opens with Gheorghidiu's doubts about his wife's fidelity and ends with him finally giving up on his marriage and finding peace in it. *Forest of the Hanged* is also structured with respect to Apostol's mental turmoil – beginning with the first doubt of making the right decision, ending with final conciliation. Although it could not have been the author's intention, one might say that the *Forest of the Hanged* displays in miniature the change of the perception of war in literature through history: from soldiers as demigods (proud, confident Apostol in the beginning of the novel) to soldiers with all the human weaknesses (Apostol after the news of moving to the Romanian

front). Somewhat unexpectedly, only *The Dragon*, written from a female perspective, is set in a time limited with the beginning and ending of war and the protagonist Laura, though not demised of inner life, deals with practical problems more than anything else.

The physical experience of war stands out the most in *The Dragon*. The other two main characters, soldiers Apostol Bologa and Ștefan Gheorghidiu, surprisingly leave the impression of almost being disembodied. Although they are both injured, the physical pain is spoken of very briefly, incidentally. Hortensia Papadat-Bengescu's prose, however, showcases tormented, mutilated, broken bodies stalked by death. The theme of illness plays an important role in her later works as well – yet, nowhere as much as in *The Dragon*. Laura, and the reader through her eyes, watches an arm turned into a slush of meat and bone, watches as the gangrene spreads and the arm is about to be amputated, watches as a man quietly dies of an unknown disease, a wounded man whose chest an explosion has opened thus revealing his heart, she treats a purulent abscess, sees a man whose mouth is infected with larvae... The visual is often accompanied with the olfactory sensation as well as an entire spectrum of feelings – ranging from compassion over pity to revulsion. Literally discarding of a body – throwing off a speeding train the corpse of a little girl who had died of an infectious disease, in front of her brothers and aunt, with silent agreement of her parents – is one of the most disturbing moments of the novel. The death of a child painfully directs to the pointlessness of bloodshed, affecting those involved in the conflict as well as the innocent, and the discarded body of a child becomes the symbol of war horror and the attitude to body (people) brought by war – body is merely a corpse, an unneeded rag, people are expendable, even when they are not cannon fodder. The symbolism of the innocent victim is further emphasized by the girl's choice of name: Mioara, or Mielușica in a term of endearment; i.e. "Lamb", "Lamblet". Hortensia Papadat-Bengescu's novel embodies the town (an organism threatened by death), homeland (mother), a train carrying wounded men (a dragon with a head, tail, nostrils, and moreover, flesh and blood). The only "missing" body belongs to Laura.

As opposed to the protagonists' inner drama, the individual experience, there are attempts to portray war as a collective experience. In his *Confession* Rebreanu speaks of Apostol Bologa's inner drama as of something shared among an entire generation, "all of us". The term "all of us" refers not only to the Romanian community in Hungary/Austro-Hungary (shown in Bologa's hometown, the small town of Parva); in the *Forest of the Hanged*, the Austro-Hungarian army is the Empire in miniature, with all the different nationalities, Romanian, Czech, Ukrainian, Jewish etc. to

Hungarian and Austrian. Still, the collective here is rather a sum of individuals (also reflecting the reality of the Monarchy) than a collective. In *The Dragon* a series of individual experiences (of wounded men) is also formed into a collective experience of war, but the collective experience is also displayed by personification of the town and homeland, portraying the town as an organism, a single being, especially while awaiting occupation and in an occupied town. Yet, in *The Last Night...* in contrast to a series of individuals – civilians embodying greed, incompetence, corruption – the collective is mostly revealed in the battlefield where, from the moment war is declared, a feeling of comradeship is born among soldiers, a special solidarity that the author himself declares to have experienced. This relationship, the feeling of being among equals, is limited to a small group of people, existing only among those in the battlefield, and the relations forming among them exceed all others. The fighting scenes of Petrescu's novel best describe what Jameson (2009) calls the collective experience of war – unlike the *Forest of the Hanged* where the artilleryman Bologna almost always acts as an individual, Petrescu's narrator Gheorghidiu identifies with his men and the lines between him and his comrades are occasionally blurred. This ideal of comradeship is part of the war experience myth (Mosse 1986: 492) created after World War I, enabling the soldiers who had taken part in battles cope with their traumatic experiences.

World War I is a turning point in the belief system closely related to literary modernism. Of all three novels, one – *Forest of the Hanged* by Rebreanu – is a better fit to the traditional realistic prose, while two – *The Dragon* and *The Last Night of Love, The First Night of War* – are closer to the poetics of modernism. Rebreanu's novel, however, has an innovative streak, mostly in terms of inner focalization (less consistently than in the other two novels), which enables the reader to "see" the world through the eyes of Apostol Bologna. Changes in the literary approach brought over by modernism are doubtlessly a reaction to the inadequacy of traditional forms not being able to express the horror of World War I. The question arises naturally: *Are novels that are more aligned with modernist paradigms better at meeting this need?* In case of these three novels, the answer is affirmative. Although a much larger corpus would be needed for any general conclusions, the example of the novels taken under consideration demonstrates that the novels relying on modernist methods conveyed the anti-war message more successfully.

Prijevod: Iris Olujić Ljubica

Rezumat

Primul Război Mondial (1914-1918) a afectat aproape întreaga Europa și a fost primul conflict de asemenea proporții din istorie. Sfârșitul acestuia a adus schimbări semnificative în relațiile economice la nivel mondial, a lăsat o amprentă demografică de durată și – permițând crearea noilor state – a schimbat harta geografică a zonei afectate.

Trauma războiului a fost reflectată în romanul contemporan la relativ scurt timp după cele întâmplate. A scrie despre evenimentele războiului, mai ales când amintirile lor sunt încă proaspete în mintea cititorului, poartă cu sine o mare responsabilitate, pe care doar marii scriitori și-o pot asuma cu succes. De aceea au fost selectate pentru o prezentare mai detaliată în această carte trei romane canonice ale literaturii române scrise în primele două decenii de după război: *Pădurea spânzuraților* de Liviu Rebreanu (1922), *Balaurul* de Hortensia Papadat-Bengescu (1923) și *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu (1930). Toate cele trei cărți împărtășesc tema Primului Război Mondial, dar fiecare dintre cei trei autori abordează tema cu experiențe diferite, construiește o structură diferită și alege tehnici narrative diferite. În acest fel trei viziuni distincte despre România și despre evenimentele războiului se deschid cititorului. Camil Petrescu oferă viziunea unui soldat român. Liviu Rebreanu alege un protagonist care este și el militar, dar de cealaltă parte a frontului: ca român din Transilvania, el este membru al forțelor austro-ungare. Hortensia Papadat-Bengescu, în schimb, arată că eroii nu sunt doar pe câmpul de luptă și nu sunt neapărat bărbații, oferind o perspectivă asupra vieții din hinterland și a experienței feminine de război.

Deși s-ar putea pune problema justificării includerii în corpus a operelor literare a căror acțiune nu are loc pe front (*Balaurul*) sau a căror autor nu are o experiență personală a războiului (*Pădurea spânzuraților*), războiul este un eveniment traumatizant atât pentru indivizi (experiența individuală), cât și pentru întreaga comunitate (experiența colectivă). Războiul afectează întreaga populație a țărilor implicate (lăsând urme și pe un spațiu mai vast), nu numai soldații și cei care sunt direct implicați în evenimentele de pe front sau se află în imediata sa vecinătate, în consecință, în lucrarea de față, prin conceptul de „roman de război” se va înțelege orice roman a cărui acțiune este plasată în vremea războiului, în special a Primului Război Mondial, indiferent dacă acțiunea se desfășoară în principal pe front sau în principal în hinterland, dacă protagoniștii sunt soldați sau civili și dacă romanul poate fi, de asemenea, clasificat ca, de exemplu, roman de dragoste sau roman social. O astfel de alegere ne permite, de asemenea, să cunoaștem două aspecte diferite: perspectiva soldatului

(„viziunea masculină”) și perspectiva civilă („viziunea feminină”), adică să cunoaștem evenimentele de pe câmpul de luptă, dar și din hinterland.

Analiza consacrată temei războiului din aceste romane se bazează în primul rând pe teoria traumei, introdusă în hermeneutica literară de Cathy Caruth, având ca punct de plecare lucrarea lui Freud *Dincolo de principiul plăcerii*. În concepția autoarei menționate, trauma nu înseamnă vătămarea în sine (experiență traumatică), ci un răspuns la un eveniment violent care nu a fost pe deplin asimilat / înțeles / acceptat în momentul în care s-a întâmplat, iar mai târziu apare sub diferite forme repetitive (ex. coșmaruri sau halucinații). O astfel de experiență, se subliniază în literatură de specialitate, este prea greu de exprimat cu mijloace lingvistice sau cu mijloacele lingvistice de care dispunem în acel moment. În romanul Hortensiei Papadat-Bengescu, cele mai dificile momente sunt caracterizate de muțenie, lipsă de cuvinte, alexitimie. Apostol Bologa, protagonistul *Pădurii spânzuraților*, rămâne copleșit, lipsit de cuvinte când află cea mai groaznică veste pentru el – că unitatea sa va fi trimisă pe frontul spre România, ceea ce înseamnă că el se va afla într-o situație în care va trage în compatrioții săi dincolo de graniță. Dar spre deosebire de cei doi, care și-au publicat cărțile foarte curând după război, în 1922 (Rebreanu) și în 1923 (Hortensia Papadat-Bengescu), Camil Petrescu tace doisprezece ani, până în 1930. Prin acest fapt el se încadrează în valul literaturii supraviețuitorilor, deschis în literatura europeană de Erich Maria Remarque cu romanul *Nimic nou pe frontul de vest* (1929).

Romanul de război, la fel ca romanele cu alte teme, poate fi plasat într-o gamă relativ largă de relații cu realitatea: de la mărturisire la ficțiune completă. Dintre acești trei autori, doar Camil Petrescu a luat parte la război ca soldat – el aparține autorilor care au transpus în roman experiențe personale din primele linii ale frontului, celor care purtau uniforma și țineau pușca în mână. Hortensia Papadat-Bengescu, deși orașul în care s-a aflat a suferit bombardamente și apoi ocuparea, nu a avut contact direct cu frontul, dar poziția ei de soră de caritate în acele împrejurări poate fi înțeleasă ca un fel de „prima linie feminină” – ea a văzut și sânge și răni și lupte pentru viață. Dintre cei trei, Rebreanu stă cel mai departe de experiența războiului; deși și-a început cariera militară în Ungaria, la Gyula, în tinerețe, a părăsit-o cu mult înainte de război, mutându-se în România. El se inspiră însă din experiența de război a fratelui său, care, după ce a încercat să dezerteze din armata austro-ungară, a fost condamnat la moarte prin spânzurare.

A scrie despre război implică – indirect – și răspunsuri la întrebările „De ce să scriu despre război?” și „Cum să scriu despre război?” La toți cei trei autori se confirmă că unul dintre principalele motive pentru a scrie

despre experiența războiului (proprie sau, în cazul lui Rebreanu, a unei persoane apropiate a cărei pierdere reprezintă un eveniment traumatic) este de a-și îndeplini propria nevoie psihologică profundă, adică de a rezolva trauma – pentru că tocmai povestirea este calea spre vindecare.

La a doua întrebare, „Cum să scriu despre război?“, teoreticienii oferă două răspunsuri posibile: cu *admirație* sau cu *groază* (Ricoeur 1990: 243), *fascinat* sau *des-fascinat* (Cole 2009b: 1632-1633), *estetizând* sau *demitizând* războiul (Savage-Brosman 1992a). Modul de a scrie, stilul, se dovedește în acest proces a fi mai important decât alegerea conținutului. Cole (2009b: 1639) subliniază că până și o lucrare care la nivel de conținut demaschează fascinația pentru război (ceea ce este adevărat pentru toate romane menționate) poate folosi un limbaj care fascinează. Deși la nivel de conținut toți cei trei autori își exprimă groaza în fața evenimentelor războiului, demistificând concepte precum eroismul, frontul / bătălia, dușmanul și patria, singurul dintre ei care evită în mod conștient limbajul care ar putea crea o impresie de fascinație este Camil Petrescu. Acest lucru, la urma urmei, se aliniază concepției estetice a autorului, cunoscut promotor al anticatolofiliei, care își declara aversiunea față de mijlocele stilistice. Ceilalți doi autori preferă expresia poetică și folosesc un simbolism accentuat. Astfel, în romanul Hortensiei Papadat-Bengescu cel mai important simbol este balaurul, în timp ce în romanul lui Rebreanu, alături de spânzurătoare și de pădurea spânzuraților, crucea și lumina sunt simboluri importante. Poate că datorită mijloacelor lingvistice, mai mult decât datorită conținutului, romanul lui Rebreanu a contribuit direct la crearea imaginii lui Emil Rebreanu – identificat cu Apostol Bologa – ca erou. Distincția clară dintre *Ultima noapte...*, publicată la începutul anilor 1930, și *Balaurul* și *Pădurea spânzuraților*, romanele scrise la începutul anilor 1920, este în concordanță cu observația lui Hynes (1992: 439) conform căreia sfârșitul anilor 1920 a fost momentul în care limba literaturii de război s-a schimbat: vechea retorică înaltă a fost înlocuită cu „cele mai obișnuite, cele mai fizice cuvinte”.

„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” scrie Camil Petrescu în *Ultima noapte...* Din cele trei romane observate, drama interioară iese în prim-plan în două – *Ultima noapte...* și în *Pădurea spânzuraților*. În ambele romane, acțiunea este mai puțin influențată de evenimente externe (recrutare, declarație de război, evenimente de pe front, răni), și mai mult de frământările sufletești ale personajelor. *Ultima noapte...* se deschide cu îndoielile lui Gheorghidiu cu privire la fidelitatea soției sale și se încheie cu renunțarea în cele din urmă la căsătorie și găsirea împăcării în acest fapt. Și *Pădurea spânzuraților* este organi-

zată în funcție de frământările sufletești ale lui Apostol – începe cu prima îndoială cu privire la corectitudinea propriei alegeri și se termină cu împăcarea finală. Deși nu e posibil să fi fost intenția autorului, s-ar putea spune că *Pădurea spânzuraților* prin calea frământărilor interioare ale lui Apostol arată în miniatură schimbarea imaginii războiului în literatură de-a lungul istoriei: de la soldați ca semizei (Apostol mândru, încrezător în sine de la începutul romanului) până la soldații cu toate slăbiciunile omenești (Apostol după vestea că regimentul lui se va muta pe frontul românesc). Cumva neașteptat, doar *Balaurul* – scris din perspectivă feminină – este marcat temporal de începutul și sfârșitul războiului, iar protagonista Laura, deși nu este lipsită de o viață interioară, este preocupată totuși în primul rând de probleme practice.

Tocmai *Balaurul* este romanul în care experiența fizică a războiului iese cel mai mult la iveală. Personajele principale care sunt soldați, Apostol Bologa și Ștefan Gheorghidiu, în mod ciudat, lasă cumva o impresie de parcă ar fi fără corp. Deși amândoi suferă răni, despre durerea fizică se vorbește foarte succint, în treacăt. Prin proza Hortensiei Papadat-Bengescu trec însă trupuri chinuite, schiloade, rupte, trupuri pândite de moarte. Chiar și în operele ei literare ulterioare tema bolii ocupă un loc important – însă, în niciuna dintre ele în asemenea măsură ca în *Balaurul*. Laura, iar prin privirea ei și cititorul, se uită la mâna transformată într-un terci de oase și carne, se uită la cangrenă și știe că brațul este amenințat cu amputarea, se uită la un om care moare în liniște de o boală necunoscută, la un om rănit al cărui piept a fost deschis de o explozie în așa fel că i se vede inima, ea vindecă un abces purulent, vede un om a cărui gură a fost atacată de viermi... Vizualul este adesea însoțit de senzații olfactive și de o gamă întreagă de emoții – de la empatie la milă și la repulsie. Aruncarea corpului în sens literal – aruncarea trupului unei fete care a murit de o boală contagioasă dintr-un tren în viteză, în fața fraților și a mătușii ei, cu acordul tacit al părinților – este una dintre cele mai cutremurătoare scene din roman. Moartea unui copil indică în mod dureros lipsa de sens a vărsării de sânge, care îi afectează atât pe participanți, cât și pe cei nevinovați, iar corpul aruncat al copilului devine un simbol al ororii războiului și al relației cu corpul (omul) adusă de război – trupul este doar un cadavru, o cârpă inutilă, oamenii sunt consumabili, chiar și atunci când nu sunt carne de tun. Symbolismul victimei nevinovate este evidențiat și mai mult de alegerea numelui fetei: Mioara, poreclită și Mielușica. În romanul Hortensiei Papadat-Bengescu sunt personificate (întruchipate) și orașul (ca organism amenințat de moarte), patria (ca mamă), trenul cu răniți (ca un balaur care nu are doar cap, coadă, nări, ci și sânge și carne). Singurul corp care „lipsește” este cel al Laurei.

În contrast cu drama interioară a protagonistului, cu experiența sa individuală, stă un efort de a arăta războiul ca experiență colectivă. În *Mărturisiri* Rebreanu vorbește despre drama interioară a lui Apostol Bologa ca despre ceva comun întregii generații, „șovăirile noastre, ale tuturor”. „Toți” merge de fapt mai departe de comunitatea românească din Ungaria/Austro-Ungaria (reprezentată prin imaginea orașului Parva, locul de naștere al lui Bologa): în *Pădurea spânzuraților*, armata austro-ungară este Monarhia în miniatură, în varietatea ei națională, de la români, cehi, ucraineni, evrei și altele până la maghiari și austrieci. Totuși, colectivul aici este mai mult o sumă de indivizi (care reflectă și realitatea Monarhiei) decât o comunitate. În *Balaurul*, o serie de experiențe individuale (ale răniților) se conturează într-o experiență colectivă de război, dar experiența colectivă se arată și prin personificarea orașului (și a patriei), prin prezentarea orașului ca organism, ca o ființă, mai ales în momentele de anticipare a ocupației și în viața sub ocupație. În *Ultima noapte...* însă, spre deosebire de o serie de indivizi – civili care sunt întruchiparea lăcomiei, incompetenței, corupției – colectivul se exprimă în cea mai mare măsură pe front, unde, din momentul declarării războiului, în rândul soldaților se naște un sentiment de camaraderie, o solidaritate deosebită, sentiment despre care însuși autorul mărturisește că l-a trăit. Această legătură, sentimentul de a fi între egali, se limitează la un cerc restrâns de oameni, există doar între cei care au ajuns pe câmpul de luptă, iar legăturile care se creează între ei le depășesc pe toate celelalte. Tocmai scenele de luptă din romanul lui Petrescu corespund cel mai bine cu ceea ce Jameson (2009) numește experiența colectivă a războiului – spre deosebire de *Pădurea spânzuraților*, în care artileristul Bologa apare aproape întotdeauna ca individ, Gheorghidiu, naratorul lui Camil Petrescu se identifică cu oamenii săi și uneori se șterg granițele dintre el și camarazii lui. Acest ideal de camaraderie face parte din mitul experienței de război (Mosse 1986: 492), care a fost creat în timpul Primului Război Mondial și care a permis soldaților, participanți la lupte, să facă față mai ușor experienței traumatizante.

Primul Război Mondial este un punct de cotitură într-un sistem de credințe care este strâns legat de modernismul literar. Dintre cele trei romane prezentate, unul – *Pădurea spânzuraților* a lui Rebreanu – se încadrează mai bine în tiparele tradiționale ale prozei realiste, iar două – *Balaurul* și *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* – sunt mai apropiate de arta poetică a modernismului. Romanul lui Rebreanu are însă și el câteva trăsături inovatoare, în primul rând focalizarea internă (realizată ceva mai puțin consistent decât în celelalte două romane analizate), datorită cărora cititorul „vede” lumea romanului prin ochii lui Apostol Bologa. Schimbările aduse de modernism în abordarea literaturii apar tocmai ca o

reacție la inadecvarea formelor tradiționale care nu permiteau exprimarea tuturor ororilor Primului Război Mondial. Prin urmare, este firesc să ne întrebăm: Romanele care corespund mai bine paradigmatelor moderniste răspund mai bine acestei nevoi? În cazul acestor trei romane, răspunsul este afirmativ. Deși pentru orice concluzie mai generală, corpusul ar trebui extins semnificativ, din exemplele lucrărilor analizate deducem că tocmai acele romane care se bazează mai mult pe metode moderniste au transmis cu mai mult succes mesajul antirăzboi.