

## ЈЕДНО РАЗУМЕВАЊЕ ЗАБОРАВЉЕНОГ РАТА

### 1.

Поговор овом роману почињемо на месту које истовремено јесте и почетак и крај: то место је обимна белешка „О писцу“ која се налази на крају IV тома Лагуниног издања *Времена смрти*.<sup>1</sup> Прва реченица белешке сабира почетак и крај једног занимљивог живота: „Добрица Ћосић (Велика Дренова, код Трстеника, 1921) писац, есејиста, политичар, једна од најзначајнијих фигура српске историје и књижевности друге половине 20. века.“<sup>2</sup> Цитирана реченица почиње од године и места рођења – дакле од почетка – али се налази на крају: не само на крају једног романа, већ и на крају једног живота. Наиме, издање *Времена смрти* које закључује поменута белешка појавило се 2014, нешто пре Ћосићеве смрти.

Било би погрешно поменути белешку схватити као текст који настаје независно од писца, као неку врсту сабирања опш-

---

1 Белешка се налази између 649. и 655. странице и представља Ћосићев сажети животопис.

2 Добрица Ћосић, *Време смрти*, IV, Лагуна, Београд, 2014, стр. 649.

тих места и чињеница. Напротив, кроз њу провејава лични тон приповедања Ћосићеве биографије, иако се приповедање одвија у трећем лицу. О том личном тону сведочи и природа података изнетих у белешци: међу познатим, већ публикованим чињеницама у којима се износи збир онога што је писац учинио, налазе се и подаци о ономе што *није учинио*, а могао је да учини.<sup>3</sup> Тиме се у наоко безличној белешци разоткрива лични улог писца. Она је нека врста биографског тестамена. Њоме се у аманет ближњима (читаоцима) оставља животопис Добрице Ћосића, онај животопис који је писац сматрао истином о себи.

У првој реченици ове (личне) белешке пажљивији читалац може да уочи амбиваленцију која је карактеристична за Ћосићев лик и његово дело. То је амбиваленција између политике и књижевности, између разумевања Ћосића као историјске и/или књижевноисторијске фигуре. Ћосић се, поновимо то, у цитираној реченици одређује као „писац, есејиста, политичар, једна од најзначајнијих фигура српске *историје* [курзив С. В.] и књижевности друге половине 20. века“. Шта је овде необично? Па, необично је то што се на почетку реченице Ћосић (само)дефинише као писац и есејиста, па тек онда као политичар; одавде Ћосић би се морао разумети најпре као једна од најзначајнијих фигура српске књижевности (ако је понајпре писац и есејиста), па тек онда (политичке) историје. Међутим, крај реченице доноси *обрнути* редослед, те се Ћосић перцепира као једна од најзначајнијих фигура *најпре* историје, па тек онда књижевности. На тај начин питање да ли је Добрица Ћосић пре свега политичар или књижевник остаје отворено.

---

3 Примера ради, у белешци је наведен податак да је Ћосић 1989. одбио понуду Вилија Бранта да оснује Социјалдемократску партију Југославије. Одбијање је мотивисано ставом Ћосића да страначка борба није посао ангажованог интелектуалца (Добрица Ћосић, *Време смрти*, IV, наведено издање, стр. 652–653).

На први поглед, неки помирљиви дух би казао да је могуће бити и једно и друго и да питање права првенства политике или књижевности није релевантно питање. Такво размишљање превиђа два момента: први моменат је Ћосићева лична, унутрашња недоумица између политике<sup>4</sup> и књижевности,<sup>5</sup> која је документована и која сугерише да се једно и друго искључују.<sup>6</sup> Други моменат

---

4 Ево (оријентационог) пописа Ћосићевих политичких активности: за време Другог светског рата Ћосић је илегиалац до 1943, а потом комесар Расинског партизанског одреда. После рата постаје високи партијски функционер, члан Централног комитета СКЈ и СКС. Године 1961/1962. полемиче с Душаном Пирјавцем. Пирјавчева позиција: народи Југославије требало би да свој суверенитет остварују у својим република и преко њих. Ћосић овакав захтев оцењује као националистички. Године 1968. подноси реферат на пленуму Централног комитета у којем критикује „национализам у југословенском руководству уопште и посебно албански сепаратизам на Косову“ („О писцу“ у *Време смрти*, IV, наведено издање, стр. 651) после ког се Централни комитет ограђује од њега. Године 1984. оснива Одбор за одбрану слободе мисли и изражавања. Између 15. јуна 1992. и 1. јуна 1993. налази се на месту председника СРЈ.

5 Селективна библиографија Добрице Ћосића: *Далеко је сунце* (1951), *Корени* (1954), *Деобе* (1961), *Бајка* (1965), *Време смрти* (1972–1979), *Време зла* (трилогија: *Грешник*, 1985, *Оштрадник* 1986, *Верник*, 1990), *Време власи* I (1996), *Време власи* II (2007).

6 Мило Глигоријевић у тексту „Отац нације“, износи податак о стању у коме се Ћосић налазио након чувеног путовања са Титом на броду Галеб зтоком Титове афричке турнеје почетком шездесетих година прошлог века: „Ћосић је покушао да га [Тита] придобије за идеју демократског социјализма и вратио се у Југославију, у Београд, несрећан и утучен. Одлучио је да више не прихвата партијске функције, а одлуку је бранио тврђом *да књижевник не сме бити и пољитичар* [курзив С. В.], да су му за литерарни успех потребни самосталност и слобода. Није остао доследан. Поново је пристао да буде члан Централног комитета партије. М. Глигоријевић, *Грађевина животојиса*, Службени гласник, Београд, 2008, стр. 185–186.

је чињеница да је у случају Тосићевог опуса, па и романа *Време смрти*, књижевна рецепција готово неодвојива од политичке рецепције, тј. да оне нису у стању мирољубиве коегзистенције, већ перманентне напетости. И то није случајно, будући да сама Тосићева књижевност представља књижевни и политички чин више него књижевност ма ког другог значајног српског писца.

Последица таквог политичко-књижевног (књижевно-политичког) хабитуса Добрице Тосића јесте синтагма *отац нације* која се повезује с писцем. Несумњиво, та синтагма одваја и дистанцира Тосића од осталих значајних српских писаца 20. века, па и од оних највећих – Црњанског и Андрића – јер Тосићу као да дарује неки посебан, значајнији статус и значајнију улогу од осталих писаца. Она у себи, међутим, крије бројне противречности: најпре, њоме се имплицитно сугерише да је српска нација настала у 20. веку, чиме се *брише* читава вертикала српског културног и националног идентитета која води преко Вука и Доситеја, све до Светог Саве. Даље, синтагма „отац нације“ има јасан политички смисао: Тосић се не проглашава оцем српске књижевности, већ оцем нације. Међутим, и поред Тосићевог запаженог ангажовања на јавној и политичкој сцени, историјски домашај његовог деловања је ипак ограничен. Све то говори да је ова синтагма, као синоним за писца, рефлекс једног сасвим одређеног културно-политичког контекста. У том контексту/тренутку Тосић стиче значај и величину коју одражава фигура „оца нације“ да би се постепеном променом тог контекста поменута фигура иронизовала и заборављала.<sup>7</sup>

Најзад, постоји и тренутак у коме настаје овај поговор. Овај тренутак карактерише моја интимна жеља да *Време смрти* Добрице Тосића анализирам по страни од фигуре „оца нације“, као и по

---

7 По сведочанству Глигоријевића, Тосић се деведесетих година жалио како га „постмодернисти гурају у заборав“ (Мило Глигоријевић, *наведено дело*, стр. 197).

страни од спорова и полемика које изазивају лик и дело писца, а у којима лично нисам учествовао.

Међутим, моја анализа неће тежити да предност прида „естетском“ капацитету Ћосићевог романа насупротив „политичком“. Ту деобу није тако лако учинити и то не само у случају Добрице Ћосића и његовог најпопуларнијег романа, већ и у случају саме књижевности, ако се она схвати онако како је схвата Рансијер: као начин обликовања поља чулног.

Овакво одређење повезује уметност и књижевност с политиком, под условом да се сложимо с Рансијеровом дефиницијом политичке активности као активности која „прекраја деобу чулног. Она на сцену заједничког уводи нове објекте и субјекте. Она чини видљивим оно што је било невидљиво, омогућава онима који су били сматрани за бучне животиње да се чују као бића која говоре“.<sup>8</sup> Одавде Рансијер може да књижевну активност поистовети с политичком активношћу у смислу да књижевност, као и свака друга уметност, представља „начин утицаја на поделу чулног која дефинише свет у коме живимо“.<sup>9</sup> То значи да је књижевност и естетска и политичка активност: „Тек када се то утврди“, наставља Рансијер, „могуће је размишљати о политици књижевности 'као таквој', о начину на који утиче на поделу објеката који обликују заједнички свет, субјеката који га насељавају и способности које они имају да га виде, да га именују и да делују на њега.“<sup>10</sup>

На основу оваквог разумевања политике књижевности, можемо да кажемо да *Време смрти* у поље чулног враћа *српско* искуство Првог светског рата. То је еминентно уметнички и политички

---

8 Жак Рансијер, *Политика књижевности*, Адреса, Нови Сад, 2008, стр. 8.

9 *Наведено дело*, стр. 11.

10 *Истио*.

чин, али и чвор спорова који се воде око романа, као и око фигуре Добрице Ћосића у целини.

Спор је лако разумети: књижевност може да обликује поље чулног тако што чини видљивим оно што је *већ видљиво* у другим дискурсима; рецимо у политичком дискурсу или дискурсу индустрије забаве. У том случају, књижевност само понавља једну схему чулног. Она не чине нешто видљивим, већ учествује у мануфактури консензуса који поштује политичку одлуку о томе шта треба да буде видљиво, а шта не. Међутим, када књижевност покуша да учини видљивим нешто што политички дискурс или други дискурси одређују као невидљиво, онда она постаје изазов за политичку моћ или чини видљивим унутрашњу поделу у наоко хомогеном политичком дискурсу.

## 2.

Ћосић је у *Времену смрти* на себе преузео један огроман задатак: да специфично српско искуство Првог светског рата поново учини видљивим и чулним: извршење тог задатка донело му је огроман успех код публике.<sup>11</sup> Тежина тог задатка произилази из специфичне природе историјског искуства Великог рата у Срба.

---

11 Описујући рецепцију овог романа, Марко Крстић у свом поговору *Времену смрти* пише: „Време смрти је одмах привукло огромну пажњу читалаца и преко ноћи је постало бестселер. Име писца је унапред обележило контроверзну судбину романа који је као земљотрес протресао тадашњу југословенску књижевност и јавност, иницирао књижевне и политичке полемике у култури и временом постао незваничан субверзиван и забрањиван уџбеник историје који је имала свака друга српска кућа [...]“. Марко Крстић, „*Време смрти*, данашњем читаоцу“, у Д. Ћосић, *Време смрти*, IV, наведено издање, стр. 643.

Оно је потпуно различито у односу на искуство рата у Немачкој, Француској или Британији.

Наиме, за разлику од француско-британско-немачког искуства Западног фронта, српско искуство Великог рата одређује чињеница да је природа ратних дејстава у Србији готово избрисала разлику између цивила и војника. Њихове судбине су се у великој мери стопиле. Судбину војника оцртавају велике и крваве битке, док судбину цивила почиње да одређује аустријско бомбардовање Београда на почетку рата, а затим и злочини аустроугарских јединица у Мачви 1914. године. Од тада, померања фронта редовно прате и масовне избегличке колоне које беже пред окупатором. Стога не чуди чињеница да преко Албаније није прелазила само војска, већ и цивили. Овом попису страдања треба придодати и епидемију пегавог тифуса 1915. као и Топлички устанак из 1917, који је у крви угушен. Када се све то узме у обзир, види се да је српско искуство Великог рата у великој мери различито од искустава народа код којих се током рата одржала релативно чврста подела на војнике и цивиле, при чему ови други у рату учествују само индиректно. Неразликовање цивила од војника и директно учествовање у рату целог становништва, учинило је да Велики рат у Србији постане *биолошка катасстрофа* која је однела преко милион и двеста хиљада живота, у земљи која је на почетку рата имала нешто више од четири милиона становника.<sup>12</sup>

Српско искуство Првог светског рата ближи се искуствима са осталих „заборављених фронтава“<sup>13</sup>: Источног и Блискоисточног.

---

12 Види: Мари Жанин-Чалић, *Историја Југославије у 20. веку*, Слио, Београд, 2013, стр. 93

13 „Нема сумње да српска искуства из Великог рата не личе на уобичајене представе о Првом светском рату, о британским и немачким војницима, годинама заглављеним у блаћавим рововима, који на Бадње вече са својим непријатељима деле чај. Српски велики рат, међутим, по својим

Синтагма заборављени фронтови означава потиснутост те специфичне врсте искуства Првог светског рата у светској историографији. Милош Ковић запажа да преко ових фронтова „британска и француска историографија прелазе скоро ћутке“,<sup>14</sup> што практично значи да је учешће Србије у Првом светском рату готово заборављено у светским оквирима. Тачније речено, оно је сведено на Сарајевски атентат и слом из 1915, а да се притом уопште не помињу ни ратне победе на Церу и Колубари, као ни пробој Солунског фронта.<sup>15</sup>

У заборавау српског искуства Првог светског рата, у време објављивања Ћосићевог романа, круцијалну улогу ипак имају унутрашњи разлози, односно политички дисконтинуитет између Краљевине Југославије и Федеративне Народне Републике Југославије (ФНРЈ) односно Социјалистичке Федеративне Републике Југославије (СФРЈ). Титова Југославија је на Краљевину Југославију гледала идеолошким очима некадашње Коминтерне: као „тамницу народа“ којом влада „великосрпска буржуазија“, па стога није ни могла да има слуша за целину српског искуства Првог светског рата које је Србија покушала да угради у историјску свест Краљевине СХС и Краљевине Југославије.

Насупрот искључивању целине, поједини елементи Првог светског рата могли су се интегрисати и у историју СФРЈ: рецимо, Гаврила Принципа је званична историографија „претворила у једног од родоначелника 'братства и јединства' и револуционарне борбе против окупатора“.<sup>16</sup> Међутим, већи део искуства Првог

---

кључним одликама личи на оно што се догађало на 'заборављеним' фронтовима Првог светског рата, на Источном и Блискоисточном фронту.“ М. Ковић, *Једини њуш*, Филип Вишњић, Београд, 2016, стр. 13.

14 *Наведено дело*, стр. 16.

15 *Исто*.

16 Милош Ковић, *Гаврило Принцип документи и сећања*, Прометеј-РТС, Нови Сад – Београд, 2014, стр. 9.



светског рата није могао бити инкорпориран у историју Титове Југославије, и то не само из идеолошких разлога, већ и зато што *различити* искуства народа Југославије у Првом светском рату свакако нису могла да буду схваћена као потврда нарације о њиховом братству и јединству. Напротив, искуство Првог светског рата не само да указује на супротстављеност између тих народа већ истовремено разоткрива и огромну насразмерност у интензитету тог искуства: за Србе је Велики рат хронотоп страдања, али и хронотоп славе; за друге народе није био ни једно ни друго.

### 3.

Овај заборав Великог рата мора се узети у обзир приликом разматрања Ћосићевог тематизовање и разумевање српског искуства Првог светског рата. *Време смрти* у том смислу одређују два контекста: први контекст је политичкоисторијски који је одредио статус Првог светског рата у тренутку у коме се појављује Ћосићев роман; други је књижевно-филозофски контекст, који сведочи о императиву универзалности ког се књижевност држи како би легитимизовала своје право да тематизује прошлост у односу на историју. Спој два контекста указује на парадоксалну природу *Времена смрти*: с једне стране, тематизација заборављеног Првог светског рата нужно упућује на индивидуализацију националног (српског) искуства, па тако и на националну индивидуализацију, што треба разумети и као *књижевну* реакцију на *йолићички* покрет хрватског прољећа односно Маспока с почетка седамдесетих.<sup>17</sup>

---

17 „Од пролећа 1971. масовни покрет (МАСПОК) намерно је изнео пред хрватску јавност сукоб око уставних промена. Партијско руководство, предвођено Савком Дабчевић Кучар, културна организација Матица хрватска са недељником *Хрвајски иједник*, као и представници студената

С друге стране, императив књижевности да буде универзална намеће писцу задатак да покуша да превазиђе индивидуално национално искуство. Ово превазилажење се код Ћосића не одвија као укидање националног искуства у име неког искуства које претендује да буде „универзално“, већ у откривању универзалног у националном. Да би се то остварило, потребно је да се национално искуство продуби толико да је у национално одређеним јунацима могуће пронаћи/препознати универзалне фигуре људске егзистенције.

Индивидуализација колективног националног искуства и потреба да се оно учини чулним – што је улог политичко-историјског контекста у коме настаје Ћосићев роман – чини да се *Време смрти* не задовољава тек одјецима историје, већ историју *ураи*, што значи да директно тематизује велике историјске догађаје и тачке прелома у којима су доношене историјске одуке. На тај начин, роман жели да учини чулним искуство Великог рата и то у времену када званична историографија ту чулност из политичких разлога више не жели или не може да омогући.

Пратећи, дакле, историју великих догађаја и великих фигура током Првог светског рата у Србији, Ћосић тематизује велике фигуре и велике догађаје историје – оно појединачно и партикуларно – чиме његов роман конкурише историји. Међутим, Ћосић *Време смрти* свакако није замислио као пуку историјску сликовницу о учешћу Србије у Првом светском рату. Да јесте, овај роман би просто био лош. Еминентно књижевна интенција Ћосићевог романа јесте да у оном партикуларном пронађе елементе универзалног и општег. Зато Ћосићев роман тежи да буде

---

и медија, у хору су тражили већу независност своје републике. Неки су тражили и сопствену армију и спољну политику, па чак и ревизију граница према Босни и Херцеговини“ (Мари Жанин-Чалић, *Историја Југославије у 20. веку*, наведено издање, стр. 310).

једна *шошлална* историја тог периода: поетички гледано, ниједна социјална група, ниједна реакција на рат, оваква или онаква, не сме бити превиђена и занемарена; ниједна велика фигура тог периода не сме бити заборављења, ниједан догађај који се уклапа у временску схему романа (од почетка рата 1914. до евакуације српске војске на острво Крф почетком 1916) не сме остати неспоменут. Ћосић је свој роман замислио као роман епопеју, јер његов јунак треба да буде колектив односно народ у целини.

Ќњижевна критика је добро запазила тоталитет имагинарног света Ћосићевог романа. Мирослав Егерић, поводом трећег тома *Времена смрти*, исписује надахнуте реченице које се сасвим слободно могу приписати и роману у целини: „Роман – то се најпре учача – захвата огромну количину животне материје. Као у неком калеидоскопу циновских размера, теку и укрштају се у њему судбине људи: сељаци, грађани, политичари, трговци, војници, официри и генерали, лекари, новинари, проститутке, часне сестре, свештеници, државници, дипломате, болничари и болничарке – људи, жене, деца – стављени у покрет суровим потребама и нужностима рата. Народни живот, река историје у којој тај живот огледа своју особеност, снаге трпљења и одолевања у историјском процесу дати су у знаку једног посебног осећања људске драме у епском оквиру, као интензитету судара, смртности, рањивости, слабости човека са елементима судбинског, као надличне стихије сила с вечним као духом Хроноса.“<sup>18</sup> Слична опажања се могу наћи и у новијем раду Радомира В. Ивановића, који примећује: „У светлу историографског посматрања најпре се мора константовати следећи парадокс: четвортотомна снага

---

18 Мирослав Егерић, „Осећање времена у *Времену смрти* Добрице Ћосића“, *Историјски роман*, зборник радова, ур. др Миодраг Матицки, Институт за књижевност и уметност – Институт за књижевност, Београд–Сарајево, 1996, стр. 167–168.

Добрице Ћосића о *времени и смрти* (објављивања од 1972. до 1979) истовремено је и ратна и антиратна тетралогија, јер је романсијер послушао мудри савет Иве Андрића да се национална сага представи у свој својој пуноћи, са обиљем супротстављених мишљења и судова.<sup>19</sup>

Цитирана запажања угледних критичара указују на основне особине Ћосићевог романа: то је постојање огромног броја ликова и догађаја уз помоћ којих писац тежи да дочара тотално искуство рата у коме се укрштају супротстављени судови јунака и њихова амбивалентна перцепција рата.

Пажљиво читање романа открива нам успеле приповедне поступке којима Ћосић жели да створи утисак амбивалентних и супротстављених позиција у перцепцији догађаја. Пример који о томе сведочи јесте самоубиство мајора Гаврила Станковића. Вест о мајоровом самоубиству, прелама се преко различитих ликова-огледала (прота Божидар, Живојин Мишић, Надежда Петровић, Иван Катић), при чему сваки од ових ликова обезбеђује различиту перцепцију овог догађаја. Амбивалентна перцепција Станковићевог суицида, појачана је и симболичком цртом која се може препознати у чињеници да је свако ко је легао у кревет који је остао иза мајора „прве ноћи умро“ (III, 377),<sup>20</sup> након чега следи детаљно описана сцена уништавања кревета. Прецизност у опису уништавања кревета јесте сигнал читаоцу да у поменутој сцени уочи њену симболичку компоненту која се укључује у дијалог о смислу лика мајора Гаврила Станковића.

Следећи моменат који указује на потребу за тоталитетом јесте *дијаложност* романа. Могло би се казати да је дијалог основно

---

19 Радомир В. Ивановић, „Човек у трагичном судару са историјом“, ЛМС, год. 190, књ. 493, св. 5, Нови Сад, 2014, стр. 656.

20 Сви цитирани одломци из Ћосићевог романа дати су према издању: Добрица Ћосић, *Време смрти*, Лагуна, Београд, 2014.

структурално начело Ћосићевог романа, па стога не чуди обиље драмских сцена у којима јунаци супротстављају своја гледишта о рату и ономе што се у рату догађа. Сам Ћосић наглашава да су два „чворна драмска збивања“ у његовом роману „заједничка седница српске владе и Врховне команде српске војске у Ваљеву 8. или 9. октобра 1914. године (није утврђен тачан датум) у данима најдубље кризе српске одбрамбене моћи пред аустроугарском агресијом, и савезнички ултиматум Србији 4. августа [у погледу препуштања делова Македоније Бугарској] о коме се расправљало и одлучило на тајној седници Народне скупштине“.<sup>21</sup> Цитирана аутопоетичка напомена показује да Ћосић посебну пажњу поклања драмским ситуацијама у српском искуству Првог светског рата, ситуацијама у којима се дијалогичност и различитост искуства рата код различитих јунака испољава у највишем степену. Ова врста дијалогичности упућује на намеру аутора да своје разумевање рата приближи тоталном искуству и то не само због обиља перпсектива из којих се гради то искуство, већ и зато што се дијалог оставља без краја и закључка, и то не зато што би до њега можда могао да дође сам читалац, већ зато што модерни дух одликује управо чињеница да ниједан одговор, ниједна истина нема легитимитет да себе прогласи једином истином и тиме закључи дијалог.<sup>22</sup> Зато је дијалог у *Времену смрти* бескрајан и по томе се

---

21 Добраца Ћосић, „Писмо уреднику“, *Историјски роман, зборник радова*, ур. др Миодраг Матицки, Институт за књижевност и уметност – Институт за књижевност, Београд–Сарајево, 1996, стр. 33.

22 Пишући у дијалошком роману у контексту Ћосићевог романа *Време смрти*, Мирољуб Јоковић бахтиновски дефинише разлику између млашког / хомофонијског романа и дијалошког / полифонијског романа: „Идеологија романа хомофонијског типа јесте и закључак онога што се приказује, принцип самог виђења стварности или непосредан израз главног јунака. У полифонијском или дијалошком систему какав *Време смрти* јесте,

разликује од сократовског дијалога који води ка рађању истине: мудрост овде, код Ћосића, није у томе да се, као у Платоновим дијалозима, овлада техником дијалога којом се онда долази до истине; мудрост је у томе да се одоли привлачној снази једне истине у име приказивања мноштва истинā.

Инсистирање на дијалогу међусобно супротстављених истинā приметно је у чињеници да ликови романа нису *увек* обликовани као носиоце *једне* истине. Код Ћосића, поједини ликови постају попришта унутрашњег дијалога (најочитији такав пример јесте контемплација мајора Гавриловића о разлозима за и против самоубиства) или се у њима читава динамичност идеја тако да они сами, у појединим ситуацијама, почињу да заступају идеје и вредносне судове различите од оних које су заступали раније.<sup>23</sup> Свакако, то повољно утиче и на идејну ширину лика као и на естетску релевантност романа у целини.

Да би се боље разумела специфичност Ћосићеве дијалогичности, требало би, макар овлашно, упоредити смисао дијалога у *Времену смрти* и Црњанскомом роману *Код Хийерборејаца*, који такође представља један еминентно дијалошки роман. Иако се оба романописца слажу да је време мајеутичког дијалога прошло и да се на крају дијалога више не може очекивати откривање истине,

---

ништа није једном заувек дато, циљ аутора није да наметне своју идеологију и своје виђење, већ му је задатак да одређено поље ствари, одређене проблеме дијалошки проблематизује, како на нивоу Речи тако и на нивоу Времена“. Мирољуб Јоковић, *Имагинација историје (Проблем историјске и књижевноисторијске дисципине у српском роману о Првом светском рату. Европски контекст)*, Просвета, Београд, 1994, стр. 151.

23 Примера ради, у једном тренутку Олга Катић свом мужу Вукашину каже : „Ја бих се сада стидела себе и нас да си ме послушао оне вечери... Да си тражио протекцију да Иван не иде на фронт. Ја нисам Југовића мајка, то знаш. Али наш син је изабрао своју судбину“ (III, 51).

смисао дијалога код Црњанског је другачији него код Ћосића. Наиме, дијалог у роману *Код Хийерборејаца* не само да не долази до истине већ је прикрива у смислу да истина ликова није оно што се говори, већ оно што није изговорено у дијалогу: то је страх од рата који траје у Европи, страх од будућности, како индивидуалне, тако и оне колективне. И тај страх на једном месту сугестивно проваљује у говор, стварајући прећутни консензус између ликова који пре тога нису могли ни око чега да се сложе: „Домаћица на то каже тужно: Нећемо више слушати Монтевердија у Риму. Рат је. Гледа нас. Пита се где ћемо кроз годину две бити? Људска реч, човечји глас, каткад, и при обичном разговору, може да унесе у разговор неку језу. Дубоку. Тако и та фраза домаћице, са тим именом, уноси међу нас реч, 'никад више', језиво. Дошао је крај једној Европи. Дошао је крај и нашем кругу у Риму.“<sup>24</sup> Лепота овог одломка и мајсторство Црњанског јесте управо у томе што је ову *монолошку* сцену окружио дијалозима у којима страх од будућности и свест о нестанку једне Европе никада није експлициран. Напротив, дијалози о великим фигурама ренесансне прошлости тај страх прикривају. Црњански у *Хийерборејцима* сугерише концепт човека који не може да изрази себе до краја у дијалогу, у речи, па оно највредније, сасвим у духу модерности, мора бити наслућено, о чему сведочи и концепт тихог суматраизма који се наслућује у Црњанском роману.<sup>25</sup> Управо због тог неповерења у реч, дијалог у *Хийерборејцима* може бити иронизован па чак у неку руку и деградиран.

Код Ћосића то није случај. За разлику од Црњанског, он верује да реч може да изрази све и да јунак себе може и треба да изрази

---

24 М. Црњански, *Код Хийерборејаца*, Задужбина Милоша Црњанског, Editions L'âge d'homme, Београдски издавачки завод – Српска књижевна задруга, Београд, 1993, стр. 122–123.

25 Види: Слободан Владушић, *Црњански, Мејалойолис*, Службени гласник, Београд, 2011, стр. 184–230.

кроз реч. Стога сваки поступак јунака као да тражи неку врсту аргументације и образложења, јер се у *Времену смрти* ништа не слути и не подразумева. То се добро види на примеру Боре Пуба који, након што полемички деконструира патриотизам мајора Драгутина Гавриловића, има потребу да објасни себи (и читаоцу) зашто и поред тога остаје у јединицама Одбране Београда: „Овај ветар што му пеља лице, склизнуо је низ млаку топовску цев или низ студени, назубљени бајонет? Заудара на гвожђе. Стварно заудара на барут и сечиво. Дах Аустроугарске царевине. Гадно. Страшно. Ал' хоћу да га удишем. Хоћу. *Збој овоја смрада, јесије, збој њеја нећу да бежим из Београда* [курзив, С. В.]. Шта ме то гони да га удишем? Шта ме то вуче у смрт?“ (IV, 258).

Из цитираног одломка види се Тосићева потреба да објасни поступке јунака. Та потреба произилази из имплицитног поетичког става да све може бити речено/објашњено. Међутим, када потреба за објашњењем једном већ обузме поступак јунака, онда налог доследности налаже да се и дато објашњење објасни. Тако долазимо до реторичких питања на крају цитираног одломка, која тек наоко уносе у јунакову мотивацију црту неисказивости. Међутим, ова реторичка питања су варка разума који прстом показује на простор неисказивог, принудивши га да проговори: као што је познато, реторичко питање *унајред* претпоставља један одговор, који чак и када се не изговори, постаје присутан као да је изговорен, а то је одговор „не знам“. Ово Борино прећутано, а присутно, „не знам“, нити има (херојску) снагу и патос свесне одлуке, нити из њега провејава слутња неке ирационалне снаге која превазилази сваку аргументацију. То „не знам“ је траг мирнодопског сагледавања рата. Човек који непрекидно пита за разлог зашто би пристао да погине у рату, не пита то зато што верује да се тај разлог може пронаћи рационалним путем, већ зато да би себи самом објаснио зашто није спреман да погине.

Хронотоп рата је карактеристичан по томе што у њему постоје људи који су напустили мирнодопско/рационално сагледавање



рата, па су спремни да ризикују своје животе, упркос немогућности да жртву рационално објасне и аргументују. Они свакако нису у већини, али постоје. Они су со рата, јер ако рат осим трауме може да буде и свесно сећање, онда је то сећање на такве људе. Њихово немирнодопско сагледавање рата сугерише да постоје људи који су у стању да у рату делују у једном надрационалном регистру деловања, чиме постају личности које надвлађавају разлику између индивидуе и колектива али и страх од смрти. То што се такве личности из мирнодопске тачке гледишта третирају у скали именована од „будале“ до „фанатика“, само показује нелагоду коју мирнодопски човек има пред личношћу која га надилази по томе што претендује да на себе преузме улогу аутора историје, онда када мирнодопски човек верује да историје више нема.<sup>26</sup> То је нелагода онога који не може, пред оним који може; онога који не сме да се усуди, пред оним који сме; онога који сваку дужност жели да логички разгради до тачке у којој престаје да буде дужност и онога који дужност прихвата ћутке, не као казну, већ као сопствени избор, као одлуку.<sup>27</sup> У тој трагичној, свесној одлуци, оцртавају се контуре *херојсйива*.

---

26 Конкретан историјски пример за ово разликовање јесте судбина српска војске која се под налетима Немаца, Аустроугара и Бугара, повлачила крајем 1915. из Србије. Један део војске је сматрао да је рат изгубљен и да стварање историје треба заменити преживљавањем. Они су дезертирали. Један део војске је и даље сматрао да рат траје, а самим тим и историја. Они су прешли Албанију.

27 Прихватајући дужност својевољно као нужност, а не као казну од које ваља умаћи, личност ступа у поље трагичног. То постаје јасно уколико се имају у виду Шелингова размишљања о трагедији: „Несрећа је само док се воља пред нужношћу још није одлучила и испољила. Чим јунак сам јасно види и његова судбина нескривено лежи пред њим, за њега сумња више не постоји, или бар не сме да постоји, и управо у тренутку највећег трпљења, доживљава он највише ослобођење и највише нетрпљење. Од тога тренутка се несавладива моћ судбине, која је изгледала апсолутно

Свака слика рата која жели да буде тотална мора да посредује плуралитет одговора на рат<sup>28</sup> у коме би се мирнодопска деконструкција херојства додиривала с примерима аутентичног херојства. Тим укрштањем, тим додиривањем слика рата добија своју пуноћу.

## 4.

Ослањајући се на Хегела, Ђерђ Лукач на почетку поглавља „Епопеја и роман“ у својој *Теорији романа*, овако разликује роман и епопеју: „Епопеја и роман, двије објективизације велике епске литературе, не разликују се по готовим уверењима писца него по историјско-филозофским датостима које се намећу његовом обликовању. Роман је епопеја једног времена у којем екстензивни тоталитет живота није дат непосредно, за које је еманација смисла постала проблем, а које је, упркос томе, усмерено на тоталитет.“<sup>29</sup> Другачије речено, роман пре илуструје жељу за приказивањем тоталитета, него могућност да то учини; док је епопеја могла да прикаже тоталитет зато што јој иманација смисла није представљала проблем, роману смисао измиче. Управо зато роман може или

---

велика, појављује још само као релативно велика; јер воља је савладава и она постаје симбол апсолутне величине, наиме, узвишеног осећања“ (Ф. В. Ј. Шелинг, „О трагедији“, *Трагедија*, приредио Зоран Стојановић, Нолит, Београд, 1984, стр. 30).

28 Занимљиво је да се у једном иначе лошем роману, каква је *Српска ирилоија* Стевана Ј. Јаковљевића, налази можда и најпрецизнији, најтоталнији „каталог“ различитих војничких односа према војничкој дужности. Ова тема се претреса у разговору између приповедача и капетана Стојановића у поглављу „На леђима јежа“. Види: Стеван Ј. Јаковљевић, *Српска ирилоија*, Отворена књига, Београд, 2005, стр. 621–623.

29 Ђерђ Лукач, *Теорија романа*, Издавачко предузеће Веселин Маслеша, Сарајево, 1968, стр. 40.

да гомила различите перпективе сагледавања света (илустроване типским јунацима који репрезентују различите перспективе) или да време сажме на неки митски образац коме приступа иронично, будући да осећа модерну произвољност таквог сажимања. Први тип је присутан код Балзака у џиновским размерама његове *Људске комедије* у којој нагомилани материјал треба да симулира тотални приказ света, односно њему савременог француског друштва. Други случај је присутан у склоности модерне прозе ка миту и митским обрасцима за које се (више или мање иронично) верује да представљају скривену структуру целине која почива иза наоко бескрајног хаоса перспектива из којих се сагледава свет.

*Време смрти* је ближе првом, балзаковском типу: као што смо већ указали, огроман број ликова и перспектива које се укрштају у роману требало би да досегну тоталитет српског искуства Првог светског рата. Управо захваљући тој тежњи да све обухвати, Ћосићев роман се изложио опасности од нагомиланања недовољно уметнички обликоване грађе: пример за то јесте Епилог који се налази на крају IV тома романа.<sup>30</sup> Међутим, кључни проблем није у оном што се додало, већ у нескладу времена и тежње за тоталитетом: Лукач, као што смо видели, тврди да роман репрезентује жељу за тоталитетом у времену у коме се та жеља више не може испунити (да може, роман не би ни постојао – постојала би епопеја). Стога је роман епопеја један парадоксални, готово оксиморонски жанр, будући да роман сведочи да епопеје више нема и не може да је буде, иако и даље постоји жеља за тоталитетом која напада епопеју. У тежњи за тоталним приказом народног живота

---

30 И критичари наклоњени Ћосићу и његовом роману примећују да је Епилог недовољно уметнички обрађен. Радомир В. Ивановић примећује да је Епилог накнадно додат те да га је „требало изоставити“. Види: Радомир В. Ивановић, „Човек у трагичном судару са историјом“, наведено издање, стр. 668.

роман мора нужно да тај живот сажме и да га угради у неки припремљени калуп. То значи да обиље грађе и ликова истовремено симулира тоталитет живота и прикрива оно што је из приказа у неку руку искључено, јер нарушава темеље онога што је одређено као народно заједништво.

Питање ко је део, а ко није део народног заједништва у *Времену смрти* повезано је с чињеницом да политичка карактеризација ликова у овом роману има значајну улогу. Ту се не ради само о дијалошком односу између различитих политичких опција оновременог српског друштва које репрезентују Пашић и Вукашин Катић, већ и у томе што је већи број осталих ликова политички дефинисан: Богдан Драговић је социјалиста, мајор Гаврило Станковић је бивши припадник Црне руке који је Аписову организацију напустио услед непријатељства према монархистичком друштвеном уређењу. Потом се кроз нити фабуле ови јунаци, а посебно Богдан Драговић, метонимијски повезују с другим ликовима: са Иваном Катићем који Драговића сматра за брата, с Миленом Катић која се заљубљује у њега, с Вукашином Катићем с којим га повезује међусобно поштовање, с Алексом Дачићем кога води у напад на непријатељско митраљеско гнездо; опет, Гаврило Станковић је повезан са овом групом јунака преко позитивне перцепције Ивана Катића и Богдана Драговића док, с друге стране, војводу Мишића и Вукашина Катића и поред различитих ставова у погледу рата и југословенске идеје везује не само поштовање већ и пријатељство.

Тако се, готово неприметно, у једном дијалошком роману ствара релативно хомогена група повезаних ликова (у даљем току текста: Група) који репрезентују темеље могућег заједничког народног живота. Али пошто су координати тог темеља *поли-и-тички* одређени, онда се то заједништво мора одредити према неком непријатељу. Разуме се, *еизистенцијални* непријатељ јесте Аустроугарска. Међутим, ваља запазити да Ћосић не тематизује експлицитно сцене аустроугарског насиља. Писац на тај начин

жели да спречи читаоца да етички суд о јунацима утемељи на националном идентитету јунака. То позитивно утиче на естетску вредност романа, јер се роман тако удаљава од стереотипа који одражава позната (империјална) крилатица *my country, right or wrong*, која питање етичке исправности поистовећује с националним идентитетом.

Напуштајући стереотипну једначину која повезује етичност и народност, Ђосић неминовно мора да усмери Групу ка неком телу унутар народа који јој не припада или је с њом тек врло лавово повезан. То тело представља фигура српског официра, чија је позиција у односу на Групу веома амбивалентна.

Ова амбиваленција је видљива у чињеници да су официри из Групе (војвода Мишић и мајор Станковић) описани тако да ни један ни други не могу да буду протумачени као синегоха српског официрског кора: у једном од разговора с Путником, Мишић себе перцепира као цивила насупротив Путнику, коме даје улогу официра,<sup>31</sup> док је усамљенички статус мајора Станковића имплициран његовим разлазом с Црном руком и одласком у Русију. На тај начин, и Мишић и Станковић симболички су дистанцирани од фигуре српског официра.

Други пример поменуте амбиваленције могла би бити карактеризација потпуковника Глишића. Богдан Драговић потпуковника одређује и негативно, као милитаристичког и националног фанатика<sup>32</sup> (I, 229) али и саосећајно, као човека који у себи

---

31 „Ја радим за опстанак, господине војводо. А намеран сам да се браним пушком и топом. Осећам се као жуљави и гурави раденик на малој и посној њиви, а ви сте, господине војводо, војсковођа“ (IV, 487).

32 Милитаризам и национални фанатизам представљају опште место перцепције потпуковника. То потврђују и речи лекара Михајла Радића: „А јесте ли ви, Богдане, сигурни да ће вас спасити тај потпуковник Глишић. Ја сам од многих ђака, ваших колега, слушао страшне ствари о његовој

носи „некакав дубљи и трајнији бол но што је бол за [логинулом] браћом“<sup>33</sup> (I, 229). Тај бол и несрећа коју Драговић види у потпуковнику, постају привлачна снага која ће навести јунака да, када буде у статусу бегунца, потражи потпуковника, верујући да га само он може разумети (IV, 483). Међутим, остаје чињеница да се оваква амбивалентна карактеризација лика потпуковника Глишића никада не трансформише у јасну дијалогску ситуацију, будући да овај јунак никада не постаје субјект исказивања, односно тачка гледишта одакле се перцепирају други јунаци. Као и остали српски официри који нису чланови Групе, и он увек остаје само објект перцепције.

Паралелно са оваквим типом перцепције фигуре српског официра, у Ћосићевом роману долази и до *идеолоџизације* храбрости (херојства) и патриотизма. То није критика *лажној* патриотизма, херојства и храбрости, односно *реиторике* патриотизма, херојства и храбрости, која се никада не прелива и у дело, иако у роману има и таквих примера. Ћосићева проблематизација храбрости, херојства и патриотизма односи се и на историјски аутентичне примере ових вредности, што значи да он проблематизује саме вредности, а не тек реторику која их замењује. То се добро види у сцени у којој Бора Пуб полемише с мајором Драгутином Гавриловићем, логички разарајући патриотску обавезу да погине

---

строгости и *националном фанатизму* [курзив, С. В.]“ (IV, 483). Негативне особине се појављују и у контексту осталих ликова српских официра, који имају изразито епизодни карактер: они су „милитаристички гадови“ (мајор Дуњић, IV, 220), „злотвори“ (IV, 417) „вучибатине“ (поручник Сандић, IV, 340) итд.

33 Овој амбиваленцији свакако доприноси и надимак потпуковника Глишића – Дон Кихот. Међутим, поменути надимак, који му дају припадници Ћачког одреда, није последица идеализма јунака, већ изгледа: дугачких бркова и мршавости (I, 218).

за престоницу.<sup>34</sup> Пубова критика није гест карактеризације лика Боре Пуба, већ је у питању само једна од варијација надличне/ идеолошке позиције, одакле се спроводи исти тип критике вредности које симболизује мајор Гавриловић; та критика је присутна и у пародичним упадицама Шунте Златиборца чувеном мајоровом говору<sup>35</sup> и у рефлексiji Тричка.<sup>36</sup> Истовремено – поновимо то – мајору Гавриловићу није дато да постане *ценитар* перцепције света чиме се би се отворио дијалог о патриотизму и храбрости, што би било у складу с дијалошким поетиком романа. Уместо тога, он остаје само објект перцепције.

Читалац се тако у Ћосићевом роману суочава с једним парадоксом који не богати значење романа, већ пре указује на његове границе: јунаци припадници Групе који делују као хероји и патриоте, одричу се појмова херојства и патриотизма; јунаци који стварају историју, одричу се појма историје. Тако добијамо храброст без храбрости, историју без историје. Примера ради, војвода Мишић, стваралац историје, овако се обраћа на једном месту војводи Путнику: „Ви хоћете у историју, а ја само желим

---

34 „Али и као издајник и као сероња, могу да мислим логично, да питам вас што желите да вас се сетим када ми се овако смркне, питам вас логично, банално логично: треба ли да се бранимо и када не можемо да се бранимо“ (IV, 256).

35 „Врховна команда избрисала је наш пук из свог бројног стања. Наш пук је жртвован за част и славу Београда!

Ако су нас избрисали са тог списка, како ћемо сутра да примимо следовање, пита га [Бору Пуба] Шунто Златиборац.

Не одговара му. Бунован, мучи се да схвати команду мајора Гавриловића“ (IV, 296–297).

36 „Али за то не хаје тај човек који је прогласио мртвим свој батаљон и наредио му да тачно у три часа нестане за славу Београда [ ... ] Тричка одједном укочи нешто јаче од знаног страха: зашто баш тачно у три часа. Зашто не у четири, у пет, зашто не у шест?“ (IV, 299).

да се вратим у свој дом и да ми деца у миру одрасту и заврше школе“ (IV, 488). Дефиниција храбрости Алексе Дачића такође превазилази карактеризацију лика и постаје општа, јер јој се не супротставља ниједна друга дефиниција храбрости: „Поступао је храбро када је морао и када је од тога било неке користи, најпре њему, а потом и чети“ (IV, 349).<sup>37</sup>

Тосићево позиционирање фигуре српског официра и вредности које су са овом фигуром имплицитно повезане боље ћемо разумети ако *Време смрти* упоредимо с романом у коме фигура официра има кључну улогу, а то је *Друџа књиџа Сеоба* Милоша Црњанског. Познато је да је главни јунак овог романа официр Павле Исакович; његова приврженост косовском завету чини га јунаком историје; приврженост мртвој супрузи одражава његов апсолутни идентитет који се не мења у складу с личним интересима или тренутним поривима; његова наклоност ка коњима и коњичком јуришу упућује на храброст и спремност на херојство. Па ипак, свет у коме се креће Павле Исакович није еписки свет који дели ове вредности, већ модерни свет у коме не само да нема места за херојство и за историју, већ нема ни дивљења према њима. Судар Павла Исаковича и модерности чини да овај лик буде *исјовремено* и јунак и карикатура јунака и то је извор оне непресушне меланхолије која обухвата како јунака, тако и читаоце овог романа.

*Време смрти* је роман у коме су фигура официра и вредности које та фигура посредује дубоко проблематизоване, па тако нема више места за меланхолију, јер нема више ни свести која би у нестанку тих вредности осетила ненадокнадиви губитак. Оно што остаје на површини романа јесте својеврсна мирнодопска рационалност која није спремна за ризике херојства, апсолутног

---

37 Слично разумевање храбрости у контексту користи излаже и Живојин Мишић: „А богме, биће да људи имају више храбрости но што је паметно и корисно“ (II, 216).



идентитета и историје и која у одрицању од тих вредности види своју величину. Та рационалност настоји да рат разуме негирајући фигуру официра и повезане вредности у име својих властитих вредности. Које су то вредности? У време када херојство и патриотизам бивају означене као политички атрибути, а не више као општехумане или епске вредности, јасно је да се на њиховом месту могу појавити само друге идеолошки утемељене вредности, односно *идеолошка оријентација јунака*. Она се не одражава само у тематизацији великих политичких фигура оног времена (Пашић) и фикционалних ликова које имају важну политичку улогу (Вукашин Катић), већ и у томе што политичка припадност и оријентација лика постају битна карактеристика која утемељује његову вредност. То можда није толико уочљиво док роман и његови читаоци деле исту идеолошку матрицу или макар њен најмањи заједнички садржатељ, али постаје очигледно када се идеолошка матрица промени или доведе у питање. Тада постаје видљиво да се поетичка интенција обнове *идеолошка оријентација јунака* Првог светског рата, која је иницијално водила Ћосића у писању *Времена смрти*, на неким местима у роману преображава у излагање једног донекле *ограниченог разумевања* Великог рата, које неке јунаке чини видљивим, док неке гура у помрачину историје.

## 5.

С почетком грађанског рата на територији бивше Југославије српска књижевност била је подвргнута политичкој рецепцији. Између осталих писаца и дела, овакав тип рецепције постао је карактеристичан и за *Време смрти*. Репрезентативни пример напада на писца и његов роман могло би да буде мишљење Енвера Казаза који тврди да је Добрица Ћосић „у својим кључним делима, где је парадигматски пример *Време смрти*, развио освајачку

србоцентричну и великосрпску репрезентацију прошлости и с њом сукладну идеологију“.

Казазово мишљење није тешко побити. Позабавимо се прво приписивањем „великосрпске репрезентације прошлости“ *Времену смрти*: критичари тзв. „великосрпске идеје свакако рачунају с тим да је Краљевина СХС била конкретни, политички израз такве идеје; међутим, у *Времену смрти* износи се критика југословенске идеје, а самим тим и политичког чина Уједињења. Одавде логички произилази да *Време смрти* и његов аутор не могу бити експоненти великосрпске идеје. Други моменат код Казаза тиче се „освајачке србоцентричне репрезентације прошлости“; *Време смрти*, као што је познато, тематизује *одбрамбени* рат који је Краљевина Србија водила против *освајачки* настројене Аустроугарске. И то није све: да Тосићу у овом роману *није* стало до тога да распирује међунационалну мржњу и тиме припрема алиби за неку будућу освету, види се и по томе што историјски документовани злочини аустроугарских трупа над српским цивилним становништвом у Мачви 1914. не заузимају значајно место у фабули овог романа.<sup>38</sup> Они су маргинализовани, чиме се негативан став према Уједињену са онима који су били на супротној страни, *задржава* у домену политичко-интелектуалног дискурса и не допушта му се да допре у емоционално-осветничку сферу што би свакако био случај да се у роману, примера ради, континуирано појављује и развија лик аустроугарског војника хрватског порекла који убија српске цивиле, што не би било у супротности са историјском истином.

---

38 О томе сведочи и чињеница да је у роману тематизована Колубарска битка, а да Церска битка готово није ни споменута. Да је било обротно, или да је Церска битка добила исти статус као и Колубарска, писац би свакако много више пажње морао да посвети злочинима Аустроугарских трупа у Мачви, који су претходили окршају на Церу.

Закључимо: Тосићево разумевање Првог светског рата карактерише један амбивалентан став. С једне стране, то је настојање да се поново учини чулним специфично српско искуство тог рата, али тако да та чулност искуства рата не послужи за развијање мржње према било ком другом народу. С друге стране, међутим, Тосић у разумевању тог искуства задржава позицију лево оријентисаног интелектуалца што утиче и на разумевање фигуре српског официра и вредности које су с њим повезане (храброст, патриотизам) које постају идеологизоване. То значи да су поменуте вредности схваћене као вредности десног политичког спектра, а не као општељудске (епске) вредности. Међутим, и поред извесних идеолошких ограничења, Тосићев роман сугестивно представља српско искуство Великог рата као искуство патње и страдања, и то га чини и даље актуелним и важним.

Слободан Владушић