

ДРУГИ СВЕТСКИ РАТ И  
САВРЕМЕНИ СЛОВЕНАЧКИ РОМАН<sup>1</sup>Филозофски факултет  
Универзитет у Љубљани

**Апстракт:** У чланку истражујем начин на који се приступа теми Другог светског рата у три савремена словеначка романа (*Те ноћи сам је видео* Драга Јанчара, *Да ли се њлашим?* Маруше Кресе и *Анђео заборавља* Маје Хадерлап). Ова три дела разматрана су унутар контекста савремене словеначке романескне уметности. У тексту анализирам сваки од њих понаособ и скрећем пажњу на њихове сличности и разлике, истичући притом потенцијале које и иначе има роман о Другом светском рату.

**Кључне речи:** Други светски рат, партизани, револуција, Драго Јанчар, Маруша Кресе, Маја Хадерлап, савремени роман, протетичко памћење, културна и књижевна историја

Тема ове расправе је Други светски рат у словеначком савременом роману. За анализу сам изабрао три романа различитих аутора помоћу којих ћу покушати да оцртам – *pars pro toto* – проблематику Другог светског рата као специфичну књижевну грађу, односно, као позадину догађаја која у последњих десетак година у словеначком роману доживљава својеврсну ренесансу. У поређењу с романима који су писани на ту тему у послератном периоду, између 1945. и 1990, чији су аутори и сами били учесници у рату, што ће рећи да је рат на непосредан начин оставио траг у њиховим животима, карактеристика савремене романескне продукције која се бави тематиком Другог светског рата јесте та да је овде реч о ауторима, односно, ауторкама *грује* или чак *шреће генерације*. То значи да се ратни догађаји не описују на основу сопствених искустава: не фабулира се аутобиографија, као што је то, рецимо, случај код словеначких модерних класика Витомила Зупана и Лојзеа Ковачича, који су написали велике романе на тему Другог светског рата<sup>2</sup>; рат је данас тек грађа која, попут других, стоји на располагању савременом романописцу. Самим тим, јасно је да о Другом светском рату другачије пише онај ко га је сам искусио од оног за кога је период 1941–1945

1 Чланак је настао у оквиру истраживачког програма Р6.0239 и истраживачког пројекта Ј6-8259, које је Јавна агенција за истраживачку делатност Републике Словеније суфинансирала из државног буџета.

2 Мислим пре свега на Зупанов *Менуеџ за шћшару* (1975), по којем је српски режисер Живојин Павловић снимио филм *Довиђења у следећем рату* (1980), који важи за један од највећих послератних домета словеначке – и југословенске – кинематографије и на други део Ковачичеве монументалне романескне триологије *Дошљаци* (*Prišleki*) I–III (1984–1985).

ствар посредног предања, историјског памћења које није његово властито. Ради се о такозваним протетичком памћењу (*prothetic memories*), ако позајмимо синтагму која се последњих година користи у проучавању тематике рата у светској књижевности (Rau 2009: 207). О таквом – протетичком – памћењу као о посебној „методи“ писања која се користи у сврху описивања индивидуалне и колективне (полу)прошлости можемо говорити ако имамо на уму два романа којима ћу се овде бавити.

Овде треба скренути пажњу на то да је у деценији након 1990. године у словеначкој књижевности било сразмерно мало романа на тему Другог светског рата. Упркос томе што у самосталној, демократској држави пред писцем нису више стајале никакве идеолошке, политичке или чак казнено-репресивне препреке које би га спречавале да слободно напише било шта о комплексном периоду 1941–1945. и до краја размахне крила своје стваралачке имагинације и сл. Један од разлога што одмах након осамостаљења и демократизације Словеније роман није постао привилегован медијум за обраду теме о Другом светском рату или рефлексима о њему лежи највероватније у томе што су деведесете биле наклоњеније историографској или мемоарској него књижевној обради мање познатих, прећутаних, или чак табуизираних тема из периода 1941–1945, које су повезане пре свега с грађанским ратом, револуцијом и посебно с масовним ликвидацијама након рата које је починила нова, тј. револуционарна власт. С друге стране, највећи број грађана, како читалаца тако и писаца, још је био под снажним утицајем званичне, тј. монолитне – црно-беле – истине о Другом светском рату, која је имала статус државне идеологије која се после завршетка рата у Југославији предавала и у школи и на факултету. Таква стара, митологизована слика периода 1941–1945. засигурно није могла бити нарочит књижевни изазов за млађу генерацију писаца 1990. године. Већи изазов могла би бити демитологизација: а она је могућа тек кад историографско писање и мемоарска сведочанства учине своје – када се некадашња „званична истина“ осветли с друге стране, кад се прикаже у другачијем светлу, по правилу из такве перспективе која нарушава стару монолитну Истину, релативизује је и раскринкава је као идеолошки конструкт. Заправо, процес „алтернативне историје“, који се назива и „историјским ревизионизмом“, зачео се још средином осамдесетих година, паралелно с разградњом система социјалистичког самоуправљања и с кризом југословенске федерације – а тај процес писања алтернативне историје траје и данас. На крају крајева, ревизија историје је латентан процес саме историографије. Као што је и ревизија сопствених преференција, методологије, интерпретативног оруђа, као и откривање и анализа „алтернативних“ чињеница. Други разлог зашто деведесетих у Словенији није дошло до процвата књижевности с тематиком Другог светског рата,

нарочито романа, вероватно лежи у постмодернизму. Мислим пре свега на оно што Ханс Бертенс, аутор књиге о „идеји постмодернизма“, назива „кризом репрезентације: снажно доживљен губитак наше способности да представимо реалност, и то у најширем смислу речи“. Бертенс поводом тога говори о естетским, епистемолошким, моралним и политичким „репрезентацијама“, које су све одреда непоуздане (Bertens 1995: 11). Идеја постмодернизма је током друге половине осамдесетих и на почетку деведесетих година XX века посебно оставила трага на млађу генерацију писаца. Управо то је један од разлога зашто дотична генерација, опште узевши, није имала слуха и интересовања за књижевну репрезентацију историјске проблематике. То се није тицало само ове тематике већ политичности у најширем смислу речи. Речју, преовладавале су теме из приватног живота, на технопоетској равни интертекстуалност и постмодернистичка метафикција која се код неких од водећих постмодерниста с временом преобразила у минимализам, а на идејно-идеолошкој равни у *ајолиџичносћ*. Ове речи, *йривајно* и *ајолиџично*, нисам употребио у негативном смислу речи, већ као неутралан начин да прикажем свет већине протагониста које срећемо у словеначком роману деведесетих, а и касније.

Као што сам поменуо, у последњих десет година, од 2010. до данас, у Словенији је изашао изненађујуће велики број романа на тему Другог светског рата. Рачунајући и оне који се те проблематике дотичу посредно. Поменућу само неколико најпознатијих: *Те ноћи сам је видео* (2010) и *Као и љубав* (2017) Драга Јанчара, *Чизме њлешу у њодне* (2011) Зденка Кодрича, *Анђео заборав* (2012) Маје Хадерлап, *Дали се њлашим?*<sup>3</sup> (2012) Маруше Кресе, *Последњи десетии браји* (2012) Зорка Симчича и *Друја ѡрошлосћ* (2017) Винка Модерндорфера. Имамо, дакле, другачију ситуацију него током деведесетих година XX века и прве деценије XXI века.

Повећано интересовање савремених словеначких романописаца за тематiku Другог светског рата могуће је објаснити на два нивоа: на иманентно књижевном, односно књижевноразвојном, и на друштвеноидејном нивоу. У периоду након постмодернистичке „књижевности исцрпљености“, ако позајмимо некад славну синтагму Џона Барта, и интратекстуалних стратегија које су се постепено трансформисале у минималистички неоинтизмизам који је и даље у складу с постмодернистичким императивом о „крају великих прича“ и „плурализму истина“, очигледно је дошло време да се књижевност, рецимо то на најједноставнији начин, врати фабули и широј друштвеној стварности, а тиме уједно и етичким димензијама и дилемама које се у пуном светлу приказују управо у време преломних

3 Питање у наслову романа Маруше Кресе другачије је интонирано у оригиналу но у преводу – *Da me je strah?* у ствари је реторичко питање, иронична провокација, отпор срам очекиване емоционалне реакције. (Прим. ѡрев.)

историјских догађаја. Тематика Другог светског рата се показала као једна од тема које анимирају најшире читалаштво. На крају крајева, у данашњем јавном дискурсу период између 1941. и 1945. године и даље је окидач конфликтних интерпретација, идеолошке поларизације и политичких обрачуна било да се ради о питању окупације, отпора против окупатора, револуцији и контрареволуцији, колаборацији, грађанском рату, послератном периоду југословенског социјализма и улоге Јосипа Броза Тита, вође партизанског покрета и доживотног југословенског председника. Из данашње, временски удаљене перспективе, која подразумева и све већу дистанцу – у исти контекст извесно спада и расправа о тоталитаризму и демократији.

\*\*\*

У наставку чланка бавићу се трима савременим словеначким романима које су написали Драго Јанчар (1948), Маруша Кресе (1947–2013) и Маја Хадерлап (1961). Ова три текста сведоче о различитим могућностима обраде ратне тематике. Не мислим само на обраду у технопоетском, структурно-наративном или жанровском смислу: свако од њих говори о свом разумевању рата. Обрада ове тематике озбиљно залази у свет књижевних ликова, радикализује га и појединце поставља пред драматичне дилеме које су у великом броју случајева дилеме на живот и/или смрт.

Према општем суду, Драго Јанчар је један од највећих живих словеначких писаца. Његов роман *Те ноћи сам је видео* (2010) овенчан је Кресниковом наградом за најбољи словеначки роман 2011. године, доживео је неколико издања, преведен је на неколико језика итд. У овом роману Јанчар нам приповеда о лепој младој Вероники, фаталној жени која се нашла у олуји Другог светског рата. Политика је не занима, и то у време кад је политика све, када политика задобија обличје рата, рата у смислу настављања политике другим средствима – ако парафразирам чувену сентенцу Карла фон Клаузевица – укратко такав аполитичан став у време рата стоји пред великим искушењем. То је, наиме, време кад рат, пре или касније, продире у живот људи „који би hteli samo da žive“ (Jančar 2014: 89). Људи који су хтели само да живе: то је једна од најчувенијих реченица Јанчаровог романа.

Вероника и њен имућни муж, како су представљени у роману, успевају очувати самодовољност приватног живота, притом одржавајући добре односе како с партизанима тако и с немачким окупатором; они помажу разним људима, спасавају таоца Гестапоа који касније постаје партизан итд. Али све то не спречава партизана да их једног зимског дана 1944. године убију.

То је у грубим потезима оцртан фабуларни оквир романа *Те ноћи сам је видео*. Потребно је скренути пажњу на чињеницу да је Јанчар инспирацију за роман добио имајући пред собом истините

догађаје, тј. *истинићу ѝричу*. Ради се, наиме, о судбини предратног словеначког индустријалца и поседника Рада Хрибара и његове екстравагантне младе жене Ксење. Обоје умиру истог дана: јануара 1944. године у њихов дворцац Стрмол на Горењској долази група партизана и након мучења, које је потрајало целе ноћи, убијају их и закопавају у оближњој шуми. Окосница Јанчаровог романа ослања се на истиниту историјску позадину (в.: Hribar 2006), међутим, писац не тежи документаристичком веризму, он развија фабулу из историјске грађе. Јанчарова нит водиља у писању романа самим тим није детабуизација, откривање тамне стране партизанства; њему је пре свега стало до књижевно обликоване и преобликоване приче о судбини појединаца постављених у сурово ратно време. На равни епизодичне обраде Јанчар се више пута дотицао периода Другог светског рата у својој краткој прози, као и у роману *Дрво без имена* (2008), али посебност романа *Те ноћи сам је видео* је засигурно у томе да је Други светски рат позадина која одређује фабуларни оквир догађања и судбину главних јунака. Став писца који отвара наративну перспективу романа могао би се дефинисати на следећи начин: разумевање појединачних судбина постављених у контекст ратних ужаса, уживљавање у ове судбине, саосећање, емпатија.

Када се ради о тематици каква је Други светски рат, највећа опасност која прети писцу је упадање у замку идеологизације или праведничког морализовања. Било да је реч о истинитим или измишљеним догађајима и невезано од тога да ли је аутор био сам учесник рата или не. Јанчар у роману *Те ноћи сам је видео* на овај изазов одговара тако што текст дели на пет поглавља, при чему свако има свог приповедача; другим речима, ради се о укрштању пет различитих перспектива, пет приповедних гласова, пет протагониста, од којих свако има свој поглед, свој угао гледања на ствари, чак своју истину. Не ради се, дакле, о монолитној перспективи једног јединог свезнајућег приповедача који би суверено владао текстом и његовом *истином*, већ о полифонији гласова, о вишегласју. Уз све то, ако имамо на уму главну фабулу, то нису гласови главних већ споредних ликова.

Структурно-нараторолошка посебност Јанчаровог романа је то што се међу приповедачким гласовима не појављује Вероникин глас – о њој знамо онолико колико нам кажу други. Истина о њој је, дакле, фрагментарна, незавршена, на свој начин чак енигматична и отворена. Реч је о сличном принципу какав налазимо у једном од најважнијих текстова словеначке књижевности XX века, наиме, у драми *Анџијона* (1961) Доминика Смолеа,<sup>4</sup> где насловна јунакиња не излази на сцену, али је упркос својој одсутности и те како присутна, будући да се све, заправо, врти око ње. Није згорег нагласити да су

4 У преводу Роксанде Његуш, Смолеова *Анџијона* изашла је 1962. године у издању Стеријиног позорја у Новом Саду (*Прим. ѝрев.*).

Смолеови и Јанчарови светови потпуно различити: Смолеова драма има наглашену етичку димензију док Јанчаровом роману понајвише одговара ознака „љубавни роман“.

Поред осталог, један од ефеката Јанчареве приповедачке стратегије – полифоније пет гласова – једноставним речником речено, јесте то што не заговара ниједну од страна које су током рата биле уплетене у братоубилачке нападе. Другим речима, не занима га перспектива победника или перспектива пораженог, него све оно што је у великој причи историје обично прећутано: судбина појединаца, импулси који покрећу, заплићу и расплићу животе појединаца бачене у незадрживи ток историје.

Једно од кључних места у роману налази се у трећем поглављу, кад приповедач, некадашњи немачки ратни лекар, размишља о судбини људи у ратна времена. То место гласи овако: „Živimo u vreme kad se poštuju samo ljudi, živi ili mrtvi, koji su spremni da se bore, čak da se žrtvuju za zajedničke ideje. Tako razmišljaju i pobednici i poraženi. Niko ne ceni ljude koji su hteli samo da žive“ (Jančar 2014: 89). Ова – условно речено: *хуманистичка* – декларација о „људима који су хтели само да живе“ чини јаснијом Јанчареву романескну „философију“. Жеља људи који су хтели само да живе била је непримерена том времену – јер је реч о времену рата и револуције. Другачије речено: ова воља да се живи није сама по себи довољна да би људи преживели.

Иначе, Јанчаров роман своје дубље утемељење проналази у схватању човекове Судбине као нечег несхватљивог, као нечег што измиче хватању у мреже разума, те самим тим и рационализацији, предвиђању итд. То је заправо нит водиља Јанчаровог романа уопште, његових прича о људским судбинама које не одређује *ипровиђење* већ *неипредвидивост* истине. На једној страни су, дакле, „људи који су хтели само да живе“, на другој пак историјско догађање које не може имати разумевања за такав став, односно, којем је такав став потпуно ирелевантан. Димензија коју отвара Јанчарова књижевност је повезана са Судбином као недокучивом силом насупрот које стоји појединац – и који је спрам ње немоћан. А кад је реч о појединцу и судбини једна од великих тема је питање љубави и – смрти. Сходно томе, и Јанчарова прича о Вероники, ако парафразирамо Гарсију Маркеса, могла би се назвати *љубав у време рања*.

Питање односа појединца и историје је иначе средишња, честа тема у Јанчаровом романескном опусу, али ништа мање у његовој драми, и на крају крајева, есејистици. Од његових романа који залазе у различите историјске периоде, по правилу преломне, поминућу само текстове као што су, на пример, *Галијој* (1978), *Северни сјај* (1984) и *Каттарина, џаун и језуити* (2000). Овде бисмо могли да убројимо и његов најновији роман *Као и љубав*<sup>5</sup> (2017), чија је радња,

<sup>5</sup> *Галијој* је изашао 1980. године у издању Народне књиге (превела Марија Митровић), а *Као и љубав* (превела Ана Ристовић) 2019. у Архипелагу. (Прим. њрев.)

такође, постављена у период Другог светског рата. Анализом овог романа, који иначе посредује *измишљену* причу, највероватније бисмо дошли до сличних закључака – ако бисмо га читали паралелно с романом *Те ноћи сам је видео*.<sup>6</sup>

\*\*\*

Две године након изласка Јанчаровог романа *Те ноћи сам је видео* изашао је роман *Да ли се њлашим?* (2012) Маруше Кресе. То је последња књига ауторке и уједно њен први роман. У Словенији је роман наишао на одличан пријем, Друштво словеначких књижевних критичара га је прогласило књигом 2012. године. *Да ли се њлашим?* је роман списатељице која не говори о свом *личном искуству*, тј. о непосредном искуству рата, већ о свету и животном искуству својих родитеља. Оно је било тако снажно да је – хтела – не хтела – оставило трага и на њој. Формално гледано роман је раздељен на четири обимна поглавља, која су, свако за себе, рашчлањена на бројне приповедачке јединице, односно, фрагменте. Поглавља су насловљена годинама (1941, 1952, 1968, 2012), а те године означавају исходно време сваког од поглавља. Структура романа је, дакле, одређена временом догађаја. Најопсежнији – и најважнији – део романа је прво поглавље, које је двапут опсежније од преостала три заједно. Овде се не ради само о статистици количине: свету који описује прво поглавље остатак романа се непрекидно враћа. Као да су сви догађаји који следе тек нека врста коментара оном што се десило у ратним тј. партизанским годинама. Било да се ради о послератним деценијама, студентском покрету '68. или о крвавом распаду Југославије: касније догађаје ауторка осветљава полазећи од партизанског искуства, које није њено властито, већ, као што смо рекли, искуство њених родитеља – списатељица је, наиме, рођена 1947. године.

У роману се сусрећемо са три приповедача, односно, ти приповедачка гласа који се смењују: најпре Он и Она, а онда им се придружује трећи приповедач – њихова ћерка. Он је партизан и комуниста, партизански командант, народни херој, након рата високи чиновник Удбе и политичар, она исто партизанка, комесарка, предана комунисткиња; њихова ћерка, трећи приповедачки глас, који улази у тексту у трећем поглављу, обележена је судбином својих родитеља, ратним и послератним годинама, дакле, њиховим партизанством и њиховим улогама у послератном периоду. На тој равни бисмо могли говорити и о (ауто)биографском, односно, развојном роману. За саму структуру романа није важно, па ипак: имајући пред собом поменути три приповедача није тешко препознати породицу списатељице, што ће рећи, њеног оца, који је уистину био народни херој,

<sup>6</sup> Писац је и за роман *Као и љубав* добио награду за најбољи словеначки роман.

њену мајку, која је била партизанка, и њу саму, Марушу Кресе, њихову ћерку чија је судбина позната. На крају крајева, о тематском оквиру романа, о његовом како и зашто, о својим родитељима, о себи и тако даље, у бројним интервјуима, прилично детаљно и без длаке на језику, говори и ауторка сама.

Жанровски гледано, роман *Да ли се њлашим?* је синкретичан спој ратно-партизанског, породичног, делимице и љубавног романа. Све време се тесно преплићу две сфере: јавна и приватна. Јавна сфера, у оној мери у којој је роман описује – наравно, очима својих приповедача у првом лицу – то су историјски догађаји из ратних и послератних година, преломни политички догађаји, као и неке историјске личности, као што су, на пример, Едвард Кардељ, Александар Ранковић, у епизодној улози је и Душан Пирјевец, такође партизански комесар и каснији књижевни историчар, и многи други; речју, на равни историјског континуитета пратимо догађаје од почетка рата до осамостаљења Словеније, то јест, до краја Југославије. Нарација је постављена у линеарно историјско време, али фрагментарно. Најпре се преплићу приче родитеља; свако од њих приповеда своју причу; то је уједно прича њихове љубави, њихових срећних и мање срећних тренутака. У другом поглављу се јавља трећи приповедачки глас, тј. глас њихове ћерке, што значи да се нарација након тога одвија на три приповедачке равни. Ове приповедачке равни се смењују, међутим, без посебне разлике у стилу, ритму и језичкој препознатљивости. Приповест је структурирана као колаж фрагмената, исечака из прошлог времена, по правилу у садашњем времену као времену догађаја. Језик је сходно томе аскетски: као да ауторка жели да освоји своје читаоце непосредном исповешћу, као и немилосрдним копањем по себи и другима.

Ако допустимо себи критички став, можемо рећи да је најснажнија раван писања Маруше Кресе њен емоционални набој, непосредност, као и искреност којом осваја читаоца. Ова емоционална *ајелативност* је тако снажна да онемогућава било какву рефлексију. Роман, иначе, говори о бројним судбинским, историјски преломним догађајима и процесима, али према њима не успоставља интелектуалну дистанцу, о њима приповеда непосредно, *доживљено*, из непосредног садашњег времена, као из сопственог искуства, односно, из времена приповедања.

Поред партизанства, које фигурира као – чак метафизичка – срж романа којем се ауторка изнова враћа, књига *Да ли се њлашим?* је, такође, књига о тражењу идентитета, о одрастању унутар функционерске – на овај или онај начин привилеговане – породице која је неговала култ партизанства и комунизма, о генерацији '68, али и о „генерацијском синдрому“, то јест, о синдрому деце народних хероја и припадника послератне номенклатуре. А партијско-партизанско предање, како га можемо реконструисати из писања Мару-



ше Кресе, за децу из таквих породица значи две ствари: то је најпре вера родитеља у нови свет, секуларна вера коју треба поштовати, али таква вера, таква митологија, такође, ограничава, преко ње је тешко прећи, проблематизовати је на било који начин или је се одрећи. Такво одрицање, што важи, иначе, за сваку *јерес*, значило би пре или касније одрећи се, такође, дела свог дечјег/младачког идентитета. Одатле у роману раскол, барем унутар света трећег приповедача, Ђерке: то је раскол између оданости и јереси, који се преплићу. Нестабилан идентитет је једна од последица тога. Он се на свој начин показује и у структури романа. Показује се и у томе да роман има врло снажан емоционалан набој и у том смислу посве сигурно анимира, привлачи, покушава освојити читаоца. Али не само то: Маруша Кресе све време приповеда о некој дубљој *истици*, тачније речено, она приповеда свој *доживљај* те дубље истине, али тако да њену веродостојност подупире пре свега снажним емоцијама, *вером*, не на неки други начин, на пример, интелектуалном рефлексијом или дијалогским пасажима. И једно и друго, (ауто)рефлексија и дијалог, омогућили би да избије на видело алтернативан, другачији поглед на ратна и послератна времена.

Ауторка, дакле, игра на карту упечатљивих фрагмената, на карту малих делова за које мисли да су довољно снажни и сугестивни да искажу *целу* истину. А избор тих фрагмената је наглашено „субјективан“: узет је, наиме, из породичног предања, из вере родитеља – као да је тај свет целина којој није могуће ништа ни додати ни одузети. Посебно су речите странице посвећене тамним странама партизанства и револуције, рецимо, међуратним и послератним ликвидацијама. Исто важи за ретка места где се помиње противреволуционарна страна, такозвани белогардисти. У роману често срећемо потресне описе индивидуалних људских судбина, истанчан је слух за етичке дилеме партизана, али изненађује одсуство слуха сва три приповедача за људске дилеме и судбине супротне, противпартизанске стране. Кад приповедач мушког пола, односно, партизански командант и народни херој, на крају сазна да Енглези враћају бегунце с аустријске Корушке на југословенску страну, ту „чињеницу“ коментарише на следећи начин: „Приче, језиве приче круже међу људима. Znam da Englezi sve koji беже преко границе враћају. Zaista sve? Појма немам (Krese 2016: 100).“ Другим речима, њега који је у роману инкарнација људскости и праведности, готово „етички субјект“, тај догађај не погађа превише нити га занима зашто је нешто тако, како су те „језиве приче“ уопште могуће. На нешто слично наилазимо и неколико деценија касније, након распада Југославије, када приповедач женског пола, тј. Она, сада већ удовица народног хероја, каже:

Sve se raspada i ja se raspadam. Od našeg nasledstva ništa neće ostati. Zavidim mu što je već otišao, i ljuta sam na njega što me je u ovoj priči ostavio samu. Ali on ne bi izdržao to što se danas dešava. Sve se vraća. Toliko onih koji su

posle rata pobjegli, vratilo se. Ili bar njihova deca. Polako, polako, pretvaraju se u pobednike. U one koji su branili domovinu. Svi ti dobri ljudi. Nažalost, sećam se mnogih od njih. I njihovih postupaka. To prokletu pamćenje. Svakog dana postaje sve življe i sve bolnije (185).

„Svi ti dobri ljudi“ – то је речено с иронијом, наравно. И не само то. Ако су остале људске судбине у роману индивидуализоване, те их можемо пластично представити, некадашњи домобранци и њихова деца представљени су сасвим апстрактно – као нешто што не заслужује посебну пажњу, још мање емпатију коју иначе тако често срећемо код Маруше Кресе, било да се ради о судбини људи током Другог светског рата или о судбини Сарајева под опсадом деведесетих.

Нешто слично важи за пасаже у којима се говори о Информби-роу, дахауским процесима, Голом отоку, новој класи, другим речима, о такозваној црвеној буржоазији итд. Ови феномени и догађаји нису схваћени као нешто што је део револуције или што захтева сама револуционарна логика и преузимање и одржавање власти, већ више као некаква девијација, природна несрећа, забуна или грешка која не може пољубати веру у иницијални догађај који је извор вредносног система и родитељске слике света, али и слике света њихове деце и унука – у оној мери у којој та деца остају верна свету својих родитеља и његовом имагинарију. У тај иницијални догађај – у неукаљаност партизанства и револуције – они не могу више посве озбиљно да верују, будући да то и није њихово непосредно искуство, а други свет и вредносни систем универзума као да, заправо, немају. Покушавају да га створе у алтернативним облицима живота, на другом месту, далеко одатле, али се сваки пут изнова враћају предању. Отуд расцепљеност, рана која се не да исцелити. Управо о томе, на крају крајева, читамо на крају романа кад породица трећег приповедача 2012. године путује далеко од загушљиве Словеније: „Brodom plovimo daleko od onog što je zagušljivo, mračno, od onog što je puno kostiju i osvete. Odbrane. Izvinjavanja.“<sup>7</sup> (194) То је прилично мрачна визија садашњости. Тако мрачна да захтева другачију животну праксу: она може бити, метафорички речено, живот у времену које више не постоји. Или бар покушај новог, другачијег живота колико се год да далеко одатле у географском смислу речи.

\*\*\*

Истовремено с романом *Да ли се њлашим?* Маруше Кресе 2012. године изашао је и роман Маје Хадерлап *Анђео заборавља*. Његова специфичност је у томе што је у оригиналу, тј. на немачком изашао годину дана раније (*Engel des Vergessens*, Göttingen: Wallstein Verlag, 2011). У аустријско-немачком простору изазвао је велико занимање,

7 Превод смо у извесној мери кориговали (Прим.прев).

доживео је неколико издања и добио неколико награда. Слична ствар задесила је роман кад је изашао на словеначком.

На почетку је потребно одговорити на питање како разумети роман „словеначке списатељице“ преведен с немачког на словеначки? Ауторку – припадницу словеначке мањине из аустријске Корушке – досад смо познавали као словеначку списатељицу, односно, песникињу, њен матерњи језик је словеначки; Словенци на аустријској Корушкој, њихов језик, идентитет и новија историја – све то је (уз још много штошта) тематика романа *Анђео заборавља*. Кад размишљамо о тим питањима, добро је узети у руке немачки оригинал. Брзо се може утврдити да се и у немачком оригиналу, ту и тамо, сусрећемо са *словеначким* речима у курзиву – не зато што су оне непреводиве, већ стога што се тако чува емотивна идентификација, живо језичко (и не само језичко) памћење. Њихово „право“ значење је теже од „једнозначне“ немачке речи. Тај фонд речи истакнут у тексту тј. написан у курзиву, било да се ради о дечјој молитви или неком стиху, и у словеначкој верзији текста је сачуван. Понекад, највероватније услед ауторкине ауторизације, те речи су измењене, односно, тај фонд је раширен (и на „šprahu“<sup>8</sup>, који се из немачког преселио у словеначки језик корушких Словенаца). На пример: *malada, zrihtati, krancljati, kvateren, mašina, štrikati, šlus, gravžati, ženirati, šteka, vahtati ...*<sup>9</sup>

Како, дакле, ствар стоји са питањем да ли је роман *Анђео заборавља*, односно, *Engel des Vergessens*, словеначки роман? Да јесте, то је пре свега привилегија ауторкине двојезичности, односно, „мултикултуралности“. Да је хтела, Маја Хадерлап би свој текст, технички гледано, могла написати и на словеначком; немачки, бар на први поглед, у њеном случају није *нужносѝ*, што ће рећи ствар *рођења*, него ствар *слободної избора*. Што се тиче тематике о којој говори роман и специфичности његове приповедачке перспективе у првом лицу, потребно је поставити следећу тезу: замена словеначког за немачки није одрицање *словенсѝва*, акт капитулације „мањинске списатељице“ пред немачком говорном већином, већ пре чин еманципације, језичког премештања. Управо помоћу овог језичког премештања глас који говори, који приповеда *своју* причу и причу *својих најближих*, причу темељно и до краја промишља: омогућава јој да израсте из дубоке емоционално-личне обележности, из уплетености у индивидуалну и колективну историју, омогућава јој да се ослободи и да на

8 Односно, језик (словеначки германизам) (Прим. њерев.).

9 Локализми корушких Словенаца: *malada* – мармелада; *zrihtati* – средити, обавити (од нем. *Richten*); *krancljati* – китити, украшавати (од нем. *Kränzlein*, што значи венчић); *kvatrn* – придев од именице кватре која означава месеце током којих се пости; *mašina* је машина (на књижевном словеначком језику каже се *stroj*); *štrikati* – плести (од нем. *Stricken*); *šlus* – крај (од нем. *Schluss*); *gravžati se* – гадити се (од нем. *sich grausen*); *ženirati se* – устручавати се (преузето из фран. *se gêner* преко немачког *sich genieren*); *šteka* – пакет, пакет цигарета; *vahtati* – чувати (од нем. *Wacht*, што значи стража) (Прим. њерев.).

себе погледа очима другог, другачијег, *не више* само функционалног, али *још увек не ни* потпуно емоционалног језика. Пре свега то није језик *идентификације*, примарног, непосредног искуства живота, већ језик *разлике*. Језик који с дистанце именује *близину*, као спољашње оно што је највећма унутрашње. Поред тога, није случајност да је једна од дилема око којих се роман непрестано врти питање памћења и заборавља, и то на темељу индивидуалног искуства из перспективе женског приповедача у првом лицу. Прецизније речено: *шта заборавити и шта њама памтити*? Шта се уопште може памтити, шта треба памтити, али и шта је оно што се не може заборавити чак и кад бисмо хтели? Шта, најопштије речено, у име живота треба памтити – а шта заборавити? А ако то није могуће, онда *заборавити* тако да се из разнобојних вртлога елементарног памћења загонетност живота, уједно с тамном страном живота, извуче на видело дана, на чистину језика. Језика који није сасвим твој и који је у тој мери учињен „страним“ да се не може препустити једино току емоционалне идентификације.

На крају крајева, *Анђеол заборавља* је словеначки роман и због тога што, једноставно речено, говори о судбини корушких Словенаца током Другог светског рата на територији Аустрије, односно, од Аншлуса 1938. године надаље, на територији Трећег рајха, и о њиховој судбини *након* завршеног рата. Ту судбину одређује раскол проблемских склопова повезаних с побуном корушких Словенаца против националсоцијалистичког брисања *словенства* – то је била врло усамљена и стога унутар тадашње немачке државе утолико одлучнија побуна.<sup>10</sup> Иначе, историја корушког партизанства никако се не окончава 1945. године. Наиме: она се *након* завршеног рата на један посебан начин наставља у смислу борбе за оправданост и препознавање сопственог присуства у послератној Аустрији, у „тој земљи блаженог лицемерја“, као што је – *à la* Томас Бернхард – речено при крају романа. То није била само борба аустријских Словенаца за њихово право, већ ништа мање борба за њихово самопрепознавање. И не само током рата, и у деценијама *након* рата. О корушким партизанима и њиховој послератној судбини у роману пише следеће:

Још увек у бегу, још увек с осећајем да чине нешто незаконито? Јесу ли победници или губитници? Памте ли имена мртвих или би то волели да

10 Проблему корушких Словенаца у Аустрији током Другог светског рата требало би посветити посебној пажњи. Стога упућујемо читаоца на две монографије које – свака на свој начин – говоре о специфичности корушког покрета отпора: Marjan Linasi: *Koroški partizani. Pronacistični odpor na dvojezičnem Koroškem v okviru slovenske Osvobodilne fronte* (Корушки партизани, Пронацистички отпор на двојезичној Корушкој у оквиру Ослободилачкој фронти Словеније), Celovec: Mohorjeva založba, 2010; Thomas M. Barker: *Socialni revolucionarji in tajni agenti. Koroški slovenski partizani in britanska tajna služba* (Социјални револуционари и тајни агенти. Словеначки партизани на Корушкој и британска тајна служба), Ljubljana: Mladinska knjiga, 1991.

забораве? Налазе ли језик за свој бол, језик који би могао значити победу, али је сам рашчињавање? (181)

То су свакако додатни аргументи у прилог томе да је реч о *словеначком* роману. Не смемо сметнути с ума да се овде ради само о спољашњем оквиру: амбиција *Анђела заборава* није историјски роман, није то епска приповест о простор-времену написана у реалистичком маниру или нешто слично. Историја, иначе, код Хадерлапове све време продире у *шело њекста* – али у већини случајева је пропуштена кроз сито индивидуалног памћења, као тешка и неретко тамна материја која ту и тамо избија на површину. Историја: у овом случају то су пре свега ратне године, што значи године нацистичког насиља, партизанског отпора, умирања и патње, концентрационих логора, затим послератних рашчињавања ратних (такође, унутарпартизанских) и предратних догађаја. Овде спада и тврдоглаво послератно *аустријско* ћутање о периоду 1938–1945. Све то похрањено је у колективном памћењу корушких Словенаца. Било да се ради о породичном окружењу, ширем словеначком мањинском окружењу у аустријској Корушкој или, на крају крајева, о већинском аустријском (немачкоговорелем) становништву, о такозваној „моралној већини“. Шта је проблематично у том већинском аустријском ставу? Пре свега то да питање своје *кривице*, активне сарадње с нацистима, потискује на руб своје свести, тачније речено, што дубље у историју, такорећи, у *несвесно историје*. Једно од поглавља ове приче је и корушко партизанство: у послератној аустријској јавности оно је било, мање или више, прећутано. У поређењу с партизанима у Словенији, односно, Југославији, који су се из рата вратили као поносни победници историје на белим коњима, аустријско-корушки партизани су били некаква „разбијена чета“, „сирочад напуштена од револуционарне историје“. Речју, на њима је, како каже Хадерлапова, „нешто трагично изопачено. Чим напусте своја четири зида, кроче територијом мржње. Морају да се боре за своју историјску победу као да им никад није била призната.“

Тематика рата се у *Анђелу заборава*, увек изнова, чак и кад описује послератне године, односно, период одрастања приповедача, увек изнова враћа у узгредним реченицама. Рат одједном, током говора о свакодневним стварима, продире у ток приповедања; усред бела дана „напада из заветрине таме“.

Прича која се испреда у роману је заправо животна прича јунакиње-приповедача. Међутим, да бисмо *Анђела заборава* препознали као велико дело, то још увек, само по себи, није довољно. Кључни су структура и драматургија романа, као и бројни рефлексивни умети. Они се суптилно врте управо око питања језика и идентитета појединца који је под притиском силе прошлости. Ауторки ово полази за руком тако што преплиће различите временске равни скоковитим реминисценцијама из детињства, периода првог доживљаја жи-

вота, а пре свега језичком економијом која се заснива на принципу *мање је више*: то је поетика прећуткивања, намигивања и прекида. Све то слика атмосферу којом су прожети *дом и свети*. Дом, то је круг најближих, пре свега јунакињина бака, отац и мајка, као и комплексни и трауматични односи између њих; свет, то је аустријска Корушка, али и шира аустријска околина у коју лагано ступа ученица из Цеља која стасава; потом је бечка студенткиња и затим, хронолошки гледано, у Љубљани као сведок догађаја који су се одиграли у години осамостаљења Словеније. То словеначко, љубљанско искуство није за њу било нарочито потресно, у Љубљани се, упркос драматичности историјског догађања, осећала „као далека рођака”.

На тој равни *Анђео заборав* је, попут романа *Да ли се њлашим?* Маруше Кресе, *дилдунісроман* роман – реч је о животном путу „јунакиње” која нам се обраћа у првом лицу, другим речима, приказује се њен улазак у свет одраслих, њено рашчишћавање с тим светом и, нарочито, њено рашчишћавање са самом собом: са својим сопственим страховима, траумама и обележеношћу, а отуд опет долазимо до питања језика и идентитета. „Ко сам, коме припадам, зашто пишем на словеначком или говорим немачки?“, то су, на пример, њена питања у тренутку када је почела да живи свој одрасли – и уједно – списатељски живот. Поводом дилеме *словеначки или немачки* пише следеће: „Имам осећај да седим на гомили срце.” Реч је о питању идентитета који је исто тако врло важна тема *Анђела заборав*.

Посебна димензија романа су породични односи, посебно однос јунакиње према оцу, најкомплексније грађеној фигури романа. То није кафкијански Отац, ауторитативно име недокучивог Закона, већ, као што је речено у роману, „дечји отац”. То је отац који је морао у сурово ратно време пребрзо одрасти и коме његов сопствени – одрасли – живот, њему некадашњем корушком партизану, унеколико измиче из руку. Јунакиња, његова кћи, свему упркос, на његовој је страни. Истина њиховог односа је оваква: „Ја, татино дете, и мој тата из детињства”. Оца непрекидно прате ратне слике смрти и повремена суицидална осећања. Очево перипетије и перипетије *с њим*: то је једна од позадина романа која садашњост отвара за прошлост: „као да све што се имало десити” – тако је окарактерисан очев однос према садашњости – „оно што је, заиста, истинитом догодило тада, одавно, у неко давно време и све што се догађа сада само је сувишна превлака која скреће поглед с оног што је важно”.

Очевој причи и њеном значају за структуру романа парирају епизоде о јунакињиној баби, некадашњој логорашици која је, такође, изблиза видела смрт. Али за разлику од оца, након свега, као преживела она се поставила на страну живота. Баба, иако више није међу живима, остаје, заправо, најважнија саговорница јунакиње. На крају крајева, њој је, као што сазнајемо при крају романа, језик одрешило управо читање бабине бележнице из логора:

На тренутак се уплашим да ће ме прошлост сасвим прегазити, да нестаћу под њеном тежином. А онда дођем до закључка: све што је распршено, похрањено у памћењу, приповедано, све што је присутно и одсутно прелити у писану реч, изнова се засновати на основу сећања и удахнути тело сачињено од речи, тело од ваздуха и погледа, мириса, гласова, шума и минулог, тело сачињено од снова и трагова (207).

Одлуку да се исприча приповест о *Анђелу заборава* или, другим речима речено, о *девојчици и смрти*, није обрачун с прошлошћу већ покушај суочавања с њом. Као и са смрћу: на крају крајева, смрт је велика тема романа. Другим речима речено: крхка прошлост, са својим продужетком у садашњост, код Хадерлапове је једини чврст ослонац – као да би корак напред био могућ тек након два корака назад. Негде на средини романа о мистерији смрти речено је, поред осталог, следеће:

Чини ми се да о овој тајни не могу говорити, јер осећам да је шкакљива мистерија и верујем да бих говором о њој могла разоткрити своју беспомоћност, своје страхове који чине целину с мојом интимом, који су њено језгро (105).

Ширење ове ситуације, притиска историје, њене трауматичности и недокучивости, на завршним странама *Анђела заборава* добија форму манифеста. Свакако и захваљујући слици *Анђела историје*. Бенјамин ју је развио у свом последњем делу, чувеном спису *Историјско-филозофске тезе* (Benjamin 1974). Како је Бенјамин замислио „анђела историје“? О „анђелу историје“ он каже овако:

Lice je okrenuo prošlosti. Ono što mi vidimo kao *lanac* događaja, on vidi kao *jednu jedinu* katastrofu što neprekidno gomila ruševine na ruševinama i baca mu ih pred noge. Rado bi se zaustavio, budio mrtve i sastavljao ono što je razbijeno. Ali iz raja duva tako snažna oluja da mu je razapela krila i anđeo više ne može da ih sklopi. Ta oluja ga nezadrživo goni u budućnost, kojoj okreće leđa dok gomila ruševina pred njim raste do neba. Ono što nazivamo napretkom jeste *ta* oluja (Benjamin 83).

Ова Бенјаминова визија из пролећа 1949, неколико месеци пре његове добровољне смрти на шпанско-француској граници у тренутку безизлазне животне ситуације бежања пред нацистима садржи, свакако, елемент катастрофе. Хадерлапова ову визију преокреће. И код ње срећемо синтагму *анђео историје*, само дотични анђео код ње постаје *анђео заборава*. То је анђео који је заборавио да из сећања јунакиње избрише *трајове прошлости*, иако ће, као што је речено у роману, нестати у књигама. То да ће анђео заборава *неситати* у књигама не значи ништа друго него да ће *иститати* *иприча*.

Нашећу претпоследњи пасус романа. Овај пасус срећемо одмах након описа јунакињиног обиласка некадашњег немачког концентрационог логора Равенсбрук, где је током рата била затворена њена

баба. То није тражење изгубљеног времена, већ гест који успоставља *целовитост* света. Не стога да би га отежала визијом бенјаминовске *капталпрофичности*, већ да би га на хоризонту императива о нужности *памћења и заборав* довела до *своје* речи. Претпоследњи пасус романа гласи овако:

Анђео заборав је највероватније заборавио да избрише трагове прошлости из мог памћења. Водио ме је кроз море по ком су пливале трунице и остаци. Моје реченице бацао је крај плутајуће срце која је плутала и крхотине ране тамо, да се избрусе. Напокон је скинуо фигурице изнад мог кревета. Никад ми тај анђео неће стати пред очи. Неће се инкарнирати. Нестаће у књигама. Постаће прича (210).

Ову нам причу – причу о *памћењу и забору* – приповеда роман Маје Хадерлап о анђелу заборав.

\* \* \*

Причу о памћењу и забору причају нам сви романи које смо обрадили у расправи, сваки из своје специфичне перспективе. Заправо, то важи за већину романа са темом Другог светског рата. Било да су у питању словеначки или страни, а важи и за романи на ову тему написане након 1990. године у контексту неке од јужнословенских књижевности. Поред тога, потребно је доћи до закључка да актуализација, односно, реактуализација периода Другог светског рата није само словеначка специфичност: нешто слично, у пропорционално великом броју дела романескне уметности, може се срести широм света. Код аутора, као што су, ако узгред наведем само неколико имена, Мишел Турније, Имре Кертез, Василиј Гросман, Агота Кристоф, Мартин Ејмис, Мајкл Ондатје, Бернард Шлинк, а након 2000. посебно Џонатан Лител, Анђеј Барт и Софи Оксанен.

Романи ових и бројних других аутора који се баве тематиком Другог светског рата обрађују је на различите начине и у различитим контекстима – при чему је контекст одређен националном припадношћу аутора, другим речима, локалним карактеристикама Другог светског рата у његовом сопственом окружењу. Како ће се писати о овом рату свакако зависи од тога којој генерацији припада писац: од тога да ли ратне године буди његово сопствено или пак „протетичко памћење“, ако још једном позајмим синтагму Петре Рау.

Што се тиче специфичних карактеристика савременог словеначког романа на тему Другог светског рата и револуције, потребно је скренути пажњу на две ствари. Пре свега на контекст савремене словеначке прозе и на њене развојне метаморфозе, схематично речено, од послератног модернизма преко постмодернизма, све до актуалне, условно речено, пост-постмодернистичке књижевности коју често карактерише жанровски синкретизам и враћање на тра-



диционално писање које је више наклоњено фабули и *истинијим причама* него експерименту и интертекстуалности. Поред тога, потребно је закључити да је књижевност која се бави ратним догађајима и данас и те како жива: то је случај зато што период о којем је реч нуди обиље тема и мотива погодних и за (пост)модернистичку књижевну обраду. Или као што се каже у роману *Саламински војници* (2001), савременог шпанског писца Хавијера Серкаса: „Svi ratovi rini su romaneskniх priča“ (24).

Није случајност да је једна од таквих, врло сугестивних прича испричана управо у *Саламинским војницима*. Узгред, тема овог романа је Шпански грађански рат, то јест нешто што бар у некој мери подсећа на дешавања у периоду 1941–1945. на територији Словеније – и Југославије. Серкас све време рефлектује, преиспитује сам процес писања – каква је позиција с које писац говори, каква се истина, заправо, посредује приповедањем, и како ову неухватљиву истину, неретко противречну и пуну историјских парадокса, и загонетних етичких дилема, пренети у форму књижевног текста?

Можда та питања представљају изазов за савремене романописце који за тему књижевне обраде бирају тематику Другог светског рата или ратова који су се десили пре или после њега. Али и ратова који нас – у Европи и на другим крајевима света – у будућности чекају. Надајмо се што даљој будућности и, уз нешто среће, недостижној перспективи. Историја будућности је, и то је једино на шта се заиста можемо ослонити, историја непредвидивог.

## ИЗВОРИ

- Haderlap, Maja. *Angel pozabe*. Preveo Štefan Vevar. Maribor – Celovec: Litera – Drava, 2012.
- Jančar, Drago. *Te noći sam je video*. Prevela Ana Ristović. Beograd: Arhipelag, 2014.
- Krese, Maruša. *Da li se plašim?*. Prevela Dragana Bojanić Tiardović. Beograd: Orion Art, 2016.
- Serkas, Havijer. *Salaminski vojnici*. Prevela Biljana Isailović. Beograd: Arhipelag, 2017.

## ЛИТЕРАТУРА

- Benjamin, Valter. „Istorijsko-filozofske teze“ У: V. Benjamin, Valter. *Eseji*. Preveo Milan Tabaković. Beograd: Nolit, 1974. 79–90.
- Bertens, Hans. *The Idea of the Postmodern: A History*. London i New York: Routledge, 1995.

Hribar, Angelika. „Strmolski graščak Rado Hribar in njegova rodbina. Iz zgodovine gradu Strmol na Gorenjskem“. *Kronika: Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 2. 54. (2006): Ljubljana, 2006.

Rau, Petra. „The war in contemporary fiction“ Marina Mackay (yp.): *The Cambridge Companion to the Literature of World War II*. Cambridge: Cambridge UP, 2009. 207–219.

Matevž Kos

*The Second World War and the Contemporary Slovenian Novel*

*Summary*

The article deals with the image of the Second World War in three contemporary Slovenian novels placing them in the context of the contemporary Slovenian fiction production, where the topic of the Second World War has been increasingly present over the last decade: Drago Jančar's *I Saw Her That Night*, Maruša Krese's *That I am Afraid?*, and Maja Haderlap's *The Angel of Oblivion*. In analyzing them, the paper highlights their similarities and differences underlining the potentials of the novel about the WWII in general. Moreover, the paper outlines the development phases of the Slovenian novel after 1990, pointing out that the WWII was not an appealing theme for the poetics of postmodernism which characterized Slovenian fiction in the second half of the 1980s and the beginning of the 1990s. The author argues that the war – which in the Slovenian and Yugoslav context in the period 1941–1945 was inseparably connected to the issues of the revolution, anti-revolution, civil war, collaboration and the communists coming to power – reveals itself to be productive and inspiring for the contemporary novel. Namely, this topic not only offers a broad historical and thematic field but at the same time demands a sharp ethical reflection, as does any literary representation of the ground-breaking historical events.

*Keywords:* Second World War, partisans, revolution, contemporary novel, prosthetic memories, cultural and literary history

Превео са словеначког Иван Антић