

**WOMEN AND WAR IN THE NOVEL THE GREAT WAR BY
ALEKSANDAR GATALICA**

ЖЕНА И РАТ У РОМАНУ *ВЕЛИКИ РАТ* АЛЕКСАНДРА ГАТАЛИЦЕ

**LA FEMME ET LA GUERRE DANS LE ROMAN *LA GRANDE GUERRE*
D'ALEKSANDAR GATALICA**

**FEMEIA ȘI RĂZBOIUL ÎN ROMANUL *MARELE RĂZBOI DE*
ALEKSANDAR GATALICA**

Snežana MILOJEVIĆ

Universitatea din Niš,

Facultatea de Filosofie, Serbia

e-mail: milojevic.snezana@yahoo.com

Abstract

According to the postmodern assumption that a history is just another narrative discourse about what we believe happened, Gatalica plays with a possible interpretation of factual data, offering, through its metafiction, an alleged explanation. The novel abounds with female characters, and the focus is on women from the margins some of which have, through the mythical matrix, entered into the historical range of stories from the World War I. Such a group is the triad of female spies that makes metafiction about Mata Hari and the Lillian Smith, whose end of the triangle represents the deconstruction of aktancian model - Russian spy who has outdated information, in the same way Gatalica joined the current narratives of Kiki of Montparnasse. The subject of the study are also the women from the margins which, being a literary manifestation of Eros and Thanatos, are a parody of the concept of hearts novels, that in their overemphasized sexuality become a metaphor for the absence of any measures and humanity that war brings with it.

Rezime

Сходно постмодернистичком полазишту да је историја само још један дискурс приповедања о ономе што верујемо да се догодило, Гаталица се поиграва могућим тумачењима чињеничних података, нудећи кроз своју метафикцију наводно разрешење. Роман обилује женским ликовима, а у овом раду акценат је на женама с маргине од којих су неке митском матрицом ушле у историјски опсег прича из Првог светског рата. Такву групу чини тријада жена шпијуна – метафикција о Мата Хари и Лилијан Смит, чији крај троугла представља деконструкција овог актанијског модела – руска шпијунка која располаже застарелим информацијама, а на исти начин Гаталица је приступио важећим наративима о Кики с Монпарнаса. Предмет истраживања јесу и оне жене с маргине – литерарна манифестација ероса и танатоса, окосница мрачне пародије концепта херц романа, које у својој пренаглашеној сексуалности бивају метафора одсуства сваке мере и смисла које рат доноси са собом.

Rezumat

Conform presupunerii postmoderniste că o istorie nu este decât nu alt discurs narativ despre ceea ce credem că s-a întâmplat, Gatalica redă o posibilă interpretare a datelor faptice, oferind prin metaficiune o explicație pretinsă. Romanul abundă de personaje feminine, accentul fiind plasat pe femeile de la margini, dintre care unele, prin matricea mitică, au intrat în gama

istorică a poveștilor despre Primul Război Mondial. Un astfel de grup este triada de femei-spion formând metaficțiunea despre Mata Hari și Lillian Smith, a cărei latură de triumfi reprezintă deconstrucția modelului aktancian – spionul rus care deține informații neactuale; în același fel Gatalica a alăturat narațiunile actuale despre Kiki of Montparnasse. Subiectul studiului îl reprezintă și femeile de la margini care, fiind o manifestare literară a lui Eros și Thanatos, sunt o parodie a conceptului de romane de dragoste, care, în sexualitatea lor supraexprimată, devin o metaforă pentru absența oricăror măsuri și pentru umanitatea care aduce cu ea războiul.

Keywords: *women, war, metafiction, Eros and Thanatos, reconsideration.*

Кључне речи: *жена, рат, метафикција, ерос и танатос, преиспитивање.*

Cuvinte cheie: *femeie, război, metaficțiune, eros și thanatos, reconsiderare*

УВОД

Приповедни ток вишеструко награђиваног романа *Велики рат* Александра Гаталице настоји да обухвати свих пет година ратовања, као и да приповести буду испричане из фокуса припадника свих земаља учесника Првог светског рата. Овај грандиозни подухват, укључивање у приповедни свет познатих војсковођа и других савременика тих историјских збивања, где остали учесници – литерарна интерполација приче о малом човеку у великим ратним збивањима – јесу само оквир велике приче, зазива претпоставку великог модернистичког наратива. Међутим, сагладавање приповедних поступака којима се аутор послужио скупивши низ приповести у чврство језгро романа искључују горе наведену могућност – реч је заправо о постмодернистичком подривању и преиспитивању велике теме наметнуте самим насловом романа.

У промишљању о потенцијалном терминолошкој замци која левитира између термина Хајдена Вајта – метаисторија и термина који је верификовала Линда Хачион – метафикција, одлучујемо се за овај други не само из разлога што је Хејденов термин произашао из његовог бављења прозом деветнаестог века заснованој превасходно на преиспитивању миметичког кода литерарне употребе историје (јер сама Линда Хачион не прави разлику између ова два термина), а овде је реч о посмодернистичком роману, већ и зато што наш примарни задатак у овом раду није истраживање идеолошког дискурса инкорпорираног у књижевност, већ преиспитивање свега успостављеног¹.

Разлог да недосмислено на овај начин приступимо ћелијама приповести, које се повезују у велику кошницу, као метафикцији налазимо и у самом роману. Посебно мистификовану форму у роману добијају војничке разгледнице чије пристизање на одредиште брише све разлике (време, простор и сл.) па и ону између живих и мртвих, а сам приповедач јасно каже: „Читава лажна историја исписана је на војничким картама једноставним језиком“ (Гаталица 2013: 285).

Иако се приповедач јасно одриче идеје да се његове приповести могу свхатити као потенцијална чињеничност, бавећи се овим текстом као потенцијалним обликом жанра хронике, што је иронично потцртано у самом роману, Станојевић подсећа на то да је хроника врста писане књижевности која у себи носи напетост између потребе за веродостојношћу и моралистичке тенденције, тј. интенционалности:

¹ Линда Хачион каже: „Премиса постмодерне фикције иста је као она коју је у погледу историје артикулисао Хајден Вајт, свако представљање прошлости има специфичне идеолошке импликације’ [...] Али идеологије постмодернизма је парадоксална, пошто зависи од онога што оспорава и из тога је изведена. Она није истински радикална; нити је истински опозиционална. Али то не значи да не поседује критичку снагу“ (Хачион 1996: 203).

„Историјски подаци су домишљени, уобличавани [...] Удео фикције, на тај начин, осим историјске несигурности, доноси читаоцу могућност ишчитавања или дочитавања опште слике света, неспутане могућом тенденциозношћу хроничара. [...] Укидањем хроничарске интенционалности **не нестаје моралистичка тенденција** хронике, него добија другачији облик у поетици једне друге прозне фикционалне књижевне врсте – романа. Простор историјске несигурности уз предзнања читаоца добија могућност да постане полемика са читавим XX веком и његовим наследником, почетком нашег, XXI века“ (Станојевић 2014: 127).

РЕФЛЕКСИЈЕ РАТА

Рат је тек почео, а многи од оних који су се у тим студеним новембарским данима суздржавали за собом су, уз комплетну војну опрему, вукли и нарамк морала који ће врло брзо одбацити.
(Гаталица 2013: 89)

Милета Аћимовић Ивков каже да Гаталица у свом роману превходно говори о судару човека и историје: „Речју о разорном утицају који је историја у минулом веку имала на појединачну егзистенцију; на живот човека појединца којим се најчешће поигравала, каткад опако изругивала, а најчешће га ка нежељеном усмеравала, сламала и ништила“ (Ивков 2012: 101). Поштујући право књижевника коме није задатак да се води чињничним, Гаталица своје многобројне јунаке, суочавајући их са великом невољом, приближава сновима, аутодеструкцији, слабостима, двоумљењима или конвенционално неприхватљивој природи.

Морално изопачење које паралелно са оним дешавањима на бојиштима одсликава стање рата, у наративном свету овог романа приповедач приписује, између осталих², и извесном Гаври Црногорчевићу кога јасно одсликава следећа реченица: *Новембарско београдско дрвеће стресло је оно мало листова што му је још остало; Гавра је стресао са себе оно мало моралних скрупула што му још зотадоше пре рата* (Гаталица 2013: 89). И даље говорећи у иронијском коду приповедач нас упознаје да је у таквом, ратном Београду, један такав типски карактер брзо пронашао занимање – окупио је проститутке, убио двојицу оних који су му се мешали у посао и заузео жељену позицију.

Наставак приче о Гавриним јавним кућама пародично подрива породичне инстанце³, уз наводне његове бизарне изјаве о великој заради и саркастичним називима јавних кућа – *отворени српски дом*. О женама се прича у категоријама ружно-лепо, старо-младо: ружније проститутке је послао у кућу у Улици Страхинића Бана, а оне лепше оставио у кући која се налазила у Господар Јевремовој, где је залазио, како иронично приповедач каже, *окупаторски крем*. Жене су овде у функцији безимених произвођача новца, машинерије којом господари предратни отпадник Црногорчевић.

Описујући рат као мотивацију побуђивања и неговања најгорих људских особина, у приповедачку иронијску матрицу су уведени и окупатори. Наиме, Гаврине јавне куће нису испрва радиле успешно, јер, иако команда града није бранила проституцију, аустријски и угарски официри су се тешко одлучили за одлазак проституткама, када су те исте

² *А онда су у окупирани Београд почели да пристижу цивили. Били су то пола људи, пола звери. Склонили су се од рата и као смутљивци нису крили своја морална изопачења. Надали су се забави, брзој добити или просто авантури* (Гаталица 2013: 88).

³ Његов принцип рада је био специфичан – у јавну кућу је сместио илузију грађанског морала – своје *даме* је оденуо у чедну одећу, он носио најбоље одело. Старије проститутке су играле улогу мајки, он оца, а млађе проститутке су биле кћери.

проститутке преименоване у кћери угледне београдске породице, то престаје да буде непожељно.

Окупатори који су дошли, стереотипом прецизирано из цивилизованог света, радије су се одлучивали за проституцију преобучену у фиктивну слику угледа, нивоа, префињености, пастиш грађанских норми усред чега гравитира квазипородица Црногорчевић. Сједињени у лажи, притворности, побуди примарних импулса, метафоре свега негативног што цвета у рату – окупатори, макро и проститутке, у животном позоришту преобучене јавне куће у јавну кућу са стилем и реномеом, остварују одређену врсту синергије.

ПАРИЗ, ГРАД ЉУБАВИ

Та намирисана клоака, једноставно је морала да се весели, као што клоун мора да наступи и пред наступ црта клоуновски осмех на свом, макар и уплаканом лицу.
(Гаталица 2013: 392).

Најбизарнија љубавна прича у роману, чији је главни актер сиромашни пољски студент Виткијевич, смештена је у Париз. У контексту рата, његовостанак у граду оправдан је чињеницом да је имао шум срца и зато није био примљен у Легију странаца; он је особа која живи урођена у умишљени живот, упркос непријатној стварности и одсуству капацитета за оно о чему машта⁴. Наглашавајући стереотипну синтагму – Париз, град љубави – приповедач прави копчу између те илузије и ратне тишине у оквиру које главни јунак, најједном живи *луксузно* хранећи се остацима које проналази у напуштеним становима богатих ратом отераних Парижана⁵. У ратном *граду љубави* сусреће деконструисану идеалну драгу – спремачицу болесних плућа. Идеална ратна драга чији су пољупци имали накисео укус описана је на следећи начин:

Љубавница је имала црне подочњаке, два висуљка која су јој се са болесних прса клатила уместо дојки и танке, дугачке ноге, на којима су мишићи једва били пребачени преко костију. Али, био је рат, Велики рат, а Станислав је помислио како су они последњи људи на свету (Гаталица 2013: 63)

Њихова издвојеност бива мотивација за реконструкцију сурове стварности у романтичну љубав последњих људи у посрнулом свету, те су њих двоје, преузевши на плану умишљеног сиже каквог херц романа, *мешали мирисе зноја и својих не баиш угодних телесних излучевина, али беше им дивно* (Гаталица 2013: 63). Та љубав, која је могла опстати као илузија и негирање очигледног само у посебним условима стања повишене напетости и близине смрти, добија бизарно могуће разрешење: на дан ослобођења Париза она је већ била мртва од крволиптања, а он је регрутован у Легију странаца. Када се ерос трансформисо у танатос и извесност смрти – било потенцијалне смртне казне или могуће смрти као војника ратне јединице, све престаје да буде важно па и шум срца који га је чинио неспособним за остварење мушких војничких планова.

Ратни Париз је поприште реконтекстуализованог интертекста о својеврсној уметничкој музи, познатијој као Кики с Монпарнаса. О њој се у документарној грађи говори

⁴ *Замишљао је себе као доктора који оперише; замишљао је како вози санитарска кола само једном руком јер му је друга ампутирана у херојској борби и од тих умишљаја живео је читавог августа 1941.* (Гаталица 2013: 61).

⁵ На пример приповест указује да је био у прилици да једе паштете којима се некада *гојио* Жан Кокто (Гаталица 2013: 62).

као о девојци скромног порекла која је лепотом *опчини*ла многе уметнике и била муза Мана Реја, Кислинга, Колдера, али и револуционарних писаца, уметника и боема; била је модел, глумица, кабаре извођач и уметница⁶. Данас описана као јединствена личност и мултиталенована самопредељена жена, жена испред свог времена, у роману Кики добија сасвим другачије обресе.

Њен изглед у фази ране младости поткрепљен је детаљима који потврђују печат – похотне ученице⁷. Њена путена природа транспонована је у наводну причу фабричке раднице која реанимирајући војничке чизме истовремено осмишљава мушким своју самоћу. Наиме, овај литерарни пандан Кики чежњу за мушкарцем надомештала је менталном конструкцијом: када обује чизме, и то обе, могла је јасно да види ко их је носио, тако су цокуле именоване, а тај виртуелни коитус прати приповедачев натуралистички опис ове бизарне ситуације.

Ратна патња литерарно уобличеног симбола авангарде Кики с Монпарнаса – усамљеност, у послератној сфери преименована је у пародично-дијалетичну одлуку да ће зарађивати од свог тела, али се неће бавити проституцијом. Напетост између идеје моралног и неморалног – онога што јесте и није проституција – наглашено је ироничном приповедачком интервенцијом у којој се каже да је Кики морална, те се неће продавати већ ће ићи гола и бити модел и *на једном месту ће радити, а на другом узимати новац. Тако ни себи ни другима неће заличити на куртизану* (Гаталица 2013: 364). Принципом јавне куће која је преобучена у свилу, са становницима који су преименовани у чланове једне пристојене породице, Кики из романа *Велики рат* прво постаје бесплатан модел и љубавница, а тек од другог узима новац. У метафичкој позицији њена позиција и љубавнице и музе је пародирана кроз размену улога – прво је Кислингу била бесплатна муза, док новац узима Фужити, а онда су се улоге промениле.

У конативне елементе Париза као знака који додатно одређен синтагмом – град љубави, спада и бизарна судбина Гијома Аполинера и његових многобројних жена. Аполинерову мобилизацију и кретање у ратну стварност прати трагикомична констатација која гласи – *готово је са дрогирањем, оде песник у рат* (Гаталица 2013: 134). Сходно хоризонту очекивањима, пресупонираним његовим фактографским профилем одређеним промовисањем еротских романа Маркиза де Сада као и сопственим еротским романом *Једанаест хиљада буздована*, и реинтерпретација биографског интеретекста у роману *Велики рат* праћена је фиктивним перверзним детаљима његових, условно речено, љубавних прича.

Наизглед типски сусрет добровољца (Аполинера) и болничарке надраста очекивања стереотипног ратног сусрета и прераста у деветодневно предавање опијуму и плотским поривима, што ће резултирати његовим перверзно-романтичним захтевима, чије би испуњење означавало лојалност страсти коју гаје једно према другом⁸. Иронијско подривање еротоманије, праћено бизарним захтевима које партнери једно другом испуњавају у оквиру ратног дописивања, на још један начин апострофира бесмисленост самог ратовања.

⁶ О важности Кики у историјскоуметничком приступу говоре и текстови који се баве основним подацима о нашем великом сликару Сави Шумановићу. Наиме у његовим ширим биографијама обавезно стоји, као податак који би требало да изазове дивљење чињеница, да је једна од најпознатијих особа с којима се дружио у Паризу Кики с Монпарнаса коју је овековечио на својим платнима, а понекад је јасно наглашено која гола купачица на слици је лично Кики. Види <http://www.politika.rs/rubrike/Kultura/Sava-SHumanovic-i-Kiki-kraljica-Monparnasa.lt.html>.

⁷ Приповедач каже да је у љубави још пре Великог рата била више него искусна, али су оне три-четири пегице са свек стране носа, кратка црна коса и увек помало неизбријане ноге чиниле да личи на похотну ченицу и девицу која тражи право мушкарца. Носила је мушки шешир, искрпљен мантил и превелике ципеле, поредили су је с „једном прљавашом која је била нека врста општинскг сирочета предратног МОНпарнаса“ (види Гаталица 2013: 232).

⁸ Овакав поступак кореспондира са оним на шта нам Хачионова указује „Историографска метафичка се залаже за постмодерну идеологију плуралитета и признавања разлике: „тип“ ту нема функцију, сем као нешто што треба иронијски подрити“ (Хачион 1996: 193).

Као што је Аполинеров живот приказан као живот у коме радост или патња зависе од имања или немања адекватне жене – сродне душе, тако је и његова смрт узокована раблеовски пародичним понављањем истоветне ситуације – стидне длацице које стижу у писму једне од мноштва жена које прате његову ратну причу, преклопљене су у облику крста – а тај крст сходно времену и простору романа бива рационализован као надгробни (види Гаталица 2013: 65–69). Иако је Аполинер књижевни лик који собом представља пастиш борбе ероса и танатоса, те бежи од сваке жене у вези с којом му се јавља помисао о смрти, његов литерарни крај је мотивисан тим пародијским знамењем, а све те жене – сродне душе, заправо израстају у мушку конструкцију пошаста која носи потенцијалну смртну опасност.

ЖЕНЕ ШПИЈУНИ

Испод милог погледа

крила се немилосрдно амбициозна и славе

гладна манипулаторка (Гаталица 2013: 389).

Преиспитивање идентитета култних личности првог светског рата обавијених велом мистике и тајне – жена шпијуна, испричана је кроз метанарацију о Мата Хари и Лилијан Смит. Мата Хари, жена која је истовремено синоним женске еманципације и предлошка за мистификацију у контексту ратне приче, израсла је у име које је синоним за женску шпијунажу. Сродно погубном пророчком укршатању стидних длацица које су дошле главе реинтерпретираном Аполинеру, оно што ће помрсити конце чувеној, неухватљивој жени шпијуну у овој мозаичној метафизичкој романа *Велики рат* јесу буквално конци – нити које су се волшебно саме од себе развезивале.

Литерерарна Мата Хари је на плану очекиваног (на основу базичног знања о њој) била оријентална плесачица без премца са погледом непоколебљиве заводнице. Попут претходних именованих и неименованих јунакиња и ова оријентална плесачица долази с маргине⁹, те гоњена императивом преживљавања очајна Мата Хари је промовисана у аутора документарне грађе – фикције, наиме приповедач каже како је она сама измислила своју биографију, пратећи типски сиже оних пучких прича у *које сви верују само зато што је лаж* (Гаталица 2013: 390). Овом приповедачевом интервенцијом она бива инугурисана у поетичара свих приповести о Првом светском рату у Гаталицином роману, јер јасно изграђује метод по коме треба измишљати приче да би биле вероватне, чиме се приповедач овог романа поиграва преиспитујући читалачку позицију. Њен фикционални наратив у који су други олако поверовали и који је распламсавао мушку машту гласи: Мата Хари је јаванска принцеза која је као девојчица остављена у једном храму да буде весталка посвећена божанству и плесу¹⁰.

Попут Кики с Монпарнаса, свесна да се налази у мушком свету који има такође јасан метод процењивања и оцењивања света (и жена) око себе, славу је увећавала бројем угледних љубавника, те као јасну и неупитну констатацију наратор у роману саркастично наводи чињеницу: *Многи љубавници учврстили су њену славу* (Гаталица 2013: 390). Приповедач се одлучује, пратећи поетику приписану самој јунакињи романа Мата Хари – да о себи измисли причу која ће баш због своје очите неистинитости бити уверљивија, да њену смрт опише сходно истој матрици – војницима на стрелишту показала је своје наго тело због

⁹ У осмој години јој је банкротирао отац, са петнаест се сама прехрањује, са деветнаест се из рачуна удаје за холандског колонијалног службеника и с њим одлази на Јаву... Са двадест шест долази у Париз да се окуша као играчица. Била је стално без новца и зарађивала је као стриптизета, циркуска помоћница и ређе као модел фотографима (види Гаталица 2013: 390).

¹⁰ Приповедачево иронисање мушке перцепције света око себе огледа се и у следећем цитату: *Али кад се на позорници упале светла, кад почне да се извија на звуке оријенталне музике као риба која нема ни кука ни струка, онда мушке очи заборава на пристојност и свака прича добија на веродостојности* (Гаталица 2013: 390).

чега они нису могли да изврше свој задатак, те су како мит налаже, у те сврхе позвали голобраде да обаве задатак.

Метафикција о другој чувеној шпијунки Лилијан Смит уоквирена је чувеном ратном песмом Дуг пут за Типирери и у овом случају приповедач се поиграва базичном особиним шпијунског карактера – обазривишћу. За разлику од Мата Хари која, како свезнајући приповедач тврди, није била довољно обазрива те јој је *главе дошла* веза са Хоенцолером, Лилијан Смит је обазрива¹¹, а та обазривост је експлицирана на следећи начин: *Није се гласно кикотала у друштву високих официра, није наскакала на првог маторог генерала, [...] који би јој пољубио руку, није ни олако певала песму Дуг пут за Типирери* (Гаталица 2013: 164).

Њену причу прати романса са британским ваздухопловним мајором; романса овог пара је такође удовољавање, али на шпијунско ратни начин – он се враћао драгој са завидном количином корисних информација. Жени опасног занимања у ратној Европи права опасност је пристигла од друге жене – такође немачке шпијунке под псеудонимом Ружа. У иронијском коду који прати све приповести мозаика романа, трагедија шпијунке Лилиан Смит, чије је оперативно име у роману Сврака, налази се у следећем: *Сврака није могла да схвати да ју је истиснула једна Ружа* (Гаталица 2013: 164).

Мотивација даљих поступака – када она постаје двоструки агент, интимно је и лично формирана (не би ли доскочила нелојалној женској конкуренцији), а пародирање добија двоструку оштрицу. С једне стране се Лилијан осећа изгубљеном јер јој се чинило да *прави мушки сокови* одлазе скерлетној Ружи, док је друга страна оштрице усмерена ка мушкарцу, енглеском пилоту високог чина – и поред пресупониране мушке аполонске конституције (јер је реч о пилоту) сазнајемо да су његови сокови заправо информације које је поседовао.

Различите идентитете – лажни шпијунски и онај домицилни (нешпијунски), прате и различите нијансе гласа, што као у претходним приповестима пародично деконструише смрт, па и смрт велике шпијунке и доводи је до комичног парадокса. Наиме, док је приказивана као *обазрива* и пожељна шпијунка њен глас је одређен као ауторитативни мецосопран, док њен последњи наступ (после кога наступа смрт) у Немачкој прати констатација да је певала алтом и то певајући песму мржње према Енглеској.

Врхунац бављења темом жена шпијунка оличена је у карактеру деконструисане шпијунке, *волооке* Јекатерине Викторовне, дегенерисане форме ратног боваризма. Одшкринута врата њеног будоара који добија као исказ луксуза живота с новим мужем, извор су тајних података, те њена снажна жеља да свој банални живот претвори у онај из детективских романа, у којима би она била важна шпијунка, мотивише је да постане шпијун аустријског дипломате Алтшулера. Урнебесан покушаји Јекатерине Сухомлинове да разлучи тачне записа од оних нетачних, права су ода постмодернистичкој идеји о плурализму значења.

У свом последњем појављивању у роману (јер како иронично приповедач каже, после тога престаје да буде литерарно занимљива) Јекатерина Сухомлинова, живи у провинцији са ражалованим мужем због њених шпијунских активности. Живи у нади да ће њен муж поново задобити добре социјалне позиције, а за то време наставља са записивањем својих *инсајдерских* запажања која истовремено испуњавају миметички принцип могућег, али и пародично акцентују постмодернистички елеменат текстуализовања историје, по коме историја може бити само фикција. Њени записи гласе: *Ноћас хркао све до пола три. Онда се окренуо на леђа и почео да говори [...] Поново хркао, али ништа није говорио у сну* (Гаталица 2013: 294).

ПОСЛОВНЕ ЖЕНЕ

¹¹ Живела је повучено са Ујаком, а нико није знао шта ради Ујак [...] нико није знао да је Лили мајка Немеца и да се заправо звала Лилијан Шмит. Нико на крају није знао ни то да јој Ујак није ујак, већ да од Довера до Калеа преноси податке које на острву прикупља Лили и проспеишује их даље од Немачке (Гаталица 2013: 164).

Студенти или бакали; сликари или механичари – сви су они сада имали печат рата у погледу и као монголоиди већ су наликовали један на другог попут браће (Гаталица 2013: 154).

Док су мушкарци на фронту, ратне прилике активирају бизнис потенцијале код жена. Акцентујући непријатност апстиненције и поигравајући се пучким поимањем институције женске еманципације, приповедач говори о такозваним слободоумним женама, чија је слободоумност унижена фокусом на чињеници да су се *слободоумно* предавале заносима телесне страсти. Те феминсткиње из приповедног света овог романа, наводно су подмићивањем администрације могле добити папир о привременом нестанку мужа, те је њихово понашање имало двоструки ефекат женске провинијенције – истовремено је лична потреба за мушкарцем претворена у друштвено прихватљив чин.

Даља прича о еманципацији жена преноси се на план преживљавања две винарке из Турана, жене ратних хероја. У овој приповести имамо две винарије, као женски део посла, и две кафане (у којима се продавало њихово вино) чије су газде покушавле да убијањем својих муштерија угуше озбиљну конкуренцију¹². Индикативна је форма одбрана ових двеју пословних жена на суду (биле су осумњичене да оне трују људе својим винама). Оне не покушавају да се истином изборе, јер кривица није била њихова, њихов метод је повлађивање једном од стереотипа мушког виђења жене. Те се тако једна од њих одлучила за наступ фам-фатал заводнице, а друга за перформанс уцвелење удовице ратног хероја:

Марион је била обучена као фатална жена: шешир с перима, црна хаљина до земље са дубоким илићем, заводљиве мрежасте чараве. Прекрстила је ноге. Заплакала. Рекла да њено вино лежи у храстовим бурадима тридесет месеци. [...]

Винарка Лилија је у овом комаду са плакањем и позирањем глумила уцвелењу удовицу, а не фаталну жену... (Гаталица 2013: 158).

У ратном Београду приповедач нас суочава са судбином шнајдерке познате по томе што је њена кабина за пресвлачење умела понекад да буде пророчки времеплов – пример госпође Лир која је нестала (времеплов ју је из 1915. одвео у 1937. годину и вратио као жену замршене косе и запуштеног изгледа из чега произлази песимистички закључак да се од беде не може побећи). Приповедач је иронично зове београдском Касандром, те је сходно томе пресупонирано неверовање у њена пророштва.

И за њу је ратна година била добра, преселила је своју радњу и добро зарађивала од аустроугарских војника. Судбински сусрет, за ову пословну жену чији се занат од уметности одевања у мирнодопско време у ратном периоду претворио у занат крпљења, био је онај са официром *бушног џепа* који је трагом нестало. Приповедач је суочава са војницима који су били високи, бркати, дежмекасти, црвени, поднабули и рахитични – све их је она упознала, али свој официра с бушним џепом с којим је добила сина кога је именovala принчевским именом народа коме по оцу припада – Еуген.

У вези са овом сторијом важан је корпус послератних размишљања. За разлику од прихватљивости уметничког концепта слободне љубави на Монпарнасу или повлађивању типском виђењу жене у Турону; у сфери обичног света чији је животни пут преокренут на необичан начин ратним околностима, шнајдерка Живка Д. Спасић је по ослобођењу знала да мора да напусти Београд.

¹² Криви су власници кафана, који су, да би наудили оном другом додавали отрова са спорим дејством, да гости не би умрли на месту где су отровани, већ и на оном другом. То је резултирало морањем да се одлуче за једну страну – или једна или друга кафана (види Гаталица 2013: 158).

ЗАКЉУЧАК

„Најпре због тога што историјско у њему механички не излучује идеолошко у нарацију, већ се идеолошки садржај, нужно преузет из историје овде претаче (опализује) у идеологију текста који казује о разорности зла, напоузданости историјског искуства о сталној угрожености вредности и хуманитета у човековом свету и историји, а потом и због чињенице да он и има и нема главног јунака. Ту улогу формално игра сам Велики рат, а суштински у њему психолошки и карактерно рељефно обликовани, пунокрвни и индивидуализовани појединци“ (Ивков 2012: 101).

Као што неретко наратив о рату осим приче о херојству, малом човеку у Великом рату – јер рат јесте мушка ствар, говори о томе како време убијања и смрти на светлост дана избацује негде заборављени и успавани слој људи који у ратним околностима виде поље могућности афирмације своје мрачне стране, поигравање Александра Гаталице доноси на светлост дана позицију жене која је блиска рату¹³.

Направивши добар добру констелацију званичних и метаподатака приповедач заправо преиспитује окоштало мишљење и морамо се упитати да ли жене шпијуни јесу субверзија, пробој у мушка занимања и женско самоосвешћење или још један облик уподобљавња мушком свету и потребама мушкарца – рата. То постиже акцентовањем телесног – оне су тело заводљиво, неодољиво, пожељно, а њихов ум се своди на памћење и преношење корисних података. Мит о женама шпијунима се протежира кроз интенционално текстуализовање историје – такве жене су потребне мушком свету, те је њихов живот свесно мистификован чија је пародична жртва губернијска Мадам Бовари.

На другој страни, када прича захвата ратне судбине жена из обичног света шнајдерки и винарки из Турона, оне бивају представљене као жене које преживљавају користећи слику о жени коју имају мушкарци, и то две крајности које се у њиховој слици о свету и жени у њој сматрају пожељним (раскалашна жена и жена смерна и повучена), те не покушавају да надиграју мушку позицију моћи, већ се поигравају њиховим предрасудама.

У сегментима приповедног света романа којим смо се у овом раду бавили нема љубави, сем оне бизарне између сушичаве собарице и сиромашног болесног студента, чији однос прати редовно крволиптање идеалне драге. Савршенство женског је оличено у похотним и најпохотнијим женама, кабаретским плесачицама или дирљивим певачицама лаких нота, а жене без двоумљења вођене императивом опстанка повлађују мушком промишљању света и улоге жене у њој. Чак и децидирано наведена као прича о женској еманципацији само је још једна слика немоћи жене: најслободнија (по закону стереотипа – уметница) која прибавља потврду о привременом нестанку мужа на венчању са жељеним добија нервни слом и у новом женику види свог наводно несталог мужа, а само тражење лажне потврде и верификација нове љубави традиционално – венчањем, ради удовољавања јавности заправо није еманципација и ослобађање, већ корак назад у лаж и повлађивање паланачком.

На тај начин се у овом роману сусрећемо и са преиспитивањем уобичајеног наратива о женској еманципацији писаним из мушке перспективе који Велики рат заправо види као мотивацију таквог преокрета. На пример, Зденко Лешић у својој иначе сјајној *Постструктуралистичког читанки* у одељку у коме се бави феминистичким теоријама каже:

„Чињеница је, међутим, да положај жена на западу нису измијениле масовне демонстрације суфражеткиња с почетка XX столећа, ни њихова одлучност да своју

¹³ Посебан, а по мом мишљењу и највреднији аспект овог романа је онај који говори о Великом рату са културолошког становишта. Велики рат је за Гаталицу, пре свега, симбол пропасти цивилизације, јер борба за голи живот поништава сваки облик нормалних и природних међуљудских релација (Милашиновић 2013: 191).

судбину узму у своје руке. До радикалних промијена је дошло на други начин, то током Првог свјетског рата, кад су милиони мушкараца одлазили да гину по фронтима Европе и кад су жене оставши код куће преузимале не само матерјалну бригу за породицу ве и мушка радна мјеста у творницама и уредима. На тај начин, једна катаклизма у мушкој историји омогућила је еманципацију жене“ (Лешић: 2003: 111).

Овај роман састављен из приповести које реконтекстуализују текстуалне трагове историје заправо разоткрива трагове цивилизацијске деградације. Крај романа је остављен отвореним, а поратна чежња за предвиђањем будућих времена употпуњена је извесном врстом квазиесхтолошког елемента чиме овај роман јасно кореспондира са временом садашњим. Пророковање какав ће овај свет после рата бити своди на план индивидуалног, опет мушког, али не идеолошког, већ преодминантно пословно-утилитарног начина размишљања. Литерарни Жан Кокто каже: *Брат ће брату згазити на главу, само да би се докопао положаја. Нови свет ће бити, ма кога брига за нови свет. Луксузно сам ратовао, луксузно ћу мировати,. Све ћу да наплатим ни нос нећу обрести и дабе. Нисам ја глуп да замишљам нови свет док се други око мене богате и гоје* (Гаталица 2013: 477).

Поглавље које се бави овом врстом наратива завршава се наводном изјавом Арчибалда Рајса, значајног ауторитета када је процењивање менталитета и нарави у питању¹⁴, а он пратећи идеју апокалиптичног завршетка књиге над књигама, у роману Александра Гатлице каже: *Ја сам Арчибалд Рајс и још се надам да ће нови свет бити праведнији од старог иако не знам шта ме још држи у том уверењу кад сам као криминолог видео да се ништа на људској души, баш као ни на телу није променило, ма каквом да га напору или погубељи изложим* (Гаталица 2013: 479). Овакав крај који доноси песимистичку визију поратног света може се рационализовати на следећи начин: на путу ка напретку човек стално наилази на исту препреку – на самог себе.

Литература

Аћимовић, Ивков, Милета (2012): „Дух историје, судбина и прича“, *Поља*, бр. 478, стр. 100–102.

Врбавац, Јасмина (2012), „Рат као књижевни јунак“, *Политика*, 4. 1. 2012.

Вајт, Хајден (2011), *Метаисторија*, Подгорица: ЦИД.

Лешић, Зденко (2003): „Feminizam, feministička teorija i kritika“ у *Poststrukturalistička čitanka*, 110–137.

Милашиновић, Светлана (2013), „Културологија рата“, *Летопис Матице српске*, књига 491, свеска 1-2, стр. 190-193.

Станојевић, Ненад (2014), „*Велики рат између историје и фикције*“, *Летопис Матице српске*, књига 493, свеска 1-2, стр. 125–131.

Фуко, Мишел (2007), *Поредак дискурса*, Лозница.

Хачион, Линда (1996), *Поетика постмодернизма*, Нови Сад: Светови.

¹⁴ Арчибалд Рајс је био швајцарски форензичар, публициста, доктор хемије који се истакао као криминолог радом на истраживању злочина над српским становништвом у време Првог светског рата. Србима је оставио рукопис који је постхумно објављен под насловом *Чујте Срби*, а тај његов текст је најчешће ишчитаван као опомена Србима, која у корелацији са временом садашњим кореспондира са крајем Гаталичиног романа – да време пролази али људске мане, предрасуде, утемељене често у текстуалном које уквршта докумет с митом, историју с фантастиком и чињеницу са сновидним, заувек остају исти.