

POETIKA NA DELU

U romanu *Za kim zvono zvoni*¹⁾ ima više pripovedača, koji oličavaju više pripovedačkih tipova. To su: depersonalizovani odnosno „sveznajući” pripovedač, personalizovani pripovedači odnosno likovi, i hibridni pripovedač, koji je na granici između ova dva pripovedačka tipa. Funkcija pripovedanja u romanu ostvaruje se i sredstvima koja nisu pripovedna u užem smislu, prvenstveno organizovanjem segmenata romaneskne građe. Ovaj tip pripovedanja možemo uslovno nazvati strukturalnim pripovedanjem. Svi tipovi pripovedanja, osim drugog, zastupljeni su u svim fabularnim horizontima romana. Likovi kao pripovedači retko prekoračuju granice svojih fabularnih horizonata. To je povlastica samo nekih likova.

Sveznajući pripovedač. — Ovaj pripovedač nije neposredan učesnik u romanesknim zbivanjima već je izvan njih. On kao nezainteresovan posmatrač obaveštava o njima „u objektivnom, fizičkom smislu” i prenosi „sve što se kazuje, ali ne prenosi nam ono što se zbiva u mislima likova”. Svojim neutralnim govorom u trećem licu, nepodložnim emotivnosti, sveznajući pripovedač prati romanesknu radnju i kad ona ima linearan, hronološki pravilan tok i kad nailazi na prepreke. Njegov govor u oba slučaja predočava vremensku ravan zbivanja odnosno signalizuje njihov kontinuitet ili diskontinuitet. To čini i posredno — oslanjajući se na sistem gramatičkih vremena, odnosno alterniranjem preterita — perfekta i pluskvamperfekta. Upotreba perfekta je redovno indikacija kontinuiteta zbivanja i služi i kao kompoziciona kopča koja povezuje susedna, a u kombinaciji s drugim stilskim sredstvima, i međusobno udaljena poglavlja. Po pravilu, sveznajući pripovedač i u drugom pomenutom slučaju ostaje objektivni posmatrač, ali mestimično njegov govor podleže atmosferi konteksta i postajući ekspresivan, pored referencijalnosti odnosno funkcija koje iz nje proizlaze (deskriptivnost, kompoziciono vezivanje), dobija i funkciju tematizacije zbivanja. Tako prvo od dva poglavlja (XXXV i XXXVII), koja uokviruju

¹⁾ Služimo se drugim izdanjem romana (*For Whom the Bell Tolls*, Overséas Edition, Njujork, 1940). Prevod je dr Svetozara Brkića (*Za kim zvono zvoni*, Nolit, 1983^a).

drugu deonicu Andresovog puta (XXXVI), sveznajući pripovedač završava rečenicom koja je vidno stilski obeležena: „He lay there holding her very lightly, feeling her breathe and feeling her heart beat, and keeping track of the time on his wrist watch.”²⁾ (372) Evocirajući, na samome početku potonjeg poglavlja (XXXVII), istu sliku (dvoje mladih su u zagrljaju, diverzant motri na ručni sat) ponavljanjem ovog, samo unekoliko redukovano i modifikovanog iskaza, (on počinje desemantizovanim „Now” svojstvenom usmenom pripovedanju), istim sredstvima (perfekat, paralelne, anaforične rečenice)), sveznajući pripovedač doprinosi stvaranju efekta sličnog efektu krupnog plana u filmu, efektu vida metonimije — sinegdohe. Usredsređujući pažnju čitaoca na dve pojedino-
sti i zadržavajući je na njima — na zagrljaju dvoje mladih i Džordanovoj zagledanosti u sat, pripovedač ukida potrebu za izričitim kazivanjem Džordanovog duševnog stanja — njegovu zaokupljenost proticanjem vremena to stanje predočava iskazom građenim na načelu „jedno — drugim”. Taj iskaz, koji će se neposredno zetim pretopiti u junakov unutrašnji govor istoga smera, glasi: „Now Robert Jordan lay with the girl and he watched time passing on his watch.”³⁾ (379)

Pluskvamperfekat, kao vreme „čista prošlost”, u pripovednim intervencijama sveznajućeg pripovedača služi saopštavanju zbivanja koja su deo pretpripovesti odnosno dogodila su se pre zbivanja o kojima se upravo pripoveda. I ovo vreme, naročito u završnici romana, doprinosi koherentnosti kompozicije, samo sada isticanjem istovremenosti prošlih događaja dveju fabula — fabule o Pablovoj družini i Andresove fabule. U okolnostima izrazite akceleracije sižea u ovom, naglašeno akcionom delu romana, uvodne intervencije sveznajućeg pripovedača na počecima dveju poslednjih deonica Andresovog puta (XL, XLII), istim stilskim sredstvima (paralelne rečeničke konstrukcije, anaforičnost), tematizuju protok hronološkog vremena. Početak prvog pomenutog (XL) poglavlja glasi: „During the time that Jordan had slept through, the time he had spent planning the destruction of the bridge and the time that he had been with Maria, Andrés had made slow progres.”⁴⁾ (397)

Evo i početka drugog (XLII) poglavlja: „During the time that Pablo had ridden back from the

²⁾ „Ležao je držeći je vrlo blago uza se, osećao je njen dah i kako joj srce udara, i gledao kako na njegovom ručnom satu vreme protiče.” (320).

³⁾ „Sad je Robert Džordan ležao s devojkom i gledao na svoj ručni sat kako vreme prolazi.” (325).

⁴⁾ „Dok je Džordan spavao, dok je pravio planove kako će razoriti most i dok je bio s Marijom, Andres je malo napredovao.” (338).

hills to the cave and the time the band dropped down to where they had left the horses, Andrés had made rapid progress."⁵⁾ (413)

Zbivanja koja su deo pretpriповesti radnje jednog poglavlja mestimično, po pravilu u početku poglavlja, zgušnjavaju se u celovite minijature prizore ekspozicione prirode duge i po stranu-dve (XX, 231—232; XXVII, 267—269), koji se sastoje i od deskriptivnih i od dijaloških deonica. Pripovedač precizno ne naznačava vreme događanja radnje ovakvih digresija od matice događajne struje fabula u kojima se javljaju, ali ne ostavlja čitaoca na cedilu. Pripadnost radnje digresija hronološki ranijem, već završenom vremenskom odseku on predočava gramatičkim vremenom kojim o njoj pripoveda — pluskvamperfektom, a smenjivanje pluskvamperfekta u njegovom govoru perfektom ima funkciju „reza” — signalizuje povratak zbivanja matici događajne struje fabule o kojoj je reč.

Govor sveznajućeg pripovedača se u romanu ne artikuliše u određeni sistem vrednosti, u „izbor vrednosti” koji se obično naziva perspektivom ili tačkom gledanja. Sasvim u skladu sa svojim definicijskim statusom, on se najčešće oslanja „neposredno na prezentaciju pozadine, spoljašnjih radnji, gesta i govorenja”. U nekoliko trenutaka, međutim, sveznajući pripovedač „izlazi iz uloge”. Tako, na primer, on o opkoljenome El Sordu koji je svestan da mu predstoji smrt (XXVII) progovara ovako:

„Da je (El Sordo) znao koliko je ljudi u istoriji moralo da iskoristi jedno brdo samo da na njemu umre, ne bi ga to ništa razveselilo, jer u takvom trenutku kakav je on sad proživljavao, na ljude obično ništa više ne deluje no ono što se drugima desilo pod sličnim okolnostima, kao što ženu, koja je udovica svega jedan dan, ne teši kad joj se kaže kako su i drugim ženama njihovi voljeni muževi umrli. Pa bilo da se plaši ili ne, čoveku je teško prihvatiti smrt. Sordo je bio prihvatio, ali je nije bilo slatko prihvatiti ni sa pedeset i dve godine i tri rane, pa čak i kad si ovako opkoljen na brdu.” (272—273) Isti glas čujemo i u komentaru posle hapšenja Andresa i Gomesa (XLII): „Tako je /Masar/ sedeo s porukom Roberta Džordana Golcu u džepu, a Gome i Andres su čekali u stražarskoj sobi i Džordan je ležao u šumi iznad mosta. Ne može se reći da li bi ishod Andresova zadatka bio drukčiji da su on i Gomes mogli da produže bez smetnji od strane Masara. Na frontu nije bilo nikoga ko bi imao ovlašćenje da zadrži napad. Čitav mehanizam je bio suviše dugo u pokretu da bi se sad odjednom mogao tako lako zaustaviti. Postoji ogromna inercija u svim

⁵⁾ „Dok je Pablo dojahao s brda natrag u pećinu i dok se čitava grupa spuštala do mesta gde su ostavili konje, Andres je brzo napredovao.” (350).

vojnim operacijama bilo koje veličine da su Ali, kad je jednom ta inercija savladana i pokret započet, onda ga je isto toliko teško zaustaviti koliko ga je bilo teško početi." (359) Na sličan način sveznajući pripovedač kazuje svoj sud i povodom Džordanove reakcije na Anselmovu smrt (XLIII): „U njemu /Džordanu/ je bilo još i očajanja zbog tuge koju vojnici pretvaraju u mržnju, da bi mogli da i dalje budu vojnici." (379)

U ovim i ovakvim trenucima sveznajući pripovedač, na podsticaj neposrednih zbivanja, napušta neutralno stanovište objektivnog posmatrača koji je izvan njih i prati ih spolja ne očeњуjući ih. Sudovi o El Sordovom osećanju — u prvome primeru, o „inerciji" u ratu — u drugom, o osećanjima koja ljude čine vojnicima — u trećem, vrednosne su generalizacije koje odaju određenu tačku gledanja odnosno perspektivu kao podlogu govora sveznajućeg pripovedača. Drugim rečima, sveznajući pripovedač upadljivo poseže za ovlašćenjima koja u romanu inače nema — za ovlašćenjima personalizovanih pripovedača odnosno likova i hibridnog pripovedača, čime donekle narušava obrasce pripovedanja.

Personalizovani pripovedači. — Udeo likova u pripovedanju je nezaobilazan. Govor likova se artikuliše u tačke gledanja ili perspektive, koje stupaju u različite međuodnose i u međugri presudno određuju smer matice pripovedanja. Perspektiva lika nastaje uglavnom u granicama fabularnog horizonta u kome se lik konstituiše. Sve perspektive romana možemo, polazeći od značaja koji imaju u svojoj fabuli, svrstati u dve osnovne skupine: perspektive prvog plana i perspektive drugog plana ili bočne perspektive. Tako dolazimo do sledeće tabele:

Perspektive likova se oblikuju na dva osnovna načina: eksteriorizovanim i interiorizovanim govorom. Eksteriorizovani govor se najčešće javlja u vidu dijaloga, zatim u vidu monologa i neposrednog pripovedanja u prvome licu. Varijeteti interiorizovanog govora su unutrašnji monolog i „unutrašnji dijalog". Eksteriorizovani govor, prvenstveno dijalog, sredstvo je oblikovanja perspektiva likova oba plana i pretežno je sredstvo oblikovanja perspektive većine likova koji se javljaju samo u drugom planu (Mora, Agustin, Fernando, partizani i vojnici). Dijalog, koji, uz govor sveznajućeg pripovedača, u većini poglavlja ima kvantitativnu prevagu nad drugim tipovima govora, a u nekim poglavljima ove govore gotovo sasvim istiskuje (VI, VII, VIII, IX XIX, XXIV, XXXVI), osim što dinamizuje radnju, obezbeđuje okvire perspektiva likova. Prva pomenuta funkcija dijaloga proizlazi prvenstveno iz njegove referencijalnosti (kognitivnosti). Druga pomenuta funkcija dija-

	perspektive I plana	perspektive II plana
FABULA O REP. NAPADU	Golc, Karakov	Džordan, Andres, Gomes, Dival, Berendo, Mora, Miranda, Masar
FABULA O PABLOVOJ DRUŽINI	Džordan, Pilar, Anselmo, Marija	Agustín, Fernando
FABULA O EL SORDO-VOJ DRUŽINI	El Sordo, Hoakin	dvojica partizana
FABULA O ANDRESU	Andres, anarhisti, Gomes, Miranda, Masar	repub. vojnici

loga, kad je reč o većini likova — o likovima Španaca i glavnog junaka Džordana, za podlogu ima sam jezik, kojim ovi likovi govore, a takav postupak — karakterizacija jezikom, omogućava i efekte koji nisu samo u granicama referencijalne primene jezika. Nominalno, naime, pomenuti likovi govore engleskim jezikom, ali to nije savremeni standardni engleski jezik niti varijeteti tog jezika. Preciznije kazano, to je jezik koji se oslanja na španski jezik do te mere da se govor pomenutih likova uslovno može smatrati primerom osobenog engleskog-španskog bilingvizma.

Funkcije hispanizacije i arhaizacije. — Jezik koji nastaje zahvaljujući ukratko razmotrenim sredstvima, kao veštačka hibridna tvorevina bez potpunog modela u stvarnosti, ima raznolike funkcije. Pre svega, on likove koji njime govore, likove Španaca, kolektivno karakteriše identifikujući ih već i spolja kao pripadnike posebnog i osobenog sveta. Već na početku romana pisac

naglašeno taj svet izdvaja ovakvim govorom iz sadašnjosti, smešta ga u prošlost. Naime, čuvši Anselmovu grdnju upućenu Pablu (I), Džordan izvede ovakav zaključak: „Zvučalo je kao kad čitaš Keveda. Anselmo je govorio kastilijanskim.” (32) Konotativnosti ovog Džordanovog upozorenja čitaocu, s druge strane, pridružuje se i konotativnost lika engleskog jezika samog koji predočavaju dijalozi (u srpskohrvatskom prevodu taj lik ne postoji): to je jezik Elizabetanaca, pre svega Viljema Šekspira, jezik Biblije. U prenošenju središnjeg zbivanja romana — rušenja mosta, koje, u Džordanovoj perspektivi, ima smisao spasa za čovečanstvo, ovaj, epski jezik engleskog kulturnog prostora je osnovna formalna konvencija dijaloga.

Kao jezička podloga dijaloga, on je i sublimacija specifičnog gledanja na svet likova, koji njime govore, izraz njihovog osobenog „predmetno-smisaonog i vrednosnog horizonta”. Otuda u dijalozima „Španaca” nema apstraktnih pojmova, replike se po pravilu sastoje od kratkih, prostih i prostopoširenih rečenica. „Govori španski.” — kori Pilar Džordana koji je izrekao dugu rečenicu nehотиčno se služeći engleskim jezikom: „Kraće je i prostije na španskom.” (168) U svom uzornom obliku, kao reprezentant sveta koji njime govori, to je jezik (razmišlja Džordan o Anselmovom govoru), „pošten i jasan i bez poze, bez engleske poze podznačenja ili romanske poze junačenja” (57) Odstupanje od ovih i ovakvih normi i prihvatanje normi drugih „registara” namah signalizuje smenu „smisaonog i vrednosnog horizonta” u govoru i otkrivajući ovakvu ili onakvu pukotinu u stavu ili liku govornika jarko osvetljava čitavu govornu situaciju. Takav je, na primer, slučaj s replikom kojom se inače tromi, „dostojanstveni” Fernando, druge večeri Džordanovog boravka u planini, pridružuje osudi Pabla: „Since it is impractical to hold Pablo as a prisoner... and since it is repugnant to offer him... in any class of negotiation... I am agreed that it is perhaps best that he should be eliminated in order that the operations projected should be insured the maximum possibility of success... I believe we are justified in believing that he constitutes a danger to the Republic — both from his own words and his recent actions... And while he is deserving of gratitude for his actions in the early part of the movement and up until the most time —”⁶⁾ (219). Fernandov govor ni sadržajem ni formalnim odlikama nije u granicama jezič-

⁶⁾ „Pošto je neizvodljivo držati Pabla kao zatvorerika... i pošto je odvratno ponuditi ga... pri bilo kakvoj vrsti pregovora... ja se slažem da je možda najbolje eliminisati ga, da bi se za nameravane operacije osigurao maksimum mogućnosti za uspeh... Verujem da smo u pravu kad verujemo da on predstavlja opasnost po Republiku... i po njegovim sopstvenim rečima i po nedavnim postupcima... I dok on zaslužuje zahvalnost za pothvate u ranijem delu pokreta i sve do najskorijeg vremena —” (200).

kog modela Fernandovog sveta. Podloga tog govora je jezik kojim se artikuliše „smisaoni i vrednosni horizont“ sveta madridskog hotela Gejlord i republikanske birokratije, koji će pisac razotkriti već u narednom (XVIII) poglavlju. Džordan je svestan toga i otuda, u kratkom unutrašnjem monologu kojim se završava prizor suđenja Pablu, izvodi ovakav zaključak: „Zato što sam slušao Fernanda, počinjem da govorim kao on. Mora da je taj jezik zarazan. Francuski, jezik diplomatije. Španski, jezik birokratije.“ (200)

Hemingvejevim jezikom, koristeći ga uporedo i s modernim kolokvijalnim engleskim jezikom, ostvaruje i atmosferu užih govornih situacija, po pravilu na liniji diglosije odnosno primene i jednog i drugog jezika u istoj situaciji, pri čemu iskazi na dva jezika sugerišu međusobno različite stavove govornika. Tako, na primer, u sledećoj dijaloškoj deonici, preki Agustin, čovek „pogana jezika“, Fernanda koji je krenuo na stražu prvo pita kolokvijalnim savremenim engleskim kuda će, a kad dobije od ovoga odgovor pribegava stilizovanom, arhaičnom jeziku da bi izrekao porugu:

„Where the hell are *you* going?” Agustin asked the grave little man as he came up.

„To my duty,” Fernando said with dignity.

„*Thy* duty,” said Agustin mockingly. „I besmirch the milk of *thy* duty.” (91—92 podvukao T. V.).

„Fonetičko-semantičko prevođenje“ španskih reči, koje za rezultat ima arhaizaciju jezika dijaloga, osim kao činilac opšte atmosfere zbivanja romana odnosno globalnog njegovog situacionog konteksta, produktivno je i u prenošenju nekih opštih karakteristika psihološkog tipa Hemingvejevih Španaca i pravila njihovog međusobnog saobraćanja. Arhaična engleska lična zamenica *Thou*, tako, postaje emblem spontanosti i neposrednosti ovih ljudi, kojima su tuđi vidovi uzajamnog oslovljavanja regulisani etiketom civilizovanog sveta. Istim sredstvom pisac sugerise i jednu od bitnih odlika temperamenta ovih ljudi — njihovu prekost, „teški španski bes“ (358), kao, na primer, u prizoru u kome Agustin ne uspeva da izazove kolebljivog Pabla: „And *thou! Thou!*” Agustin turned... putting all his contempt in the single „*Tu*.”⁷⁾ (214)

⁷⁾ „Kud kog đavola ideš?” upita Agustin ozbiljnog malog čoveka kad dođe gore. („Na svoju dužnost”, reče Fernando s dostojanstvom.) „Na dužnost”, reče Agustin podrugljivo. „Učinim ti ja nešto na mleko tvoje dužnosti.” (96).

⁸⁾ „A ti! Ti!” Agustin se okrete... stavljajući čitav svoj prezir u jedno jedino „ti.” (197).

„Hispanizacija” dijaloga, pored ukratko razmotrene funkcije, ima značajan udeo i u karakterizaciji glavnoga junaka romana. Tačnije, ona je nerazdvojni pratilac i lakmus njegovog „obrazovanja” među partizanima.

Džordan kao sagovornik Španaca. — Džordan, zatočnik „kulta profesionalizma”, dolazi u planine čvrsto rešen da do kraja bude „instrument za izvršenje diverzije”, „bacač mostova u vazduh”. Po profesiji nastavnik španskog jezika i znalac čak dijalekata ovoga jezika, on je, iako s naporom, u stanju da sa svojim domaćinima saobraća njihovim „starokastilijanskim”, koji je „tek mogao da razume” (32; „... could just follow” — 15). Njemu je taj jezik i sredstvo da partizane pridobije za opasnu diverziju („Ako si znao Španski bio je na tvojoj strani.” — 131). Ovakav racionalan, pragmatičan odnos prema jeziku Pablovih partizana prepoznatljiv je i u povremenom nehotičnim junakovom služenju engleskim jezikom u razgovoru s njima, kao i u njegovim čestim rasuđivanjima o „Špancima”, pa i o njihovom govornom ponašanju. Postepeno, kako se Džordan približava ljudima među koje je došao, ovakvih znakova distanciranja od španskog jezika je sve manje u njegovom govoru, Džordan-sagovornik sveta u koji je došao postaje sve više pripadnik toga sveta. Svrstavanje u taj svet nadjačava onu početnu, racionalnu rešenost Džordanovu da do kraja ostane „instrument za vršenje diverzije”, „bacač mostova u vazduh” i neodoljivo boji njegov sistem vrednosti i neosetno postajući deo njegovog gledišta, oglašava se i u unutrašnjem govoru. „He had been in others that announced themselves badly.” — razmišlja Džordan u jednom trenutku da bi već sledećeg trenutka uhvatio sebe „na delu”: „Announced themselves; that was thinking in Spanish.”⁹⁾ (137).

Poriv da pobije fašističke konjanike, kome se otiima i uspeva da se otme drugog dana, rezultat je istog ovog svrstavanja uz „Spance”, dobija adekvatan, rečit izraz u unutrašnjem monologu Džordana zaleglog za mitraljez: „Thou, he thought.. Thou, he thought in Spanish now... Thou are dead... And thou... and thou, and thou”¹⁰⁾ (280).

Istu ovu Hemingvejevu svest o jeziku kao o nosiocu „poruka” svojstvenih samo njegovom kulturnom kontekstu, samo osećanju sveta i života odnosno senzibilitetu tog kulturnog konteksta, otkriva i unutrašnji govor kojim Džordan, posle hrabrog otpora El Sorda i njego-

⁹⁾ „Bilo je i sličnih situacija koje su izgledale rdave. Izgledale rdave; očigledno misli na španskom.” — (132).

¹⁰⁾ „Ti, pomisli on, misleći sad na španskom... Ti... ti si mrtav... I ti... i ti, i ti.” — (249).

vih boraca, povlači neprelaznu granicu između engleskog i „španskog” jezika sećajući se očevog samoubistva: „Go on, say it (*cobarde*) in English. Coward. It's easier when you have it said and there is never any point in referring to a son of a bitch by some foreign term.”¹¹⁾ (339).

Negde u početku romana, kad Džordana prpošna Pilar u šali oslovi „Don Roberto”, diverzant se usprotivi pa kaže: „Veoma volim šale, ali ne u vidu oslovljavanja. *Ono je kao zastava.*” (65 — podvukao T. V.) Džordanova „zastava” se najuočljivije razvija u njegovim dijalozima s Marijom. Već u prvom njegovom susretu s njom, i plaha bujica njegove ljubavi izliva se u govor u kome kao vidovi oslovljavanja apsolutnu prevagu imaju arhaični: „I love thee, Maria,” he said. „And no one has done anything to thee. Thee, they cannot touch. No one has touched thee, little rabbit.” /.../ „I can love thee very well.” /.../ Look, turn they head.” /.../ „Thee came barefooted,” he said. / „Yes.” / „Then thee knew thou wert coming to the bed.” / „Yes.” /.../ And what time is it now? *Lo sabes?*” / „No. Thou hast no watch.” / „Yes. But it is behing thy back.”¹²⁾ (70—71).

Jednom povinujući se naprečac probuđenom osećanju mladića, i pre no što će svakoliko njegovo stanovište podleći kontaminaciji gledištem sveta u planinama, osvojivši za sebe prostore mladićevog intimnog razgovora s devojkom, arhaično oslovljavanje će do kraja ostati vidljivi znak njegove prve prave ljubavi. U sprezi s drugim ekspresivnim sredstvima, pa i drugom bojom Džordanove „zastave” odnosno oslovljavanjem koje je u granicama savremenog jezika, i naseļjavajući i Džordanove dijaloge s drugim „Špancima”, arhaično oslovljavanje postaje bitan čimbenik za poimanje lika glavnoga junaka. U kudikamo većoj meri perspektive likova određuju monolozi koji imaju ispovedno obeležje. Oni mogu biti izraz trenutnog duševnog stanja ili raspoloženja lika. Takva je, na primer, molitva Marije koja, za vreme diverzije, strahuje za Džordanov život (381). Mogu biti i izraz snažnog trajnog osećanja lika, kao što je, na primer, Džordanova izjava ljubavi Mariji poslednje noći (301), ili jadanje svrgnutoga Pabla poniju: „Ti moj veliki, dobri mali poni... Ti

¹¹⁾ „De, reci to (*cobarde*) na engleskom. Kukavica. Lakše ti je kad to tako izgovoriš a i ne vredi upotrebljavati strane izraze o kućinom sinu.” (293—294).

¹²⁾ „Volim te, Marija”, reče on. Niko ti nije ništa uradio, tebi. Tebe nisu mogli dirnuti. Niko tebe nije ni dirnuo. zečiću.” / „Mogu te i više voleti.” / „Pokušaću da te dobro izljubim.” / Gledaj, okreni glavu.” / „Ti si došla bosa”, reče on. / „Da.” / „Znala si da dolaziš u krevet.” / „Da.” / „A koliko je sati? *Lo sabes?*” / „Ne znam. Ti nemaš sata.” / „Imam. Ali je iza tvojih leđa.” (79—80).

divna, belolika velika lepoto. Ti s velikim izvi-
jenim vratom kao što je vijadukt mog *puebloa*. . .
Ali izvijen više i lepše. . . Ti, oh, ti, ti moj
verni mali poni. Nisi ti žena slična steni koja
gori. Nisi ti ždrebe nikakve devojke s pod-
striženom kosom ili pokret mladunčeta još mok-
rog od matere. Ti ni ne vrediš, ni ne lažeš, ni
ne razumeš. Ti, oh, ti, moj veliki, mali dobri
poni." (73) Najupečatljiviji su ispovedni mono-
lozi koje kazuju Pilar i Marija. Oni mestimično
prerastaju u manje ili više razuđene priče o
prošlim događajima s raznovrsnim oblicima ka-
zivanja. (Pilarine priče o provodu s Finitom u
Valensiji — VIII, o pogromu nad fašistima —
X, o Finitu — XIV, o „mirisu smrti" — XIX;
Marijina priča o nasilju fašista — XXX). Svo-
jom ekspresivnošću privlače naročitu pažnju
Pilarine priče, pre svih ona o pogromu nad
fašistima, sva u ispovednome tonu. Iz te priče
izdvajamo jedan, karakterističan odeljak, koji,
doduše, punu izražajnost dobija tek zahvaljuju-
ći situacionome kontekstu (videti i odeljak o
ponavljanju): „... Videla sam hol pun ljudi
koji su udarali toljagama, mlatili mlatilima,
podbadali, lupali, gurali ljude, krećući se na
njih u gomilama, sa belim drvenim vilama koje
su sad bile crvene i prelomljenih rašlji, i to se
dešavalo po celoj sobi, dok je Pablo sedeo na
velikoj stolici s puškom preko kolena, i pos-
matrao, i oni su vikali, mlatili i probadali i
ljudi su vrištali kao konji za vreme požara.
I videla sam sveštenika kako se sa zadignutim
skutovima pentra preko klupe i ljude za njim
kako zamahuju srpovima i sečivima i jednog
kako dohvata njegovu tehniku i onda se ču
jedan krik i još jedan i videla sam kako mu
dva čoveka dohvataju leđa srpovima dok ga
treći drži za tuniku, i sveštenik je držao ruke
nagore i oslanjao se na naslon stolice..." (123).

Interiorizovani govor likova. — Ovaj govor je
obikotvorni činilac prvenstveno perspektiva
likova prvoga plana. Perspektive nekih likova
su bez njega nezamislive, perspektiva Roberta
Džordana pre svega. *Unutrašnji dijalog* („soli-
ckvij"), kao razgovor lika sa samim sobom,
značajna je determinanta perspektive glavnoga
junaka a mnogo manja perspektiva drugih li-
kova. On prati tok Džordanovog „obrazovanja"
od početka do kraja i izraz je njegovih mena.
Dok Džordan uspeva da bude samo „bacač
mestova u vazduh", „instrumenat za vršenje
dužnosti", srećemo ga retko i tada je malo ili
nezatno stilski obeležen (npr. I, III). Postepo,
kako se Džordan menja, podležući pod-
sticajima sredine u koju je došao, postaje sve
češći i izdašniji a, ne gubeći u izveštajnosti, i
ekspresivniji (npr. XI, XIII). Ovoj svojoj posled-
njoj odlici duguje, u središnjem delu romana

(XVIII), znatan udeo koji, istina u kombinaciji s unutrašnjim monologom, ima u konačnom definisanju Džordanove perspektive. U drugome delu romana je opet sporadičan (XXIII, XXVI). Iako Džordan pred diverziju nastoji da učutka glas svog „drugog ja” („Ostavi se sad toga. Ne misli više kao šizofreničar. Sad budi jedan u jedno vreme. Sad si opet zdrav.” — XXXIX, 337), ono se neodoljivo oglašava i gotovo sasvim osvaja pripovedanje krajem romana (XLIII, 395 — 398).

Sadržaji koje prenose unutrašnji dijalozi Džordana su uglavnom refleksivne prirode — uglavnom služe omeđavanju njegovog svesnog, racionalnog odnošenja prema svetu i životu, prema ljudima s kojima se sretao i među kojima se zatekao, prema zbivanjima u kojima je sudelovao i sudeluje. „Logička i gramatička sredenost toka misli i osećanja” uočljiva je, uslovno rečeno, u junakovim unutrašnjim dijalozima koliko i u običnim, eksteriorizovanim dijalozima, naravno bez primesa hispanizacije, odnosno arhaizacije. Međutim, s obzirom da je poprište unutrašnjeg dijaloga unutrašnjost junakova, da govornu situaciju unutrašnjeg dijaloga diktiraju unutrašnja stanja i preživljavanja junakova a ne stvarni sagovornici, da je, drugim rečima, sam sebi sagovornik i u „vođenju razgovora” neposredno ne podleže spoljašnjem usmeravanju već samo nalozima procesa koji se zbivaju u njemu samome — ovaj vid junakovog unutrašnjeg govora je tematski slobodniji. Osim što je zato, tematski heterogeniji, odnosno raznovrsniji, on pruža i mogućnost za pestizanje veće stilske izražajnosti. Tako u romanu ima unutrašnjih dijaloga koji se, zahvaljujući odstupanju od pomenutog načela „logičke i gramatičke sredenosti toka misli i osećanja”, veoma približavaju unutrašnjem monologu, iako imaju dijalošku formu. Ovakvi, granični primeri unutrašnjeg dijaloga najčešći su u trenucima u kojima se Džordan, na podsticaj neposrednih doživljaja među Pablovim partizanima — osnovne motivacije njegovih unutrašnjih preispitivanja — u mislima vraća svojim ranijim iskustvima iz rata u Španiji. U takvim trenucima unutrašnji dijalozi mestimično dobijaju u ekspresivnosti zahvaljujući i upotrebi ličnih zamenica. Tako, kad u Džordanu na podstrek Hoakinove priče poteku sećanja na fašističke mere odmazde (XI), on ne progovara o sebi u prvom licu jednine („I” = „ja”) već u drugome licu („you” = „ti”). Ovo lice, međutim, u funkciji je i uopštavanja — njegov denotat je i prvo i drugo lice, odnosno i pripovedač i lice (lica) kojima se pripovedač obraća, dakle i čitalac (čitaoci). Time se čitalac približava stanovištu junaka-pripovedača, odstojanje između pripovedača i čitaoca se neutrališe. Evo jednog takvog odeljka: „You only heard the

statement of the loss. *You* did not see the father fall... *You* knew the father died in some courtyard, or against some wall, or in some field or orchard, or at night, in the lights of a truck, beside some road. *You* had seen the lights of the car from the hills and heard the shooting and afterwards *you* had come down to the road and found the bodies. *You* did not see the mother shot, nor the sister, nor the brother. *You* heard about it; *you* heard the shots; and *you* saw the bodies."¹³) (133 — podvukao T. V.).

Istovetno je dejstvo zamenice za drugo lice i u unutrašnjem govoru kojim Džordan sebi predočava svoj rani doživljaj atmosfere hotela Gejlord i sedišta intebriгада u opkoljenom Madridu (XIII): „It was a feeling of consecration to a duty toward all of the oppressed of the world which would be as difficult and embarrassing to speak about as religious experience and yet it was authentic as the feeling *you* had when *you* heard Bach, or stood in Chartres Cathedral or the Cathedral at León and saw the light coming through the great windows; or when *you* saw Mantegna and Greco and Breughel in the Prado. It gave *you* a part in something that *you* could believe in wholly and completely and which *you* felt an absolute brotherhood with the others who were engaged in it. It was something that *you* had never known before but that *you* had experienced now and *you* gave such importance to it and the reasons for it that your own death seemed of unimportance; only a thing to be avoided because it would interfere with the performance of your duty. But the best thing was that there was something *you* could do about this feeling and this necessity too. *You* could fight."¹⁴) (235 — podvukao T. V.).

¹³) „Uvek čujete gubitak samo kao činjenicu. Ne vidiš kako je otac pao... Znaš da je taj otac umro u nekom dvorištu, ili uza zid, ili na nekoj njivi, ili u voćnjaku, ili noću u svetlosti kamiona, pored nekog puta. Video si svetlost, kola sa brda, i čuo pucnje, i docnije sišao na put i našao leševe. Nisi video kako je majka ubijena, niti sestra, niti brat. Slušao si o tom; čuo si pucnje; video si leševe.” (130)

¹⁴) „To je bilo osećanje da si se posvetio dužnosti prema svima ugnjetenima u svetu, o njemu je isto tako teško i nemoguće govoriti kao i o religijskom doživljaju, a ipak je istinito kao što je osećanje koje imaš kad slušaš Baha ili se nalaziš u katedrali u Šartru ili u katedrali u Leonu i vidiš kako svetlost ulazi kroz velike prozore; ili kad gledaš Mantegna, El Greka ili Brojgela u muzeju Prado. Davalo vam je pristupa u nešto, u šta verujete potpuno, do kraja, i u čemu osećate apsolutno bratstvo sa ostalima koji su u tome. To je nešto što pre nisi poznavao, a što si sad doživeo i pridao mu takav značaj i pronašao za njega takve razloge da ti se tvoja sopstvena smrt čini bez ikakve važnosti, izuzev što je treba izbegavati, da bi mogao da izvršiš svoju dužnost. Ali najlepše u svemu tome je to što postoji nešto što možeš da uradiš i u pogledu tog osećanja i u pogledu nužnosti. Možeš se boriti.” (283).

Unutrašnji monolog, kao unutrašnji govor likova u prvome licu, poput unutrašnjeg dijaloga, retko srećemo izdvojen i u „istom obliku.” I on je povlastica likova prvoga plana, pre svih Roberta Džordana. Najčešće nastaje osamostalivanjem replika unutrašnjeg dijaloga, te mu se i distribucija u romanu uglavnom podudara s distribucijom unutrašnjeg dijaloga s kojim je najčešće kombinovan. I on uglavnom donosi refleksivne sadržaje i uglavnom se ispoljava u vidu iskaza misaono i jezički racionalnog sklopa. Kao i unutrašnji dijalog, po pravilu ga uvode kratke, strogo funkcionalne intervencije sveznajućeg pripovedača („mislio je”, „rekao je sebi” „evo što je smislio”, itd.), koje mu često i prekidaju tok. Misao je u njemu gotovo uvek logična. Ima uzornu sintaksičku formulaciju, od koje veoma retko odstupa, kao kad Džordan razmišlja o najprikladnijem načinu da se družina oslobodi Pabla: „Bilo bi idealno kad bi ga ona /Pilar/ ubila, ili Ciganin (*ali on neće*) ili stražar, Agustin...” (V, 73; podvukao T. V.) Ovu pravilnost zadržava i kad prenosi stanja uzbuđenosti likova oslanjajući se na stilizaciju, na primer Džordana jarosnog zbog Pablove krađe diverzantske opreme (XXXV): „Oh, muck my grandfather and muck this whole treacherous muckfaced, mucking country and every mucking Spaniard in it on either side and to hell forever. Muck them to hell together, Largo, Prieto, Asensio, Miaja, Rojo, all of them. Muck every one of them to deat to hell. Muck the whole treachery-ridden country. Muck their egotism and their selfishness and their selfishness and their egotism and their conceit and their treachery. Muck them to hell and always. Muck them before we die for them. Muck them after we die for them. Muck them to death and hell. God muck Pablo. Pablo is all of them. God pity the Spanish people. Any leader they have will muck them. One good man, Pablo Iglesias, in two thousand years and everybody else mucking them. How do we know he would have stood up in this war? I remember when I thought Largo was O. K. Durutti was good and his own people shot him there at the Puente de los Franceses. Shot him because he wanted them to attack. Shot him in the glorious discipline of indscipline. The cowardly swine. Oh muck them all to hell and be damned. And that Pablo that has jast mucked off with my exploder and my box of detonaters. Oh muck him to deepest hell. But no. He's mucked us instead. They always muck you instead from Cortez, and Menendez de Avila down to Miaja. Look at what Miaja did to Kleber. The bald egotistical swine. The stupid egg-headed bastard. Muck all the insane, egotistical, treachorous swine that have always governed Spain and ruled her armies. Muck everybody but the people and then be damned

careful what they turn into when they have power.”¹⁵) (370 — 371)

Od razmotrenog tipa unutrašnjeg govora u pr-
vome licu, koji je stilski prilično jednoobrazan,
odnosno služi se prvenstveno ponavljanjima,
kao činilac perspektive likova je relevantniji i
stilski nosiviji tip unutrašnjeg govora likova u
kojem se stiču glasovi različitih pripovedača i
koji je najprikladnije imenovati graničnim ti-
pom. Ovaj, *hibridni pripovedač* nastaje procesom
„hibridizacije” govora lika i govora sve-
znajućeg pripovedača približava govoru lika i
gubi isključivo obeležje objektivnog, neutralnog
govora čiji je kazivač posmatrač izvan zbivanja
i koji zbivanja posmatra nezainteresovano. To
je proces tokom kojeg dolazi do personalizova-
nja, ali ne i do trajnog potiskivanja sveznajućeg
pripovedača — dva govora se, u kraćim
ili dužim pripovednim deonicama, čak i u jed-
noj rečenici, u pripovedanju stalno nadmeću
za prvenstvo pri čemu je jedan teško razlučiti
od drugog. Ovaj proces, u kome sveznajući pri-
povedač dobija odlike lika, uveliko proširuje
„zonu” odnosno „područje delovanja” junaka i
otvara pristup sadržajima koji su mu inače ne-
dostupni, čineći tako njegovu perspektivu obu-
hvatnijom i punijom.

Ova, obuhvatnija perspektiva junaka oblikuje
se u slobodnom neupravnom ili „doživljenom
govoru”, govoru koji zadržava oblik neuprav-
nog govora ali je prepoznatljiv po svojim „per-
sonalizovanim” odlikama: leksici odnosno fra-

¹⁵) „O do đavola i moj deda i čitava ta govnočka
i govna zemlja i svako govno od Španjolca na
ovoj i na onoj strani, neka svi idu do đavola. Neka
svi idu u govna i Largo, Prieto, Asensio, Miaha,
Roho, svi odreda. Nek ide u govna svaki od njih,
prokleti, nek idu do đavola. Nek ide u govna čitava
ta izdajom prožeta zemlja. Nek ide u govna njihov
egoizam i njihova sebičnost, i njihova sebičnost i
njihov egoizam, i njihova uobraženost i njihova izdaja.
Nek idu svi dođavola i zauvek. Nek idu u govna
pre nego što mi pomremo za njih. Nek idu u govna
kad mi pomremo za njih. Neka crknu i idu do đ-
avola. Neka crkne to govno Pablo. Pablo, to su oni!
Neka se Bog smiluje španskom narodu. Svaki vođa
koga budu imali posraće ih. Jednog jedinog dobrog
su imali, Pabla Iglesiasa, u dve hiljade godina, a
svi drugi su ih samo varali. Otkud mi znamo kako
bi se on držao u ovom ratu? Još se sećam kad sam
smatrao da je Largo dobar. Duruti je bio dobar, a
streljao ga je njegov sopstveni narod, kod *Peunte de
los Franceses*. Streljali ga, jer je zahtevao od njih da
izvrše napad. Streljali su ga u svojoj nedisciplini u
ime slavne discipline. Kukavičke svinje. O, nek idu
svi do đavola i neka su prokleti. I taj Pablo koji je
naprosto kidnuo s mojim upaljačem i detonatorima.
O proklet bio i dabogda stigao na dno pakla. Ali ne.
On je nas udesio. Oni uvek udese tebe, svi od Kor-
teza i Memendeza de Avile do Miahe. Vidi samo šta
je Miaha uradio Kleberu. Celava egoistična svinja.
Glupo kopile s glavom kao jaje. Do đavola sve te
luđe, sebične, izdajničke svinje koje uvek vladaju
Španijom i njenim armijama. Neka idu svi do đ-
avola izuzev naroda, a onda, kad on dođe na vlast,
moraćemo biti đavolski oprezni da vidimo u šta će
se preokrenuti.” (319).

zeologiji i sintaksi upravnog govora ili kakvom drugom, evokativnom činiocu koji odaje individualizovanog pripovedača. Ovakav govor je osnovno pripovedno sredstvo kojim Hemingvej prenosi unutrašnji doživljajni svet svojih likova, pre svega njime gradi njihove perspektive: „iznutra”, ne žrtvujući mogućnosti objektivnog pripovedanja svojstvenog sveznajućem pripovedaču. Upravo slobodnom neupravnim govoru prvenstveno glavni junak romana, Robert Džordan, duguje svoju karakterološku zaokruženost, a njegova svest — status središnje svesti romana.

Pisac od samoga početka romana priprema čitaoca za ovakav postupak u predočavanju Džordanove perspektive. Već u prvom opisu mladića, spolja prepoznatljivom kao govor sveznajućeg pripovedača, zapažamo osoben tip i redosled informacija: sve su to konkretni, „neutralni” podaci o čoveku koji leži, a nižu se „logikom” posmatračevog oka — odozgo naniže: čitalac prima čulne utiske „upravo onako kako to čini junak”. U osnovi na isti način čitalac je prinuđen da, uskoro zatim, vidi i most, koji mladić osmatra dvogledom: „Mladi čovek . . . podese /dvogled/ dok mu se iznenada jasno ne pokaže daske strugare i vide drvenu klupu pored vrata; veliku gomilu strugotine koja se dizala iza otvorene šupe gde je stajala mašina za struganje i deo ustave pomoću koje se prebacuju balvani s planinske padine na drugu obalu potoka. Kroz dvogled potok je *izgledao* bistar i gladak . . .” (23; . . . „clear and smooth-looking” — 2; podvukao T. V.) Voda iz potoka s kojeg Džordan potom pije, čitamo, „*do bola je hladna*” (—30; „achingly cold” —9). Slično je profilisan, zatim, i opis Pabla: — osim niza nja „odozgo-naniže”, čitamo i da je Pablo bio težak „oko sto sedamdeset i pet santimetara” (30; — *about five feet ten inches* — 9). Evo i opisa logora Pablove družine: „To je *zbilja* bio logor i bio je to dobar logor. Uopšte ga nisi video dok mu ne prideš i Džordan je znao da se ne može primetiti iz vazduha. Odozgo ga ništa ne bi odavalo. Bio je skriven dobro *kao medveda rupa*. Ali *izgledalo je* da je neznatno bolje čuvan. On ga je pažljivo posmatrao . . .” (37; „. . . it was the camp *all right* . . .” — 18) Na početku romana, najzad, ovakvim, slobodnim neupravnim govorom, predočava se i Džordanovo stanje neočekivane uzbuđenosti, čak opčinjenosti Marijom, praćeno fizičkim, gotovo fiziološkim posledicama (Džordanu prisustvo devojke i razgovor s njom suše i stežu grlo, mejnaju mu glas): „Kosa joj je bila *zlatnosmede boje kakve je žitno polje oprženo suncem*, ali je po celoj glavi bila podsećena tako kratko da je bila *malo duža od dlake dabrovine* . . .” (40) Za mladića je Marijina kosa „*kao žitno polje na brdskoj padini na vetru*” (41), Marija se kre-

će „nespretno kao ždrebe, ali s istom ljupkošću koju ima mlada životinja” (43). Ovakvi opisi vrše sve uobičajene zadatke opisa koji nastaje pripovedanem u trećem licu: služe ambijentiranju zbivanja, imaju ulogu šizejnih kopči, doprinose atmosferi zbivanja, karakterišu. Ali, kao subjektivni izraz gledišta lika, njegove perspektive, oni identitet lika predočavaju verodostojnije nego depersonalizovani sveznajući pripovedač koji pripoveda u trećem licu, iako su i sami u obliku pripovedanja u trećem licu. S obzirom da su verni pratilac središnje svesti romana — Roberta Džordana, roman u velikoj meri njima duguje svoju „čvrstinu”.

Upravo pripadnost junakovoј perspektivi ovom, unutrašnjem govoru daruje elastičnost kakvu nema ni jedan drugi govor u romanu. Mestimično, usredsređujući se na pojedinostima i gomilajući ih gotovo kataloški („inventarski”), on ostvaruje efekat sinegdohe i zamenjujući tradicionalni epitet, kazuje višestruko važne podatke o junaku: o njegovoj ličnosti, situaciji u kojoj se on nalazi, unutrašnjem stanju, raspoloženju itd. Tako, na primer, u početku romana (IV). Džordana upoznajemo, preko njegovog unutrašnjeg govora, datog u slobodnom neupravnom govoru, ne samo kao savesnog diverzanta vičnog svom ratničkom „zanatu” već istovremeno doznajemo i nešto o njegovoj predistoriji i pretpriповesti romaneskih zbivanja: „Dva džaka su stajala u dnu drveta pokrivena platnom, i Robert Džordan kleče i opipa mokro i kruto platno na njima. U mraku on potraži ispod platna spoljni džep na jednom od džakova i izvuče jednu kožom obloženu flašicu i gurnu je u džep. Otključavajući drugi zatvoreni katanac koji je prolazio kroz sve rupice što zatvaraju gornji otvor džakova i pošto odreši konopčić na vrhu svakog džaka, on opipa unutrašnjost da bi sopstvenom rukom proverio njihovu sadržinu. Duboko u džaku napipa svezane šipke u džakčićima, džakčiče uvijene u noćne košulje i vezujući konopčić na džaku i zatvarajući ponovo katanac on stavi ruke u drugi džak i napipa oštre drvene ivice kutije za eksploziv, kutije za cigare s kapislama, a oko svakog malog cilindra bile su savijene dve male žice (bilo ih je mnogo, *isto onako brižljivo zapakovanih kao što je on, kad je bio dete, pakovao zbirke jaja divljih ptica*), zatim donji deo mašinke, s odvojenom cevi, umotan u njegovu kožnu bluzu, dva doboša i pet šipki u jednom od unutrašnjih džepova velikog džaka, pa mali navrtnji bakarne žice i veliki kalem izclovane žice u drugom. U džepu sa žicom napipao je klešta i dva drvena šila za pravljenje rupa i onda, iz zadnjeg unutrašnjeg džepa, uze veliku kutiju ruskih cigareta kojih je mnogo dobio u Golcovom štabu i, zavezavši otvor džaka, on gurnu katanac unutra, zakopča pređice

na poklopcima i ponovo pokri džakove platnom." (69) Nešto docnije (V) posredstvom slobodnog neupravnog govora, takođe nabrajajući, dobijamo i izvanredno upečatljiv utisak o zagušljivoj i pretrpanoj pećini i mučnom osećanju koje je Džordana, posle nepregnutog prizora svrgavanja Pabla, oteralo napolje: „Nije bilo vetra, i sada, van toplog vazduha u pećini, teškog od duvanskog dima i dima sa ognjišta, teškog od mirisa kivanog pirinča i mesa, šafrana, bibera i ulja, od zaostalog mirisa vina prolivenog iz velike mešine koja je visila pored vrata, obešena o vrat s četiri noge isturene, tako da se vino točilo kroz slavinicu utisnutu u jednu nogu, od vina koje se malo prolilo po zemljanom podu i ugušilo miris prašine, sada, napolju, van mirisa različitih trava koje su visile u kitama s tavanice uz duge vence belog luka, konjskog znoja i ljudskog znoja koji se osušio na ljudima (*oštrog i sivog ljudskog znoja i slatkog i mučnog konjskog znoja* koji se osušio četkanjem pene), dalje od ljudi za stolom, Robert Džordan udahnu duboko čisti noćni vazduh planina koje su mirisale na piniju i rosu po travi na livadi uz potok." (69)

Najveću pažnju slobodan neupravni govor privlači kao sredstvo prenošenja susreta Džordana i Marije, naročito njihovih ljubavnih zagrljaja. Jedna od prednosti ovog pripovednog oblika — neupadljivo prelaženje s plana pripovedanja na plan „unutrašnjeg pejzaža” lika odnosno necsetno alterniranje ova dva plana, osnov je na kome se, tako, čitaocu predočavaju trenuci šetnje dvoje mladih na povratku iz posete El Sordovom logoru (XIII): „Hodali su kroz vres na planinskoj livadi i Džordan je osećao kako mu vres struže po nogama, osećao je težinu pištolja u futroli na kuku, osećao je sunce na glavi, osećao je povetarac, koji je svež duvao sa snega na planinskim vrhovima i, u svojoj ruci, ruku devojke, čvrstu i snažnu, s isprepletenim prstima. Od nje, sa dlana njene ruke prislonjenog uz njegov dlan, sa njihovih prstiju prepletenih čvrsto, sa njenog ručnog zglavka koji je bio uz njegov, nešto je dolazilo od njene ruke, njenih prstiju, njenog ručnog zglavka. *sveže kao prvi svetli vazduh koji, približavajući vam se, jedva bora staklastu površinu mora, lagano kao kad čoveku prevučete perom preko usne, ili kao list koji pada kad nema ni daška povetarca*, tako lagano da su ga oni mogli osetiti samo dodirrom svojih prstiju, ali je bilo tako snažno, pojačano, i snažnim stiskanjem njihovih prstiju i tesno sljubljenim dlanovima i zglavcima, izgledalo kao da mu je neka struja podigla ruku i ispunila čitavo telo bolnom šupljinom želje. Pod suncem koje je sijalo na njevoj kosi, zagasitoj kao žito, i njenom glatkom ljupkom licu i na krivinama njenog vrata, on je povuče nazad, privuče je k sebi i poljubi.

Oseti kako ona zadrhta kad je on poljubi i on je držao čitavo njeno telo uza se i osećao njene grudi na svojim prsima kroz dve košulje kaki boje, osećao je njene male i čvrste grudi i on otkopča dugmeta na njenoj košulji i sagnu se i poljubi je i ona je stajala drhteći, držeći zabačenu glavu na njegovoj ruci. Onda ona spusti bradu na njegovu glavu i on oseti kako mu rukama drži glavu i niže je na sebi. On se uspravi i obema rukama stisnuo je tako čvrsto uza se da je podigao sa zemlje, pripijenu, i osećao je kako drhti i onda su se njene usne našle na njegovom vratu, i onda je on spusti i reče, „Marija, oh, moja Marija.” (150) Prikaz samog ljubavnog zagrljaja zatim je dat na istoj osnovi, ali dok je u susret ekstazi prevagu imao pripovedni plan, sada je u središtu pažnje Džordanov doživljaj, koji prenose dve neobičajeno duge, izvanredno razgranate rečenice: „Onda se osećao miris vresa zgnječenog i hrapavost savijenih stabljika pod njegovom glavom i sunce svetlo na njenim zatvorenim očima i čitavog svog života će pamtit i krivu liniju njenog vrata s glavom zabačenom unazad među korenjem vresa i usne koje su se same od sebe malo micale i treperenje čvrsto stisnutih kapaka zbog sunca i svega, a njoj je bilo sve crveno, narandžasto, zlatnocrveno, od sunca sa zatvorenim očima, i sve joj je bilo te boje, sve to, ispunjavanje, posedovanje, imanje sve te boje, sve u slepilu te boje. Za njega je to bio tamni prolaz koji nije vodio nigde, onda opet nigde, onda opet nigde, onda još jednom nigde, stalno i uvek nigde, teško s laktovima na zemlji ka nigde, mračno, nikad nikakvog kraja nigde, visio je sve vreme uvek nad nesaznavanjem tog nigde, ovog puta i ponovo zauvek ka nigde, sad da ga ne odnese još jednom i zauvek ka nigde, sad iznad svih odnošenja gore, gore, gore, i u nigde, iznenadno, zagrevajući, držeći, sva ta nigde odoše i vreme bi apsolutno mirno, a njih oboje su bili tu, i vreme je stalo i on oseti zemlju kako se pomera i izmiče ispod njih.” (150—151)

Nešto docnije, kad Džordan razmišlja o svome položaju, doživljeni govor, prepleten unutrašnjim dijalogom i monologom, doprinosi stvaranju utiska toka svesti: „Tako, ako ti život daje sedamdeset godina za sedamdeset časova, ja tu vrednost imam sad i srećan sam da sam je saznao. A ako ne postoji takva stvar kao što je dugo vreme, niti ostatak vaših života, niti odsad pa nadalje, nego postoji samo sad, onda je sad stvar koju treba slaviti i srećan sam sa tim sad. Sad, *ahora, maintenant, heute, heute, Now*. Sad, smešno zvuči da bi bilo čitav svet i tvoj život. *Esta noche, tonight, ce soir, heute abend*, noćas. Život i žena. *Life and Wife. Vie i Mari*. Ne, nije išlo. Na francuskom je ispadalo muž. Postojalo je *now* i *frau*, ali ni to nije ništa dokazivalo. Uzmimo mrtav, *dead*,

mort, muerto, i todt. Todt je bilo najmrtvije od svih izraza. *Rat, war, guerre, guerra* i *Krieg*. *Krieg* je bio najbliži, zar ne? Ili je možda to bilo zbog toga što je nemački znao najslabije. *Dragana, sweetheart, cherie, prenda, i Schatz*. Sve bi ih on dao za ime Marija. To je bilo ime." (157)

Prikaz poslednjeg ljubavnog zanosa dvoje mladih, njihove poslednje *La Glorise*, u kojoj se ostvaruje njihovo potpuno, i telesno i duhovno sjedinjavanje, takođe se svojim formalnim odlikama približava unutrašnjem monologu koji beleži tok (struju) svesti. Međutim, kao ni u prethodnom slučaju, ni u ovome slučaju odsustvo „strogo racionalne strukture” središnjeg dela, koji uokviruju pripovedni iskazi (naglo smenjivanje pripovednih glasova, organizacija sintakse), zahvaljujući dovde već čvrsto ustanovljenom situacionom kontekstu ne potire već, naprotiv, iznosi u prvi plan prevashodno racionalne sadržaje svesti glavnoga junaka. Evo tog odeljka: „Onda su bili zajedno i dok se skazaljka pomerala na satu, negledana sad, oni su znali da se ništa ne može desiti jednom, a da se ne desi drugom, da se ništa ne može desiti no to; da je to sve i večno; to je ono što je bilo i sad je i ma šta da dođe jeste. To, što umalo nisu imali, imaju. Imali su to sad i pre i uvek i sad i sad i sad. Oh, sad, sad, sad, samo sad, pre svega sad i iznad svega sad, i ne postoji nikakvo drugo sad do ovog sad i to sad je tvoj prorok. Sad i uvek sad. Hej, sad, sad, jer nema nikakvog sad do sad. Da, sad. Sad, molim sad, jedino sad, ništa drugo nego jedino ovo sad, i gde si ti i gde sam ja i gde je onaj drugi i ne zašto, i nikad zašto, jedino ovo sad; i dalje i uvek molim onda uvek sad, uvek sad, za sad uvek jedno sad; jedno samo jedno, nema drugog već jedno sad, jedno, koje ide sad, diže se sad, plovi sad, polazi sad, valja se sad, lebdi sad, oslobođeno sad, dokraja sad, bez ostatka dokraja sad; jedno i jedno je jedno, je jedno, je jedno, je jedno, još uvek je jedno, ješ uvek je jedno, je jedno koje se spušta, je jedno blago, je jedno čežnjivo, je jedno, je jedno ljubazno, je jedno srećno, je jedno u dobroti, je jedno za milovanje, je jedno sad na zemlji s laktovima na odsečenim granama bora na kojima se spavalo s mirisom borova granja i noći; na zemlji konačno sad, u zoru dolazećeg dana. Onda on reče, jer onaj drugi mu je bio samo u glavi i nije govorio ništa. „Oh, Marija, ja te volim i zahvalan sam ti na tome.” (326)