

ФИКЦИОНАЛИЗАЦИЈА ХОЛОКАУСТА У РОМАНИМА ЈЕРЖИЈА КОЗИНСКОГ, ЏЕЈН ЈОЛЕН И Д. М. ТОМАСА

Милица Карић





Едиција
Varia
Књига 6 / Book 6

© Музеј жртава геноцида / Genocide Victims Museum, 2024

Објављивање ове књиге подржали су
Министарство културе Републике Србије
Телеком Србија
Фондација Музеја жртава геноцида

Publishing of this book was supported by
Ministry of Culture of the Republic of Serbia
Telekom Srbija
Genocide Victims Museum Foundation

Милица Карић

**ФИКЦИОНАЛИЗАЦИЈА
ХОЛОКАУСТА У РОМАНИМА
ЈЕРЖИЈА КОЗИНСКОГ,
ЦЕЈН ЈОЛЕН И Д. М. ТОМАСА**

Београд,
2024.

ПРЕДГОВОР

Докторска дисертација *Фикционализација Холокауста у романима Јержи-ја Козинског, Џејн Јолен и Д. М. Томаса* испитује начине на које јеврејски и нејеврејски писци фикционализују историјски догађај без преседана у историји двадесетог века – Холокауст. Један од циљева због којих се ауторка одлучила за ову тему јесте очување културе сећања на трагедију која је задесила како јеврејски тако и српски народ на подручју целе окупираних Краљевине Југославије у периоду од 1941. до 1945. године, нарочито на територији самопроглашене Независне Државе Хрватске (НДХ) на којој је почињен геноцид над јеврејским, српским и ромским народима. Анализирајући најновија и канонска остварења из поджанрова *књижевности Холокауста*, коју пишу преживели, и *књижевности о Холокаусту*, коју пишу сви остали, указује се и на могућност педагошког коришћења одабраних романа пошто је временска дистанца од догађаја све већа а сећање се преноси на нове младе генерације усмерене на технологију.

Дисертација се састоји од седам поглавља. У уводу је постављен теоријско-методички оквир за анализу одабраних романа и дефинисане су хипотезе. У првом поглављу дат је историјски преглед нацистичке идеологије дубоко укорене у европском антисемитизму и подржане од стране капиталистичких држава које су омогућиле почетак рата. Повезивање историографије и књижевности на овакав начин је важно за разумевање самих романа који су настали на темељима историјских догађаја иако писци немају обавезу да то чине у самим делима јер се они баве књижевношћу и фикцијом, а историчари историографијом и реалношћу. Одговорност и обавеза за упућивање у историјски контекст остаје тиме на самом читаоцу. Оваква дела имају подједнаку ангажовану и дидактичку функцију и треба да подстакну читаоце на размишљање, истраживање,

преиспитивање и делање које ће спречити овакве сличне нељудскости и нехуманости људи према другим људима. У другом и трећем поглављу се разматрају теорије трауме и сећања и уводи концепт генерација као и концепт „секундарно истраумиран“. Теорије сећања нам показују мањкавости нашег менталног апарата што се одражава на писање историје и на писање о историји, односно на књижевност Холокауста и књижевност о Холокаусту. Пето поглавље посвећујемо неким најпознатијим делима светске баштине како бисмо показали да је ова тема заокупирала писце кроз читав XX век и даље што сведочи о јачини, дуготрајности, далекосежности и значају теме. У шестом поглављу се разматрају дела српских писаца јеврејског порекла јер је Холокауст успешно спроведен и на нашем поднебљу а њихова дела подједнако припадају европском и светском корпусу књижевности Холокауста и о Холокаусту.

У седмом поглављу се компаративно анализирају романи одабраних писаца. Њихови начини фикционализације тумаче се у оквирима теорија трауме, сећања и теорије фикционалних могућих светова кроз постмодернистичке прераде структуре традиционалних источноевропских народних бајки, већ постојећих познатих фантастичних бајки и психоаналитичке студије случаја.

PREFACE

Doctoral dissertation titled *Fictionalisation of the Holocaust in novels by Jerzy Kosinski, Jane Yolen and D. M. Thomas* examines the ways in which Jewish and non-Jewish writers fictionalise an unprecedented historical event in the XX century – the Holocaust. One of the reasons why the authoress chose this theme was cherishing memory of the tragedy that happened to both Jewish and Serbian people in the territory of the whole occupied Kingdom of Yugoslavia during the Second World War 1941–1945, especially on territory of the self-proclaimed the Independent State of Croatia (NDH) where genocides were committed against the Jews, Serbs and Romas. Analysing recent and canonical works from literary subgenres *literature of the Holocaust*, written by survivors, and *literature about the Holocaust*, written by the next generation and all the others, the possibilities of the pedagogical use of the chosen novels is pointed out which is important because of the time distance from the very event and transfer of memory to the new young technology native generations.

The dissertation comprises seven chapters. The introductory chapter presents theoretical and methodological frame for the analysis of the selected novels and defines main hypotheses. The first chapter reviews the Nazi ideology deeply rooted in traditional European antisemitism which was supported by capitalist countries that enabled the beginning of the war. It is important to connect historiography and literature in this way to better understand the very novels that are based on historical events. Even though writers are not obliged to explain historical facts and events, because they don't write history but fiction, such works have both engaged and didactic function that should provoke readers to think, research, question and do all they can to prevent future outbursts of inhumanity and bestiality by humans towards humans. The second and third chapters deal with trauma and memory theories and present

the concept of generations as well as the new term “secondary traumatised”. Memory theories are important because they show the deficient character of our mental apparatus which influences the ways of writing history and writing about history, i.e. *Holocaust literature* and *literature about the Holocaust*. The fifth chapter is devoted to some of the best-known literary representations of the Holocaust in order to show that this traumatic topic has occupied writers throughout the whole 20th century and further on. The sixth chapter presents some renowned examples of Serbian Holocaust literature written by the Serbian-Jewish writers taking into consideration the fact that the Holocaust was successfully provided in our country. These examples represent an equally important part of European and world’s corpus of Holocaust literature.

The seventh chapter is the central part where the selected novels are comparatively analysed within the presented trauma and memory theories and postmodern adaptation of Eastern European traditional popular fairytales, already known fantastic fairytales, and psychoanalytic case studies.

УВОД

Све је мање живих сведока Другог светског рата и зато је веома битно да се о теми Холокауста¹ непрекидно говори и пише. Незаинтересованост за ову тему доводи до релативизације идеја нацизма и фашизма, поготово данас у доба здравствених и економских криза које не јењавају, а које по правилу представљају стожер настанка десничарских идеја. Многи сматрају да не треба да се говори и пише о ономе што се дешавало за време Другог светског рата јер се тиме вређа сећање на оне који нису преживели. Међутим, управо због оних који нису успели да дочекају крај рата и сами испричају своја искуства морамо се непрекидно сећати и у њихово име преносити сведочанство преживелих који се такође сматрају жртвама јер су осуђени на вечно сећање. Оно мора служити као основа за будућност и опомена за касније генерације да се злочин таквих размера никада више не понови. Поред сведочанстава преживелих и документарних записа који представљају први контакт са догађајем који се означава као Холокауст следећи битан медијум за преношење ових искустава јесте уметност па и књижевност, јер само оно што је записано није заувек изгубљено. Овакав један догађај не може се само писати и бележити у облику историјских чињеница и на историјски начин. То је основни и неопходан начин за историју као науку, али се обичним људима, младима, деци, свима онима који немају преференције према историјским проучавањима

¹ У различитој литератури на српском језику наилазимо на двоструко писање термина Холокауст – великим и малим словом. Држимо се правила из *Правилника српског језика, измењено и допуњено издање* (2010) Матице српске у коме се наводи да се великим словом пишу устаљена имена историјских догађаја као што су ратови, буне, устанци, битке и ратни фронтови, револуције, закључени пактови, мирови и споразуми: „*Холокауст* или *Шоа* (називи за нацистички покољ Јевреја у Другом светском рату)“ в. т.60а. стр. 65.

мора на прихватљив и близак начин пренети оно што се историјским приступом не може учинити. Још један од разлога зашто је уметност важна у култури сећања и другим областима живота јесте и тај што уметност увек побеђује мржњу и смрт и зато што може да утиче да се свет промени.

За предмет анализе одабрани су романи у којима се тематизује Холокауст код писаца са енглеског говорног подручја Јержија Козинског, Џејн Јолен и Д. М. Томаса. Њихов корпус у коме обрађују ову тему није обиман, али су њихови романи били предмет великих јавних дебати, критика, јавног признања и контроверзи. У питању су романи *The Painted Bird* (1965) Јержија Козинског, *The Devil's Arithmetic* (1988) и *Briar Rose* (1992) Џејн Јолен и романима Д. М. Томаса *The White Hotel* (1981) и *Pictures at an Exhibition* (1993) од којих су *Обојена птица*, *Бели хотел* и *Слике са изложбе* преведене на српски језик. Анализом три различита, а у исто време и веома слична аутора, првобитно по тематици, а затим и по књижевним техникама, доприноси се изучавању овог књижевног поджанра данас када се лекције из историје не схватају озбиљно у времену корпоративних интереса, вештачке интелигенције, глобалних пандемија и пораста обима ратних сукоба и када изгледа да људски живот вреди много мање него икада, чему смо сведоци свакодневно. У првом плану су наведени романи и аутори, али ће бити осврта и на друге англо-америчке ауторе који су се бавили тематизацијом овог историјског догађаја и који припадају светској књижевној баштини као што су Ели Визел, Харолд Пинтер, Вилијам Штајрон и израелски писац Давид Гросман. Компаративном анализом осврнућемо се и на релевантна дела из домаће књижевности аутора попут Александра Тишме, Данила Киша, Филипа Давида, Давида Албахарија. Иако се Други светски рат није водио на тлу Северне Америке, англо-америчка књижевност обилује романима са тематиком Холокауста о којима је написана обимна критичка литература. На том тлу је и започето озбиљније бављење овом темом као и репрезентација у поп култури 1970-их година. Код нас није много писано о искуствима из рата од стране нејеврејских писаца иако је и српско становништво пропатило од стране НДХ сразмерно онолико колико је јеврејско становништво пропатило у средњој и источној Европи од нациста.

У уводном делу су дати општи теоријско-методолошки и појмовни оквири којима ћемо се служити као и структура по поглављима и хипотезе које желимо да докажемо. Теоријски оквир чине теорија трауме и

теорије сећања, које као део психолошких наука своје место проналазе и у књижевним теоријама; затим теорија и пракса сведочења, конституисања субјекта и идентитета, како личног тако и у оквирима заједнице и најновија генетичка теорија – епигенетика која проучава могуће међугенерациско преношење екстремног стреса каква је траума генетским путем. Пратимо и развој *постмодернистичког* романа и жанра којим се пише књижевност о Холокаусту. Методе којима се служимо су биографска – јер полазна основа готово свих писаца који припадају првој или другој генерацији које узимамо у разматрање јесте њихово лично и породично искуство; историјска – јер је конкретан историјски догађај директан повод за настанак романа и самим тим реконструисање прошлости како индивидуалне тако и колективне које на одређени начин коегзистира у њему; компаративна – јер желимо да упоредимо који су то књижевни начини и технике којима се служе писци који су имали личног додира и искуства Холокауста и писци који нису имали такво искуств, а о њему желе да пишу, као и писци јеврејског и нејеврејског порекла. Желимо да испитамо до које мере се њихови начини књижевне репрезентације Холокауста подударају, а где су и да ли уопште постоје разлике било да је реч о писцима са англо-америчког поднебља или нашим домаћим писцима. Анализираће се појединачни романи у оквирима датих теорија да бисмо на крају извршили синтезу и пронашли заједничке тачке њиховог сусрета. Важно је разјаснити значење глагола „фикционализација“ из наслова. Према значењу које се налази у *Лексикону страних речи и израза* Милана Вујаклије (2006) глагол латинског порекла *fingere* значи „измислити“, а именица *фигуција* означава „измишљотину, замишљену ствар“. (Вујаклија 2006: 938) Међутим, у контексту Холокауста фикционализација никако не означава измишљање или измишљотину, већ литерарну прераду, односно преношење искуства Холокауста из историјских у књижевне оквире да би тешко и незамисливо искуство било прихватљиво како за саме преживеле тако и за њихове слушаоце/читаоце који то искуство треба да приме.

Оно што желимо да покажемо је да књижевност Холокауста може да произведе својеврсни естетски и етички доживљај који се односи на моралност и ангажованост читаоца да у себи покрене питања као што су: *како бих ја постојало у овој ситуацији, да ли бих уради исто ствар иако знам да није морално исправна, шта је то што ја у свом окружењу могу и морам да урадим да до овако нечега никада више не би дошло*. Такође же-

лимо да покажемо да књижевност може и треба да се бави Холокаустом као најпроводљивији медијум између пуких историјских чињеница и личних сведочанстава. Синтезом историје и личних сведочанстава, а уз помоћ фикционализације, књижевност испуњава своју ангажовану функцију, јер се уз помоћ ње широј публици и јавности може приближити овако тешка и трауматична тема. Као таква, она се може посматрати као трагички дискурс чији се ефекти у уметничком изразу могу имати катарзичко дејство. Најзад, књижевност Холокауста је базирана на аутобиографским основама код писаца јеврејског порекла који су то искуство доживели као и код писаца потомака који су имали потребу да се суоче са искуствима својих родитеља. Код писаца који нису јеврејског порекла а имају потребу да се овом темом баве, јер представља најтрауматичније искуство њиховог доба, та основа изостаје и бива замењена културолошком потребом писаца да се суоче са својим временом што показује да је Холокауст постао део колективне меморије Западног човека и читаве Европе.

У другом поглављу „Историјски оквири Холокауста“ разматрамо који су то друштвени, социјални и економски фактори утицали на јачање фашистичких режима, нарочито нацизма, и како се формирала њихова идеологија посебно у односу на Јевреје ослањајући се на студије историчара и социолога – Зигмунда Баумана (Zygmunt Bauman), Андреја Митровића, Мартина Гилберта (Martin Gilbert). Пратимо развој антисемитизма узимајући у обзир антисемитизам Католичке цркве пре и за време рата, корене нацистичког антисемитизма, али сагледавамо и данашњу ситуацију која се односи на формирање такозваног „неоантисемитизма“ који је у порасту у XXI веку и који добија још нека нова значења у односу на класични антисемитизам из прошлости. Проналазимо везу између нацизма и капитализма и стављамо у фокус улогу водећих западних земаља у покретању и вођењу самог Другог светског рата, као и зачетке и последице неолибералног капитализма у коме и данас живимо. За то користимо историјске приказе и анализе историчара и интелектуалаца и са запада и са истока попут Мајкла Парентија (Michael Parenti), Марка Мазовера (Mark Mazower), Ноама Чомског (Noam Chomsky), Николаја Старикова (Nikolai Starikov), Петера Коена (Peter Koen).

У трећем поглављу под називом „Теоријски оквири за изучавање књижевности Холокауста“ размотрићемо како се проматрање Холокауста кретало у филозофским и психолошким оквирима да би у једном тренутку

крајем двадесетог века постао интегративни део књижевних теорија. Уз помоћ теорија Кети Карут (Cathy Caruth), Шошане Фелман (Shoshana Felman), Дорија Лауба (Dori Laub), Џефрија Хартмана (Geoffrey Hartman), Џоана Берк (Joanna Bourke), Виктора Франкла (Viktor Frankl), Бруна Бетелхајма (Bruno Bettelheim), Прима Левија (Primo Levi), Доминика Лакапре (Dominick LaCapra), Кали Тал (Kali Tal) и других који су трауму и посттрауматски стресни поремећај (ПТСП) као њене манифестације инкорпорирали у своје књижевне теорије желимо да допринесемо култури сећања тако што ћемо дате теорије применити на одабране романе Јерџија Козинског, Џејн Јолен и Д. М. Томаса као и на романе домаћих аутора и видети како се уз помоћ књижевности могу приказати људске судбине, ликови и догађаји који, иако су фикција, осликавају могућу реалност. Када је реч о Холокаусту и психологији, говорићемо о вишеструким трауматским аспектима овог догађаја. Бавићемо се траумама прве генерације преживелих и начинима на које су они покушавали да их ублаже као и траумама наредних генерација које су такође морале да пронађу своје начине да се изборе са својом како ћемо је назвати „секундарном истраумираношћу“ која је настала због догађаја коме нису саме присуствовале нити су то искуство доживеле за шта ће нам помоћи концепти генерација: прве, друге, треће и 1,5 генерације коју је дефинисала Сузан Рубин Сулејман (Susan R. Suleiman). Са поља психологије и психоанализе траума постаје у потпуности и интердисциплинарни појам који се проучава у различитим областима почевши од поменутих преко сродних дисциплина психијатрије, социологије, педагогије, па све до кинематографије, креативног писања и књижевне критике. Осврћемо се и упућујемо и на проучавање последица које је Холокауст оставио на биолошки и генетски састав преживелих и њихових потомака до којих се долази путем епигенетских истраживања. Највише се у томе ослањамо на истраживања која спроводи професорка Рејчел Јехуда (Rachel Yehuda) и Иван Ректор (Ivan Rektor).

У четвртном поглављу „Холокауст и сећање“ се бавимо питањем сећања и памћења уз помоћ теорије Алеиде Асман (Aleida Assmann) коју је подробно представила у књизи *Дућа сенка прошлости* (2011), али и местом заборава у овом процесу. Осврнућемо се и на француског социолога Мориса Албваша (Maurice Halbwachs) и његова виђења сећања и памћења. Иако сећање представља непоуздан и варљив аспект људског органа за мишљење и памћење, оно је најбитнија особина која издваја човека од животињ-

ских врста. Први извор знања о животу у логорима, скривањима, гетима, осећањима, жељама и надањима људи који су се у њима налазили представљају њихова усмена сведочанства која чине корпус тестимонијалног памћења чиме ће се подробно бавити Дори Лауб који је и сам преживео Холокауст. Како је Холокауст догађај који је утицао на читав свет тако се о његовим последицама такође говори глобално па је неминован процес и глобализације памћења о чему говоре Данијел Леви и Натан Шнајдер (Daniel Levy & Natan Sznajder). На крају ћемо се дотаћи питања у ком смислу је Холокауст јединствен догађај и шта нам указује терминолошка разноврсност која га означава.

У петом поглављу „Холокауст и књижевност“ долазимо до кључне тачке нашег интересовања, а то је књижевна репрезентација Холокауста и настанак књижевности Холокауста као посебног жанра. Сугерише се да је књижевност Холокауста један од подстрекача развоја постмодерне књижевности јер је управо тај догађај изнедрио потребу за новим изразима у свим сферама културе. Сагледавамо које су то главне карактеристике новог израза који треба да искаже фрагментисан, морално унакажен свет који је остао без пређашњих чврстих темеља и како се сада историја приказује када више не може да се говори о јунаштву и витештву из старих историјских романа. Основу за то пружа концепт *историјске метафигурије* који успоставља Линда Хачн (Linda Hutcheon) у свом капиталном делу *Поетика постмодернизма*. О одликама новог израза говори и Рејмонд Федерман (Raymond Federman) који у француској књижевности жели да успостави *Nouveau Roman* – нови роман – који ће утицати значајно и на наше писце као што је био Данило Киш. С друге стране, Рут Френклин (Ruth Franklin) покушава да разоткрије да ли су и које „лажи“ присутне у књижевности о Холокаусту у својој студији *A Thousand Darknenses, Lies and Truthin Holocaust Fiction*. Видећемо и како одабрани романи функционишу у оквирима теорије фикционалних могућих светова Лубомира Долежела (Lubomír Doležel). О трауми је готово немогуће писати јер не постоји језик којим се о њој може говорити и то је један од највећих проблема са којим су се сусретали многи писци, нарочито они који су лично преживели страхоте логора; питање језика је једно од кључних питања у писању књижевности Холокауста, док у књижевности о Холокаусту доминира питање о форми. Посебно издвајамо интертекстуалност као технику којом се служе одабрани писци због чега неоправдано бивају оптужени за

плагијаторство. Такође дајемо преглед књижевне репрезентације Холокауста различитих писаца који су на различите начине имали контакта са самим догађајем, или га нису доживели лично почевши од Елија Визела (Elie Wiesel) као једног од најпознатијих писаца јеврејског порекла који је преживео Холокауст, Вилијама Штајрона (William Steiron) који није учествовао у рату ни на који начин и који је ситуацију Холокауста преплитао са ситуацијом у којој су се налазили робови са америчког југа, до Давида Гросмана (David Grossman) који представља другу генерацију рођених у Израелу и Харолда Пинтера (Harold Pinter) који културолошки осећа догађај као свој, иако га није искусио због историјског места и времена коме је припадао и жели да догађај тематизује кроз драмски приказ. Такође пратимо формални и структурални развој романа о Холокаусту и како су се технике као што су магијски реализам, интертекстуалност, иронија примењивале мање или више успешно.

Шесто поглавље посвећујемо значајним српским писцима јеврејског порекла Александру Тишми, Данилу Кишу, Филипу Давиду и Давиду Албахарију и њиховој књижевној репрезентацији Холокауста, јер је процес уништења Јевреја веома успешно спроведен и на нашој територији те је Холокауст саставни део наше историје и културе. Такође нас интересује које су то сличности у начину и техникама репрезентације и фикционализације овог догађаја које су користили наши писци и одабрани писци главног корпуса.

Седмо поглавље под називом „Репрезентација Холокауста код Јерџија Козинског, Џејн Јолен и Доналда Мајкла Томаса“ представља центар нашег интересовања до кога су водила сва претходна поглавља. У њему детаљно анализирамо положај одабраних писаца и пријем њихових романа у читалачкој и научној јавности, разматрамо аутобиографске елементе који могу да имају утицаја на сам садржај романа и конституисање протагониста, сагледавамо који су то постмодернистички елементи и технике којима се одабрани писци служе како би на најбољи начин изразили и пренели оно што желе да кажу, како користе интертекстуалност и магијски реализам као кључне елементе своје поетике о Холокаусту. Оно што је карактеристично за ова три писца и што их одваја од већине о којима је у претходним поглављима било речи јесте њихов лични додир, односно одсуство проживљеног искуства Холокауста. Ни једно од њих троје није имало искуство логора. Најближи самом догађају јесте Јеврејин Козински који је

ратне године провео у Пољској као још увек мали дечак, али је врло дискутабилно да ли је и на који начин осетио страхоте рата. Џејн Јолен јесте јеврејског порекла, али је рођена и одрасла у Америци тако да њена ужа породица није имала директног контакта са ратом и логорима. Томас није јеврејског порекла, ратне године је провео на тлу Британије, није имао искуство ратних дејстава или логора који би оставили трауматске последице. Међутим, жеља и потреба сва три писца је подједнако јака и стварна као и код оних који су преживели сам пакао. Џејн Јолен додаје још један битан елемент који је усмерен на будуће генерацију, а то је педагошка утилитарност њених романа јер даје и педагошке смернице за анализу и обраду на часовима у оквиру формалног образовања.

У завршном делу резимираћемо закључке до којих смо дошли. Желимо да истакнемо значај бављења овом историјском темом кроз књижевност као најбољег проводника до великог броја људи, нарчито млађих генерација јер многа истраживања која спроводе агенције Европске уније за права људи указују на то да значајан број грађана држава ЕУ у којима је Холокауст интензивно спровођен, као што су Пољска или Француска, не зна шта је то Холокауст и да и даље подлеже антисемитским уверењима и пропаганди. То је посебно забрињавајуће када су млади у питању јер њихова неупућеност која је често системски спровођена кроз образовне системе и државну политику заборавља може да доведе до сличних погрома као што је био случај на нашим просторима. Зато тешка и често здравом разуму неразумљива историјска дешавања морају да буду присутна у свести и старијим генерацијама и новим нараштајима како бисмо се окренули здравијој и хуманијој будућности у којој се такви суноврати више неће понављати. То се може једино постићи здравом политиком сећања и образовањем свих слојева становништва са акцентом на нове младе генерације.

1. ИСТОРИЈСКИ ОКВИРИ ХОЛОКАУСТА

На почетку овог рада желимо да дамо један кратак и општи преглед историјских чињеница и података о ономе што се дешавало још од средњег па све до прве половине двадесетог века и онога што је довело до најпре моралне катастрофе светских размера незапамћене у дотадашњој историји света. Сматрамо да је историјски преглед важан, јер је разумевање књижевности и дела која су настала из одређене епохе, нарочито одређених догађаја, немогуће разматрати и разумети у потпуности уколико се не познају релевантне историјске, друштвене, политичке, социјалне, културолошке и друге прилике датог тренутка. Није се могло ни претпоставити да ће иза такозваног Великог рата доћи *највећи* рат бар у XX веку, јер историја, на жалост, памти и друга велика освајања, покоље и разарања из прошлости, али ни у једном није учествовала 61 држава нити је број цивилних жртава у неким земљама био чак и већи од војних. У њему су учествовале све водеће европске и светске силе почевши од Немачке, Италије, Јапана, Француске, СССР-а, Велике Британије, Сједињених Америчких Држава. Нису биле поштеђене ни Азија, северна и источна Африка. Рат се водио на копну, мору, у ваздуху, на три океана, Средоземљу. Око 110 милиона људи било је обухваћено ратним дејствима на површини која је износила око 22 милиона квадратних километара, наводи Андреј Митровић у својој краткој, али веома разложној и занимљивој књизи *Фашизам и нацизам* (2009). Ново наоружање које је омогућила напредна технологија модернизма производило је разарања невиђена до тада. Сам крај рата обележило је бацање атомских бомби 6. и 9. августа 1945. године на јапанске градове Хирошиму и Нагасаки, што ће до данас остати преседан у отвореним ратним сукобима, уз наду свих нас данас да до такве демонстрације силе никада више неће доћи, јер страх од нуклеарног рата и нових сила које поседују такво оружје не јењава.

Историчарка и професорка историје на лондонском универзитету Биркбек Џоана Берк у својој књизи *The Second World War, A People's History* (2001) описује Други светски рат као најзаstraшујући догађај у модерно доба и један од најконфузнијих и најсложенијих догађаја у новијој историји. Ко је с ким био савезник, ко су били противници, ко је финансирао и подржавао репресивне фашистичке и нацистичке режиме, а касније ушао у рат против њих и зашто? Нека су од питања која разматра. Сасвим је онда очекивано и да су милиони људи који су преживели или који су потомци преживелих и сви они који су учествовали у било ком смислу у овом рату подједнако тако растрзани, конфузни, разбијени на ситне комаде; њихова психа, а ни тела, никако не могу остати исти као пре. Дехуманизација, психичке и физичке тортуре и понижења сваке врсте остављају трауме и психичке последице и у мирнодопским условима када су то појединачни случајеви, скривени од других, а камоли када се спроводе масовно на једном месту и са углавном једним исходом. Берк наводи и један фактор, који је можда био и пресудан за исход рата, и који је био савезник или непријатељ свим зараћеним странама, и борцима и агресорима и жртвама, што је и дан данас и заувек ће бити, а то је природа и њена сила и надмоћ над читавом људском машинеријом. Против ње до сада нико још није добио иако људска врста својим штетним деловањем чини све да изгуби ову јединствену оазу живота у нашем универзуму. Уколико природа у неком тренутку и буде била побеђена, то ће свакако бити и пораз и крај нашег постојања иако се чини да данашња цивилизација нимало није тога свесна јер глад за профитом потиरे све друго.

Други светски рат је јединствен случај и када је број жртава у питању. Иако није могуће у потпуности прецизно утврдити њихов број, оно што је извесно јесте да је број цивилних жртава превазишао војне. Највише живота дао је тадашњи СССР, а вишемилионске жртве поднеле су и Немачка, Пољска, Југославија, Јапан, Кина. Фигурира цифра од око укупно 50 милиона мртвих, док Митровић наводи да је то можда и 55 милиона (в. Митровић 2009: 9). Рањених је било око 80 милиона, док је заувек осакаћено остало око 35 милиона. Умрло је 1.500.000 деце. Број оних који су доживели психолошке трауме и повреде не може се мерити. Тачан број жртава никада са сигурношћу није и не може бити утврђен, увек ће се спекулисати бројкама, али и једна невинна жртва било ког сукоба је превише, па тако и у случају Другог светског рата. Овај рат донео је патњу,

смрт, безнадежност свима који су били захваћени њиме, али једна групација људи, један народ био је посебно погођен и обележен као предводник оних који не заслужују да живе на овој планети. То су били Јевреји из целе Европе због којих је овај рат у ствари и започет у смислу њиховог коначног истребљења. Циљ и намера Адолфа Хитлера, великог Фирера, није била само територијално освајање и наставак великих империјалистичких тежњи из Првог светског рата, већ је главни мотив, који се ретко, или уопште не помиње, представљао етничко чишћење света од оних који су га својим „прљавим“ постојањем загађивали – или барем новог нацистичког аријевског света. Сматрамо да је игнорисање ове чињенице веома опасно и да доприноси релативизацији и заташкавању. За уклањање неподобних постојале су различите методе које су се примењивале одмах након Хитлеровог доласка на власт 1933. године све у зависности од тога да ли су у питању били политички непријатељи као што су комунисти, либерали, социјалдемократе, монархисти, револуционари, или из расистичких разлога где је требало уклонити Јевреје и Роме, касније и Словене, или пак расистичко-хигијенских разлога где су страдали душевни болесници, инвалиди, људи са генетским поремећајима, хомосексуалци. Све ове групе сматране су инфериорним у односу на немачку „расну супериорност“ и чистоту. Најомраженија групација ипак су били Јевреји којих је у време доласка нациста на власт било око девет милиона од којих је највећи број живео у Пољској, Чешкој, Мађарској и другим земљама источне Европе. Да би ефикасност уништавања била што већа, отварани су и центри за убијање у којима су грађене гасне коморе где је умирало и по 6000 људи дневно. Цео овај процес систематског и организованог убијања скоро шест милиона Јевреја назван је *Холокауст*. Назив потиче од грчке речи *olokauston* што значи „потпуно спаљена жртва“, а данас се користи у значењу „покољ Јевреја под нацистима“. (Клајн 2002: 61) Међутим, сами Јевреји не користе ову, већ реч хебрејског порекла *sho'ah* שוא (в. Ана Шомло 2007: 594) што значи „уништење“ или „катастрофа“ који почиње да се користи у овом контексту већ од 1940. године, тако да они говоре о Sho'ah (Шоа) док је у остатку света прихваћен израз Холокауст, који је почео да се користи између 1957. и 1959. године у овом специфичном смислу страдања европских Јевреја (в. Јанг 1988: 87). Ватикан је такође прихватио хебрејску реч. Иако је и раније било великих страдања, као што је уништење Првог и Другог храма, или Егзодус, ипак је установљен

посебан термин да означи „јединственост историје јеврејског народа међу нацијама“ (у Јанг 1988: 86). Холокауст се посматра не само као засебан случај геноцида у Европи и свету, већ као парадигма и „моћна призма кроз коју можемо да посматрамо друге примере геноцида“ или „централни политичко-културолошки симбол који употпуњује појаву космополитских сећања“ (Сулејман 2006: 2) што може да буде јако опасно и да доведе до релативизације и умањења значаја овог догађаја. Управо то се догодило када је за страдање више од милион Јермена за време Првог светског рата успостављен термин „јерменски Холокауст“² (Јанг 1988: 85), иако се оно што се означава термином Холокауст догодило две деценије након страдања Јермена под Отоманским царством. Јанг сматра да је то значајно, али у негативном смислу, јер се страдање једног народа нашло под означитељем јединственог страдања другог народа. Најозлоглашенији логори били су Аушвиц-Биркенау у Пољској; Бухенвалд, Маутхаузен, Дахау у Немачкој; Јасеновац у Југославији, а листу допуњавају осталих 20.000 логора широм Европе. У неким од њих наћи ће се и они који ће на срећу преживети и испричати свету и генерацијама које долазе „крваву бајку“ XX века. До краја рата 1945. године две трећине европских Јевреја је убијено од стране нациста и њихових савезника у склопу такозваног „коначног решења јеврејског питања“.

2.1. Успон нацизма и долазак Хитлера на власт

Митровић поступно образлаже настанак фашистичке и нацистичке идеологије, њихов успон до власти и пропаст као и које су сличности и разлике међу њима. Почетак нацистичког покрета везује се за време формирања *Немачке радничке партије* које се десило 5. јануара 1919. године у Минхену. Оснивачи партије били су непознати људи, студенти, занатлије, мали писци, нижи официри и демобилисани војници који нису имали никакве везе са радницима и радничким покретом, већ су били реакција на све учесталије социјалне проблеме, и себе су сматрали правим радницима, а не оне у фабрикама. Величали су немство, а у Јеврејима, социјалистима и слободоумним људима налазили разлоге за

² Интернет претрагом наилазимо на термин „јерменски геноцид“, али се наводи да је овај догађај познат и под називом „јерменски Холокауст“.

пропаст Рајха у Великом рату, мрзели су револуцију толико да су се залагали за радикалне потезе као што су брутална убиства револуционарних вођа и били су националисти и расисти. Временом су окупили све већи број људи да би 24. фебруара 1920. године странка променила име у *Националсоцијалистичка немачка радничка партија*³. Том приликом изложен је јасан програм странке под називом „25 тачака“. Тако је настао политички покрет који је себе назвао *нацизам*, а њихов програм је постао непроменљиви темељ са расистичким, националистичким, пангерманским, колонијалистичким, антикомунистичким претензијама све у циљу стварања и очувања Велике Немачке на основу права националног самоопредељења. Као и сваки други политички покрет, имао је и своја обележја и симболе које данас препознајемо углавном у овом контексту иако им је првобитно значење потпуно другачије. То је пример са симболом који је у Немачкој познат као „кукасти крст“ док се код других народа назива „свастика“ или „коловрат“ који је важан религијски симбол многих азијских, индоевропских и словенских народа. Код ранословенских народа представља бесконачност или цикличност историје и вечне борбе добра и зла. У хиндуизму, будизму и ђаинизму представља просперитет и добру срећу. Коришћен је и у византијској и хришћанској уметности. Немачки археолог Хајнрих Шлиман пронашао га је и у античкој Троји коју је открио 1868. године и повезао са сличним симболима који су пронађени на немачким грнчаријама што га је навело на закључак да је то важан религијски симбол немачких далеких предака (в. Енциклопедија Холокауста 2017) тако да су многи поборници немачке расне чистоте усвојили Шлиманове закључке и у њима нашли доказе свог аријевског⁴ порекла и немачког националног поноса.

³ Такође је позната и по акрониму NSDAP од назива на немачком *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei* што у преводу значи Националсоцијалистичка немачка радничка партија или скраћено Нацистичка партија.

⁴ Аријевска раса је посебна раса белих људи који су настањивали просторе Ирана и Индије, Протоиндоевропљани. Сама реч се преводи као „племенит“. У XIX веку се сматрало да су сами Протоиндоевропљани измислили своје посебно и племенито порекло, али је та теорија одбачена а научници истичу да је концепт аријевства представљао културну, религијску и лингвистичку супериорност, али не и расну. Припадници скандинавског подручја, првенствено Немци, требало би да имају карактеристичан аријевски изглед што је подразумевало плаву косу и плаве очи, добро развијено и здраво тело. За стварање супериорне немачке аријевске расе под нацистима био је задужен „Анђео смрти“ озлоглашени доктор Јозеф Менгеле који је изводио различите експерименте над женама убризгавајући им експерименталне ињекције како би рађале овакву децу.

Нова немачка држава замишљена је као социјална држава утемељена на чистоти расе коју је требало обезбедити свим расположивим средствима, али и пронаћи боља, функционалнија и делотворнија решења. Зато у програму „25 тачака“ стоји да само припадници нације могу да буду грађани Државе, а само они који имају немачку крв без обзира на вероисповест могу да буду припадници нације, што аутоматски искључује Јевреје и уврстава их у „госте“ Државе за које важе другачија и дискриминаторна правила. Једино се за Јевреје наглашава шта могу а шта не, тако да је програм сам по себи отворено антисемитски. Како се покрет ширио, тако су се развијали одреди и групе које су биле задужене за очување јавног реда и мира уз помоћ батина и насиља. Већ 1920. године формирају се такви одреди, посебна одељења такозваних „чувара реда“ који су названа „јуришним одредима“ познатијим као СА⁵ одреди. Нацисти су величали Први светски рат и истицали га као доказ и пример колико је нација јака и успешна када се држи збијена и када је усредсређена на испуњавање општенационалних циљева. За пораз су кривили издајнике у земљи, социјалисте, комунисте, демократе, револуционаре, због којих је нација постала расута изнутра и тако постала слаба пред спољним непријатељима. Највећу штету међу издајницима нанели су наводно Јевреји и то веома мали број својим „сатанским вештинама“ и „дијалектичкој перфидности“ којој су били склони њихови политичари уз помоћ које су својим устима „убијали истину“ тако да за Хитлера „не постоји успостављање разумевања са Јеврејима. Мора бити чврсто и брзо, ‘или-или’“ (у Гилберт 1987: 26-27) наводи Мартин Гилберт у књизи *The Holocaust, the Jewish Tragedy* (1987).

Пре Првог светског рата, Адолф Хитлер се није много интересовао за политику већ је желео да постане уметник. Након средње школе не наставља даље школовање и неко време проводи живећи боемским животом,

⁵ Најпре су 1920. године добили назив *Sportabteilung* „спортски одреди“ и постали познати по скраћеници СА, а 1921. постају *Sturmabteilung* што значи „јуришни одред“ и остају познати под истом скраћеницом. То је била паравојна формација Нацистичке партије која је имала кључну улогу у Хитлеровом доласку на власт. Такође су били познати под називом „смеђекошуљашни“ због боје униформе које су носили. Под њиховим окриљем налазили су се и *Hitler-Jugend* – Хитлерова омладина чији су чланови били старости између 14 и 18 година. Након Хитлеровог доласка на власт, СА одреди испољавају све веће претензије да дођу на власт и преузму улогу немачке војске – Рајхсвера – што се правој војсци и другим високим чиновницима партије који су имали својих амбиција није ни мало допало, па је тако Хитлер у ноћима између 30. јуна и 2. јула 1934. године наредио погубљење вођа СА на челу са Ернстом Ремом. Овај догађај општег обрачуна међу самим нацистима, монархистима и другим ривалима постаће познат под називом „Ноћи дугих ножева“.

цртајући, читајући књиге, свирајући клавир и маштајући о каријери великог уметника или архитекте. Живео је у Бечу и Линцу и издржавао се сликајући репродукције разгледница, а касније прелази у Минхен. Прогласили су га неспособним за служење војног рока тако да ту обавезу није испунио. Међутим, за време Првог светског рата пише молбу тадашњем краљу Лудвигу II од Баварске у којој тражи да му се дозволи да приступи војсци. Након завршетка рата остаје при војсци и постаје политички активан. Враћа се у Минхен 1919. где се после слома Републике већ окупљају десничари који су деловали под командом и протекторатом војне команде. Формирана су посебна обавештајна одељења која су деловала уз помоћ посебно обучених агената чији је задатак био да прате политичка и идеолошка расположења у граду и спроводе суптилну антикомунистичку и пронационалистичку пропаганду. Један од њих био је и Хитлер који се посебно истицао и запао за око својом острашћеношћу, говорничким способностима и „бледог и сухог лица испод нимало војничког, на страну зачешљаног прамена косе, кратко подсечених бркова и са упадљиво великим, светлоплавим, фанатично хладним светлим очима“ (у Митровић 2009: 44) како га је описао историчар Карл Александар фон Милер у једном извештају. Хитлер је веровао у велики Рајх, немство и јединство немачке нације што је подразумевало и Аустрију под његовим окриљем. Својим жустрим говорима одушевио је председника партије Антона Дрекслера са којим је делио иста антисемитска, антикомунистичка и антимарксистичка, националистичка уверења који му је понудио да се придружи партији што се и догодило 16. септембра 1919. године. Тако почиње Хитлеров успон, најпре као члана председништва странке, затим својим учешћем у стварању програма „25 тачака“. Иако члан партије, остао је и у обавештајној служби до 1920. године.

Године 1923. Хитлер покушава да дође на власт потпуно неорганизованим и неприпремљеним пучом. Криза која је владала у Рајху која је била изазвана спољним и унутрашњим факторима довела је до тога да Хитлер покуша свој „марш на Берлин“ или „Пивски пуч“ уз помоћ генерала Ериха Лудендорфа. (Erich Ludendorff) Међутим, за тако нешто није имао никакву подршку војног врха, уставних фактора, политичара, револуционарном левицом или локалних баварских власти где није постојала стварна решеност за револуцијом. Таква неорганизованост довела је до слома пуча и сукоба полиције и пучиста. Последице овог догађаја биле су забрана делова-

ња Нацистичке партије и хапшење Хитлера и његових сарадника. Осуђен је на пет година (а одлежао око годину дана) у тврђави-затвору Ландсбергу где ће започети писање свог животног дела *Mein Kampf*. (Моја борба) Обнова Нацистичке партије почеће након Хитлеровог пуштања из затвора 1925. године када је за њега дошао још један повољан тренутак, али овога пута без пучева и немира, већ легалним путем. Као снаге реда. Партија добија све веће чланство и прихвата парламентаран начин рада на чијем је челу био сам Хитлер као неприкосновени вођа. Поред СА одреда који су наставили да постоје одвојено од Партије, формирана је и Хитлерова гарда, односно посебне паравојне чете за заштиту шефа странке које ће остати упамћене под називом СС⁶ трупе, а које ће касније имати значајну улогу у спровођењу Холокауста. Ове две организације постојале су засебно од Партије, али су њихови припадници прво морали да буду редовни чланови.

Још једна економска криза довела је до пропасти привреде у Рајху. Хитлер креће у нови поход на власт дајући обећања капиталистима, али и политичарима из врха државе преко којих је успео да допре до тадашњег председника републике Паула фон Хиндербурга (Paul von Hindenburg) који му је понудио мандат за састав коалиционе владе након што је добио легитимну подршку народа на изборима 3. марта 1933. године. Тако Хитлер убрзо преузима власт у потпуности, добија диктаторска овлашћења док ФонХиндербург остаје само фигуративно на власти. Након његове смрти августа 1934. године Хитлер настоји да централизује устројство Партије, уводи „принцип вође“ (Führerprinzip) и себи додељује титулу Фирера, врховног вође који обједињује функције председника и канцелара. Од тада је званична титула гласила „вођа и канцелар Рајха“ у чијим се рукама налазила сва власт и улога врховног команданта војске.

Након потпуног преузимања власти, Хитлер наставља са обрачуни-ма са противницима уз помоћ насиља као главног средство одржавања и

⁶ *Schutzstaffel* (SS) значи „заштитни одред“. Командант СС трупа био је Хајнрих Химлер од 1929. све до распуштања 1945. Ове трупе, чији је најважнији део била Тајна државна полиција Гестапо (нем. *Geheime Staatspolizei*) су имале главну улогу у спровођењу Холокауста: водили су логоре смрти, њихове *ајнзацгрупе* (нем. *Einsatzgruppen* – „оперативне групе“) су извршавале егзекуције широм Европе на освојеним територијама, а имали су и посебне трупе за територије Совјетског Савеза. Убијале су и терорисале локално становништво махом Јевреје и остале непријатеље Рајха. Вођа ајнзацгрупа био је шеф Гестапоа Рајнхард Хајнрих, а шеф операција Хајнрих Милер. Њени припадници су тетовирали бројеве на десној руци, а што мањи број значио је виши положај у СС трупи.

спровођења власти у диктатури. Најпре је створен законски оквир за њено увођење док је у исто време на улицама владало насиље које су спроводиле СА и СС трупе тако што су пресретале и застрашивале људе, упадале у станове и батинале, убацивале бомбе и руинирале станове, вршиле присилна распуштања ненацистичких покрајинских влада и општина и хапсиле на хиљаде људи. Многима је одузимано држављанство, избацивани су са посла, нарочито они из државних служби, забрањивано им је бављење одређеним пословима. Најпре је убијано десетине људи, затим неколико стотина да би се средином 1935. године број попео на готово 4.800. У регуларним затворима више није било места те се прибегло практичнијем решењу, а то је стварање сабирних центара или концентрационих логора за политичке непријатеље и противнике нацизма који су функционисали под управом Гестапоа међу којима је први био Дахау основан још 1933. године. Посебна борба се водила и против комуниста, па је уследило упадање и претрес у седиште немачке Комунистичке партије да би само неколико дана касније за паљење зграде Рајхстага били окривљени управо комунисти, што је резултирало хапшењем 4.000 чланова ове партије. Још једно средство застрашивања људи и неистомишљеника било је јавно етикетирање и омаловажавање – изводили би их на улице са таблама на којима су исписиване погрдне речи и тако парадирали и правили уличне демонстрације моћи, спаљивали књиге и уметничка дела која не прате нацистичку идеологију.

2.2. Расни закони

Нацистичка Немачка је била држава заснована на национализму и чистоти расе те почињу да се доносе и спроводе „расни закони“ како би се друштво очистило од највећих „загађивача“ немачке нације. Спроводила се негативна еугеника над непожељнима док су се с друге стране доносили закони и правилници за стварање аријевске супериорне расе. За то је било потребно да Немци имају здрава тела која не би била помешана и упрљана овим нижим расама⁷. У књизи *Мрачни континент* (2011), британски историчар Марк Мазовер посвећује цело поглавље „Здрава тела,

⁷ Под термином *раса* мисли се на различите народе.

болесна тела“ управо овом делу нацистичког плана за стварање надљуди аријеваца и наводи Десет заповести за избор супружника које су се појавиле у Берлину непознатог датума: „Наведене смернице за постизање склада у домаћинству изнете су на почетку књиге *Приручник за немачку њородицу* које су нацистичке власти рутински поклањале сваком младом пару. Уз изврсну збирку рецепата, у књизи је било савета о нези детета, вођењу домаћинства, исхрани и здрављу расе.“ (Мазовер 2011: 91) У ту сврху створен је посебан програм за побољшање људске врсте који је назван „еугеника“⁸ и који се састојао од два дела: такозване негативне еугенике и позитивне еугенике. Негативна еугеника је подразумевала коришћење различитих техника којима би се „инфериорни“ људи спречавали да имају потомство, а позитивна еугеника је подстицала „супериорне“ да се што више размножавају. Овај програм није развијен у нацистичкој Немачкој већ у другим европским државама још средином XIX века. Данијел Кевлес (Daniel Kevles) у уводу своје студије *In the Name of Eugenics: Genetics and the Uses of Human Heredity* (1985) наводи да је творац самог термина „еугеника“ британски научник Френсис Галтон (Francis Galton), рођак Чарлса Дарвина, који је 1865. године први пут изнео своје идеје о контроли рађања у чланку који је затим проширен у књигу *Hereditary Genius* (1869). Тек 1883. године Галтон по први пут употребљава сам термин који има грчко порекло у значењу „племенит по рођењу“. Почетком XX века упознаје америчког научника биолога Чарлса Девенпорта (Charles Davenport) који бива очаран овом тематиком и почиње озбиљно да се бави њоме. Обојица су заговарали и подржавали „узгајање“ биолошки вредних људи и контролу репродукције биолошки инфериорних људи. Немачку расу је требало обликовати у целовиту и здружену националну заједницу која искључује свакога ко се сматра наследно мање вредним или расно страним (Енциклопедија Холокауста н.д.а). Давенпортова књига *Heredity in Relation to Eugenics* (1911) се користила као универзитетски уџбеник много година. Посебну прекупацију еугеничара су представљали ментално оболели или слабоумни људи који нису могли самостално да се брину о себи нити да зарађују, али су имали високу стопу наталитета те су затварани у специјалне установе. Дакле, овај програм је био развијан да би се створиле јаке Англо-саксонске нације пре свега америчка и британска. Али нацисти су их престигли

⁸ Од грчких речи *eugenos* што значи „добри гени“.

у тој замисли и злоупотребили ове идеје и дословно их применили у пракси уз помоћ стерилизације, еутаназије и убијања у логорима.

Од доласка на власт 1933. па до почетка рата 1939. године, нацисти су донели више од 400 прописа, правила, закона и декрета чији је једини циљ био елиминација јеврејског народа из оквира немачке нације. Већ 1932. године доноси се „Закон о стерилизацији“, а 1933. године два закона: „Закон о превенцији генетски оболелог потомства“ и „Закон о наследним болестима“. Овим законима најпре су били обухваћени припадници нације, Немци и Немице који су могли да имају неку од девет генетски наследних болести које су наведене у закону. Надлежност за одређивање ко је подобан за стерилизацију пренета је на судство тако да је комисија сачињена од једног правника и два лекара доносила пресуде о извршавању насилне стерилизације. Овим законом нису били обухваћени Јевреји и други „гости“ јер су за њих убрзо донети посебни закони.

Упоредо са овим законима спроводе се и акције и бојкоти против јеврејских занатлија, трговаца, лекара, адвоката и службеника којима се настоји да се Јевреји изопште из читавог јавног живота Немачке. Лепљен је пропагандни материјал којим се Немци позивају да не купују или не користе никакве услуге које су они пружали. Уводи се нека врста полицијског часа где им се ограничава време и места кретања, обавеза ношења ознаке у виду жутих трака са Давидовом звездом како би аријевци јасно могли да уоче припаднике ниже расе, забрањује им се вожња истим превозом. Митровић наводи да у почетним годинама нацистичког терора није постојала тачно утврђена политика против Јевреја нити утврђене акције које је требало спровести како би се Рајх очистио од њих. Нацисти су желели да их приморају да сами напусте земљу пошто би им овим дискриминаторним и сегрегационим правилима онемогућили достојан и нормалан живот. То је заправо уродило плодом, јер је већ у првој години око 170.000 Јевреја свих занимања и углавном вишег сталежа напустило земљу и уточиште потражило у суседним европским државама Француској, Холандији, Финској, Шпанији или Америци. Међу њима су били и велики научници и друге важне и познате личности, писци, глумци професори, уметници, певачи, лекари: Томас и Хајнрих Ман, Бертолд Брехт, Алберт Ајнштајн, Валтер Бенјамин, Сигмунд Фројд, Марлен Дитрих, Паул Кле, Василије Кандински, Хенри Кисинџер само су неки. Ајнштајн је јавно говорио о стању у Немачкој и у Амстердаму објавио 1934. године анти-

нацистички спис под називом *Моја слика света*. Они који су ипак остали били су под сталним присмотрама трпећи репресије различитих врста. Уследило је и одузимање имовине, увођење огромних такси на емиграцију и ограничавање суме новца која може да се изнесе у иностранство. Следећа фаза чишћења нације била је еутаназија⁹ или „убиство из милосрђа“ психички болесних особа, инвалида, старих лица, неизлечивих болесника. Програм је предвиђао да се прво елиминишу немачка деца која су рођена са озбиљним генетским поремећајима. Био је познат и под називом операција „Т4“ по улици Тиргартен страсе¹⁰ број 4 у којој се налазило седиште организације за еутаназију. Ово је представљало корак ближе коначном решењу расног питања и масовним убиствима што је за крајњи резултат имало геноцид и над сопственим становништвом, не само над Јеврејима и другим не-Немцима. Мајкл Беренбаум наводи како је СС особље задужено за превоз „донирало беле мантиле како би се одржавала шарада медицинске процедуре.“ (Беренбаум 2018) Лекари који су били задужени за спровођење програма еутаназије слали су камионима или возовима селектовану децу у новонастале „гасне инсталације“ или коморе за које су жртве мислиле да су туш кабине где би уместо воде потекао смртоносни угљен моноксид који паралише мишиће отроване особе и убија за неколико секунди. Тела страдалих су односили у крематоријуме где би их спаљивали и тиме правили неопходно место за живот оној јачој, супериорнијој деци – будућим надљудима. Њихов пепео би био послат породицама са уредним фиктивним папирима и подацима о смрти како не би било никаквих сумњи. Ово су биле претече и зачеци логора смрти. Програм је кренуо 1939. године а званично је обустављен 1941. иако су све до краја рата 1945. године убиства еутаназијом вршена у тајности. Такође су сумирани и Нирнбершки закони (1935) и дата упутства како да се провери да ли је нечија лоза „запрљана“ нечистом инфериорном крвљу. Године 1936. успостављена је Централна канцеларија Рајха за борбу против хомосексуализма и абортуса.

⁹ Од грчких речи *euthanatos* што значи „добра смрт“.

¹⁰ Нем. *Tiergartenstrasse*No4

2.3. Расизам

Раније смо напоменули да закони о стерилизацији и менталној чистоћи нису обухватили Јевреје и друге не-Немце. За њих су 15. септембра 1935. године донети посебни закони познати као Нирнбершки закони: „Закон о заштити немачке крви и части“ и „Закон о немачком држављанству“. Први закон је забрањивао брак између Немца и Јеврејке или Немице и Јеврејина или било какву ванбрачну везу међу њима као и запошљавање Немица млађих од 45 година у јеврејским кућама јер се претпостављало да ће их мушкарци Јевреји натерати да почине расно прљање (в. Енциклопедија Холокауста 2019а). За кршење ових забрана биле су прописане одговарајуће затворске казне уз тежак рад јер се овакав брак сматрао кривичним делом чак и ако је склопљен ван земље. Јеврејима је било забрањено да гласају и да се запошљавају у државној служби. Такође је дефинисано ко су Немци, односно грађани Рајха, а ко се сматра Јеврејином. Да би неко био Немац морао је да поседује немачку или сродну крв, док су расно потпуни Јевреји сви они који имају најмање троје од четворо предака¹¹. Дакле оно што је био критеријум за сегрегацију јесте нечије крвно порекло или нацистичким речником речено раса, а не религијско опредељење. Овде се види расизам на делу који је био део државне политике. Магдовер наводи да је концепт расе био веома неодређен и да је у различитим државама имао различито значење те да је варирао од државе до државе. Такође каже да је због Хитлерове политике и нових научних открића из области генетике и серологије¹² било немогуће помирити те противречне ставове и доћи до јединственог научно утемељеног мишљења о раси.

Крајем 1930-их година већ се почиње са озбиљним припремама и плановима за рат, а у медијима и штампани се помоћу ратнохушачке пропаганде постављају темељи за оно што су нацистичке вође већ испланирале. Митровић наводи како је на саветовању одржаном 12. новембра 1938. године Геринг објавио да има писмено одобрење од Фирера да предузме све потребне и одлучујуће кораке у решавању јеврејског питања док је Гебелс саветовао да би за то требало искористити неки међународни сукоб који би се догодио у скорије време. У Паризу се 7. новембра десио покушај атентат на немачког амбасадора приликом ког је грешком настрадао тре-

¹¹ Под термином *прети* мисли се на бабе и деде.

¹² серологија – наука о крвном серуму и његовој терапеутској употреби.

ћи секретар што је нацистима добро дошло. Атенат је извршио млади Јеврејин, Хершел Гринзпан (Herschel Grynszpan) који је хтео да искаже свој протест и скрене пажњу на оно шта се догађа са његовим сународницима и породицом који су сточним вагоном депортовани у Пољску, где се са њима поступало на нехуман начин о чему постоје сведочења не само оних који су тај транспорт преживели, већ и новинара и оних који су помагали овим избеглицама. Инцидент у Паризу је послужио као повод за спровођење бруталног физичког насиља, уништавање синагога широм Немачке, скрнављење гробних споменика, уништавање имовине, ломљење стакла на јеврејским локалима и продавницама. Хитлер је атентат прогласио свеопштом јеврејском завером против Немачке и у складу са тим предузете су одговарајуће мере као одговор на овај злочин. У ноћи између 9. и 10. новембра почињени су погроми уз наредбу Гебелса да Партија не сме да буде означена као организатор и да гледано са стране не сме да буде доведена у везу са организацијом. Убијено је преко 90 људи, уништено око 7.000 радњи, док је око 30.000 људи ухапшено и депортовано у концентрационе логоре углавном Дахау, Заксенхаузен и Бухенвалд. Тамо су неки пребијани на смрт, неки пуштени после одређеног времена уз налог да се одмах иселе, а неки приморавани на изгладњивање. Процењује се да је укупан број директних и индиректних жртава Кристалне ноћи неколико хиљада рачунајући и оне који су након тога извршили самоубиство или подлегли ранама (Енциклопедија Холокауста 2019б). Овакав вид бруталног масовног насиља многи сматрају најуспешнијом и материјално најефикаснијом, али ипак примитивном техником застрашивања и терора која има за циљ да држи људе на свом месту или да их натера да се присилно одрекну својих дотадашњих религиозних или политичких уверења. То би био наставак традиционалног европског антисемитизма, а не нов нацистички изум који је овом приликом ескалирао и дошао до врхунца. Међутим, у овом случају, застрашивање није било главни циљ; Хитлер је хтео да отпочне са елиминацијом Јевреја. Британски премијер Невил Чемберлин (Neville Chamberlain) навео је два основна разлога погрома у једном приватном писму: „[...] жеља да се Јеврејима опљачка њихово богатство и љубомора према њиховој супериорној памети. Нема сумње да Јевреји нису симпатичан народ; мене лично није брига за њих; али то није довољно да се објасни Погром.“ (у Гилберт 1987: 81) Тај догађај нису извеле емоционално вођене хорде грађана, напротив, већина је изабрала

да остане слепа и gluва, а понајпре нема на оно што се око њих дешавало. Многи историчари сматрају да овај догађај треба да се узме као преломна тачка и пристанак на оно што ће се у наредним годинама дешавати и чији ће исход бити Холокауст, јер су се бруталности Кристалне ноћи десиле пред очима јавности и дипломата из целог света. С друге стране, Гилберт помиње Дејвида Х. Буфума (David H. Buffum), америчког конзула у Лајпцигу (1934-1940) који је извештавао о паљењу синагога, уништавању гробаља и непријатељском односу посматрача према ухапшеним Јеврејима које су гађали блатом, плували и ругали се њиховом положају. Ту је био и др Артур Флехингер (Arthur Flehinger) из Швајцарске који сведочи о томе како су мушкарци скупљани и спровођени до синагога док су многи нејевреји били против и нису одобравали овакво понашање: „Видео сам људе који плачу док су гледали иза својих завеса.“ (у Гилберт 1987: 70) Многи други виђенији људи били су потресени оним што су гледали. У данима након Кристалне ноћи многи су осуђивали догађај, као што је пример једног пастора из Швабије који је пред својим верницима осуђивао уништавање других светиња прибојавајући се божије казне због тога. Али и он је био кажњен због својих речи; пребијен од стране нацистичке руље и бачен на кров једне штале, завршио је у затвору. Из Берлина је у Лондон стигао извештај о прогону Јевреја. У Америци су организовани протести и бојкоти у Њујорку и Чикагу где су паљене заставе са свастиком, али је у Европи ситуација била таква да је нетрпељивост према Јеврејима још више расла и након погрома. Све су то били појединачни и недовољно гласни протести и изјаве које нису могле да покрену шире негодовање. Нико се није побунио нити осудио ове догађаје јавно, организовано у већој мери, испред званичних институција, а како је ћутање знак одобравања, нацисти су тако могли да „опипају пулс“ јавности и испитају терен за оно што следи. Пошто су добили повољан одговор – ћутање – није више било препрека за спровођење коначног решења. Разлози за овакво понашање су многоструки – од класичног религијског антисемитизма, представе о Јеврејима као страног елемента у друштву који су другачији, опасни и непожељан, до бриге за друштвеним положајем и страха од изопштавања и чисто егзистенцијалних питања и тешког положаја доминантног становништва које је такође било у незавидном положају. Последице су да не постоји никаква разлика између оних који врше злочине и оних који се против тога не буне.

Овакво објашњење пасивности у ратним дешавањима доводи у дилему сваког појединца било где у свету. Свако од нас је потенцијално зао, потребно је само да се створе услови и да се нађемо у таквој ситуацији како би се та страна наше личности испољила. То је оно по чему се разликују злочинци од других људи. С друге стране, Виктор Франкл сматра да постоје само две врсте људи на основу свог логорашког искуства из четири логора (међу којима су Терезин, Аушвиц, Дахау), а то су „људска и нељудска врста“ и међу репресорима и међу угњетаванима. Стереотипна су мишљења да су не-логораши, односно логорски стражари, СС-овци, капои, предрадници *apriori* својим положајем били лоши и зли људи. Франкл наводи да је међу њима било изразитих садиста и да су управо такви карактери бирани за најгоре послове, морално отупелих људи који су некако успевали да угуше свој садизам, али нису предузимали ништа против садизма других. Било је команданата који су исказивали људскост и обичних стражара који су били много бруталнији и то не у физичком малтретирању, већ у ускраћивању основних људских права и психолошкој тортури. Доброта се могла наћи у свим групама „логорских становника“. Он наводи пример нацистичког заповедника логора у близини Дахауа у коме је дочекао ослобођење који је трошио сопствени новац како би обезбедио лекове за становнике свог логора и никада није „подигао руку на било ког свог логораша“ (Франкл 2014: 80), а било је и стражара који су одвајали од својих уста како би пружили и последњи свој комад хлеба некоме од њих

[...] и сећам се да ме је тада, буквално до суза, дирнуло не толико само парче хлеба колико човечност коју је исказао и љубазна реч и хумани поглед којима је пропратио свој поклон.

Одатле можемо научити да на свету постоје само две врсте људи: људска и нељудска врста. Обе врсте су распрострањене, продиру и увлаче се у сваку друштвену групу. Нема групе која би се састојала само од једних или само од других људи, па у том смислу нема дакле чистих врста. Ето, било је људи и међу стражарима.“ (Франкл 2014: 81)

Дакле, у човеку се крију обе могућности: и да припада људској и да припада нељудској врсти, а само од његовог избора и воље зависи ко ће да буде, не од околности и ситуације.

2.4. Антисемитизам

Све што смо до сада навели о антијеврејској политици нацистичке партије, сви немили догађаји, закони, прописи настали су из једног разлога – отворене и неспутане мржње према припадницима јеврејске расе. Ова врста непријатељства према Јеврејима, као религиозној или етничкој групи, назива се *антисемитизам*. Према дефиницији Интернационалне алијансе за сећање на Холокауст антисемитизам представља: „одређену перцепцију Јевреја која може да се изрази као мржња према Јеврејима. Реторичке и физичке манифестације антисемитизма су усмерене према Јеврејима или онима који нису Јевреји и/или према њиховој имовини, према институцијама јеврејске заједнице и религиозним објектима.“ (IHRA 2016) Антисемитизам се може посматрати из неколико позиција, односно може се идентификовати неколико врста антисемитизма: економски – по коме Јевреји владају финансијским токовима, верски – по коме су Јевреји криви за Исусову смрт, политички – по коме се Јевреји изједначавају са комунистима који су творци Совјетског савеза, антимодернистички – по коме су јеврејски масони главни инсинуатори Француске револуције и пропасти Старог режима и владари света.

Корени антисемитизма налазе се дубоко у прошлости. То није скорашња појава која је настала доласком нациста нити је он њихов изум. Они су само били доследни следбеници мишљења која су уврежена не само међу Немцима оног времена, већ и осталих европских народа: Италијана, Француза, Британаца, Пољака, хришћана, пре свих католика, и муслимана. У прилог овоме говори и кратка студија Жан-Пол Сартра из 1944. године *Размишљања о јеврејском питању* што значи да је антисемитизам био видљив и присутан ван немачке територије и вековима је привлачио пажњу великих мислилаца, филозофа, књижевника, историчара, научника. Он је први проговорио у корист Јевреја супротно ставовима званичне колаборационистичке владе. Оно што је Сартр уочио у Француској не разликује се много од ситуације у Немачкој. Где год да се налази и да живи, антисемита ће имати исте стереотипне, назадне и расистичке ставове према припадницима јеврејског народа. Разлика је у томе што је немачки антисемитизам, за разлику од других држава, радикализован до те мере да се прешло са речи на конкретна дела, или са теорије на праксу. Сартр вербално осликава портрет француског антисемите и дефинише какво је то антисемитско мишљење:

Ако неки човек све невоље у земљи или један њихов део, као и известан број својих властитих недаћа приписује присуству јеврејских елемената у заједници, ако предлаже да се то стање ствари поправи тако што би се Јевреји лишили неких својих права, или што би се уклонили из извесних економских и социјалних служби, прогнали из земље, или пак сви били истребљени, каже се да су његова *мишљења* антисемитска. (Сартр 2009: 15)

Оваква мишљења су способна да се увуку у сваког човека; антисемите нису нарочито склоне мржњи према Јеврејима, нити имају неких посебних стварних разлога за то; штавише, многи их не мрзе, већ их једноставно не воле јер сматрају да јеврејско присуство загађује чистоту и добробит њиховог друштва, те их као корове треба искоренити и затрти заувек. Тако мисле на основу спољашњег искуства и одређених историјских чинилаца који су показали да су они лоши и опасни. Њихов суд о Јеврејима долази споља, од стране спољних фактора, а не изнутра од сопственог мишљења. Сартр као пример наводи да неко може да буде у исто време и антисемита, али и привржен отац, филантроп, добар муж, пун разумевања и племенитих идеја о стању других удаљених народа широм света. Антисемитизам се не одражава на неко схематско биће на основу његових поступака, дела или ситуација, већ на конкретном Јеврејину са специфичним физичким изгледом, цртама лица, обликом носа и карактером. Зато то и није мишљење, већ страст или болест мржње која управља антисемитом, која није органске природе већ долази преко духа, односно дубоким „ангажовањем душе“ (Сартр 2009: 18) па постаје физиолошка реакција, као што се дешава у случају хистерије. Одбојност, дакле, не потиче од тела, јер неки антисемита може да воли Јеврејку све док не сазна за њено порекло, а онда се може десити да „нагло занемоћа ако од жене са којом води љубав сазна да је Јеврејка.“ (Сартр 2009: 18) Када је упитао сто особа за конкретне разлоге њиховог антисемитизма, открио је да он не проистиче из њиховог искуства, већ од традицијом описаних мана које им се стереотипно приписују: користољубивост, склоност ка непослушности, сплеткарење, одвратност. „Један сликар ми је рекао: ‘Ја сам против Јевреја јер они, са својим критичким навикама, подстичу наше слуге на недисциплину.’“ (Сартр 2009: 18) Из осталих искустава које је чуо, Сартр закључује да они који окривљују Је-

вреје за своју пропаст, а не припаднике другог народа или саме себе, то чине тако што су већ унапред изабрали да дају предност расуђивањима која су затрована страшћу као и да појам Јеврејина није настао из искуства него да сâм појам објашњава искуство те да би га антисемита измислио кад не би постојао. С друге стране, ни демократе нису од велике помоћи јер раде сличну ствар као и антисемите које укидају све људско у Јеврејину и остављају га да постоји само на том нивоу. У име демократије и Декларације о правима човека и грађанина он укида Јеврејина и своди га на универзалног човека носиоца грађанских права занемарујући његове особености.

Јеврејство, антисемитизам и јеврејско питање послужили су нацистима у спровођењу политике тражења „жртвеног јарца“ за проблеме у друштву. Период после Првог светског рата обележила је економска нестабилност, криза, друштвена превирања, опоравак од управо завршеног сукоба и пораза. Да би успон нациста могао да се спроведе у таквим условима било је потребно пронаћи некога или нешто што ће послужити као изговор и оправдање за евентуалне неуспехе и сломове. У атмосфери непрекидног негативног става према одређеној заједници логично се наметнуло решење да тај изговор буду управо Јевреји. Увек када је потребно изазвати неки велики догађај, као што је на пример рат, или када треба дестабилизovati неки регион или променити владу или руководство неке државе, треба пронаћи и кривца који ће се оптужити за тако нешто од стране правих инспиратора. Већ смо видели да је та стратегија примењена у изазивању Кристалне ноћи, а није реткост да се она и дан данас користи у окршајима великих светских сила, па су тако данас, у вероватно текућем Другом хладном рату, Русија, али и Кина, у улози жртвеног јарца за Америку. За Први светски рат били су криви Срби и растући српски национализам; за избијање Другог светског рата то су били Јевреји. Јер иза свега стоји идеја да су Јевреји део светске завере против остатка света: „Та прича увек добија на гласности када наступају велике кризе, онда је најлакше објаснити да су оне последица наводне светске завере *влада-ра из сенке*.“ (Давид ²2014: 20)¹³ Извори овог термина жртвени јарац налазе се у старојеврејском обичају описаном у Библији који се одавно више

¹³ Хришћани су оптуживали Јевреје да су криви за велику смртоносну епидемију куге у Европи познату под називом *Црна смрт*, која је однела више милиона живота 40-их година XIV века, наводећи да су затровали бунаре са водом. (в. Морисон и Браун 2001: 50 и Дубнов 1982: 72).

не спроводи. Да би се искупили од колективног греха, високи свештеник једне заједнице би у ритуалном обреду стављао обе своје шаке на главу обредног јарца – симбола ђавола – и тако преносио на њега све грехе које су починили чланови те заједнице. Затим би се невини јарац који је поднео жртву ни крив ни дужан пустио у пустињу да тамо оконча своје постојање носећи грехе других који су се овим обредом очистили. У студији *The Origins of Totalitarianism* (1958) Хана Арент о овој теорији каже да она никада није званично записана и да они који покушају да објасне зашто је нека група издвојена од осталих група, које све заједно подједнако учествују у устројству света и друштвеног поретка, брзо одустану од те намере и окрену се уобичајеним историјским истраживањима „где се никада ништа не открије осим тога да историју граде многе групе и да је једна група из одређених разлога издвојена.“ (Арент 1958: 5)

Нацистички прогон је коначан прогон који су Јевреји доживели и преживели у Европи, а пре тога било их је још много почевши од библијских времена разарања храмова и ропства, расељавања и протеривања од стране Египћана, Вавилонаца, Персијанаца, Хелена и Александра Македонског, Римљана, у старом веку и на преласку ера, па све до средњег и новог века у коме су се десили нови прогони од стране владајућих снага у Шпанији, Русији и коначно Немачкој. У ХХI веку ситуација није ни мало другачија. Прве две декаде означавају време такозваног *неоантисемитизма* или *новог антисемитизма* који се заснива на старим стереотипима о економско-политичким разлозима по којима су Јевреји владари свог капитала и моћи, али и на новој нетрпељивости према држави Израел и потезима које спроводи њена влада према другим околним државама, због непрекидних сукоба у појасу Газе због нерешеног питања државе Палестине који управо ескалирају од 7. октобра 2023. године када је милитантна и исламистичка фундаментална терористичка организација Хамас извршила најтежи и највећи напад и покољ цивила на територији самог Израел који у Јевреји доживели од Холокауста убивши више од 1.400 невиних цивила старости од беба до оних који су преживели Холокауст у кибуцима јужног Израела и на музичком фестивалу Нова. Још је отето и одведено у појас Газе више од 400 мушкараца, жена, деце. Узрок томе јесте противљење муслимана широм света који не признају прво Јеврејима да на том простору живе у својој обновљеној држави иако је ту корен јудаизма и монотеизма. Изван простора Блиског истока најлошија ситу-

ација по Јевреје у Европи је у Француској у којој живи највећа европска јеврејска заједница, али и растућа муслиманска. Антисемитизам је јачао и слабио у зависности од тренутних потреба власти и потребе да се народне масе придобију за неку ствар уз обавезно активирање националистички засноване пропаганде.

Ана Жук (Anna Zuk), са универзитета у Лублину, враћа се још даље у прошлост и описије положај Јевреја у Пољској у XVIII веку. Бауман наводи њен рад под називом *A mobile class. The subjective element in the social perception of Jews: the example of eighteenth century Poland* из 1987. године у коме их дефинише као „покретну класу“ зато што су се налазили на путу између виших и нижих друштвених класа у смислу да су их и једни и други искоришћавали за изазивање емоција код супротне класе и парадоксално били припадници и владајуће и потчињене класе у исто време. На основу оваквог њиховог положаја и ситуације, она проналази узроке и објашњења за антисемитизам откривајући опште социолошке феномене који су битни за то. Она анализира период који се налази на прагу модерног доба, које доноси битне промене у свим сегментима живота и које баца Јевреје у „најбеснији историјски сукоб: између пре-модерног света и надолazeћег модернизма.“ (Бауман ²2000: 45) Пре тога су Јевреји служили као нека врста социо-психолошког штита иза кога су се крили велики господари земљопоседници и племићи за које су они радили и обављали најнепопуларније политичке и економске послове као што су сакупљање пореза или располагање производима сељана кметова. Католичке државе су циљано „увозиле“ Јевреје управо ради обављања ових послова који су били забрањени за хришћане као и због трговине са муслиманским светом. Пошто им, као и свуде другде, није било дозвољено да се баве другим пословима и да напредују у другим сегментима јавног живота, једино што им је преостало били су овакви непопуларни и друштвено неприхватљиви послови којима се хришћани нису бавили. Радили су то за финансијску добит, а били су третирани као и све остале слуге. Тај положај „десне руке“ владајућих сталежа није им донео никакав бољитак за њихов стварни положај нити су их они сматрали бољим људима. Као и за сељаке и бедне грађане, важили су исти стереотипи и одбојност по којима су Јевреји били нецивилизовани, похлепни, зли, културно заостали, прљави и незналице. С друге стране, слика коју су имали ови од којих их виши сталежи нису одвајали била је другачија. Из перспективе ниже класе и

сељака, Јевреји су служили опет као штит који је бранио велепоседнике од гнева и незадовољства обичних људи. Они су им били непријатељи јер су били једини видљиви безобзирни представници више класе са којима су долазили у контакт. Тако су се Јевреји нашли на путу међукласне борбе што суштински није имало везе са њиховим пореклом. Дакле, мржња према њима није последица њиховог јеврејства, већ друштвени положај у коме су се они нашли између две класе. Зато Бауман сматра да метафора призме боље осликава ову ситуацију од метафоре покретне класе: „У зависности од тога са које стране се Јевреји посматрају, они се – као и свака призма – ненамерно преламају на више различитих виђења; по једном су неотесани, груби и брутални припадници ниже класе, по другом безобзирни и надобудни припадници социјално супериорније класе.“ (Бауман ²2000: 43) И Симон Дубнов у *Крајњој историји јеврејског народа* која је издата 1939. године каже како је читав друштвени поредак Пољске у XVIII веку био труп, јер су земљопоседници и свештеници били господари над милионима потчињених кметова између којих су се нашли Јевреји који су трпели притиске и од једних и од других. (в. Дубнов 1982: 83-84)

Модерно доба и Француска револуција доносе потпуни преокрет у виду еманципације када се до тада очигледно страна јеврејска „каста“ консолидује и меша са остатком друштва. Последице тога биле су међукласна комуникација и стапање двају различитих слика које су пратиле Јевреје што је представљао проблем и изазов који је требало разрешити и рационализовати као и све остало у надилазећем модернистичком друштву у развоју. С друге стране, модернизација је изнедрила и неке социјалне побуне и поремећаје. Догодио се нагли прекид са сигурношћу и поретком за већину чланова друштва, што је опет у фокус довело Јевреје као извршиоце и генераторе тог прекида. Они су вековима били одвојени од остатка доминантно хришћанског друштва, што присилно, што својевољно, јер су имали потребу да своју заједницу склоне од штетног непријатељског утицаја доминантног друштва. Они су се разликовали од других заједница, али и међусобно тако да су били резервисани и према другим Јеврејима из других градова који су могли да поремете резултате асимилације уколико би се доминантно становништво подсетило да су и они који су сада асимилзовани некада били другачији. Дубнов подсећа да су своју различитост морали да носе и буквално и метафорички на својим рукавима и грудима, а сада су се стопили са осталима и носили иста одела

у складу са класом којој припадају, а не у складу са кастом. Припадници те невидљиве, ниже, омражене касте сада добијају високе и цењене позиције на основу интелектуалних способности, или пак новца. Оваква ситуација датира много пре јеврејског присуства у Европи. На просторима данашњег средњег, односно блиског истока у време муслиманског калифата у VII веку, чији су главни градови били најпре Дамаск, а затим Багдад, „Јевреји су плаћали две врсте пореза: порез на главу и земљарину. [...] Најфанатичније калифе инсистирали су и на томе да Јевреји носе одела и шешире по којима би се разликовали од осталог становништва, или пак на леђима или грудима неку ознаку, као на пример жуту крпу.“ (Дубнов 1982: 51) Све ово представљало је једно хаотично стање у поређењу са старим поретком у коме је владала стабилност и сигурност. Модернизација ће својим сопственим непријатељима да омогући развој оружја којим ће „унутрашњи демони бити истерани софистицираним технолошким и научним производима и јаком моћи државе – свим највишим достигнућима модернизма“. (Бауман 2000: 46) Наравно, унутрашњи демони оваплоћени су у лику Јевреја.

Арент (1958) указује на то да се модерни антисемитизам развио када је традиционални национализам почео да губи на снази, а врхунац је достигнут тачно онда када су пропале националне државе и њихов нестабилан баланс у односима снага. Међутим, она занемарује религиозну димензију антисемитизма која је заправо једини прави корен нетрпељивости још од времена политеистичких паганских религија и друштава у којима су Јевреји били једина монотеистичка група, што не би требало губити из вида. На ову основу су се надограђивале све остале нетрпељивости. Ма колико да су се трудили да се уклопе и асимилију у европска друштва у којима су живели, та њихова религиозна димензија је остајала да вреба и онда када се чинило да су све разлике превазиђене. Политички антисемитизам формира се са првим антисемитски настројеним политичким партијама крајем XIX века које су се одмах ујединиле на интернационалном нивоу утемељујући на нивоу конгреса своје занимање за предузимање заједничких активности. Она објашњава да су се Јевреји у нацистичком добу нашли готово у идентичној ситуацији као и аристократе када је избила револуција у Француској јер су и једни и други остали без положаја и привилегија само са својим богатством, а богатство без моћи и видљивог утицаја изазива гађење и презир. Јевреји су били на водећим положајима

ма нарочито у финансијским системима више од једног века, те су самим тим имали велики утицај кроз могућност да финансирају растуће потребе влада новонасталих република. Доба империјализма донело је неповољан положај Јевреја као групе у односу на, како она каже, пословно настројене појединце. Надовезујући се на теорију жртвеног јарца, каже да идеологије које желе да окупе велике масе људи, као што је био случај са нацизмом, не може да бира своје жртве насумично. Према доктрини „вечног антисемитизма“ која представља супротност насумичног жртвеног јарца, сасвим је нормално и очекивано исказивати нетрпељивост према једној групи те је репресивно понашање такође нормална реакција на вечни проблем и оправдање за сав ужас који мора да се деси да би дошло до решења проблема за којим се трага чак два миленијума. По тој доктрини је истина да човечанство инсистира на убијању Јевреја више од две хиљаде година, па је то онда чак и „хумана окупација, а мржња према Јеврејима је оправдана и ван сваке непотребне расправе.“ (Арент 1958: 7)

Антисемитизму у Европи умногоме је допринео и став Католичке цркве и папе која је на Јевреје гледала као на богохулнике и богоубице, а један од повода за такав став налази се и у њеним претензијама ка превласти на источне земље укључујући оне у којима је преовладало православље још од Великог раскола. Улога Католичке цркве у спровођењу самог Холокауста није била занемарљива у смислу да није било чврстог званичног става против онога што се дешава са Јеврејима и другим народима, иако се средином 40-их година знало за масовна убиства и недеља нациста што је документовано многим извештајима надлежних црквених поглавара који су слати у Рим. У неким случајевима је доприносила нацистичкој бирократији достављајући им драгоцене податке о пореклу и верској припадности људи. Католичка црква није заузела званичан став у вези са јеврејским питањем и коначним решењем у време нацистичке владавине, што значи да није ни одобравала, али се није ни супроставила угњетавању и тако прекршила једну од две највеће божије заповести „љуби ближњег свог као самога себе“. А позната је и чињеница да су након рата припадници Католичке цркве помагали да се одржавају такозвани „пацовски канали“ којима су озлоглашени нацисти, али и усташе из НДХ и други фашисти бежали из Европе у Јужну Америку и неке блискоисточне земље што је свакако податак који говори сам за себе. Треба напоменути и чињеницу да је усташки режим НДХ био подржан од стране

Католичке цркве и Ватикана. Оно што је поражавајуће када је у питању опстанак антисемитизма јесте чињеница да је преживео доба просвећености и да су многи водећи мислиоци просветитељства у Француској као што су Волтер и Монтескје и даље у својим списима пропагирали и изражавали своја антисемитска осећања иако су се у јавности залагали за верску толеранцију према њима јер је то једна од основних тековина просветитељства и Револуције. Сматрамо да је овај период био кључна тачка за промену уврежених мишљења, али да прилика није искоришћена и да су непријатељска осећања мржње према Јеврејима само привремено била скривена у процесу њихове асимилације која никада није била до краја искрена и потпуна. То је важно и за наша времена јер живимо у свету хиперинформација где је немогуће разлучити шта је истина. Зато су управо интелектуалци одговорни да обичном народу представе ствари какве јесу без скривених и лицемерних контрадикторних ставова и намера и да се јасно ограде од сваке врсте завере и пропаганде вођени искључиво истином и правдом, не нечијим интересима или профитом.

2.5. Јеврејско питање

Термин „јеврејско питање“ се први пут јавља у Великој Британији око 1750. године. Представљао је неутралан израз који се односио на негативне ставове према очигледној и упорној јединствености јеврејског народа од стране политичког национализма који је био у повоју у времену настанка нових националних држава. Затим се ово питање покренуло у Француској након Револуције пре које су по Сартровим речима били угњетавани, а након које су учествовали колико су могли у животу нације са одређеним користима од слободне конкуренције уз помоћ које су заузимали места најслабијих, али то су чинили и сами Французи. Тек касније ће се, око 1840. године, ово питање покренути и у Немачкој преко књиге *Јеврејско питање* (1843) Бруна Бауера (Bruno Bauer). Од 1860. године термин постаје изразито антисемитски и почиње да се користи у контексту који описује Јевреје као дестабилишући и разарајући непријатељски елемент који је реметио стабилност и јединство немачке нације. Многи учењаци су се бавили тим питањем и давали различита решења. Неки су предлагали интеграцију и укључивање у образовни систем дате нације, неки су

чак сматрали да би расељавање, депортације или асимилација били добро решење. У нацистичкој Немачкој термин *judenfrage* означава ситуацију у којој Јевреји представљају проблем за немачку државу. Зато су донети закони о којима смо раније говорили који су требали да доведу до решења овог проблема. Међутим, није се одмах дошло до тог коначног разрешења овог паралишућег стања. Процес је трајао од 1933. да би кулминирао у време Кристалне ноћи и за време Другог светског рата достигао врхунац. Најпре је 1939. године након немачке инвазије на Пољску покушано са пројектом Генералног губернатрства. Земља је подељена на три дела: западни део Пољске анектиран је Трећем рајху, источни део Совјетском савезу, а централни део је био намењен за спровођење расистичких замисли како би се дошло до расне чистоте што је подразумевало депортацију свих Јевреја на ту територију. Овај план није могао да успе због бројних проблема које је немачка администрација имала на овом подручју тако да је Адолф Ајхман (Adolf Eichman), задужен за спровођење коначног решења, провео годину дана разрађујући нови план – пресељење на Мадагаскар, удаљено француско острво. Али овај план је био још мање могућ јер је изискивао огромна новчана и логистичка средства да би се милиони људи транспортовало тако далеко, а и постојало је евидентно просторно ограничење. Како је нацистичко освајање Европе све више напредовало самим тим су се повећавале територије на којима су живели Јевреји који су сада постали део Рајха, па су тако планови за *judenfrei* Немачку прерасли у планове за *judenfrei* Европу што је аутоматски представљало пропаст мадагаскарског сценарија. Зато је Химлер 1. октобра 1941. године наредио да се престане са свим даљим исељавањима Јевреја, јер је коначно изнађено решење које би задовољило оно што се годинама покушавало. То решење названо је „коначно решење“ јеврејског питања, а усвојено је на Конференцији у Вансију 20. јануара 1942. године. Решавање овог питања било је у надлежности СС трупа и Гестапоа, а шеф за спровођење решења био је поменути Адолф Ајхман¹⁴. Решење је подразумевало фи-

¹⁴ Као шеф четвртог одељења сектора Б који је био надлежан за решавање јеврејског питања, Ајхман је био директно потчињен Милеру, шефу операција Гестапоа. Био је задужен за координацију и спровођење, хапшење и стационарање милиона људи, највише Јевреја, у концентрационе логоре и њихову елиминацију. Након рата бива ухапшен, али и пуштен грешком што му је омогућило да побегне у Аргентину где је боравио све до 1960. године док га није пронашла израелска тајна служба Мосад чији ће га припадници киднаповати и одвести на суђење у Јерусалим. Чуеном суђењу присуствовала је и Хана Арент која је своје виђење читавог

зичко уништење које је требало да буде изведено координисаном сарадњом различитих одељења нацистичке државне бирократије уз пажљиво и темељно планирање, припремањем технологије и потребне технике да би се такав један значајан подухват спровео, обезбеђивање финансијских средстава, једном речју, то је била „ствар досадне бирократске рутине.“ (Бауман ²2000: 17) Бауман наводи да је до овог решења дошло поштеним бирократским напорима да се дође до рационалног решења за нагомилавајуће проблеме који се јављају у датим променљивим околностима. Без модерне бирократије која управља технологијама које су засноване на научним принципима, Холокауст није био изводљив: „Холокауст није био ирационалан излив још увек неуништених остатака премодернистичког варваризма. Он је легитиман становник у кући модернизма који то не би могао да буде ни у једној другој кући.“ (Бауман ²2000: 17) Убиства су постала индустријски процес као и било који други процес производње у модерном технократском свету. Оно што Бауман истиче јесте да правила инструменталне рационалности не могу да спрече феномен попут овога, али не тврди да модерна бирократија у сваком случају мора да резултира таквом једном појавом. Не постоји ништа у тим правилима што би угрозило методе социјалног инжињеринга као непримерене и ирационалне. Оно што је Холокауст учинило не само могућим већ крајње „разумним“ (Бауман ²2000: 18) јесте дух инструменталног рационализма који успева да координише између поступака моралних индивидуа и крајњег неморалног циља. Морална индиферентност је социјални производ. Ајхман је почињено дела за која се „иде на вешала ако си губитник, али за која се добија ордење ако си победник“ (у Бауман ²2000: 18) како је рекао др Серватијус, Ајхманов бранитељ. Он није радио ништа другачије од онога што су радили победници. Морална вредност неког дела није му дата сама по себи, нити је оно неморално само по себи, већ је она нешто спољашње, нешто што се процењује по критеријумима који немају везе са онима који га извршавају или спроводе. Бауман сматра да су ове изјаве шокантне зато што када се овако изговоре и деперсонализују од онога ко их чини, она нису у супротности са оним што социологија говори нити са здравим разумом нашег модерног рационалног друштва. Последица тога је да у оваквим

процеса и Ајхмановог деловања описала у својој књизи *Ајхман у Јерусалиму* (1963) коју је сама дефинисала као студија о баналности зла. Ајхман је осуђен на смрт вешањем које је извршено 1. јуна 1962. године.

околностима пре бирамо да останемо неми. Ова планирана и под окриљем државе извођена масовна убиства и културно истребљивање довели су до стварања новог термина који је први пут употребљен 1944. године у студији *Axis Rule In Occupied Europe: Laws Of Occupation, Analysis of Government, Proposals For Redress* чији је аутор био пољски адвокат јеврејског порекла Рафаел Лемкин (Raphael Lamkin). То је термин *геноцид* или „убиство народа“ који означава најбруталнији, најпогубнији и најдрастичнији вид расне дискриминације. Они који су спровели геноцид оволиких размера готово да нису директно учествовали у њему јер нису испалили ни један метак, ни један рафал, нису починили ни једно убиство. То су за њих радили људи који се називају „посредници“ и који су представљали везу између налогодаваца и самих дела. Употребом софистицираног оружја које омогућава дистанцу између жртве и целата постиже се невидљивост жртве те тако не може бити говора о аморалности учињеног дела јер потезање обарача, притискање дугмета или повлачење ручице постаје технолошко питање. У том смислу, стрелцима одређеним за спровођење стрељања је било тешко да не повежу чин пуцања из пушке и акт стрељања па је било потребно пронаћи суптилније начине и софистициранија оружја за одвајање убице од његове жртве. Закључујемо да је Други светски рат *пре свега* био расни, а потом освајачки рат.

2.6. Холокауст и капитализам

Огромна нацистичка машинерија није могла да функционише без огромних новчаних средстава те се поставља питање који су то финансијски извори били доступни и како се долазило до огромних своти новца које су биле неопходне за опремање и одржавање свих сегмената Вермахта и Трећег рајха. Одговор лежи у економско-политичким приликама које су владале након Првог светског рата и односу Европе и Америке које су тежиле остваривању новог друштвеног поретка. Развој капитализма везује се за XVIII, XIX и XX век и друштвене догађаје и појаве као што су индустријска револуција, империјализам, велика депресија и Хладни рат. Основне карактеристике капитализма су да се средства за производњу налазе у приватним рукама малог броја људи, да влада предузетнички дух, да се одлуке доносе у односу на услове које диктира тржиште, да се

односи продаваца и купаца уређују уговорима које штите правни механизми, да се ствара много већи капитал и економски раст него у другим уређењима, да влада слободно тржиште и када је у питању радна снага. О развоју капитализма, његовој повезаности са фашизмом и његовој директној повезаности са избијањем Другог светског рата говоре многи теоретичари и историчари као што су Марк Мазовер, Мајкл Паренти, Ноам Чомски, Николај Стариков, Петер Коен који на сличан начин анализирају и доводе у везу развој капитализма са спровођењем Холокауста.

Мазовер (2011) говори о кризи капитализма након Првог светског рата у међуратном периоду и истиче европску зависност од америчког капитала који је послужио као одскачна даска за јачање америчког утицаја у Европи на који она није била спремна да одговори или да му стане на пут. Јавио се страх од трансатлантског освајања и стрепња да је Велики рат изазвао пропаст дотадашњих европских вредности. Економски живот Европе био је у расулу, а многе земље су морале да се одрекну златних правила викторијанског капитализма: златног стандарда и слободне трговине. Владе су морале да се задужују да би водиле рат па су по његовом завршетку велике кредиторске силе остале у дугу према новој сили Сједињеним Америчким Државама. Повратак на пређашње стање пре рата значило би и повратак слободној трговини, фиксном курсу и минималном мешању државе. Британци и Французи су предводили политику економског опоравка континента што је подразумевало исти приступ и у источним земљама. Финансијери са запада нису били спремни да уложе свој новац у источне земље све док се ситуација не стабилизује. Било је несугласица и око плаћања немачке ратне одштете између Француске и Англо-саксонских партнера. Обнову капитализма у Европи није могла да спроведе сама Европа, већ је морала да се умеша и нова највећа кредиторска сила на свету. Плаћање немачких ратних одштета савезницима и враћање ратних дугова САД били су услов новог кредитирања.

Амерички интелектуалац и антиглобалиста Мајкл Паренти у својој књизи *Blackshirts and Reds: Rational Fascism & the Overthrow of Communism* (1997) разматра не само питање ко је подржавао Мусолинија и Хитлера да би дошли на власт, већ иде и у контра смеру и поставља питање кога и чије интересе су они штитили дошавши на власт и зашто учењаци избегавају да пишу и говоре о стварима у којима би капитализам био компромитован. Књигу отвара запажањем из једне продавнице из италијанске четвр-

ти у Њујорку у којој су могли да се купе сувенири као што су постери или мајице са Мусолинијевим ликом: „Када сам ушао у радњу и питао продавца зашто се нуде такве ствари, он је одговорио: ‘Па, неки људи их воле. И, знате, можда нам је потребан неко као Мусолини у овој држави.’ Његов коментар је био подсетник да фашизам преживљава као нешто више од историјске радозналости.“ (Паренти 1997: 1) Ситуација није ништа другачија ни данас у XXI веку када се само успавани духови фашизма и нацизма буде у времену великих промена и глобалних прерасподела моћи као инструменти за постизање одређених циљева. Чини се да Сједињене Америчке Државе и, нажалост, Европа која је највише настрадала од фашизма и нацизма још једном показују да се овог наслеђа никако нису ослободиле већ да су га на најгори могући начин оживеле и реактивирале док највећу жртву опет подносе невини људи чији животи не значе ништа пошто су само пијуни на шаховској табли моћника. На делу је још једна велика борба између добра и зла са неизвесним исходом.

О сарадњи између Немачке и Англо-америчких компанија која почиње одмах након Првог светског рата подробно пише и руски историчар и активиста Николај Стариков аутор књига *Who set Hitler against Stalin?* (2013). Он такође говори о приликама након Првог светског рата када су главне финансијске институције Велике Британије (Банка Енглеске) и САД-а (Федералне резерве) и друге индустријско-финансијске организације преузеле контролу над финансијским системом Немачке како би могле да контролишу читаву источну Европу. Њихова интервенција се састојала из неколико фаза које Стариков разврстава по временским раздобљима од 1919-1924, 1924-1929, 1929-1933 и од 1933-1939 године. У првом периоду радило се на припремама за велике америчке инвестиције и улагања у немачку економију користећи се немачким одштетама и ратним дуговима тако што су САД, након што су званично ушле у Први светски рат, Британији и Француској одобриле неопходне кредите чији је износ био 8,8 милијарди долара, а сума коју је требало вратити износила је 11 милијарди долара. Од Немачке се тражило да она исплати одштету, што није било могуће, тако да су у помоћ пристигли такође амерички банкар и експерти који су „Дозовим планом“ (Dawes Plan) из 1924. године преполовили немачки дуг и одредили услове по којима ће се извршити отплата, док је у позадини свега био план како да се америчке инвестиције што лакше инфилтрирају на Немачку територију. Изазвана је огромна инфлација и

пропаст немачке марке да би је на крају ојачали и стабилизовали за нове америчке инвестиције. Исплаћивање одштете се одвијало тако што је немачко злато које је коришћено за исплату завршавало у Америци одакле је опет враћано у Немачку као помоћ за исплату Енглеске и Француске које су то исто злато опет враћале у Америку као своју отплату. Немачка је тако успевала да живи од тог дуга иначе би се потпуно распала да су Американци повукли тај кредит, сматра Стариков, што никако није било по њиховим плановима јер је требало ојачати немачку војну индустрију. Кредити су исплаћивани деоницама немачких компанија што је омогућавало америчком капиталу да се инфилтрира у саму немачку економију. Податак који то илуструје је да је одштета износила 10 милијарди марака, а америчке инвестиције од 1924. до 1929. године чак 63 милијарде марака. Трећи период обележила је велика економска криза која је изазвана управо из разлога да би се обезбедила подршка нацистима и њихов долазак на власт. Кредит је био обустављен што је изазвало пад и слабење немачке економске снаге. То није сметало Британији и Француској које нису инсистирале да Немачка настави са исплатом штете и када је Хитлер то одбио. У праскозорје освајања власти, Хитлер је имао тајни договор са „пријатељима са запада“ којим је осигурао финансирање нацистичке партије и долазак на власт. Сви дугови од ратне одштете готово да су били отписани, иако је до тада била отплаћена само мала сума. Разлог за то је Хитлеров долазак на место Канцелара који ће „морати да прави економска чуда“ за шта ће му бити потребно много новца:

Као што знамо, Адолф Хитлер је потпуно успео у овом задатку. За невероватно кратко време, за шест година на челу, успео је да изгради војну машинерију огромне моћи. Историчари то називају нацистичко економско чудо. [...] Ни економски раст ни депресија немачке економије нису били проузроковани никаквим унутрашњим разлозима. Успех нациста је био финансијски подржан и организован од стране читаве ‘цивилизације’ тог доба [...] Зато није Хитлер био тај који одлучује када би немачка индустрија требала да стане или да настави да се развија. (Стариков 2013: 124)

На крају, четврти период од 1933. до 1939. године обележен је тесном финансијском сарадњом са нацистичком владом и подршком њеној осва-

јачкој политици. У овом периоду Немачка и Британија су биле главни трговински партнери. Америка је тајно доносила технологију за производњу најсавременијих борбених авиона, снабдевала нацисте новчано и енергетски тако да је тесна сарадња између америчких и немачких компанија омогућила и подстицала покретање и вођење Другог светског рата и самим тим омогућила и Холокауст. Хитлерови невероватни успеси нису имали никакве везе са његовим дипломатским способностима или економским умећима: „Што је невероватнији чудесни успех једне државе, то је више лидера других држава томе допринело. Зато, Хитлеров невероватан успех на глобалном плану није зависио од његовог невероватног дипломатског или политичког талента, већ је био условљен унапред договореним повлачењем Енглеске, САД и Француске.“ (Стариков 2013: 125) У шестом поглављу под називом ‘Anti-Semitism – Jews as bearers of the Communist plague’ Коен објашњава да се империјализам развија у оквирима капиталистичке државе која је непрестано у потрази за новим сировинама и тржиштима јер количина капитала који поседују превазилазе потребе државе па се нове могућности траже у другим земљама. Тај раст чак назива „канцером“ јер је непрекидан и неопходан да би компанија опстала у капиталистичком систему. Крајем XIX века немачка привредна активност заснивала се на пољопривредној производњи и извозу ових производа као и на извозу сировина, док су се машине и фабрички производи увозили. Међутим, индустријска револуција имала је великог утицаја на раст немачке привреде па су тако почеле да се развијају војна и хемијска индустрија што је довело до преокрета и тога да су сада индустријски производи били главна извозна роба док су се пољопривредни производи увозили. Немачка је била на нивоу раста САД-а и Енглеске а у неким областима их је и превазилазила. Главна разлика у овим државама била је у банкарском сектору, наводи Коен. За разлику од САД и Енглеске, у Немачкој су банке финансирале индустрију па је банкарским сектором убрзо управљало неколико централних банака које су поседовале деонице у фабрикама које су финансирале док су њихови представници били у управним одборима. Немачка је постала водећи извозник у Европи што је омогућило сливање великог капитала у државу, тј. Релативно мали број монополских компанија и банака које нису имала великог простора да искористе тај нагомилани капитал. Тако креће процес немачког империјализма, али је Европа већ била распарчана од стране Француске, Британије, Италије, Португала, Холандије, САД тако да је за Немачку

преостало мало територија у Африци. Једино решење било је рат који би обезбедио нове територије средње и источне Европе као и део западне Русије где су француске, британске и америчке капиталистичке тежње већ биле остварене. Након пропасти и пораза у Првом светском рату, Немачка почиње да своје претензије правда супериорношћу расе, чишћењем света од Јевреја који су главни комунистички творци и носиоци социјалистичких радничких идеја. Тако су почели да се погоршавају услови рада, угрожена су била основна права радника, смањиване су дневнице, радници су радили много више а зарађивали много мање, гашена су друштвена предузећа која су прелазила у руке богатих приватника а све у име спаса и одбране друштва од претећег црвеног комунистичког зла чији су творци управо били Јевреји. Аграрна предузећа, челичане, фабрике за производњу парних машина губиле су битку са тешком индустријом. Порези су повећавани за сиромашне, а смањивани или чак потпуно укидани за богате наследнике и капиталисте. Као резултат свега дошло је до повећања обима индустријске производње оружја па је стога и више људи запошљавано у тим фабрикама. Истовремено се сиромаштво повећало јер су плате смањене за 20%-40% у Немачкој. Где би се друго искористили продукти ове производње него у рату који се увелико припремао.

Нацисти су имали и велику подршку америчких медија и штампе што је допринело успешности нацистичке пропаганде и која је благоданом гледала на Хитлерову диктатуру која је доприносила добрим пословним везама. Паренти објашњава преокрет који се догодио у другој половини 30-их година када су Италија, Немачка и Јапан тражиле своју шансу за колонијалним империјалистичким уделом у свету што их је довело у сукоб са старим „успостављеним западним капиталистичким нацијама као што су Велика Британија, Француска и Сједињене Америчке Државе. Како су се облаци рата надвијали, америчко јавно мишљење о силама Осовине било је обојено одлучним критичким тоном.“ (Паренти 1997: 11) Међутим, ситуација се мења онда када почиње да пристиже нацистички капитал. Многи индустријалци, као што је Хенри Форд, посећивали су Рим и Берлин и пружали подршку нацистима чак и након америчког приступања рату на супротној страни. Хитлерови најближи сарадници често су гостовали у америчкој штампи. Паренти наводи да је нацистички режим платио десетоструку вредност од уобичајене цене претплате америчком медијском магнату Вилијаму Рендолфу Херсту, власнику *Hearst INS wire*

service који је послао своје коресподенте у Немачку како би се са благонаклоношћу и позитивно извештавало о њиховом раду и деловању. Ова компанија врло успешно послује и данас. С друге стране, извештаји о ратним дешавањима у вези са спровођењем коначног решења и о немачким злочинима не налазе свој пут до јавности у Америци. Овде се поставља ново питање а то је да ли је могуће да је нацистичка апаратура функционисала толико савршено да ништа о њиховим злочинима и логорима смрти није излазило ван тог вакуума? Одговор је свакако негативан и показује да је немогуће чинити било шта било где на свету, а да се то у јавности не зна. О разлозима зашто се ћути на то, могу да се воде полемике. У студији *Testimony: crisis of witnessing in literature, psychoanalysis and history* (1992) Шошана Фелман (Shoshana Felman) говори о ћутању западних савезника и о томе да се у Европи знало о масовним убијањима и истребљењима Јевреја. Поред оних који нису желели да се мешају иако су могли да виде шта се дешава и пре самог процеса интернирања и убијања милиона људи, она каже и да су писци који су све то могли да виде а нису подигли свој глас против тога такође у неку руку саучесници нациста. Као што ћемо у каснијим поглављима видети, занемелост је честа манифестација преживеле трауме која наступа након неког јаког трауматског догађаја када сведок или жртва таквог догађаја не може одмах да процесуира шта се догодило. Овај мотив је доста чест и у литератури када је реч о суочавању с траумом. Фелман ову занемелост тумачи и као ћутање света на масовна уништења људи. Она каже да се за нацистичке бруталности у логорима смрти знало још 1941. године и да су главни токови информација текли преко подземних канала, али и да су ови извештаји наилазили на неверовање и оцене да су претерани и предимензионирани, те тако шок који је настао на Западу након ослобађања логора, није у потпуности неизненађујући. На пример, представник Светског јеврејског конгреса у Женеви, доктор Герхард Ригнер (Gerhart M. Riegner) долази до сазнања о дешавањима у логорима и плановима за ликвидације августа 1942. године из немачких извора и вест преноси америчкој влади преко заступника у Женеви уз молбу да о томе обавести рабина Стивена С. Вајза (Stephen S. Wise) што она није учинила. Међутим, рабин ипак из других јеврејских извора добио ту информацију која ће бити објављена тек у новембру исте године и то на десетој страници *Њујорк тајмса*. До краја рата, ова и друге значајне медијске куће нису извештавале о дешавањима везаним за злочине нациста у логорима смрти

широм Пољске и источне Еврпе или су извештаји били лажни како ће се касније испоставити. Британска и америчка влада су имале све потребне информације о логорима смрти и ситуацији у њима које су добијале од изасланика из источне Европе, али није било никакве реакције осим благих упозорења Немачкој, наводи Мазовер, тако да остаје отворено питање о томе шта је узрок таквог понашања: немогућност да се сагледа стварна ситуација или то што фокус савезника уопште није био на спречавању коначног решења иако се знало о постојању логора и масовним убиствима. Слично о томе говори и Фелман наводећи да се нацистички геноцид догодио захваљујући томе што су „*све стране у рату*“ задржавале ужасну али *универзално заједничку тајну*: ‘чињеницу о универзуму концентрационих логора’ (у Фелман и Лауб 1992: 190) о чему опширније говори студија Валтера Лекра (Walter Lacquer) *The Terrible Secret: Suppression of the Truth about Hitler's 'Final Solution'* (1980).

Паренти сматра да извршиоци Холокауста нису добили заслужене казне зато што су они који су требали да се побрину за то и сами били саучесници. Он навода да је симптоматично то што писцима главних историјских струја промиче чињеница како су и ко су били они који су подржавали фашизам и нацизми како су то чинили. Лидери капиталистичких земаља међу којима је био и британски премијер Невил Чемберлин сматрали су Хитлера одбрамбеним зидом Европе од комунизма и зато није било пожељно да се против њега воде било какве озбиљне акције. Сличан модел америчког лицемерства проналазимо и данас у њиховој „борби“ против тероризма у многим државама широм света где заправо снабдевају терористе оружјем а главну претњу по светски мир виде опет у Русији као и у доба комунизма. Главни финансијери СА трупа били су крупни капиталисти и пословни људи којима је било у интересу да радничка класа и земљорадници буду под сталним притиском и терором. Немачке ауто флоте су снабдеване и финансиране новцем великих капиталиста. Подршка долази и од Сједињених Држава под чијим надзором у послератним милицијама, судовима, безбедносним агенцијама и бирократским бироима седе исти они људи који су подржавали фашисте пре рата. Како би указао на нелогичности у односима према злочинцима, Паренти наводи како су комунисти у источној Немачкој уклонили око 80 процената професора, судија, службеника и других зато што су сарађивали са нацистима и убили 600 лидера нацистичке партије због злочина

које су чинили и да би тај број био још и већи да преостали нису пребегли под заштиту западњачких капиталиста. Немачки ратни злочинци налазили су уточиште у САД и Латинској Америци, такозваним „пацовским каналима“ где су их подржавале западне обавештајне службе, нарочито за време Хладног рата, затим велике корпорације, војска и Ватикан. Папа Јован Павле II помиловао је једног немачког паравојног команданта који је 1944. године ликвидирао 1936 цивила као меру за застрашивање партизана, а 1985. године је пуштен из затвора након апела, коме се придружио и папа, иако су породице жртава оштро протествовале. Неки су чак успели да досегну и до самог врха и буду укључени у комитете који су спроводили кампање Ричарда Никсона, Роналда Регана и Џорџа Буша. (в. Паренти 1997: 20)

У књизи *Шта то (уствари) хоће Америка* (1999), Ноам Чомски (Noam Chomsky) износи следећу чињеницу: иако је већина држава економских конкурената Америке потпуно економски пропала или била на ивици пропасти уз велике губитке, америчка економија је порасла за трећину услед пораста производње и зато што се рат није водио на њеној територији: „После рата ми смо, међутим, имали дословно 50% светског богатства, а контролисали смо и обе стране оба океана. Никада у историји ни једна сила није имала тако велику власт над светом и није била тако безбедна.“ (Чомски 1999: 13) Главни циљ је био наставак доминације светом након рата. Наводи документ под називом Меморандум Већа државне безбедности број 68 из 1950. године који је, како Чомски наглашава, најконзервативнији документ по коме је требало извести „стратегију повлачења“ (Чомски 1999: 14) која је за циљ имала раздор СССР-а да би се с државом наследницом постигао договор под условима које би изнела Америка. Смернице које су дате у том документу већ су биле у оптицају док је послове шпијунаже обављала обавештајна мрежа која је била део америчко-нацистичког савеза под вођством Рајнхарта Гелена (Reinhard Gelen) који је некада био на челу нацистичке обавештајне службе на Источном фронту. Мрежа је упошљавала велики број пребеглих нациста. У послератном свету Америка је морала да подржи и опорави пропале европске индустрије да би могле да купују америчке производе и оспособе их за даље инвестиције што би се постигло враћањем предратног фашистичког поретка у коме је радничка класа потчињена великим капиталистичким послодавцима. То је једино било могуће уништа-

вањем антифашистичких покрета отпора на чија места су опет довођени фашистички и нацистички колаборационисти. О америчкој правди и демократији говори и чињеница да је у Италији сељачки раднички покрет у сарадњи са комунистима држао шест немачких дивизија и успео да ослободи северну Италију, али су америчке трупе у свом напредовању кроз Италију успеле да разбију покрет и на кључна места опет доведле предратне фашистичке структуре.

Петер Коен у књизи *The Capitalist Holocaust* наводи да фашизам и капитализам морају да се посматрају у интеракцији, никако одвојено. Историчари и новинари главних токова управо раде супротно и одвајају капитализам, комунизам и фашизам. Упориште у првом мишљењу налази се у чињеници да су државе у којима се фашизам појавио биле капиталистичке и да су сви фашистички покрети са одушевљењем подржавани и финансирани од стране капиталиста у Немачкој, Италији, Грчкој, Шпанији. По њему, Холокауст је утемељен у фашистичком друштву а помињање фашизма изван контекста капитализма је „апсурдно и екстремно наводи на погрешну страну.“ (Коен 2013) У четвртном поглављу под називом ‘Western capitalists serve the Nazi war machine’ наводи какве су све користи западне капиталистичке државе могле да имају од нацистичке Немачке. Једна од предности победе нациста била би та што су обећали да ће свет ослободити од црвене пошасте комунизма и јудео-бољшевизма као и да ће уништити Совјетски Савез, а економска корист би била могућност стварања великих профита. Коен такође наводи велике фирме које су пословале на територији нацистичке Немачке и које су остваривале из године у годину све веће профите и повећану производњу у ратном периоду. Наводи америчке фирме: Ford, General Motors, IBM, ITT, Du Pont, General Electrics, Gillette, Coca-Cola као и велики број инвестиционих банака, али и велики број домаћих немачких фирми као што су IG Farben или Bosch које су биле жељне да остваре велике добитке у ратом захваћеним земљама где је радна снага била бесплатна. Коен наводи пример немачке фирме Opel чија је добит била толико велика да је немачка влада одбила да дâ извештај о томе. Наводи и резултате истраживања немачког историчара Тобијаса Јерзака (Tobias Jersak) који је дошао до закључка да немачки напад на Совјетски Савез 1941. године (Операција Барбароса) не би могао да се изведе да америчка нафтна компанија Standard Oil са још неким фабрикама нису откупили 3.000 квадратних километара немачке земље на ко-

јима су саграђене нафтне рафинерије за сврху снабдевања немачке војске горивом и другим енергетским средствима потребним за такав подухват.

На крају овог уводног дела закључујемо да готово ништа од онога што су нацисти спроводили над Јеврејима и другим неподобним људима није њихов оригинални изум: антисемитизам, еугеника, стерилизација, еутаназија, гета, депортације и расељавања, концентрациони логори. Они су само све спроводили одлучније, радикалније и са јасним циљем због чега је њихов подухват толико ван граница дотадашњег историјског искуства. Било је потребно уништити сваког човека, жену, дете, свакога за коге се испостави да има и трунчицу јеврејске крви иако ће то значити економску па и политичку пропаст Немачке која ће тако остати без вичних и вештих трговаца, занатлија, лекара, банкара који су потребни како у мирнодопским тако и у ратним околностима. Други светски рат јесте био, између осталих тежњи, расни рат. Империјалистичке и терироријалне тежње биле су подупрете циљаном насилном аријанизацијом читаве Европе зато што је било потребно обезбедити животни простор, што је захтевало огромна географска пространства за будућу чистокрвну елиту. Јеврејска раса јесте била прва на списку за одстрел, али није била једина јер су страдали и многи други народи, али и сами Немци који се нису допадали нацистима.

3. ТЕОРИЈСКИ ОКВИРИ ЗА ИЗУЧАВАЊЕ КЊИЖЕВНОСТИ ХОЛОКАУСТА

„Тихо, наш век је укинуо Пакао.“
(Томас 1995: 225)

У претходном уводном поглављу покушали смо да прикажемо које су то историјске, политичке и социолошке околности, догађаји и процеси који су се дешавали после Првог светског рата који су довели до масовних убиства и затварања милиона људи током Другог светског рата. Свака ситуација која искаче из оквира свакодневице доноси одређену количину стреса, а ратне околности могу да оставе трајне последице на психичко и физичко здравље људи који су били у таквим околностима. У складу са тим, страхоте концентрационих логора и нарочито логора смрти, ратна дејства, депортације, малтретирања, убиства, дехуманизација људи или „екстремна ситуација“, све то довело је до тешких траума које су остале забележене у телима, генима и психи оних људи који су преживели, а последице могу да се осете чак и до треће генерације наследника, њихових унука који живе у садашњем времену. Догађај у фокусу и последице које и даље изазива нису пронашли своје место само у психолошким истраживањима већ се у мањој или већој мери налази у мултидисциплинарном корпусу интересовања како хуманистичких тако и неких природних наука: филозофије, психологије, књижевне теорије, генетике. Зато је неизбежно и немогуће говорити о Холокаусту, а да се у разматрање и истраживање не укључе и теорије трауме и неке савремене генетичке дисциплине, као што је епигенетика, које нам могу помоћи у схватању последица које је Холокауст оставио на више генерација људи. Њихова траума се преноси и на нас читаоце који нисмо никако повезани са тим људима и догађајима, али саучествујемо и делимо њихове патње кроз литерарне текстове славећи ипак живот, јер да ти људи нису преживели не бисмо имали ни њихова сведочанства. Нису само они

који су директно учествовали и преживели једини осећали патњу и трауму тог искуства; њихова деца и унуци такође су у великој мери погођени и још увек осећају последице психичке трауме која се преноси деценијама. Многи преживели нису имали храбрости или нису желели више да се сећају кроз шта су све пролазили, те су одабрали да о томе заувек ћуте. Због тога су њихова деца осећала велики притисак и сама постајући жртве нечега чему нису имала приступ, а што је у великој мери утицало на животе њихових родитеља па самим тим и на њих саме. То су припадници друге генерације који су веома присутни у теорији што ћемо и видети у овом поглављу. У овом поглављу бавићемо се теоријама трауме и наратива, јер су многи преживели имали потребу да своја трауматична искуства искажу управо писаним путем у форми романа користећи фикцију као медијум за то. Данас имамо писана сведочанства која су настајала за време Холокауста, непосредно након завршетка рата или и у годинама и деценијама које су уследиле све до данашњих дана када су улогу гласноговорника преузеле генерације које нису повезане са самим догађајем. Данас је такође веома важно да се пише и говори о томе, јер је живих сведока све мање и уколико не сачувамо њихова сведочења суочавамо се са могућношћу да заувек изгубимо траг ка истини о ономе што се дешавало у прошлости а све са циљем да се тако нешто не понови у будућности. Историјске чињенице и записи су неопходни и значајни, али ту су и другачије уметничке форме, те књижевне, које имају велику улогу у очувању и преношењу културе сећања. Холокауст јесте трагичан догађај физичке и духовне смрти чијем се поменутом интердисциплинарном промишљању и репрезентацији приступа уз поштовање стриктних етичких правила и кодекса.

У овом теоријском делу покушаћемо да сагледамо како се проматрање трауме кретало у психолошким оквирима да би у једном тренутку крајем двадесетог века постала интегрални део књижевних теорија. Када је реч о Холокаусту и психологији, говорићемо о вишеструким трауматским аспектима овог догађаја. Бавићемо се траумама прве генерације преживелих и начинима на које су они покушавали да их ублаже као и траумама наредних генерација које су такође морале да пронађу своје начине да се изборе са нечим чему нису ни присуствовале нити су доживеле. Са поља психологије и психоанализе, траума постаје у потпуности и интердисциплинарни појам који се проучава у различитим областима психијатрије, социологије, педагогије, па све до кинематографије, креативног писања и књижевне критике.

3.1. Теорије трауме

„Ако свако доба има своје симптоме, онда је ово доба трауме“ понавља се констатација Шошане Фелман у уводном делу књиге *Extremities: trauma, testimony, and community* (2002) коју су уредили Ненси К. Милер и Џејсон Тауго (Nancy K. Miller and Jason Tougaw). Централна слика XX века је војник који доживљава катастрофу масовне смрти на ратном бојишту чега није свестан у први мах и на шта реагује апатично да би се шок тек касније испољио кроз непрестане ноћне море. Под појмом *траума* могу се свести различите физичке и психичке повреде и искуства која људи доживљавају, али историјска траума је нешто што се чврсто уврежило у народну имагинацију. О америчком и британском друштву се говори као о друштву које је навикнуто, па чак и зависно од тешких и трауматских прича и управо су то теме које распродају тираже. Међу њима је Холокауст препознат као део историје XX века који је донео највећу патњу и страдање. Кети Карут подсећа у својој студији о трауми *Unclaimed Experience: trauma, narrative and history* (2016) да је изворно грчко значење речи *траума* повреда која је нанета телу, али Фројдови случајеви неурозе којима се бавио су показали да се траума може схватити и као повреда нанета психи, нарочито након Првог светског рата. Још се показало да ова нова ментална повреда није као телесна која представља „једноставан и излечив догађај“ (Карут 2016: 3) већ трагом Лакхрета „догађај који се доживи превише брзо, превише неочекивано да би се у потпуности разазнао и зато није доступан свести све док се не покаже поново, изнова и изнова, у ноћним морама и понављајућим радњама преживелог.“ (Карут 2016: 4) Она се рефлектује кроз глас и причу као медијуме преношења истине коју другачије не бисмо могли да сазнамо јер је остала у прошлости којој немамо директан приступ. Овакво постструктуралистичко деконструктивистичко читање трауме указује на то да је она нерешив проблем из домена подсвесног који осветљава супротности језика и искуства.

У уводном делу студије *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory* (2014) под називом ‘Literary Trauma Theory Reconsidered’ Мишел Балаев (Michelle Balaev) наводи да је становиште по коме траума представља непремостиву празнину постало основни теоријски концепт разматрања функције трауме у књижевности. До изражаја долази двострука неспособност језика да пренесе и лоцира истину прошлости зато што неуробиологија саме трауме не дозвољава репрезентацију стварајући тако

ментални расцеп или дисоцијацију. Најпре се теорија трауме у књижевној критици примењивала кроз променљиве психолошке дефиниције трауме у садејству са социолошким, реторичким и семиотичким становиштима која заједно чине део студија трауме у књижевности и друштву. Балаев каже да је примамљивост класичних модела примене теорије трауме била у споју неуробиолошких теорија памћења и процеса које наш ум спроводи том приликом и семиотичких теорија језичким процесима асоцијације и симболизације. Пресудни тренутак у овом прелазу значења десио се када су лекари установили да жртве железничких несрећа могу у потпуности да превазиђу физичке повреде или да их уопште и не доживе, али не и психолошке поремећаје који настављају да их прате у дужем временском периоду након незгоде. Још су Фројд и Џозеф Бројер (Josef Breuer) 1883. године говорили о томе да се неки симптоми хистерије као што су амнезија, физичка бол или делимична парализа тела, промена расположења и напади насилничког понашања, могу моделовати на основу трауматских ефеката несрећних догађаја.

Шта је заправо траума, како настаје и које су последице њеног доживљавања? Налазимо доста описа, дефиниција и класификација трауме што указује на то колико је она сама комплексна и недокучива. Уколико се вратимо на сам почетак истраживања трауме долазимо до Фројдове студије *Beyond the Pleasure Principle* (*Оне стране принципа задовољства*) из 1920. године. Ту је допунио своја ранија становишта и идеје од којих се није у потпуности одрекао као што се углавном сматра. У њој је разрадио концепт опсесивно-компулсивног поремећаја. Према његовим психоаналитичким истраживањима јасно је да су ментални догађаји по аутоматизму контролисани или регулисани од стране принципа задовољства, односно да се они покрећу на основу непријатне тензије да би се разрешење десило у виду смањивања те тензије или производње задовољства. За то разрешење је потребно да прође одређено време. Своје схватање принципа задовољства Фројд надограђује на основу ранијих поставки Густава Фечнера (G. T. Fechner) по коме принцип задовољства преовладава у менталном животу особе зато што наш мозак покушава да одржи стање усхићености што је могуће нижим или константним. Тако принцип задовољства проистиче из принципа константности. Уколико дође до покушаја да се стање промени, наш мозак то региструје као нешто непријатно. С друге стране, Фројд каже да није могуће задржати становиште по коме

принцип задовољства преовладава у менталним процесима зато што би у том случају већина таквих процеса била праћена овим осећањем или би неминовно водила ка њему, а то није случај. Зато се једино може говорити о нагону ка задовољењу тог принципа насупрот кога стоји нека друга ометајућа сила коју Фројд жели да разоткрије. Наш его је тај који испољава инстинкт за самоочувањем, али под његовим утицајем принцип задовољства бива замењен *принципом реалности* који такође тежи ка остваривању задовољства које ипак одлаже јер напушта мноштво могућности за његовим задовољењем. То значи да постоји нека спољашња препрека која спречава его да досегне жељено задовољство јер би предузета акција била опасна по њега. Овим одлагањем се допушта опстанак незадовољства што ремети остварење задовољства које се заснива на сексуалним инстинктима помоћу којих се преовладава онај други принцип реалности који доводи до оштећења целовитости организма као субјекта. То се дешава због неслагања у циљевима или захтевима које испољавају поједини инстинкти с другим инстинктима с којима формирају его кроз репресију која онемогућава могућност задовољства. Ако га ипак и остваре, его овај догађај доживљава као незадовољство. Проблематично и непознато јесте који су то механизми који могућност задовољства претварају у незадовољство, а оно што је било сигурно је да су све неурозе настале из „задовољства које се не осећа као такво.“ (Фројд 1990: 5) Незадовољство проистиче из његовог погледа на самог себе као таквог те може да дође до репресије због неиспуњених инстиката, или од споља, што наш мозак види као опасност која такође долази и од догађаја на које немамо утицај, односно који не долазе од психолошких процеса унутар нашег менталног апарата. Они се дешавају неочекивано и непредвидиво, а последица су саобраћајних незгода или Првог светског рата после кога се сусрећемо с *трауматском неурозом* која је њиме додатно подстакнута. Након Холокауста ситуација се додатно погоршава не толико када је реч о симптомима који остају донекле слични као и код пацијената са неурозама пре рата, већ зато што су узроци сада сасвим познати јер долазе из спољашње средине, а оно са чиме пацијенти и терапеути треба да се суоче јесте третман последица. У психолошкој литератури разликују се термини стрес, траума и криза који су међусобно повезани, али који се и разликују један од другог. Сам Фројд је разликовао препаданост, страх и узнемиреност. Сматрао је да узнемиреност не може да изазове трауму и да она на неки начин штити од трауматске неур-

розе: „Узнемиреност’ описује одређено стање ишчекивања опасности или припреме за њу, иако је она непозната. ‘Страх’ захтева одређени објекат који га изазива. ‘Препаднутост’ је, међутим, назив којим се означава стање у коме се особа налази када је неприпремљена упала у неку опасност; она наглашава фактор изненађења.“ (Фројд 1990: 6) Према неким становиштима траумом се сматрају појединачни и ретки, веома интензивни негативни догађаји због којих особа бива преплављена непријатним осећањима која није способна да преради у том тренутку па се активирају механизми одбране као што су потискивање или прећуткивање. Оваква траума се још назива и шок траума, зато што се дешава изненада па самим тим изазива стање шока и изненађености, а примери би били силовање, бруталности и насиље у рату, заробљавање војника, терористички напади, изненадан губитак члана или чланова породице или имовине, природне катастрофе, тешке саобраћајне несреће, дијагностикована тешка болест. Често су ти догађаји опасни по живот. На другом месту код Марије Зотовић у раду *Стрес и последице стреса: приказ трансакционистичкој теоријској модела* (2002) налазимо да је трауматски догађај спољашњи елемент стрес-процеса који се још назива и стресор. Као и у претходном објашњењу, трауматски догађај је изненадан, интензиван, често претећи по живот, опстанак и интегритет особе, изван уобичајеног свакодневног искуства. Реакција на овакав трауматски догађај доводи до развијања психолошке трауме. Изложеност трауматском догађају не остаје без последица. У великом броју случајева развијају се одређени поремећаји који могу да буду различитог интензитета и трајања, па тако можемо да разликујемо АСП – акутни стресни поремећај који се јавља одмах након трауматског догађаја и траје до недељу дана, или много тежи облик реакције који се назива ПТСП¹⁵ – посттрауматски стресни поремећај који може годинама да буде прикривен, али да на најмањи надражај изазове сећање и реакцију на преживљено искуство и створи значајне психичке проблеме. Најчешће реакције на стресни догађај су промене у емоционалним процесима, а могу да се јаве и анксиозност, осећај беса или стида, осећање кривице. Наводи једну класификацију стреса према интензитету претње

¹⁵ енгл. PTSD – post-traumatic stress disorder. Први пут је термин употребљен 1980. године у трећем издању приручника америчког психијатријског удружења под називом *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM III)* од када улази у званични психијатријски лексикон. (в. Крок и Крок 2000: МА Crocq, L. Crocq, ‘From Shell shock and war neurosis to posttraumatic stress disorder: a history of psychotraumatology’, у *Dialogues Clin Neurosci.* 2000 Mar; 2(1): 47-55)

који стресни догађај укључује. На скали интензитета стресора који укључује, према овој класификацији, траума се налази на првом месту са највећим интензитетом претње јер излази из оквира свакодневног искуства – колективног: ратови, природне катастрофе, велике саобраћајне несреће, или индивидуалног: сексуално злостављање, отмице (в. Зотовић 2002: 10-11). Познато је да су за Фројда снови били најзначајнији и најпоузданији извор за проучавање менталних процеса. Они остају значајни и код трауматских неуроza у смислу да се онај који је доживео трауму налази у стању сталног враћања у критичну ситуацију и да се након њих буди поново у новом страху. Тако пацијенти остају у контакту са својом траумом што није ништа непознато или ново јер су фиксације биле познате још код хистерије. Касније ћемо видети како долази до ослобађања потиснуте трауме код оних који су преживели Холокауст уз помоћ процеса сведочења.

У књизи *Perspectives on Diseases and Disorders, Post-Traumatic Stress Disorder* (2010) коју је уредила Кери Фредерикс (Carrie Fredericks) у уводном поглављу наводе се узроци, које смо већ раније помињали, и симптоми овог поремећаја. Први пут је дијагностикован код ратних ветерана, али је касније уочено да сличне симптоме и начине испољавања имају и жртве других трауматских догађаја. Ту се каже да окидачи, односно извор окидача за испољавање ПТСП-а нису сасвим јасни, али да великог утицаја има то да ли је траума очекивана или не као и фактори који укључују психолошко стање жртве, њена личност, генетски потенцијал. Такође се наводи податак да највеће шансе за испољавањем имају директни учесници трауматског догађаја, како деца тако и одрасли, који су изгубили неког вољеног, а „најниже они који су преживели неку природну катастрофу, само око 5%, а жртве силовања и Холокауста око 50% вероватноће.“ (Фредерикс 2010: 18) Међу најчешћим симптомима налазе се страх, узнемиреност, ноћне море и поновно враћање слика несреће. Ово је најозбиљнији симптом који је изазван присуством или присећањем мисли, звукова и осећања која су постојала у време трауматског догађаја. Ту су још и кривица, бес, депресија, немилосрдност, злоупотреба наркотика, смањена сексуална активност. Такође може доћи и до привременог губитка говора јер, како неуробиолошка истраживања показују, услед трауме долази до биохемијских процеса који доводе до оштећења мозга у коме се налазе центри за говор и језик. У роману Јерџија Козинског његов јунак безимени дечак остаје нем након низа трауматских догађаја

кроз које пролази, а и за себе је тврдио да је једно време био нем. Долази и до поремећаја у нервном систему и повећаног лучења хормона стреса, до промена у деловима мозга који стварају везе између страха и сећања, а све то може довести и до генетског преношења трауматског записа на наредне генерације што показују нека истраживања која се врше из области епигенетике.

Текст 'Late-Onset Post-Traumatic Stress Disorder' у трећем поглављу посвећен је расветљавању закаснеле појаве ПТСП код мајке аутора Хауарда Рајха (Howard Reich) која је тек након готово шездесет година од трауматичног искуства развила симптоме. Она је искусила „синдром преживелих“ који је саставни део ПТСП-а који је терминолошки дефинисан 1961. године од стране психијатра др Вилијама Нидерланда (William Niederland). Та ситуација је подразумевала двоструке потешкоће. Најпре је требало почети живот изнова, пронаћи своје најмилије којих често више није било, видети разрушене домове и остатке претходног живота у пепелу. Вера у будућност и нада која их је одржавала сада се испољавала на један потпуно трауматичан начин. Многи нису имали коме ни где да се врате. С друге стране, код неких је преовладало осећање кривице због тога што су баш они преживели, а многи други нису. Све то је резултирало испољавањем других психолошких проблема као што су нервоза, узнемиреност, ноћне море и друге психичке и телесне манифестације претрпљеног ранијег стреса од боравка у логору, али и од његовог напуштања и стицања слободе. Симптоми које је Рајх примећивао код своје мајке били су идентични онима које је пронашао у литератури. У првим деценијама које су уследиле након Холокауста, ни преживели, а ни психијатри нису налазили за сходно да говоре о преживљеним искуствима, већ је владала атмосфера потискивања и избегавања сваког помена тих догађаја. Требало је наставити са животом што су многи и учинили заснивајући нове породице, добивши децу и унуче, али ипак је код већине нагомиланост емоција, страхова, сећања, потискивања морала да исплива на површну и изазове тешко и надасве болно суочавање. Питање је зашто долази до толико закаснеле реакције? Створивши „лажне себе“ испод којих се налазила болна истина ужасне прошлости, створен је својеврсни штит који је скривао истинско рањиво сопство обележено траумом. (Фредерикс 2010: 132) Годинама тај штит попушта услед нагомиланог стреса који се производи вишедеценијским потискивањем и долази до слома.

У уводном делу студије *Trauma: Explorations in Memory* (1995) коју је уређивала Карут подробније се бави феноменом ПТСП излазећи из стриктно психолошких оквира повезујући га с друштвеним околностима када каже да ако се ПТСП мора разумети као патолошки симптом, онда га она види као симптом историје, а не несвесног. (Карут 1995: 5) Они који преживе трауму носе у себи немогућу историју или сами постају симптом неке историје коју не могу да поседују, а онда настаје проблем истинитости код оних који о трауми сазнају, али и код оних који своје трауматско искуство преносе. Карут објашњава да су снови, халуцинације и мисли о трауматском догађају у потпуности дословни и да се не могу асимиловати у асоцијативне ланце значења, односно да имају несимболичку природу што спречава излечење јер не могу да се преведу у познате симболе те остају дословни као што се и појављују. И управо та појавна дословност која се непрекидно понавља неизмењена у односу на догађај чини трауму недокучивом. Време које протекне до сазнавања или непотпун приступ трауматском догађају доводе до тога да слике које се понављају остају у потпуности веродостојне самом догађају, те се у питање не доводи веродостојност патологије или лажност значења, већ саме историје. Та дословност запоседа оног ко слуша са једне стране, а с друге стране онемогућава психоаналитичку обраду и интерпретацију. Она је искористила Кинслеров (Philip J. Kinsler) пример девојчице која је преживело Холокауст интернирана у логору Терезин. Девојчица је касније имала ноћне море у којима су се стално појављивали возови за које није знала одакле и зашто се јављају. Међутим, једног дана је сазнала да су деца из дечијег блока логора могла да виде возове кроз решетке својих барака те је схватила да би то могао да буде извор њених ноћних мора. На основу овог примера Карут даље објашњава да немогућност преживелих да се нечега сете или њихова несигурност у нешто није последица амнезије пошто им се догађаји враћају против њихове воље. Та њихова поновна доступност није непосредна или непотпуна, већ њихова обузимајућа непосредност доводи до закаснеле несигурности и шире и дубље кризе истине.

У предговору поменути студије из 1995. године Карут наводи да је основни проблем са којим се терапеути суочавају како помоћи пацијентима који доживљавају ПТСП да олакшају своју патњу а да при томе не наруше „снагу и истину стварности са којом се суочавају они који су преживели трауму коју често покушавају да пренесу на нас“ (Карут 1995: vii) јер се они често суочавају и са осећајем издаје те болне стварности уколико узму лек или по-

сведоче о томе. Са истим изазовом да се не умањи важност и јачина трауматског догађаја у процесу његовог преношења, пријема и одговора који се врши између жртве и слушаоца, суочавају се и сви они који су заинтересовани за теорију трауме из науке и културе као што су неуробиолози, књижевни критичари као и филмације. Дакле, основно питање за све јесте како приступити и саслушати истину трауматског искуства изван његове патологије и како пронаћи начин да се та истина пренесе без болног понављања. На основу есеја који се налазе у овој студији Карут закључује да не постоји један исправан приступ по коме треба сазнавати разноврсна трауматска искуства и да специфичности тих искустава захтевају различите одговоре сазнавања и деловања преко књижевности, уметности, филма све до психијатрије, неуробиологије, социологије и друштвено-политичког активизма: „Само кроз ову разноврсност можемо, заправо, да научимо како да олакшамо патњу и да отворимо, код појединаца и у друштву, нове могућности за промену, промену која ће признати назамисливост реалности чији је сведок трауматско искуство.“ (Карут 1995: ix)

У студији из 2016. године коју смо раније поменули, Карут даје своју уопштену дефиницију трауме, јер нека конкретна дефиниција заправо и не постоји. Она је дефинише као обузимајуће и надмоћно искуство неког изненадног и катастрофичног догађаја у коме реакција и одговор на њега често долази са закашњењем кроз понављајуће халуцинације и друге нежељене феномене. (в. Карут 2016: 60) Ово стање закаснеле реакције лекари и психијатри су дефинисали као већ поменути посттрауматски стресни поремећај који представља један од најразорнијих психичких поремећаја. Карут наводи да траума није само ефекат неког уништења, већ суштински и „енигма преживљавања.“ (Карут 2016: 60) У својим анализама позива се на Фројдове радове *С оне стране принципа задовољства* и *Мојсије и моноћеизму* којима се у првом бави индивидуалном траумом и дефинише оно што ће постати опсесивно-компулсивни поремећај, односно историјском траумом у другом и изворима антисемитизма. То ће се десити након разилажења са Бројером са којим је сарађивао на радовима о хистерији (*Studies of Hysteria*, 1895) када почиње да се бави масовном неурозом изазваном Великим ратом. У тренутку када је ово писао није постојала јасна разлика између трауматске неурозе проузроковане ратним искуствима и оним у мирнодопским околностима. Међутим, оно што је било зачуђујуће и просветљавајуће јесте чињеница да се код трауме из

рата симптоми испољавају без неког непријатног механичког стимуланса. У последицама трауматског догађаја и трауматске неурозе Карут проналази специфичност и јединственост искуства преживљавања: „Ако снови и сцене догађаја које се стално враћају изазивају Фројдово интересовање, то је зато што они носе сведочанство о преживљавању које превазилази саме тврдње и свесност онога ко је преживео.“ (Карут 2016: 62) Дакле, кључно питање јесте шта значи преживети и шта за свестан део психе значи преживљавање. Карут наглашава да у модерним теоријама трауме фокус постаје деструктивно понављање трауме које сада руководи животом особе која ју је искусила. Ова понављања могу да изазову хемијске процесе у мозгу који могу да погоршају стање пацијента и да га на крају доведу до самоубиства чиме се може објаснити велики број самоубиства међу онима који су преживели концентрационе логоре; они су учинили тај корак тек када су у потпуности били на сигурном: „Као пример људског искуства које руководи историјом, онда, трауматски поремећај је заправо очигледна борба да се умре [...] нагон за умирање [...] изгледа да препознаје стварност деструктивне силе коју насиље историје оставља на људску психу, стварање историје као бесконачно понављање претходног насиља.“ (Карут 2016: 65) Тренутак када жртва схвати да је заправо преживела трауматски догађај и да је избегла надолazeћу смрт, односно када се пробуди из кошмарног сна у коме поново преживљава тај догађај, подједнако је трауматично искуство и изазива страх и изненађење. Карут наглашава да се траума не састоји само од суочавања са смрћу, већ и од преживљавања којег жртва у датом тренутку није свесна. Немогућност разумевања самог преживљавања суштина је нагона ка смрти, закључује Карут. Такође, она се фокусира на потешкоће и могућности исписивања историје изнутра и унутар доба катастрофе изазване траумом. За то користи Фројдову студију о настанку монотеизма у коме он фикционализује јеврејску прошлост у којој је суочавање с траумом нераскидиво повезано са историјском реалношћу XX века. Дакле, Фројд је у налету нацистичке репресије покушао да одгонетне откуда толика мржња према Јеврејима и како су постали то што јесу враћајући се у време изласка Јевреја из Египта са посебним фокусом на Мојсија који је према библијском предању највећи пророк и учитељ.¹⁶ Међутим, Фројд каже да је човек Мојсије вероватно био Египћанин

¹⁶ Мојсије није могао да поднесе тежак положај у коме су били Хебрејци у Египту – они који су зарађивали за живот као најамна радна снага што није имало никакве везе са етничком

и да је он само извео једно јеврејско племе из Египта носећи са собом прву египатску монотеистичку религију коју је покушао да успостави египатски фараон Ихнатон који је, за разлику од званичне политеистичке тотемско-анимистичке религије, веровао у јединог бога сунца Атона као свеприсутног створитеља целе природе. С друге стране постоји медијамски свештеник Мојсије који је међу повратницима из Египта који су се ујединили са њима блиским племенима успоставио нову религију Бога вулкана по имену Јахве у области богатој водом Кадиш која се налазила негде између Канаана, Синајског полуострва и Арабије. Мојсије Египћанин је у једној побуни његовог тврдоглавог и самовољног племена био убијен јер још увек нису били спремни да прихвате високо спиритуални карактер Мојсијевог Бога кога су видели као тиранина те су га се отарасили убиством његовог представника јер са Богом нису имали никаквог контакта. Прва религија била је потиснута другом да би се победоносно касније опет појавила, а визије два бога биле сједињене у једну. Фројд закључује да је један део народа, онај који је убио Мојсија, имао доживљај за који каже да га треба посматрати као трауматски док се други део са њим није сусрео. Тако проналази сличност између трауматске неурозе и јеврејског монотеизма у томе да се у оба случаја испољава карактеристика коју он назива *лашенишност*, односно скривеност потиснутог догађаја који се конструише у времену инкубације. У историји настанка јеврејске религије то је дуг период после „отпадништва од Мојсијеве религије у коме нема ни трага од монотеистичке идеје, презривог напуштања обреда или пренаглашавања етике.“ (Фројд 1988: 73) Онај део потомака племена који је заједно са Мојсијем напустио Египат имао је добар разлог да потискује сећање на оно што се вођи и законодавцу догодило. Карут сматра да Фројд придаје значај историјском повратку повезујући га са тадашњим историјским тренутком заточеништва у логорима и каснијег повратка преживелих. Историја егзила и повратка се понавља па се јеврејска историја ставља у контекст историје повратка: „Егзодус из Египта, који обликује смисао јеврејске прошлости, јесте одлазак који представља у исто време и радикални прекид и успостављање историје.“ (Карут 2016: 15) Чини јој се да Фројд овим тумачењем историје

припадношћу. Њему ће се на Планини Синај указати Бог који ће му дати десет Божијих заповести након чега ће са својим племеном поћи из ропства ка земљи Канаану која се налазила на територији Палестине. Путовање и лутање је трајало четрдесет година све док нису стигли до Канаана, али је он умро пре него што су ушли у Обећану земљу.

кроз трауму покушава да порекне саму историју замењујући чињеничну историографију занимљивом динамиком трауме. То има двоструки ефекат: први је замена историјских чињеница својим виђењима и шпекулацијама а други констатација да је историјско памћење, нарочито јеврејско историјско памћење дисторзивно и доступно само индиректно кроз фикцију потиснуте трауме. Потиснута траума ствара трауматску неурозу, а време које је протекло између самог догађаја и првих симптома Фројд назива период инкубације: „Историјска моћ трауме није само у томе што се искуство понавља након заборављања, већ у томе што се у свом инхерентном забораву први пут заправо проживљава.“ (Карут 2016: 18) Управо у том инхерентном забораву налази се објашњење за временску структуру јеврејског искуства убиства Мојсија што се не доживљава у самом времену и месту тог чина већ постаје очигледно тек у неком каснијем времену на неком другом месту. Да би нека историја постала историја трауме она мора да буде схваћена једино у својој несхватљивости и неприступачности у тренутку у коме се догађа. Трауматска природа историје значи да су догађаји историјски само онолико колико имплицирају друге догађаје. У поглављу “Historical Trauma, or the History of the Jews”, расправља се о концепту „одабраности“ Јевреја од стране Бога што им додељује историју стварања на начин који нису они сами изабрали, већ који им је сам Бог доделио тиме што их је одабрао да чувају његову реч, односно Тору и да њоме и Његовим благословима поправљају цео свет и све људе. Али њих је, по Фројду, заправо изабрао Египћанин Мојсије који се спустио међу њих и учинио их својим народом. Управо је то и разлог зашто успевају да преживе све до данас иако су непрестано на тешким испитима и задацима које су видели као посебне обавезе након којих следи посебна награда. Овај осећај одабраности Јеврејима је прво пренео Мојсије, али је постао истински део монотеистичке религије тек након његовог убиства као подсвесна сила која се манифестује у фројдовској традицији:

Можда народу није било тако лако да веровање у преимућство које му је дао његов свемогући бог усклади с немилим искуствима своје несрећне судбине. Но човек се није дао завести; појачао је своје властито осећање кривице како би у себи угушио сумњу у Бога и можда, на крају, указао на ‘недокучиву одлуку провиђења’ како то још данас чине побожњаци. Ако је човек и хтео да се чуди

томе што је Бог допуштао да наилазе увек нови тирани [...] који су га тлачили и злостављали, ипак је његова моћ у томе што су сви ти непријатељи и сами опет били побеђени а њихова царства раструрена. (Фројд 1988: 68-69)

То је Холокауст недвосмислено потврдио и показао. У обликовању њихове историје монотеизам делује као Фројдов принцип нагона ка смрти па се питање шта значи преживети претвара у питање шта значи бити одабран. Трауматска структура монотеизма у суштини овог питања означава историју јеврејског преживљавања која у исто време представља бескрајну кризу и бескрајну могућност нове будућности која се тек треба спознати и која не припада људима у потпуности. Карут закључује да то закаснило искуство трауме у јеврејском монотеизму показује да историја није само преношење кризе већ и преживљавања унутар историје која превазилази поједнице или једну генерацију.

Амерички психолог рођен у Аустрији Бруно Бетелхајм¹⁷ био је заробљеник у логорима Дахау и Бухенвалд због свог јеврејског порекла, али у периоду пре самог рата, од 1938. до 1939. године. Након емиграције у Америку бавио се углавном дечијом психологијом, развојем деце и радио са аутистичном и децом са емоционалним потешкоћама у Ортогенетској школи при Универзитету у Чикагу. За време боравка у логорима, слично као и Франкл, развио је своју психологију преживљавања посматрајући понашање људи око себе. Његов став о томе да ли треба говорити о Холокаусту или не је био да су нека дела толико зла да их треба предупредити и одбацити, а не разумети или објаснити и на неки начин тако и оправдати. Његов први објављени рад био је 'Individual and Mass Behaviour in Extreme Situations': „Заснован на његовим посматрањима и искуствима из Дахауа и Бухенвалда, ова пионирска студија је испитивала људску прилагодљивост на стресан живот у околностима концентрационих логора и проматрала утицаје нацистичког тероризма на личност“ (Енциклопедиј Британика 2022), али никада није имао прилику да искуси заиста крајње екстремне услове логора смрти. Он је закључио да у околностима великог стреса и страха за сопствени живот доживљена искуства остају дубоко урезана у човеку што може да доведе до ничеанског превредновања до-

¹⁷ Основни биографски подаци су доступни у електронском издању *Encyclopedia Britannica*, доступно на <https://www.britannica.com/biography/Bruno-Bettelheim>, приступљено 23.6.2018.

тадашњих вредности под условом да нису потиснута. То се дешава чак и ако разум не може да процесуира те догађаје и докучи њихове последице. Такође је имао прилике да види како људи за које се сматрало да могу да издрже и преживе овакве услове то не успевају, док су они за које је било мало вероватноће да могу да издрже ипак преживели јер су успели да овладају ситуацијом уз добру моћ расуђивања и дозу неопходне храбрости. Дакле, овакве околности имале су последице на ментално стање, начин понашања и реаговања људи и изазивале су обично промене на горе, али је било и промена на боље. У ранијим својим истраживањима утицаја друштва на човека Бетелхајм је сматрао да само добро и коректно друштво, као што је почетни период комунизма или социјалдемократија, могу да направе доброг човека; у нацистичко доба и њиховом поретку је открио да лоше друштво може да извуче најгоре из човека, што се поклапа са Баумановом теоријом да смо сви потенцијално зли само су потребне одговарајуће околности да би се тај људски потенцијал остварио. Да до тога не би дошло, он лично је морао да се прилагођава и одлучи у којим ситуацијама хоће, а у којима неће да дозволи утицај окружења на њега и до које мере. Управо је прилагођавање, поред среће, била кључна ствар која је могла да доведе особу до преживљавања, јер они који нису желели или нису могли да се прилагоде ситуацији и који су остајали верни себи, нису дуго поживели. Само они који су „околини давали све или су брзо уништавани или су постајали успешни ‘стари заробљеници’“ (Бетелхајм 1960: 15) наводи у својој књизи *The Informed Heart*. У тренуцима када би сопствени живот или живот неког другог зависио од поступка неке особе, ти поступци би се по Бетелхајму манифестовали као „истинско“ сопство те особе пре него несвесно мотивисане радње: „Оно што се подсвесно дешава у човеку свакako је његово истинско сопство, део је њега и његовог живота, али није ‘истински’ човек.“ (Бетелхајм 1960: 15)

У четвртм поглављу под називом ‘Behavior in Extreme Situation: Coercion’ Бетелхајм се такође, као и Франкл, бави сопственим преживљавањем и шта га је то одржало у животу. По њему, то је спознаја да његов живот још увек има вредност и да га нису напустила интересовања која су му некада обезбеђивала самопоштовање. До тих закључака је дошао посматрајући остале затворенике и себе самога у таквом екстремном окружењу. Омиљена „разнода“ међу затвореницима била је размењивање прича о томе како се затвореници осећају, о њиховој великој тузи због

тренутне ситуације и гласина о могућем ослобођењу. То је код њега изазивало различита осећања: у само једном дану осетио би екстазу и огромну наду да ће се све ускоро завршити да би се то расположење претворило у најдубљу тугу и очајање што је емотивно и психички било исцрпљујуће и што је могло да га одведе у стање правог нервног растројства па чак и лудила. Да би то избегао, почео је да анализира који су то психолошки нагони који су водили затворенике да говоре о могућем ослобођењу а да за то нису имали реалне основе. То је заправо био један његов механизам одбране од екстремне ситуације; уместо да се емотивно предаје таквим завођљивим причама он је ситуацију преокренуо у своју корист и од ње учинио основ за преживљавање.

Већ смо поменули књигу *Зашто се нисте убили, изражење смисла живљења*, аустријског психијатра, практичара и професора Виктора Франкла који је „из душе“ написао као лично сведочаство о ономе што је доживљавао и преживео у четири логора као неки вид самоизлечења. Актуелност књиге траје и данас као и у времену у коме је написана 1946. године. Тада као и данас људи живе у патњама и осећају безвредности и отуђености. Зато је он осмислио једну савремену психотерапеутску технику која се бави масовном неурозом под називом *логотерапија* која се усредсређује на смисао – реч логос он схвата као смисао. То је „његова верзија модерне егзистенцијалне анализе“, (Франкл 2014: 11) каже Гордон Олпорт (Gordon Allport) у предговору америчком издању. Многобројна истраживања су показала да је сваки човек способан да пронађе смисао живота без обзира на године, пол, карактер, средину у којој живи, степен образованости или религију. Потребно је само предати се том смислу. Он наводи да су највише шансе за преживљавање у логорима имали они затвореници који су били усредсређени на будућност, на неки задатак који треба обавити или неку особу која их чека, уз свакако потребну дозу среће. То и јесте суштина логотерапије, поглед у будућност, за разлику од психоанализе која се више бави прошлешћу и стварима које инхибирају добробит пацијента у садашњости. Пацијент се суочава са смислом свог живота и усмерава се ка њему и ка задацима који га чекају у будућности. Бетелхајм наводи пример из свог окружења где су затвореници који су имали неку страст или пасију од споља коју су донели са собом у логор такође имало добар ефекат на њих јер су се трудили да стално буду заједно, па чак и када би то било опасно, и да заједно деле то своје интересовање што им је помагало да лакше поднесу

околности у логору. Међутим, како је време пролазило и чим је понестало нових информација којима би могли да поткрепе и нахране своје интересовање, јер нису имали контакт са спољашњим светом, њихово психолошко стање је почињало да се мења на горе јер је изгубљен смисао живота који их је до тада држао и они су постајали само бледе сенке онога што су некада били. Изгубили су оно што се једино не може човеку одузети: слобода избора. Бетелхајм наводи да су они који су изгубили вољу за животом, поред оних који више нису могли физички ни психички да издрже, умирали међу првима у Бухенвалду, а нису могли да издрже управо зато што су одустали од слободног избора да преживе. Да би преживљавање било могуће, човек је морао да пронађе нешто над чим ће имати моћ, утицај, нешто што ће га учинити вредним живљења. „Да би преживео, не као сенка СС официра већ као човек, он је морао да пронађе неко животно искуство које је битно, нешто над чим би имао власт“ (Бетелхајм 1960: 147). „Начелно, сваки човек, и у таквим околностима [логора], може некако да одлучи шта ће, у духовном смислу, да буде: типичан логораш или човек који и ту чува своје људско достојанство“ (Франкл 2014: 65). Јер у окружењу у коме ваши поступци и ваша предвиђања исхода ваших поступака не постоје, нису могућа јер неко други управља тиме, потребно је нешто над чиме ћете имати контролу, а духовна слобода омогућава човеку да осмисли свој живот у било којим околностима. На пример, у Бетелхајмовом случају то је била одлука да прихвати храну ма колико одвратна и неприхватљива она била, али то је била његова слобода да изабере да једе и да тако себи повећа шансу за опстанак. Франкл каже да се људима могло одузети све осим

базичне људске слободе да у свим околностима изабере своје држање, да прихвати свој сопствени пут. А бирати се морало непрестано! Сваки дан и сваки сат је логорашу доносио прилику да створи неку одлуку којом би одређивао да ли ће се препустити силама које су претиле да му одузму његову праву личност, унутрашњу слободу и којом је одређивао да ли ће бити играчка околине одричући се своје слободе да би се поистоветио са узорком типичног логораша. (Франкл 2014: 64-65)

Као што сећање носи са собом заборав, тако и ‘уживање’ носи са собом трпљење. Смисао који човек пронађе у околностима где му је мо-

гућност стварања и уживања у животу ускраћена мора да има и патња и трпљење, односно као што уживање има смисао тако и трпљење има свој смисао. „Та патња некако спадају у живот као и судбина и умирање. Тек невоља и смрт обједињују људски живот у јединствену целину.“ (Франкл 2014: 66) Малобројни су они, међутим, који су успели да сачувају своју унутрашњу слободу и достигну вредности које омогућава патња, закључује Франкл и додаје да је само и један такав пример довољан доказ да човек може да се уздигне својом унутрашњом снагом изнад спољашње судбине. Када изгледа да је ситуација безизлазна, да смо изгубили оно што нам је давало смисао, вољу, жељу за животом, управо тада морамо да се окренемо нечему новом, да пронађемо неки нови смисао који ће нас водити и коме ћемо тежити јер ћемо само тако успети да пребродимо тренутно лоше стање у које смо запали. У околностима концентрационог логора требало је пронаћи неку нову наду која ће се остварити у будућности. Ту наступа Франклова филозофија логотерапије. Ко није могао да верује у своју будућност и да види себе у будућности, он је био изгубљен и његова духовна слобода, једини ослонац и једина ствар над којом је имао власт била би сломљена што је доводило до психичког и физичког погоршања и на крају нестајања. Таква стања предаје наступала би нагло и изненада и ништа није могло да покрене човека да настави да се бори. Губитак наде у будућност и духовне јачине водило је у болест и физичко пропадање, јер организам није могао више да се носи са тим стањем. Наводи пример да је стопа смртности у логору у периоду између Божића 1944. године и Нове године 1945. била много већа него у било ком дотадашњем периоду што се није могло објаснити погоршањем услова рада, исхране, времена јер је све било уобичајено као и до тада, већ једино тиме да су логораша гајили наду да ће до Божића већ бити код куће. Како се то није дешавало отпорност њиховог организма је падала, они су изгубили сваку наду и болест их је на крају физички савладала па су многи зато и умрли. Требало је преокренути ствар и на констатацију која води у предају „немам шта више да очекујем од живота“ одговорити констатацијом „живот од тебе нешто очекује“ а то је да се истрпи, да се пропати, да се испуни задатак који живот поставља пред човека. Свака патња као и сваки живот су јединствени и непоновљиви; када судбина пред човека постави патњу, он мора да у њој види непоновљиви задатак и да борбом дође до свести да је он у тој својој патњи јединствен и непоновљив јер нико не може уместо њега да истрпи ту патњу нити да је отклони, „Али, у томе како он подноси

своју патњу садржана је и непоновљива шанса за јединствено остварење.“ (Франкл 2014: 74) Они који су имали некога или нешто што их је чекало у будућности, нису се одлучивали на самоубиство или предају болести; они су били свесни своје одговорности према тим стварима и особама и знали су зашто постоје што им је давало снагу да истрпе и поднесу тренутне тешкоће своје егзистенције. И сам је имао недовршени посао, односно јаку жељу да поново напише своју књигу која је била спремна за објављивање када су му одузели по доласку у Аушвиц. Када је оболео од тифуса пред сам крај рата, на комадићима папира записивао је делове рукописа како би могао поново да га реконструише. Сматрао је да га је та жеља одржавала и спасила да не подлегне болести.

На питање зашто је заправо написао ову књигу, који је смисао овог његовог подухвата, одговара на следећи начин:

Чињеничних извештаја о логорима већ је довољно објављено. Чињенице у овој књизи имају улогу једино као део човековог доживљаја; али за доживљај као такав важе неке психолошке примедбе. Њихов је смисао двострук – према томе да ли је читалац и сам био у логору, па га је доживео, или није. Првој групи читалаца ваља, по могућству, објаснити уз помоћ савремених научних метода оно што су они заиста доживели; друга група треба да схвати оно што се првој групи објашњава, тј. Да разуме искуства и доживљаје оног малог броја логораша који су преживели и којима је живот сада врло тежак. Јер, то није увек само по себи јасно па ти људи често понављају: ‘Не говорим радо о својим доживљајима: ко је и сам био у логору, њему не морам ништа да објашњавам; а ономе ко тамо није био нећу моћи да објасним како ми је заиста било и како ми је још и сад.’ (Франкл 2014: 20)

Дакле, он се обраћа и онима који су тамо били и доживели и онима који нису имали такво искуство што му је у методолошком смисли стварало одређене потешкоће јер психологија, као и свака друга наука, захтева научну објективност и дистанцу:

А да ли може имати потребну дистанцу, у време доживљавања и својих опажања, онај ко је и сам живео као логораш? Дистанцу

има онај ко није био у логору, али је његова дистанца превелика да би могао дати ваљане изјаве о току доживљаја. Онај ко је и сам ‘био у сосу’ има, додуше, премало дистанце да би могао објективно да расуђује, али је једино њему познат доживљај о коме је реч. При томе, није само могуће него је и сасвим вероватно да је мерило које он примењује у неку руку искривљено. То се не може избећи. (Франкл 2014: 21)

Његов порив је, дакле, двоструки; он жели да се обрати и онима који су учествовали и онима који нису описујући осећај и покушавајући да тај исти осећај, на различите начине, пренесе обема групама.

Још једно канонско дело о логорском искуству је оставио италијански хемичар Примо Леви у свом мемоару *Зар је то човек* који је објављен на италијанском већ 1947. године. Написан је у документаристичком стилу систематично без романескних, фиктивних или аутофиктивних уплива. У кључном поглављу ‘Потонули и спасени’ Леви се пита да ли је уопште добро или неопходно да се у сећањима логораша који ће преживети задрже сви догађаји и искуства о овом по њему изузетном људском стању и даје позитиван одговор јер је по њему свако искуство вредно анализе и какво год да је има неки свој смисао. Некакве основне вредности, макар оне не биле позитивне, могу да се извуку из овог својеврсног света и огромног биолошког и социолошког експеримента, јер су људи различитих порекла, језика, обичаја, образовања, потреба, сви заједно смештени иза бодљикаве жице где им је живот вођен у контролисаним условима и који је био исти за све и неадекватан свим људским потребама. Он говори о људима који су потонули, који више нису имали физичке, али што је још важније духовне снаге да издрже и постајали *Musselman* – муслимани или живи мртваци који су били на корак од смрти и који су на крају умрли. Они су прави сведоци Холокауста јер су доживели читав процес у логору и који су на крају завршили у крематоријуму. Зато је њихово искуство потпуно, али о њему не могу да говоре. Зато су потребна сведочанства свих оних који јесу преживели и који треба да буду глас потонулих. И зато, све њихове приче су, ма колико сличне и једнолике, ипак различите и свака на свој начин тужна, окрутна и дирљива, рекао би Леви, пуне трагичне и узнемиравајуће потребе да се испричају и још више да се саслушају о чему ће говорити и Семпрун, а што ће бити и кључна ствар у процесу суочавања с траумом.

3.2. Теорије трауме у књижевној критици

Теорија трауме се у критичко поље уводи од 1987. године па наредних неколико година када пажња почиње да се усмерава на етичке аспекте књижевности. Овај процес био је академска реакција на екстремне и ревизионистички настројене постмодернистичке мислиоце и одређени уплив деконструкције, нарочито када су откривени Де Манови пронацистички списи као и Бодријарове кратке полемике почетком деведесетих година у којима износи сумњу у реалност и истинитост Заливског рата. На ово нас подсећају Онега и Гентоу у уводу студије *Ethics and Trauma in Contemporary British Fiction* (2011). Њих двоје су се и раније бавили питањем етичности у књижевности и установили су две струје које се налазе на супротним половима. Првој струји би припадала такозвана неокуманистичка етика која је нормативног типа и деонтички оријентисана ка свеобухватној моралној димензији каква се јавља у класичним реалистичким текстовима који се заснивају на лингвистичкој транспарентности и са стабилним субјектима. Насупрот овом становишту је новија критика којом доминира нестабилна, недеонтичка и неонтолошка етика коју заступа Емануел Левинас и његови следбеници који су више усмерени ка експериментализму као саставном делу постмодернистичке мисли. Овој струји припадају аутори који се могу повезати с деконструктивистичком „школом са Јејла“ који су направили отклон од поменуте филозофије и окренули теоријама трауме као неопходном критичком средству за проучавање књижевности Холокауста и сведочанстава преживелих као и другим новијим теоријама (в. Онега и Гентоу 2011: 8) којима се трауми приступа на мултидисциплинаран начин. То су Кети Карут, Кали Тал, Шошана Фелман и Џефри Хартман. Они користе различите стратегије и комбинују теорије Фројдове и Лаканове психоанализе кроз призму постструктурализма, деконструкције, феминизма и/или новог историзма. Пошто је дошло до преиспитивања психолошких корена трауме, али никако у ревизионистичком смислу јер се задржавају и стари приступи, класичан модел неизрецивости трауме није могла да се уклопи у законитости структуралистичке и постструктуралистичке лингвистике.

Савремени приступ проучавања улоге теорије трауме у књижевној критици огледа се у широком спектру њених репрезентативних могућности те успостављању психолошких оквира који су одвојени од класичног модела односа и утицаја трауме на језик, перцепцију и друштво ствара-

јући тако неофројдовске, неолакановске и неосемиотичке приступе. Због те разноврсности Балаев га дефинише као „плуралитички модел трауме“. Разлог за то лежи у чињеници што и сама теорија књижевности пролази кроз културолошки заокрет који се састоји од више различитих заокрета: прагматичког, наративног, етичко-политичког по коме се књижевни текст и интерпретативна пракса више не могу раздвајати од моралних, друштвених, идеолошких, историјских и културних околности у којима се врши сваки део чина стварања и интерпретације што чини данашњу теорију која се назива *теорија културе*. Плуралистички модел трауме се заснива на психоаналитичким и семиотичким теоријама које реструктурирају наше разумевање функције коју траума има у књижевности, па се данашњи истраживачи усмеравају на „реторичку употребу патолошке дисоцијације или тишину пре него на психолошка истраживања која ће допринети консензусу о емпириској валидности универзалног патогеног ефекта трауме.“ (Балаев 2014: 3) Балаев указује на то да ови нови приступи у критичкој пракси своје занимање више усмеравају ка друштвеним и културолошким контекстима трауматског искуства него на психолошке изворе излазећи тако из унутрашњег света домена трауме у спољашњи свет. То значи да се они занимају за то како и зашто се реторичке компоненте трауматског искуства репрезентују у књижевности комбинујући психолошке и неуробиолошке теорије са студијама културе као и за могућности које језик пружа за преношење различитих значења трауме. Специфичност трауматског доживљаја не умањује и не искључује социолошке, политичке, економске, друштвене факторе који су свакако присутни приликом доживљавања и присећања трауматског искуства, сматрају поборници плуралистичког приступа међу којима је и сама Балаев. Они сматрају да је могуће лоцирати значење трауме, а не заувек га изгубити уколико су шире социолошке, политичке или економске прилике које утичу на насиље његов позадински контекст или изворни чиниоци трауматског искуства. О истој тенденцији говоре и Алан Л. Бергер (Alan L. Berger) и Глорија Л. Кронин (Gloria L. Cronin) у уводном делу *Jewish American and Holocaust Literature: representation in the postmodern world* (2004) где кажу да припадници друге и треће генерације почињу да се сами интересују за узроке и последице Холокауста, нарочито они који живе у Америци, те се тако ужурбано развијају критичке и теолошке полемике, врше се биографска истраживања, библиографска мапирања. Либерално хумани-

етичкој критичкој перспективи која је славила вредности јеврејског хуманизма придружују се многобројни постмодернизми: мултикултурализам, феминизам, мушке и *queer* студије и најновије студије културе. У књижевности Холокауста и америчкој јеврејској књижевности уопште разматрају се етичка питања која проистичу из постмодерног тренутка и мултикултуралне дебате са акцентом на идентитету, наводе они.

У првом поглављу студије *Testimony: crisis of witnessing in literature, psychoanalysis and history* под називом “Education and Crisis, Or the Vicissitudes of Teaching”, Шошана Фелман поставља питање да ли смо у посттрауматском веку, како она означава XX век, пуном трауматских катастрофа научили нешто што раније нисмо знали или да ли постоји нешто што би требали да научимо из њега, чиме повезује трауму са педагогијом и указује на психонализу и друге области менталног здравља које се темеље на сведочанствима њених пацијената. Која је улога сведочења у томе, шта из њега можемо да научимо и чему оно може да нас научи „Да ли задатак подучавања може бити потпомогнут клиничким искуствима и да ли клиничка искуства могу бити потпомогнута, с друге стране, задатком подучавања?“ (Фелман и Лауб 1992: 1) Из тога произилази питање шта нам књижевност говори о сведочењу, а шта психоаналитичари? И шта сведочење значи заправо и који је његов задатак, чему нас оно може научити изван оних уобичајених правних, медицинских, историјских оквира у којима се свакодневно користи већ о узајамном односу историјског и клиничког и књижевног и педагошког. Фелман каже да такозвано „животно сведочанство“ није само сведочанство једног приватног живота већ тачка сусретања између живота и текста, „текстуално сведочење које може да *продре у нас као прави живот*.“ (Фелман и Лауб 1992: 2) О Холокаусту се мора писати новим језиком који је јединствен и непостојећи језик трауме. Управо због тог непознатог и новог језика Визел, инсистира на томе да нико други до самог преживелог не сме да пише о нечему што не зна. Немогуће је доћи до свих могућих значења ових нових речи новог језика, али је такође немогуће одвојити их од тренутка, ситуације, места, односно Целановог, Визеловог, Козинсковог, Франкловог или било чијег искуства на основу којих оне настају. Оне настају и превазилазе свој ограничени простор постојања јер имају обавезу да „говоре *у* име других и *група*ма“ (Фелман и Лауб 1992: 3); у име оних који горе и који нас из своје смрти моле да се пробудимо из стања заборавља, да их видимо и чујемо. Овај процес Карут

метафорично објашњава на примеру Фројдовога наратива о детету које је већ мртво због болести и које гори у суседној соби у ватри која је настала случајним падом свеће. Оно долази у сан уснулом оцу молећи га да се пробуди и види како оно гори у суседној соби и спаси га иако више није живо. Визел је наглашавао да он не би писао о својим искуствима у својим причама да је то неко други могао да уради уместо њега указујући тако на важност личног сведочанства и немогућност других људи да *знају* оно што знају они који су доживели и преживели трауматски догађај. Кроз сведочења преживелих упознајемо се са њиховим искуствима и покушавамо да их *разумемо* јер их никако другачије не можемо спознати.

Фелман се бави односом књижевности и психоанализе у тексту *Literature and Psychoanalysis: The Question of reading: Otherwise* (1982) у којој покушава да деконструише и поново успостави однос између књижевности и психоанализе, али и да пронађе нове приступе за њихово међусобно повезивање и признавање. Она полази од прагматичке реинвенције везника „и“ у синтагми „књижевност и психоанализа“ који је по њој без значења и варљив. У овој синтагми психоанализа заузима место субјекта јер означава знање *које* интерпретира, а књижевност место објекта јер *се* она *интерпретира*, или где је психоанализа у улози господара, а књижевност у улози роба према Хегеловом моделу динамичког сусрета две области који се оваплоћује у „борбу за признавање“ (Фелман 1982: 6). Исход те борбе подразумева признавање једино улоге господара, односно теорије психоанализе. Књижевност, с друге стране, остаје у подређеној улози као део језика, улози роба који треба да служи испуњавању жеље за признањем психоаналитичке теорије која влада над књижевношћу и тако у потпуности долази до свог задовољства. Фелман зато жели да преиспита такво стање које не може да задовољи књижевну критику и саме читаоце који осећају да књижевност није призната од стране психоанализе. Психоаналитичко читање текста изоставља његову књижевну специфичност. Из угла књижевне критике књижевност је та која је у улози субјекта и која је подједнако део знања као што је психоанализа такође део језика. Зато је потребно успоставити „стварну размену у истинском *дијалогу* између књижевности и психоанализе као између два различита дела језика и између два различита модела знања.“ (Фелман 1982: 6) Нови приступи треба да покажу како психоанализа потпада под књижевне оквире, њену логику и реторику, исто онако како књижевност потпада под психоаналитичку анализу и њена специфична знања.

Амерички теоретичар књижевности немачког порекла Џефри Х. Хартман (Geoffrey H. Hartman), који је као десетогодишњи дечак 1939. године послат у Енглеску у такозваном „дечијем транспорту“ одакле је касније емигрирао у Америку и тако избегао нацистичком терору, поред Лауба један је од оснивача видео архиве Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies at Yale која је почела са радом 1981. године. Његово теоријско проматрање књижевности највише се повезује с Деридоном – деконструкцијом иако је било више утицаја. Сам себе није видео као теоретичара већ „ангажованог посматрача посвећеног књижевним и културолошким питањима“ (Хартман 2007: ix). Сматрао је да књижевност нема улогу да утеша, већ да у себи садржи стриктну намеру или интелектуалну емоцију која је отпорна на баналности и сентименталности. Зато се залагао за директно и у исто време и медитативно читање књижевности само на основу књижевног рада писца. Касније ће прихватити и са дивљењем ће се опходити према свим оним писцима који своје текстове обогаћују детаљним описима, звуцима, мирисима, док његови остају празни у том смислу јер је увек покушавао да извуче чисту есенцију. Разлог за то проналази у чињеници да је, како сам каже у својој интелектуалној биографији *A Scholar's Tale, Intellectual Journey of a Displaced Child of Europe* (2007), у њему премало носталгије и узнемирености у вези са одређеним начином живота који неумитно пролази. С друге стране, осећај да је једна култура доведена до самог свог краја у вртлогу геноцида и насиља које је над њом спроведено изазивао је у њему дубоко жаљење и страх да се не могу сачувати вредности на којима је она вековима била изграђивана. Због тога историја, односно историографија, мора да буде потпомогнута литературом – романима, мемоарима, усменим сведочанствима, који ће у себи носити семе будуће обнове. Хартману је при крају свог живота почео да се интересује и за то како електронски медији утичу на људска осећања, као што су то чинили историјски догађаји као што је Холокауст, јер су у новијем начину извештавања, посебно у Америци као друштву спектакла које као да тражи трауматичне слике које изазивају емоционалну реакцију, такве сцене постале свакодневица и стандард извештавања. Готово сваки јавни наступ политичара или познатих личности носи са собом одређени тренутак у коме ће говорник рећи или урадити нешто што ће узбуркати јавност, изазвати опште запрепашћење и скандал о коме ће се говорити неко време док се не деси нешто ново. Сценарио је сличан и сада већ препознатљив и

очекиван. По Хартману је то морални проблем, јер постоји бојазан да се изазове зависност од таквих слика те да се наруши неопходан ниво истинске саосећајности. Због превелике и интензивне количине емотивно узнемирујућих слика патњи широм света, најбезбеднији, али и најопаснији одговор постаје игнорисање, односно жеља да се о томе не зна.

У раду *On Traumatic Knowledge and Literary Studies* (1995) бави се односом трауматског доживљаја и начина на који књижевност помаже да се он превазиђе, односно начином на који теорија помаже да се „прочита рана“ уз помоћ књижевности. Овај рад се не односи директно на трауму која је изазвана Холокаустом, већ говори о траумама друге врсте чије су корене и изворе покушавали да пронађу Фројд и касније Лакан осврћући се на песме Вилијама Блејка (William Blake) и Семјуеле Колриџа (Samuel Taylor Colridge). На почетку наводи да се извори теорије налазе углавном у психоанализи, али и књижевној пракси што имплицира питање какво знање нам пружа уметност? Знање које производи трауматски догађај по њему се састоји из два супростављена елемента: самог трауматског догађаја који се само региструје али не доживљава јер не утиче на свестан део који заобилази и прескаче одлазећи право у несвесно и неке врсте сећања на тај догађај која се непрекидно понављају и избијају из њега у облику тропа. На поетском нивоу, Хартман то упоређује са буквалним и фигуративним. Стога закључује да је сам термин „трауматско знање“ контрадикторан, јер се траума не може знати иако је подједнако близу незнању као и сазнању. Сваки покушај описа ризикује да и сам постане фигуративан до нивоа „митске фантазмагорије.“ (Хартман 1995: 537) Трауматско искуство није реално искуство али је непрестано присутно и претаче се у наративе – сведочанства – који би требали да се третирају као клинички рационални, али су у својој суштини у великој мери имагинативни. Он жели да истражи који су узроци, односно шта је „стваран“ (real) корен фантазија које се јављају као последице траума. У томе се ослања на Фројда и Лакана који су у својим психолошким теоријама подробно говорили о структури личности и које је то место у коме се крије извор фантазмагорија. Међутим, када је реч о трауми коју је изазвао Холокауст недоумица нема, зна се тачно онај прави и спољашњи специфичан узрок који може да се идентификује. У том смислу није потребно тражити узроке. Што се тиче књижевног дела, оно је, дакле, повезано са негативним искуством или оним што се у искуству није могло адекватно искусити.

Поставља се неколико питања у вези са улогом књижевности у презентацији трауме: зашто је неопходна интерпретација?, зашто постоје текстови? И најзад зашто књижевност и приче, а не само догађаји, историја? За Хартмана је онај који ствара књижевно дело први који то дело и прима, односно прва публика, а посттрауматска прича захтева емпатију која искључује свако неверовање. Хартман каже да имагинација захтева „тело и атмосферу чињенице“ (Хартман 1995: 541) и да нас тера да поверујемо у нешто невероватно кроз захтев да се призна њена реалност, а не само имажинативност што даље изискује телесна (соматска) осећања: „Увучени смо у једну врсту веровања од стране одређених дубљих осећања: екстремне врућине, хладноће и жеђи, трептаја боје, ужаса празнине, губитка говора. Можда је једини начин да се превазиђе озбиљност телесне и менталне трауме повратак уму кроз тело. Присећамо се како глас нестаје и како се грчевито враћа кроз заглушину.“ (Хартман 1995: 541) Фелман износи слично виђење по коме је задатак писаног сведочанства да се отвори историјски закаснелом сведоку – читаоцу – док имагинативна способност за примање историје захтева телесни „уздах“ (енг. Sight) или увид (енг. Insight) како она каже, који се може постићи једино непосредном физичком активношћу (уп. Фелман 1982: 108).

Његова истраживања односа студије трауме и књижевности резултираће радом под називом *Trauma Within the Limits of Literature* (2003). Студија трауме у уметности испитује однос између психичке ране у виду трауме и значења (signification). Као већ успостављена област најближа је Де Сосировој семиологији као студији знакова у оквиру контекста социјалне интеракције. На другом нивоу, каже да је мотивисана занимањем за социјалну и моралну добробит. Теорија трауме у књижевним оквирима покушава да истражи: „речи које наносе ране и које могу да буду излечене, ако је то могуће, другим речима.“ (Хартман 2003: 259) Бол која је дубља него што можемо да схватимо, избија на површину уз помоћ радикалне неадекватности онога што чујемо или прочитамо због немогућности речи да пренесу или надоместе друге узнемиравајуће садржаје у које спадају и слике насиља. Књижевност је та која препознаје и покушава да излечи ту неадекватност језика која може да доведе до занемелости, а излечење или катарза у том случају није могућа, али како Хартман наводи литерарна вербализација остаје основа за опажање повреде и „омогућавање тишини да се чује“ (Хартман 2003: 259); можемо да прочитамо и оно за

шта не постоје речи или што још увек не могу да досегну. Такво читање захтева књижевне речи које могу бити нарушене стилем који квари њихову звучност или семантичку стабилност. Питање је да ли може да се постигне модел по коме би речи имале исти терапеутски значај у психоанализи и изражајну вредност у уметности. Уметничка изражајност у себи носи много више од пуког понављања без ослобађајућег осећаја. Она обогаћује менталну флексибилност којом се изводи комуникација кроз дијалоге, неодлучност, иронију и повећава саморефлексивне способности у чему Хартман види везу између литерарног израза и менталног здравља. Теорија трауме у оквиру књижевних студија помера пажњу са узрока на последице међу којима се налази и књижевна сензибилност. У том смислу се повећава и наша пажња и свест о снази и значају речи, јер када се говори о нечему као што је искуство Холокауста, које је раскинуло са цивилизованим вредностима, ван-уобичајене одреднице трауме се разликују од уобичајених иако понекад може да дође до њиховог преклапања.

3.3. Прва, друга и трећа генерација. Сузан Р. Сулејман: 1,5 генерација

Било је много оних који су рођени у периоду Другог светског рата крајем тридесетих и почетком четрдесетих година прошлог века који су доживели и преживели рат као млађа или старија деца. Њихова детињства била су обележена ратним дешавањима и преживљавањем па се они сврставају у такозвану „1,5 генерацију“. Наиме, у литератури постоји утемељени концепт такозване *группе генерације*. Овај термин је у књижевној критици први почео да користи професор јеврејских студија Алан Л. Бергер (Alan L. Berger) у студији *Second Generation Voices* (1990). Јулија Матејић у свом раду „Дискурс постгенерације. Сећање и идентитет потомака починилаца и жртава холокауста“ (2012) наводи да он под овим термином подразумева директне потомке преживелих Јевреја, али и потомке нацистичких злочинаца. У нашем контексту се термин друга генерација односи на децу Јевреја који су преживели Холокауст, а која су рођена након рата. Она га ни на који начин нису лично доживела, али су њихови животи неизбежно обележени траумом њихових родитеља и понекад бивају њихова „заточена публика“ која слуша о њиховим искуствима и осећањима

из тог периода, али чешће нису имали приступ њиховој прошлости пошто родитељи о томе никада нису, или су врло ретко о томе говорили. Зато се сматра да су припадници друге генерације својеврсне нове жртве Холокауста. Дакле, они који су преживели припадају првој генерацији, а њихова деца, рођена после или за време рата, другој генерацији. По овој аналогiji сада постоје и *трећа* и *четврта* генерација, а то су унуци и прауници преживелих. За унукe и блиске рођаке оних који су преживели са обе стране такође постоји терминолошка одредница *постгенерација*. За све њих који припадају генерацијама после Холокауста заједничко је да им се „*садашњост*“ указује једино као неподношљива *будућност прошлости*.“ (Матејић 2012: 79)

Сузан Р. Сулејман бавила се овим концептом генерација. Она напомиње да су термином „преживели“ означавани само они који су били у логорима и који су тамо успели да преживе било да су у питању одрасле особе или деца; они који су се скривали или били ван логора нису потпадали под ову категорију. Међутим, у теорији се мало говори о онима који су били ту за време рата, али га нису доживели у пуној мери и обиму на бојном пољу или у логорима, а то су деца у време рата. У књизи *Crises of Memory and the Second World War*, она се бави овим питањем посветивши му једно цело поглавље под називом ‘Edge of Memory: Experimental Writing and the 1.5 Generation’. Наводи да су припадници ове новоуспостављене генерације били мали у то време и да нису могли да разумеју шта се то дешава на начин на који су то чинили одрасли, као и да се многи нису могли сећати било чега, али да су били довољно стари да преживе. Зато се налазе негде на пола пута између прве и друге генерације, па су названи *1,5 генерација*. Оно што је заједничко свој европској јеврејској деци рата готово без изузетка јесте преурањено сазревање, потпуно разарање стабилности и породичне сигурности и присуство хаосу и ужасима рата. Такође, оно што су јеврејска деца морала да науче јесте да покушају сами да преживе међу често непријатељски настројеним странцима, да запамте своја нова имена, да никада не помињу своје пређашње животе.

Роскиз и Дајмонд наводе Мајкла Беренбаума (Michael Berenbaum) који је такође описао ову групу деце коју Сулејман дефинише као 1,5 генерацију. Он каже да су они последњи преживели који ће бити присутни још можда двадесетак година, а да су њихова сећања ограничена баш зато што су били у дечијем узрасту када су доживели то искуство. Одрасли су у пу-

ном психичком и физичком обиму доживели оно што се подразумева под појмом Холокауст, а то су логори и маршеви смрти. Пошто су били потпуно формиране личности, њихово сећање се узима као поузданије и потпуније: „Последњи преживели ће бити деца Холокауста која су у највећем броју случајева избегла директан сусрет са логорима и која су уточиште пронашла у скривању – било јавно, претварајући се да нису Јевреји или тајно, у поткровљима, подрумима или шталама“ (у Роскиз и Дајмонд 2012: 176). Међутим, Роскиз и Дајмонд сматрају да он није у праву када је реч генерално о уметности и посебно о књижевности, јер је ова група деце која је баш зато што није искусила Холокауст из прве руке, што је своја сећања свела на подношљиве размере успевајући да дају значење својим фрагментисаним сећањима, доказ да најновији период сећања на Холокауст неће бити и последњи. Они дефинишу децу која су се скривала термином „Марано деца“ која су морала да науче да се понашају као да су неко други, да скривају свој прави јеврејски идентитет, да користе друга имена, да потисну сами себе и измисле неки нов идентитет и забораве да су Јевреји како би преживели. Исто тако, веома је мали број оних који су имали среће да кроз све то прођу заједно са својим породицама, али је много више оних који су остали без једног или оба родитеља, без већине чланова уже и шире фамилији, а није реткост ни да су они остали једини преживели од свих својих рођака. Сулејман наводи податак да је само једанаест процената европских Јевреја који су 1939. године били деца преживело крај рата. Оно што је била карактеристика генерације коју је Сулејман дефинисала као 1,5 генерација је и то што су они морала да се понашају као одрасли док су још увек били деца, односно што је њихова збуњеност због околности у којима су се нашли била праћена и превременим сазревањем што је Козински непоновљиво представио у својој *Обојеној пшми*. Сулејман је приликом дефинисања дошла до поделе на три групе. Првој групи припадају деца до три године која се нису могла сећати ратних дешавања. У другу групу спадају деца од четири до десет година која су била довољно стара да се сећају, али не и да разумеју. Последњој групи припадају старија деца, адолесценти до четрнаест година који су били „довољно стари да разумеју, али сувише млади да буду одговорни.“ (Сулејман 2006: 182)

Сени Холокауста се не повлаче његовим завршетком, већ остају да лебде дуго након тога обавијајући животе и срца не само оних који су га искусили већ и њихових потомака. Асман увиђа да се трауматска искуства

патње и срама тешко пропуштају у памћење зато што искачу из позитивног виђења себе које има појединац или колектив. Да би се такво искуство жртве признало и прешло у облик колективног и културног памћења потребно је да тој истрауматизованој заједници успе да се консолидује и организује као колектив који ће даље да развија различите облике комеморације који ће да превазилазе генерацијске оквире. Ако то изостане, каже Асман: „може да се догоди да се психичка рана трауме несвесно пренесе на следеће генерације“ (Асман 2011: 90) па је много лакше ивршити приближавање историјској трауми прво преко форме херојског жртвеног сећања, што је у случају Холокауста сећање на устанак у Варшавском гету.

Ерин Макглотлин (Erin McGlothlin) посвећује своју књигу *Second-Generation Holocaust Literature, Legacies of Survival and Perpetration* (2006) онима који су невољно, али неизбежно, увучени у вртлог ужаса Холокауста, односно припадницима друге генерације. У одабраном корпусу писаца Козински, Јолен и Томас пишу на начин који то чини и друга генерација иако припадају 1,5 и секундарно истраумиранима без директног искуства и зато је неопходно да се упознамо са тешкоћама са којима су се писци друге генерације сусретали да бисмо разумели мотиве и начине писања одабраних писаца. Они који живе живот потомака такође преживљавају јединствено искуство које утиче на формирање њихових личности, идентитет, психу и које условљава чак и биолошке промене у њиховим генима. Због свега тога живот потомака може да буде подједнако тежак и трауматичан као што је живот њихових предака. Мекглотлин наводи пример Ане Карпф која је од детињства па све до одраслог доба имала помешана осећања у вези са породичном историјом. Углавном је осећала велики страх од тога да се нека опасност може надвити и угрозити њену породицу, али и велики бес што је наследила толико тешку и неразумљиву породичну трауму. У исто време је желела да прекине све везе и да се удаљи од својих родитеља и онога што су они искусили, да пронађе сопствени пут и живот независно за породичну историју али је такође осећала и огромну и нераскидиву повезаност са тим њиховим искуством сматрајући себе дужном да сачува сећање баш на ту историју од које грчевито жели да побегне. Животи и идентитети потомака већ су унапред предодређени нечим што се десило пре њиховог рођења, нечега на шта они не могу да утичу, чега се не сећају, али што носе у себи, психолошки и биолошки, и чега се не могу ослободити ма колико очај-

нички то желели. Истовремено постају бегунци али и браниоци и чувари сећања на тај догађај. Свакако се осећања и искуства милиона људи не могу генерализовати, али су ово неки заједнички проблеми и дилеме са којима су се сусретали припадници друге генерације. За многе од њих је: „на почетку био рат, док је Холокауст представљао онтолошку основу [мог] универзума.“ (Мекглотлин 2006: 8) У свему овоме, неки припадници друге и 1,5 генерације прибегавају уметности не би ли попунили ту празнину, тај вакуум који настаје између недоживљеног искуства и њиховог неизбежног усуда, и испричали причу која у исто време и није и јесте њихова покушавајући да разумеју оно што се не може разумети и сачувају сећање на нешто чега се не сећају. Поетика прве генерације, или макар оних који су се одлучили на неки другачији приступ осим документаристичког, јесте фрагментисани пастиш различитих текстова, разбијен на ситне делиће као што је и психа учесника страшних догађаја. Она је у мисији приказивања стања разореног света и свести. Сличну особину дели и наратив друге генерације у коме потомци сада покушавају да се изборе са истом том разореношћу, али „на слепо“, без директног знања и увида о томе о чему пишу. Мекглотлин наводи да је поетика наратива друге генерације у својеврсној кризи значења и да у покушају долажења до сазнања о трауми родитеља наративни гласови постају фрагментисани, протагонисти се умножавају због своје опсесивне потребе за понављањем, временски ток је испрекидан у свеопштој анахронији рушећи или преобликујући све постојеће конвенције. Она сматра да то није израз експерименталности већ „рањивости текста који се бори да разреши значењску кризу и да се излечи.“ (Мекглотлин 2006: 13) Трагови наслеђа Холокауста у текстовима друге генерације налазе се у процесу самог чина писања, а не у присуству самог догађаја, закључује Мекглотлин. Томе сведоче писци попут Албахарија, Гросмана, Киша, донекле и Козинског који су у самом чину писања пронашли тачку ослонаца и сусрета са недоживљеним или непотпуно доживљеним трауматичним искуством и коначне идентификације са њим.

Луси Штајниц (Lucy Steinitz) и Давид Зоњи (David Szonyi) уредили су књигу под називом *Living after the Holocaust: reflections by the post-war generation in America* у којој су сакупили искуства друге генерације кроз личне исповести, поезију, фикцију, есеје. Такође, међу различитим темама везаним за другу генерацију и Холокауст, налазимо и поглавље у коме

се даје психолошка анализа односа деце и породице преживелих и начин на који би требало да се подучава о Холокаусту. Овај сегмент живота друге генерације најбоље је илустрован у роману *Трнова ружница* у коме Јолен иде корак даље усредсређујући се на трећу генерацију пошто је друга остала у потпуном незнању коју једино она може да осветли као следећа у низу наследника сећања. Она је та која мора да разуме неразумљиво понашање своје баке, да га декодира и успостави кроз текст најзад ослобађајући њену скривену трауму, али тек након њене смрти.

У личном предговору Луси Штајниц говори о сопственом искуству као детета преживелих и томе како је сазнавала о прошлости својих родитеља који су одлучили да о њој не говоре:

Када сам имала десет година направила сам шалу са мамом када сам изненада искочила из угла нашег стана у Њујорку. Она је одреаговала тренутном хистеријом, на свом матерњем језику немачком. Било је као да се у тренутку вратила у нацистичку Немачку, ослобађајући своје најгоре страхове и искуства. Никада више нисмо помињали тај догађај. Али сам схватила, кроз изразе лица, покрете и алузије своје мајке, да никада не треба да постављам питања о Холокаусту. Увек сам била свесна тежине која је лежала иза ћутања моје мајке, бола иза њених успомена. (Штајниц и Зоњи 1975: i)

Оваква искуства са теретом прошлости којој нису присуствовали, а која је итекако имала утицај на њихов живот, доживели су многи припадници друге генерације чији су родитељу одлучили да о томе не говоре. Та одлука је долазила отуда што је бол и сећање на ужасе које су преживели била већа и јача од било чега што је дошло касније, чак и од потребе њихове деце да сазнају шта је то што мучи њихове родитеље, баке, деке, рођаке, комшије. У каснијим поглављима видећемо како су се са овим искуствима борили писци попут Давида Гросмана, Филипа Давида, Јерџија Козинског кроз књижевност као један од неопходних и неизбежних начина да приступе теми која је постала њихова судбина, иако у то време и нису били рођени или су били сасвим мали да би о томе ишта рационално могли да појме. Дакле, пошто је наилазила на ћутање од стране своје мајке, Штајниц је о Холокаусту сазнавала управо преко књижевности у којој су представљана

искуства јунака која је она прихватала као искуства својих родитеља. Себе је видела као некога ко мора да се заузме за жртву коју су њени родитељи и милиони других поднели јер у супротном она не би имала никаквог смисла. Од малена је имала осећај да није само дете својих преживелих родитеља, већ свих оних познатих и непознатих који су преживели, али и дете милиона који су нестали заувек. Зато је средином седамдестих година посетила Немачку у нади да ће сазнати нешто о животима својих родитеља. Иако је била спремна на мржњу питајући се да ли ће је тамо посматрати исто као што су посматрали њене родитеље пре само три деценије, напето посматрајући сваки покрет, сваки гест оних који су били и њени непријатељи, ипак није имала разлога да се тако осећа, јер је тамо све било „превише савршено“ како у селима које је обилазила тако и у меморијалним центрима као што је Дахау, а она се осећала веома пријатно. Управо из тог пријатног осећања дошла је до једне застрашујуће чињенице а то је да је Холокауст био могућ и да се догодио због људи: „Најстрашнија ствар у вези са Холокаутом јесте та што се догодио једном и зато лежи у оквирима људске способности да се понови.“ (Штајниц и Зоњи 1975: ii) За њу и оне који су били у сличној ситуацији психолошка траума се настављала и након тридесет година, а наставља си и даље после седамдесет и пет година. Још тада је увидела да ће начин на који ће се сећање на Холокауст очувати и пренети будућим генерацијама кроз образовање, приче, породичне ритуале зависити од знања и осећаја за очување тог сећања припадника њене генерације. Зато је у стварању ове књиге учествовао велики број припадника друге генерације који су на свој начин и у својим областима допринели бољем разумевању положаја потомака.

Један од текстова носи назив *The Weight of the Past: Reminiscences of a Survivor's Child* у коме аутор Тоби Мостисер (Toby Mostyссер) говори о свом искуству детета преживелих који су о томе говорили. Он је о искуствима Холокауста сазнавао од своје мајке која му је говорила о томе како су убили њеног оца, мајку и сестру, како је она одвојена са браћом и послата на принудни рад, како је глас њене сестре који је дозива да је не оставља прогонио непрекидно и након завршетка свега. Међутим, није причала много о сопственим страдањима, више му је говорила о страдањима друге деце и њихових родитеља. То је њему тешко падало јер је њихова искуства презимао на себе проживљавајући их као своја: „Био сам дете које је била моја мајка када су њена мајка и отац и сестра отргнути од ње, дете чији су

родитељи побегли и оставили га, убијено дете над којим жали мајка и дете које је, само зато што је живо, убило своје родитеље. Издао сам и био сам издан.“ (Штајниц и Зоњи 1975: 5) Желео је да се одупре свим тим речима, али није могао јер су га прогониле и паралисале, све док није рекао мајци да више не жели да слуша о томе. Она му је тада пребацила да му није стало до ње, а он није показао бол због тог њеног поступка. С друге стране, било је и прича које нису биле толико страшне и у којима су му оба родитеља говорила о одлучности и храбрости и успешним бекствима. Међутим, сам Мостисаер није сигуран да ли су приче које памти заиста такве како су му говорили родитељи, или их је он сам тако склопио од фрагментата сећања, прича, сведочења. За децу преживелих приче о Холокаусту биле су митске приче, далеке и нестварне, пуне хероја и зликоваца које је покретало ванземаљско зло. Они немају другог избора него да се ослоне и на имагинацију, како ћемо касније видети у поглављу о књижевности, да би на основу онога што су у деловима добили спојили у једну своју причу која их повезује са прошлошћу. Али оно што је по њему важно јесте то да су његови родитељи причали своје приче са великим страхопоштовањем и да су исходи подухвата њихових казивања могли да успеју само чудом или уз помоћ највећих хероја. Те приче су, са своје стране, стајале насуспрот њега оптуживајући га и поништавајући његово сопствено постојање, осећања и искуства, јер није он тај који је патио. Приче о херојству малог човека у рајама историје присутне су у оба романа Џејн Јолен. Напротив, имао је све што му је требало, био је вољен, сит и обучен и свако његово незадовољство и бол или, пак, успех нису могли да се мере са патњом онога кога насилно одвајају од родитеља и најближих вољених, који гледа како их убијају, или се смрзава и гладује и не зна да ли ће преживети, нарочито ако је та особа дете. Многи припадници друге генерације неизбежно су себи постављали питања о томе шта би они урадили да су били на месту својих родитеља или неког другог детета?, да ли би имали довољно среће да преживе?, да ли би и они помогли некоме као што су многи Пољаци помагали Јеврејима скривајући их и хранећи када је то био злочин који се кажњавао смрћу?, да ли би жртвовали себе за друге или би спасили себе остављајући друге да умру?, да ли би побегли и оставили своје родитеље или своју децу да их одведу у логор смрти или би поносно заједно са њима отишли у неповрат? Ова етичка и егзистенцијална питања носе велики терет са собом нарочито када их промишљају младе особе

које нису довољно емотивно или когнитивно зреле да о томе размишљају, које нису присуствовале правим аутентичним ситуацијама где би се такав избор ставио пред њих. Али, да ли је могуће икада бити довољно разуман и зрео пред оваквим питањима? Одговор је свакако не, сама помисао на то да су људи били у таквим ситуацијама у XX веку који је био век напретка и бољег живота доноси велику колективну трауму од које се човечанство још увек није опоравило и не може да се опорави, јер су остаци нацистичких и фашистичких идеологија и у XXI веку и даље присутни, и даље се људи широм света убијају зато што припадају другом народу или вери или зато што имају другачију боју коже или зато што сметају великим светским моћницима који сматрају да су свет и људи њихово власништво и да могу да убијају како хоће и кад хоће само ако им то одговара. Осећај који је имао јесте да он и његови родитељи живе у различитим световима, он у свом америчком, они у далеком и њему непознатом који су ипак покушавали да му наметну. Он је био жељан искуства, док су његови родитељи били препуни искустава због којих он није могао да дође до сопствених: „Хтео сам да изађем од свега тога. Желео сам да упознам друге људе који нису они са којима сам одрастао и да сазнам о другим световима који су се разликовали од онога који ја знам.“ (Штајниц и Зоњи 1975:14) Зато је учио француски и читао шпанску и афричку литературу, похађао курсеве музике и уметности, докторирао на енглеској књижевности ренесансе и проучавао протестантску теологију и историју, путовао по Европи и упознавао људе који су били различити од оних на које је навикао. Европа коју је он упознао није била Европа коју су напустили његови родитељи. Међутим, ствари су се за њега промениле када је 1973. године избио Јомкипурски рат који је за њега представљао рат за опстанак његовог народа па самим тим и њега самога. Схватио је да је овај рат посматрао на исти начин као што су његови родитељи посматрали свој; оба су била рат против Јевреја. Тада је такође схватио да ипак није успео да побегне од света својих родитеља иако је то силно желео и да је њихов свет сада постао и његов. Тек тада се дубље, „дивље и са намером“ (Штајниц и Зоњи 1975:17) заинтересовао за њихове приче тражећи све детаље јасно повезане, а тражио је и књиге других преживелих из којих и ми сами са знајемо о овој теми као што су Визел, Франкл, Семпрун и многи други. Оне су му помогле да попуни празнине и изолована искуства својих родитеља стави у шири контекст и њихову историју прихвати као своју иако њихов живот није исти као и његов.

3.4. Епигенетика

Поменули смо епигенетику и њен значај у проучавању трауматских и подсвесних психичких и физичких последица које је Холокауст оставио и на преживеле и на њихове потомке. Алаида Асман (2011) говори о томе како се људи током живота у различитим животним добрима и различитим временским трајањима као „ја“ налазе вољно или невољно у такозваним „ми“ групама. Вољне ми-групе су оне које својом слободном вољом и према одређеним афинитетима и способностима бирамо и којима желимо да припадамо. То би били пријатељи, групе у којима се остварују хобији, политичке партије. Постоје и оне групе на које никако не можемо да утичемо нити да бирамо своје постојање у њима као што су породица, генерација, нација и етничка група. Наше учешће у њима одређено је самим нашим рођењем и немогуће је на било који начин оспорити постојање у њима јер представљају „егзистенцијални основ којим не можемо располагати по сопственој вољи.“ (Асман 2011: 20) Породица не представља само след генерација у којој се налази и живот појединца већ и комуникациони оквир у коме се у исто време укрштају различите генерације кроз своја искуства и судбине. То породично памћење, које обично обухвата три генерације у распону од осамдесет до сто година, може бити потпомогнуто и архивским материјалима, фотографијама, списима, белешкама и документима уколико за тим постоји историјска потреба као што је случај са породицама које су доживеле Холокауст, код којих често изостаје овај архивски материјал личне природе јер све бива уништено у рату. Припадањем религијским, националним и културним заједницама појединац prima и проживљава друге временске димензије јер се њихов живот одвија у много дужем временском раздобљу које сеже у прошлост и будућност јер излази из оквира његовог сопственог искуства. Тако се у појединцу преплићу лично и колективно памћење. Уколико то памћење подразумева индивидуалну и колективну трауму, учешће појединца је још наглашеније и интензивније и превазилази културолошке и социјалне оквире и прелази у научну сферу генетског наслеђа. Фројд је сматрао да научна дисциплина биологија одбацује све што указује на могућност преношења стечених особина¹⁸ на потомке чега се он сам није одрицао, иако је прихватао

¹⁸ О Фројдовим ставовима у вези са еволуцијом и могућностима наслеђивања стечених особина и њиховом месту у психоанализи погледати рад Маркаги и Гунул 2018: G. Marcaggi, F. Guénolé,

и дарвинистичке еволутивне принципе, а што епигенетска истраживања покушавају да установе у конкретном случају са последицама Холокауста на генотип преживелих и њихових потомака. Маркаги и Гунул (2018) наводе како се овај вид наслеђивања полако враћа у научне оквире након сто година управо кроз епигенетска истраживања (в. Маркаги и Гунул 2018). Неки развијају и психичке и физичке поремећаје везане за оно што су њихови преци преживели, на пример, различите психозе, поремећаје у спавању, анорексију и друге поремећаје у исхрани, ноћне море и слично. Последице колективне трауме нису осећали само преживели и њихови потомци, већ и они који нису имали директних веза с трауматским догађајем али су је културолошки наследили.

Један пример несвесног културолошког проживљавања трауме даје Гила Лажонс (Gila Lyons) у чланку под називом 'Jewish Trauma May Be Passed Down Through The Generations'¹⁹ (2016). Иако она сама није потомак преживелих, пошто су се њени преци из источне Европе доселили у Америку још почетком XX века, њено детињство и каснији живот обележени су сећањима и телесним и менталним доживљавањем Холокауста кроз дечије јеврејске кампове које је редовно посећивала од своје осме па све до петнаесте године. Њено прво искуство и сазнање о Холокаусту дошло је када је била трећи разред кроз оно што је прочитала у књигама и видела у филмовима као што су *Европа, Европа* (1990) и *Шиндлерова листа* (1993). Сматра да је у том узрасту ипак била премлада излагању таквом искуству. Сlike девојчице њених година са обријаном главом и упалим очима од глади обликовало је њену живу имагинацију и учинило да та искуства осети као своја сопствена, што су радила многа деца која иначе имају обичај да туђе несреће доживљавају као своје нарочито ако су у питању друга деца. Она је волела те кампове зато што су јој пружали осећај физичке припадности групи и због ритуала који су се тамо спроводили као што су молитва пре доручка или певање песама на хебрејском након вечере. Међутим, оно што је знала о Холокаусту прогонило ју је чим би се нашла у ситуацији сличној оној из времена рата. За-

'Freudarwin: Evolutionary Thinking as a Root of Psychoanalysis', *Frontiers in Psychology*, June 2018, Volume 9, Article 892, доступно на:

<https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2018.00892/full#:~:text=For%20Darwin%2C%20and%20for%20Freud,of%201917%2C%20when%20he%20read>, приступљено 27.7.2019.

¹⁹ Доступно на <https://medium.com/the-establishment/for-jewish-people-trauma-is-passed-down-across-generations-bf9aa503778b>, приступљено 17.2.2020. године.

мишљала је себе како лежи у сандучастим креветима као у логорима усред природе која је по њој представљала идиличну слику кампа, али у исто време је и подсећала на ужасе некадашњих логора. И није била једина у томе. Многа деца и млади су доживљавали сличне сензације без обзира да ли су били директни потомци преживелих или не. Лајонс је касније и сама радила у таквим камповима где је једном приликом једна од девојака изненада скочила и почела да говори нешто речима које су звучале немачки у исто време претражујући лампом по околини. То је био тренутак када је спознала како је било онима који су се без хране и воде скривали од нациста по шумама. Након тога Лајонс није могла да престане да послушкује околину, све време је чула бат корака уплашених и гладних Јевреја који су се са бебама у рукама скривали у жбуњу или пећинама и пуцње прогонитеља који су их проналазили и немилосрдно убијали. Осећала је страх, стрепњу, дрхтавицу, глад и духове око себе. Након тог догађаја сазнала је да и њена другарица има сличних искустава јер осећа нападе панике и страха када је у сауни, зато што замишља да је у гасној комори, или када се нађе у крцатом метроу који је подсећа на препуњене сточне вагоне. Лајонс је закључила да је јеврејско тело увек у опасности. То је још схватила када је као дете боравила у камповима које су чували наоружани чувари и када је камп једном приликом био ижврљан свастикама. Негде је чула да се несвесно налази у телу, а не у мозгу и да је тело то које памти и упозорава на опасност и на најмањи стимуланс опасне ситуације која је одавно прошла. Ово упућује на истраживања која се спроводе у епигенетици која пружа биолошка објашњења за понашање потомака „брже од еволуције и дубље од сећања.“ (Лајонс 2016)

Средином двадесетог века почела је да се развија и посебна грана генетике – епигенетика – која се између осталог бави утицајем околине и стреса на генетске промене и како начин живота утиче на епигенетске промене у наредним генерацијама. Стрес изазван околностима рата, логора смрти, изгладњивања, различитих застрашујућих медицинских експеримената и испитивања имао је међугенерациски утицај не само психичке већ и органске природе. Ерика Вандерман (Erica Wanderman) у свом тексту ‘Children and Families of Holocaust Survivors: A Psychological Overview’ (Штајниц и Зоњи 1975) наводи како су неки преживели који су засновали нове породице и добили децу били превише заштитнички настројени према њима и да су на њих преносили свој стечени негативан став према околини сматрајући да и њихова деца треба да имају исти та-

кав однос. Нека би зато постајала или умерено фобична или бунтовна. С друге стране, деца рођена након рата својим преживелим родитељима представљала су нови почетак, а многи су у њима видели и прилику за наставак и остваривање својих неостварених циљева, жеља, живота стварајући код њих притисак и бацајући терет који их је превазилазио и са којим нису могли да се идентификују. Представљали су симбол свега што њихови родитељи нису могли да имају и што су се надали да ће остварити преко њих. Наводи резултате једне студије из 1973. о адолесцентима који су се борили са оваквом породичном ситуацијом. Они нису могли да се идентификују са својим родитељима и њиховом прошлошћу, али су се родитељи идентификовали са њиховом будућношћу. Осим депресије, нервозе и других емотивних и психолошких манифестација које су развијала деца преживелих, било је и случајева изненадних агресивних излива који су заправо били последица депресије коју су деца осећала незадовољна начином на који су их њихови родитељи преживели одгајали. Она наводи велики број истраживања која су се вршила почетком седамдесетих година у којима су психолози и психоаналитичари проучавали последице траума преживелих родитеља које су неизбежно у већини случајева постајале и трауме њихове деце.

У биолошким круговима две супростављене теорије представљају дарвинистичку теорију еволуције и ламаркистичку теорију. Ламарк (Jean Baptiste Lamarck) је био француски природњак и творац теорије еволуције која подразумева активно прилагођавање организама на спољашње услове. Један од принципа његове теорије јесте и тај да се у процесу еволуције промене бележе у наслеђу и преносе на потомке, односно да се стечене особине из животне средине преносе на наредне генерације (в. Институт комплексних система н.д.), што су многи научници оповргавали и доказивали као нетачним²⁰. Навешћемо неколико научних студија како бисмо поткрепили ове наводе о преношењу трауме са генерације на генерацију јер показују да се у генима родитеља јављају извесне мутације и промене које могу да се пренесу на потомке. То је још један показатељ како заправо и нисмо свесни колико су дубоке и далекосежне последице које социолошке екстремне ситуације као што је рат могу да произведу у поједницу, али и читавим друштвима.

²⁰ О основним постулатима и тезама ове теорије може се прочитати на страници New England Complex Systems Institute, доступно на <https://necsi.edu/what-lamarck-believed>, приступљено 26.5.2021.

Једна од водећих научница из области епигенетике је др Рејчел Јехуда (Rachel Yehuda) директорка Одељења за студије трауматског стреса у Ајкон медицинском центру Маунт Синај у Њујорку. Она се бави клиничким истраживањима последица стреса насталог приликом доживљаја трауме и неуробиологијом ПТСП-а. У студији под називом *Intergenerational Transmission of Stress in Humans*²¹ која је први пут објављена 2015. године, Мелори Е. Бауерс (Mallory E. Bowers) и Рејчел Јехуда се баве концептом такозваног „међугенерациског преношења стреса“ између родитеља који су доживели велики стрес као што је Холокауст и њихових потомака који подразумева дуготрајне промене у биолошком систему родитеља погођених стресом које су се развиле као одговор и које могу да се пренесу даље. Озбиљни стресови могу да имају менталне последице по здравље људи као што су анксиозност, ПТСП или депресија што представља фактор ризика за наредну генерацију потомака који могу да развију различите облике психопатолошких проблема. Иако још увек нису у потпуности испитани механизми којима се овај ризик преноси, познато је из многих обављених студија да потомци могу да развију исте склоности ка емоционалним рањивостима које развијају њихови родитељи. То се може испољити на два нивоа: преко генетских фактора ризика или бихејвиоралним променама. Познато је да деца у развоју опонашањем својих родитеља или окружења уче моделе понашања које ће примењивати у каснијем животу. Овакав начин учења не подразумева молекуларне промене и објашњења међугенерациског преношења стреса, већ се то може учинити теоријама учења. Постоје и случајеви када потомци преживљавају трауме родитеља замишљајући трауматске догађаје кроз које су они прошли, али ови ефекти не морају да буде директно пренешени са родитеља на потомке. Новија истраживања сугеришу да промене у понашању потомака настају као последице биолошких промена код родитеља које су се развиле као механизми одговора на стрес. Она су спроведена на већим групама потомака трудних жена за време периода Холандске глади 1944-1945 године. Једно истраживање је показало неколико примера који се могу дефинисати као „међугенерациско преношење“ где су потомци директно били погођени кроз изгладњивање мајки независно од промена у њиховом понашању изазваних изложеношћу великом стресу. Бауерс и Јехуда се у овој конкретној

²¹ Рад је доступан на страници <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4677138/pdf/np-2015247a.pdf>, приступљено 10.7.2019.

студији баве биолошким променама које су настале код родитеља као последица стреса или психопатологије које имају утицај на промене у њиховим гаметима, односно полним ћелијама, материци за време трудноће или раној постнаталној незни²² које могу да утичу на биолошке промене код детета, што оне дефинишу као међугенерациско преношење стреса. Ефекти стреса на дете се директно преносе преко гамети родитеља, како мајке тако и оца. Ове међугенерациске промене код деце се испољавају кроз неуроендокрине, епигенетичке и неуроанатомске промене. Ако се говори о потомцима родитеља који су преживели Холокауст, зачеће је настајало углавном неколико година након преживљеног стреса и трауме, те се сматра да су промене код њихове деце последице промена у гаметима родитеља што је потврђено експериментима на глодарима који су показали епигенетске и промене на микроРНК нивоу у полним ћелијама оца. До биолошких промена код родитеља које се преносе на децу долази зато што је изложеност стресу родитеља претходила зачећу или се десила за време трудноће мајке те се „међугенерациско преношење могло десити преко гамети и/или фетуса.“ (Бауерс и Јехуда ²⁰¹⁶: 235) Оне даље кажу да су одрасли потомци родитеља који су преживели Холокауст били под већим ризиком да развију ПТСП или депресију и анксиозност иако су били рођени након рата. Такође је битно и време изложености стресу мајке за време трудноће јер су веће шансе да потомци буду погођени *in utero* уколико се стрес десио за време трећег триместра, а не другог. (в. Бауерс и Јехуда ²⁰¹⁶: 235) Поред поменутих неуроендокриних, епигенетичких и неуроанатомских промена, друге здравствене промене које могу да настану код такве деце су хипертензија, дијабетес типа 2, дислипидемија и друго. Такође, долази и до емоционалних поремећаја где се деца суочавају са повећаном анксиозношћу, немогућношћу контроле беса, хиперактивношћу, поремећајима пажње или ниским самопоштовањем.

Епигенетски записи реагују на факторе спољашњег окружења укључујући стрес родитеља и стабилни су дуги временски период генераци-

²² Наводе да више студија (Liu *et al.*, 1997, Caldji *et al.*, 1998, Weaver *et al.*, 2004) са тек рођеним штенцима показују да су се код њих развили симптоми стреса и измењени неуролошки, хормонални, бихејвиорални и когнитивни одговори само зато што су непосредно након рођења мајку на кратко одвојили од њих пре него што су је вратили у кавез. Све ове промене нису директне биолошке последице, већ спољашње настале одвајањем и мајчиним понашањем након што је враћена у кавез.

јама уз сталне модификације генетских транскрипата. У фокусу студија је испољавање ПРСП код родитеља, најпре само код мајке, али се дошло до закључка да су трауме оба родитеља важне и да имају улогу у преношењу стреса на дете у виду епигенетских промена на генима. Конкретне промене настају на гену NR3C1 који је задужен за кодирање ГР-а (глюкортикоидни рецептор). Код потомака оних који су преживели Холокауст где се јавља ПТСП код оца изражена је виша метилација NR3C1, а тамо где је изражен ПТСП код оба родитеља нижа. Оне наводе да бар једна студија из 2007. године (Scharf) показује да се стрес може пренети и на трећу генерацију, док неке друге показују супротно те остаје да се истражи да ли биолошки механизми који важе за преношење стреса на другу генерацију важе и за преношење стреса с друге на трећу. Адолесценти чија су оба родитеља потомци преживелих испољавају амбивалентне начине привржености и слабије могућности расуђивања, за разлику од вршњака који су потомци само једног родитеља који је потомак преживелих, иако друга студија спроведена 2008. године не налази везу за преношење трауме на трећу генерацију: „Истраживања епигенома људске сперме би могао да буде најлакши пут за остваривање овог циља, што је спроведено у више студија са глодарима.“ (Бауерс и Јехуда ²⁰¹⁶: 241) Истраживачи су тек крајем шездесетих и почетком седамдесетих година почели да указују на могућу везу између искуства Холокауста код преживелих и емотивних потешкоћа код њихове деце, нарочито у фази раздвајања. У том смислу је откривено међугенерациско преношење трауматских искустава названо „синдром преживелих“ који смо већ описали као осећај кривице преживелог што је остао жив док су други нестали заувек. У то време није се са сигурношћу могло рећи да заиста постоји наследна патологија, али су многе студије данас показале да то заправо јесте случај јер су последице екстремног стреса неизоставно морале да имају велики утицај на психичко стање многих преживелих.

У сарадњи са Ејми Лернер (Amy Lehrner) Јехуда је 2018. године објавила нове резултате студије која се односила на могућност међугенерациског преношења трауме епигенетским механизмима у чланку ‘Intergenerational transmission of trauma effects: putative role of epigenetic mechanisms’. Оне су уочиле две могуће категорије епигенетских ефеката у преношењу трауме. Прва категорија подразумева развојно програмиране ефекте који настају дететовом изложеношћу спољним утицајима приликом постнаталне неге

мајке као и утицајима мајчиног стреса док је беба још увек у стомаку. Друга категорија се односи на епигенетске промене које настају код родитеља пре зачећа а које касније могу да утичу на заматак преко плаценте. Дошле су и до сазнања да се разликује степен преноса трауме од мајке и од оца и да је много јачи утицај на потомке са мајке него са оца. Други фактори који утичу на међугенерациско преношење трауме су и старосно доба родитеља и степен изложености трауматском догађају. Међутим, истраживања су вршена на животињама и још увек није сасвим могуће применити резултате и на људима на једининствен сет биолошких детерминанти због малог броја истраживања која су до сада спроведена и због методолошких потешкоћа. Оно што би већи број оваквих међугенерациских студија у будућности донеле јесте боље разумевање како индивидуалне, социјалне и културолошке прилике утичу на нашу биологију. С друге стране, оне подсећају да је концепт међугенерациског преношења трауме код људи настао кроз проучавање клиничких и бихевиоралних проблема које су испољавали потомци преживелих. Код троје пацијената који су учествовали проблемима су били толико наглашени да би се пре могло рећи да су они доживели трауму Холокауста, а не њихови родитељи што су резултати једне од првих студија која је спроведена од стране Вивиан Ракофа (Vivian Rakoff) 1966. године. Након ових првих истраживања која су била негативно прихваћена у јавности покренута су нова, те је током неколико деценија почевши од седамдесетих објављено на стотине радова у којима није могла да се потврди веза којом би велики стрес родитеља довео до проблема код потомака или у којима се указивало на методолошке проблеме приликом емпиријских истраживања. Одсуство биолошких механизма којима би се објасниле емоционалне и психолошке потешкоће као што су преузимање идентитета родитеља, страхови, ноћне море, тенденција да се све посматра као катастрофично, кривица са којима су се суочавали потомци преживелих надомештани су психодинамичким и бихевиоралним објашњењима. Тек почетком деведесетих година истраживачи почињу да се баве могућим међугенерациским преносом трауме на биолошком нивоу што је био резултат развоја у области неуробиологије ПТСП који је помогао у разумевању и расветљавању природе дуготрајне изложености стресној ситуацији:

На почетку је акценат ових студија био на хипоталамусно-хипофизно-надбубрежној (НРА) осовини из неколико разлога.

Прво, ова осовина је осетљива на сметње из окружења. Почетна хипотеза која се тичала потомака преживелих из Холокауста је била да су искуства родитеља могла да промене регулацију канала за контролу стеса у раном развојном периоду. Ова идеја је била могућа пошто је ХПА осовина подложна програмирању у раном развоју. Даље, поремећена регулација неуромеханизма за контролу стеса је основа за поремећаје у расположењу и узмиреност укључујући и ПТСП, што преовладава код потомака. Коначно, занимљиви су и резултати о ниском нивоу кортизола и повећаној осетљивости глукортикоидног рецептора (ГР) код преживелих из Холокауста и других особа које испољавају ПТСП, што указује да би искуство трауме могло да остави дугосежне биолошке потписе на процесе везане за суочавање са стресом што може да буде проводник за дугорочна прилагођавања. (Јехуда и Лернер 2018: 244-245)

У закључку кажу да научне студије све више откривају епигенетске механизме којима се објашњава утицај окружења на промену функције ДНК која се може пренети на потомке у зависности од тога у којој мери и који родитељ је био изложен трауматском стресу. Епигенетска истраживања пружају дубља и јаснија објашњења од генетских, јер указују на фенотипске разлике које настају код потомака на основу трауме родитеља. Иако постоје извесни документовани ефекти трансгенерацијског преношења трауме код људи, оне наглашавају да је тренутна научна ситуација таква да још увек није доказана епигенетско преношење трауме на потомке.

Многи светски медији су у јулу 2019. године пренели вест о једној од најскоријих студија под називом 'Life-long effects of extreme stress on brain structures – a Holocaust survivor MRI study' која је спроведена на Масарик универзитету у Чешкој. Резултати су представљени на Петом конгресу европских неуролога у Ослу²³. Показала је да су друга и трећа генерација преживелих могли да наследе од својих родитеља или

²³ Новински извештај је доступан у чланку Розеле Терцатин (Rossella Tercatin) 'Brain structure change in Holocaust survivors hereditary, study finds' у електронском издању *The Jerusalem Post*, доступно на <https://www.jpost.com/diaspora/study-finds-brain-structure-change-in-holocaust-survivors-their-children-594436>, приступљено 10.7.2019.

предака проблеме са менталним здрављем као што су оштећења мозга, емоционалне потешкоће, проблеме са учењем и памћењем или начинима суочавања са стресом (в. Терцатин 2019) Истраживање је спровео неуролог Иван Ректор (Ivan Rektor), начелник Центра за неуролошка истраживања. Показало је да поремећаји ове врсте настају због тога што се у наредним генерацијама ствара мање сиве моздане масе и неурона у областима мозга које су задужене за контролу емоционалних стања. Тиме је потврђена теорија „епигенетичког наслеђа“ и претпоставке да спољашњи фактори могу да утичу на промене у биолошком систему преживелих, али и генима потомака оних који су били суочени са екстремним стресом. Истраживање је спроведено на 56 особа старости од 79 и 80 година којима је урађена магнетна резонанца мозга од којих је половина преживела нацистичке логоре. У контролној групи су били људи који нису имали посредно или непосредно лично или породично искуство са преживљавањем. Снимци су показали да је код оних који су преживели трауму у раном животном добу или су се борили у рату, смањена количина сиве масе у деловима мозга који су повезани са ПТСП. Они који су имали мање од дванаест година 1945. године имали су већи проценат смањене сиве масе од оних који су били старији. Овакви резултати су добијени и у претходним истраживањима што потврђује постојање везе између преживљене трауме и биолошких поремећаја код особа које су склоније да развију такве поремећаје. У току су даља истраживања на припадницима друге и треће генерације са циљем да резултати омогуће спровођење адекватних терапија које ће помоћи овим људима да превазиђу проблеме са којима се суочавају током целог живота. С друге стране, већина оних који су учествовали у истраживању је рекла да су задовољни својим животима које су изградили након рата упркос тегобама које осећају.

Можемо да закључимо да су епогенетска истраживања веома значајна и неопходна јер могу да расветле најдубље промене у човековом телу који доживљава најтежа психичка и физичка стања наметнута од стране околине у којој се налази и да објасне утицај ових промена на потомке. Истраживања са онима који су преживели Холокауст и њиховим потомцима могу да помогну и у проучавању генетских промена код жртава других каснијих стравичних дешавања која, на жалост, никако не јењавају у све напреднијем свету. Резултати могу да допринесу лак-

шем предвиђању могућих последица на више генерација и успостављању најефикаснијих начина лечења оних који су у таквој ситуацији. Још увек није сасвим јасно потврђено да ли се траума родитеља може биолошким путем пренети и на наредне генерације, али научници убрзано раде на томе.

4. ХОЛОКАУСТ И СЕЋАЊЕ

„Док време тече смењују се светлост и тама, и у нашем животу заборав учествује у истој мери колико и сећање.“
Сер Томас Браун (у Асман 2011: 22)

О делима која се баве тематиком Холокауста треба говорити као о делима која славе живот, јер сама чињеница да су неки људи преживели говори о томе да је у завери Смрти победу ипак однео Живот. Иако су многи преживели желели да забораве, бирајући тако да остану неми у тишини, то нису смели да ураде због оних који су страдали јер би онда њихова жртва заиста била узалудна, а силе зла победнице. Пре него што се упустимо у анализу значаја и начина преношења сећања, желимо терминолошки да укажемо на два појма који се односе на (пре)носиоце сећања ослањајући се на одређења која је успоставила Асман у својој студији *Дућа сенка прошлости* (2011). Први појам је појам *жртве*, а други појам *сведока*. Концепт *жртве* потиче из религијске јудео-хришћанске традиције култова који су подразумевали насилну смрт као значајне сакралне радње. Људска жртва затим бива замењена животињама или храном, а оне касније спиритуалном жртвом у виду молитве, песме или аскетског начина живота. Друга промена је настала када је животињска жртва опет уступила место људској (Исус Христос) која је сада вољно прихваћена од стране саме жртве. Из религијског оквира, појам жртве прелази у националне оквире где добија нову семантичку вредност: у новом дискурсу се уместо Богу жртва подноси другој апсолутној вредности – отаџбини. Асман указује на даљи семантички развој термина који у латинском језику бива даље подељен на: жртву (*sacrificium, immolatio*) и жртвену материју (*hostia, victima*). У енглеском језику се данас разликују *sacrifice*²⁴ – добровољно одустајање од

²⁴ Превод енглеских речи *sacrifice* и *victim* су превод ауторке енглеских дефиниција које су

нечега зарад користи или помоћи некоме другом и *victim* – неко ко је повређен, убијен или је пропатио због поступака неког другог, болести или судбине. У српском језику не постоји таква диференцијација. Ова подела је данас кључна у савременом дискурсу због постојања радикално асиметричних сила које су испољавали починиоци над онима који нису били у добровољном положају мученика у коме су се налазили војници који су увек „умирали за нешто“, за неки виши циљ или ентитет, што није случај са америчким робовима или европским Јеврејима, Ромима, Словенима и свим другим цивилним жртвама широм света. Они су били пасивна жртвена материја неспремна за оно што им се дешавало па самим тим нису могли ни да се адекватно бране. Сећање које су преносиле овакве жртве захтевало је другачију обраду која је дошла са увођењем термина траума. За разлику од херојског модуса сећања где се губици и насиље лако памте, у трауматском модусу је то веома тешко и немогуће јер је сама мисао да су милиони невиних људи страдали због неке своје особине која се другима није допадала страшна и непојмљива. Наспрам жртве и починиоца налази се *сведок* који постаје средишња фигура која од споља вреднује и приписује улоге починилац и жртава. Њих није лако одредити саме по себи као што је случај с дихотомијом победници / губитници, већ мора да постоји неки независни и објективни спољашњи елемент који ће одредити ко је ко. Асман наводи четири врсте сведока: сведок пред судом, историјски сведок, религијски сведок и морални сведок, од којих су за нас важни историјски и морални. У грчкој трагедији сведок је био гласник – онај који преноси вест о страшном догађају. Да би указао на поузданост својих тврдњи убацивао је тврдњу да „ништа нисам додао, ништа одузео и ништа изокренуо.“ (Асман 2011: 104) *Историјски сведок* је онај који је присуствовао неком важном историјском догађају и на основу тога свету преноси шта је видео, а његово сведочење улази у реконструктивно писање историје. Међутим, пошто сведочење на основу индивидуалног сећања не може у потпуности и самостално да буде веродостојни извор за историчаре, они су класификовали историјског сведока у две групе: савремени сведок и несавремени сведок. Савремени сведок је онај који је сведочио о Холокаусту до 1946. године, у време дешавања самог догађаја, а несавремени сведок сведочи и по неколико деценија касније. Време након Холокауста успоставило је

узете из *Кембриџовог енглеског речника за најпредни ниво учења*, доступан у онлајн верзији на <https://dictionary.cambridge.org/>.

категорију *моралног сведока* који се у исто време преплиће и разликује од друге три врсте. Морални сведок у себи обједињује улоге жртве и сведока, али он постаје сведок зато што је преживео, а не зато што је изгубио живот што би била карактеристика мартира – сведока/мученика – религијског сведока. Својим преживљавањем постаје глас свих оних који су умрли. Пошто је био у непосредном контакту са мртвима и самом смрћу „његово сведочење не стоји само у знаку оптужбе, него и у знаку тужбалице, због чега сведочење укључује и ћутање као немоћ-да-се-говори.“ (Асман 2011: 107)

4.1. Теорије сећања и памћења

Асман се бави рецепцијом догађаја из Другог светског рата кроз изучавање форми индивидуалног и колективног сећања, разумевања и прехућкивања догађаја из прошлости као заједничког искуства и њиховог поновног реконструисања кроз сведочење и памћење. У уводу наводи да су пракса и теорија сећања у посттрауматском веку веома испреплитане јер ретроспективно посматрамо себе док се сећамо; „Индивидуално и колективно сећање све се мање схватају као спонтани, природни или сакро-санктни чинови, а све више као социјалне и културне конструкције, које се временом мењају и имају властиту историју.“ (Асман 2011: 13) Као неповљиво и немерљиво искуство које се не може описати нити процесуирати традиционалним психичким, политичким или културним стратегијама обраде, Холокауст отвара широки дијапазон нових искустава која су променила стари и створила један нови свет. Обрада незамисливог искуства захтева нов језик, нове појмове, норме и теорије за појмовно и дискурзивно ширење тумачења трауме, што је унело бојазан међу историчарима да ће доћи до релативизације самог догађаја, што никако није био случај, јер је реч о „дубокосежном моралном и когнитивном преокрету у *свешлости* *тог догађаја* који је учинио да на нови начин опажамо раније експесе насила, а пре свега да описујемо или процењујемо и такве догађаје за које до сада нису постојали ни језик, ни јавна пажња.“ (Асман 2011: 14) Било је неопходно истражити механизме којима ће се индивидуално сећање превести у колективно памћење које добија преносив облик иако у сенци трауматичне прошлости.

Асман разликује неколико врста памћења која се уливају једно у друго. То су индивидуално сећање – памћење појединца, колективно памћење – памћење социјалне групе, политичко памћење – памћење нације као политичког колектива и културно памћење. Ова подела проистиче из нешто суженије типологије коју је предлагао француски социолог Морис Албаш који је разликовао аутобиографско и историјско памћење. На његово виђење историјског памћења код деце ћемо се посебно осврнути када будемо анализирали романе Козинског и Јолен у седмом поглављу. Неуролози и когнитивни психолози баве се питањем моћи људског памћења. Утврдили су да је карактер наших сећања, иако често поуздан, веома варљив и да су људска сећања нешто најнепоузданије и најпролазније што постоји. С друге стране, управо је способност памћења и говора код људи оно што нас одваја од животиња и чини људским бићима. Властита, индивидуална или биографска сећања су неопходна и представљају основни градивни материјал људског искуства, односа с другим људима и властитог идентитета. Постоје „предсвесна“ сећања која могу да буду расположива и нерасположива; она су негде у нама и чекају импулс да буду пробуђена и тада их ми постајемо свесни и можемо њима опет да располажемо. Поново постају чулно присутна те се могу изразити речима. С друге стране, ту су и „несвесна“ сећања до којих се без одређене намере или помоћи различитих психолошких техника не може доћи. Њихови чувари су потискивање и траума. Према Асман, индивидуално сећање има четвороструки карактер и представља „динамички медијум субјективне обраде искуства“ (Асман 2011: 24) које се не сме посматрати као самодовољно и приватно памћење.

Наша сећања имају неколико карактеристика: она су „перспективистичка“, непреносива и неразумљива јер сваки појединац опажа на различит начин па се сећања ипак међусобно разликују иако се преклапају. Тако долазимо у ситуацију да ће свако од присутних имати потпуно другачији доживљај једне исте ситуације којој присуствује више људи. Она су тиме „умрежена“ са сећањима других индивидуа па се на тај начин међусобним преклапањима учвршћују и потврђују. Сећања су „фрагментарна“, неуобличена и ограничена јер стоје као делић слагалице изван онога што је било пре и што долази после, као слика изван контекста која једино приповедањем бива уобличена. Најзад, сећања су „непостојана“ и лабилна јер могу да се промене и изобличе како се мења особа и њене животне околности, а могу и потпуно да избледе и ишчезну. Да би се сачувала и опстала, сећања треба повезати приповеда-

њем и сталним понављањем, али ни тада не могу бити трајно и непроменљиво сачувана јер смрт брише физичку егзистенцију и памћење које одлази са пропадљивим телом: „кад нестане њихов носилац, неминовно нестају и она.“ (Асман 2011: 24) Зато је писани или аудитивни траг оно најбоље и најближе чиме можемо да се приближимо једном догађају, али у догледно време и у оптималним околностима неремећеним спољашњим факторима друштва. Сведочења преживелих као индивидуално сећање остаће као индивидуално памћење за будуће генерације и када они нестану. Асман се ослања на Албваша и закључује да је индивидуално памћење увек социјално подупрто јер: „апсолутно усамљен човек не може створити никаква сећања, јер се сећања граде и учвршћују тек у комуникацији, то јест у језичкој размени с другим људима.“ (Асман 2011: 24) Памћење представља повезаност наших сећања која имају смисла само као комуникативно памћење које се језички преноси у интеракцији с другим људима у усменом сведочењу. Поред социјалног оквира, сећања постоје и у временском хоризонту који обухвата најчешће три генерације, те тако она бивају донекле и цензурисана, јер бивствовање тих генерација у истом временском периоду укључује и личну размену којом се образује искуства, сећања и приповедања:

У своју ризницу сећања деца и унуци примају и део сећања старијих чланова породице, тако да се у њој оно лично доживљено и оно што се сазнало слушањем међусобно укрштају. То ‘трогенерацијско памћење’ је егзистенцијални хоризонт личних сећања и пресудно је за властиту оријентацију у времену. После осамдесет до сто година оно природно ишчежава, како би у текућој смени дало место сећањима следећих генерација. Због тога, памћење ослоњено на комуникацију можемо звати и *крайкорочним памћењем* једног друштва. (Асман 2011: 25)

Поред индивидуалног памћења, ту је и генерацијско или социјално памћење које је веома важно за развој саме личности. Још тридесетих година социолози су дошли до закључка да човек у свом формативном животном добу које траје од дванаесте до двадесет и пете године живота има изражену способност да прима импулсе и животна искуства која постају кључна за његов даљи развој и живот. Као посматрачи, актери или жртве појединци су увек у вртлогу историјских процеса и дешавања која имају утицај на фор-

мирање личности појединца који неминовно дели заједничка убеђења, ставове, погледе на свет, вредности и културне матрице са својом генерацијом. Битан аспект јесте и смена генерација, која се дешава на сваких тридесет година, јер свака генерација има сопствени приступ прошлости и не дозвољава претходној да утиче на њену перспективу исте. Прелаз са социјалног на колективно памћење по Асман је крајње контроверзан и проблематичан из разлога што оно не постоји, јер је дугорочно гледано фикција пошто је свако памћење индивидуално и не може се репродуковати: „Оно што се назива колективним памћењем не почива на сећању него на договору да је то и то важно, да се то и то тако одиграло, заједно са сликама које ту повед онда фиксирају у нашем памћењу.“ (у Асман 2011: 31) Овакво виђење је изнела Сузан Зонтаг (Susan Sontag) за коју колективно памћење представља идеолошки конструкт, а идеологије стварају архиве репрезентативних слика које су потребне за изазивање предвидивих и пожељних реакција и осећања. Асман сугерише да је оно што се шездесетих година терминологијом означавало као „мит“ или „идеологија“ деведесетих година еуфемистички преиначило у „колективно памћење“. По среди није био никакав постмодерни релативизам који би се одрекао премиса рационалности и моралних обавеза, већ двоструки увид у надвременску делотворност слика и симбола и њихову историјску конструисаност.

Постоје три зависне равни на којима се конституише људско памћење: биолошка-неуронска, социјална и културна раван. Прва раван претпоставља живи организам са потребним органима за памћење као што је мозак, али систем који покреће памћење није независан од спољашње интеракције већ се покреће када интерагује са социјалним и културним пољем које делује кроз медије и знакове, односно материјалном репрезентацијом текстова, споменика. Социјално памћење као друга раван нема чврсту структуру јер се развија у времену као динамичко спорење и споразумевање, док се културно памћење успоставља и одржава кроз институције, традицију, културно наслеђе и предање као централни културни пројекат који се спроводи у непрекидном односу и смени сећања и заборава. Политичко или национално памћење се јавља онда када историја стоји у служби конструисања националног идентитета. Ова врста памћења се јаче обликује од социјалног памћења јер има особину да догађаје посматра из једног одређеног, често идеолошког обојеног, угла и једнозначне перспективе без сагледавања ширих околности због чега се своди на митске архетипове: „у ко-

лективном памћењу менталне слике постају иконе, а приче постају митови чије је најважније својство њихова убедљивост и афективна делотворност.“ (Асман 2011: 43) Такви митови креирају историјско искуство удаљавајући га од стварних околности и узрочно-последичних веза и у исто време га подижу на ниво ванвременских приповести које се даље преносе генерацијама. То је он што су чинили сви тоталитарни системи.

4.2. Тестимонијално памћење

У есеју ‘Truth and Testimony: The Process and the Struggle’ који се налази у студији *Trauma: Explorations in Memory* (1995), коју је уредила Карут, Дори Лауб објашњава „императивну потребу“ преживелог историјског и моралног сведока да понавља своје искуство кроз причу, односно усмено сведочење како би други сазнали за њу. Историичност се огледа у присуству самој историји, а моралност у истинитости онога о чему се сведочи. Насупрот оваквом памћењу стоји фикционализовано памћење, карактеристично за књижевност, које у себи не носи тај императив истинитости у смислу да у себе инкорпорира и елементе фикције који свакако садрже могуће и коректне елементе стварности коју није доживео онај који о њој пише. По Френклин (2011), сваки чин сведочења је у исто време и наративни чин јер људски апарат за памћење нема капацитет и могућност за потпуно и нетакнуто сећање већ користи различите делове слагалице уз помоћ којих слаже животна искуства у једну кохерентну целину. Процес прераде и слагања почиње истог тренутка када и процес памћења због свесног намерног заборављања и изостављања које се разликује од процеса несвесног природног одабира битних и мање битних детаља који остају урезани. Оно што остане то је наш исконструисани наратив који је у исто време веран, али и измењен приказ у репрезентацији догађаја који покреће питање како о таквом трауматском искуству говорити на прави начин да би они који слушају или читају могли да створе праву слику о њему. Дакле, више није толико фокус на самом приповедачу, већ на ономе ко прима причу – на слушаоцу. Следећи цитат показује какве опасности долазе од стране оних који сматрају да сведочење о било ком догађају може и мора да буде бирократски тачно и прецизно и да све ван тога нема тежину нити вредност сведочанства:

[...] иронично је прочитати речи једног учењака који је 1950. записао да је 'већина мемоара [о Холокаусту] и извештаја пуна бесмислених брбљивости, графоманских претеривања, драматичних ефеката, прецењене самовредности, дилетантског филозофирања, могуће лиричности, непроверених гласина, нетрпељивости, партизанских напада и извињења'. Ово је прилично грубо речено, али сви смо читали сведочења која одговарају овом опису. (Френклин 2011: 12)

Историографски фактографско прецизни подаци мало могу да учине за појединце који су невинно страдали те је њихово искуство смрти неопходно преточити у уобличити у причу како би се тој бесмисленој смрти дао смисао о чему говори Киш: „Без присуства литературе (а реч присуство треба схватити у пуном значењу) смрт једног детета негде у свету не би имала већи значај од смрти неке животиње у кланици.“ (Киш 1995: 86)

Лауб искуству Холокауста сведочи на три нивоа. На првом нивоу је сведочење у односу на самог себе, на другом је његово присуство као сведока туђег сведочанства у улози онога ко интервјуише и снима сведочења других преживелих у оквиру пројекта Видео архиве на Јејлу при чему постаје директан прималац туђег сведочанства, и на трећем нивоу он је сведок самом процесу сведочења приликом кога посматра како се он као слушаалац и друга особа као приповедач у својству сведока приближавају и одававају од трауматичног искуства у потрази за истином до које обоје желе да допру. Подсећа да је трауматско искуство обично дуго времена потиснуто и да у тој потиснутости неминовно долази до одређеног искривљења:

Ужас историјског искуства садржан је у сведочанству само као сећање које измиче и које више не подсећа на стварност. Ужас је, уистину, уверљив не само у својој стварности него чак и више у неподношљивој искривљености и субверзији према стварности. Схватање његових димензија постаје процес који захтева одступање. Приповедач и ја морамо да застанемо и промислимо о тим сећањима док се изговарају као да поново потврђујемо веродостојност прошлости коју треба да повежемо и уградимо у данашњи живот. (Карут 1995: 62)

Једна од преживелих која је сведочила за поменућу архиву рекла је да је желела да преживи само дан дуже од Хитлера како би свету могла да исприча своју причу, а Лауб је закључио из рада с другим преживелима и њиховом децом да за преживљавање подједнако важи и потреба да се та прича исприча. Императивна потреба за сведочењем јавља се као потреба да се *исприча* и *сазна* нечија прича која ће бити неометана од стране духова прошлости против којих се треба заштитити. (в. Карут 1995: 77) Тишина може да доведе и до ремећења сећања и његове дисторзије што опет утиче на свакодневни живот преживелог и на то да и он сам посумња у стварност тог догађаја о коме одбија да сведочи. Зато су преживели морали да посведоче, да пишу и говоре у своје и у име мртвих и тако пренесу глас о њиховој жртви. Те приче су оружје које побеђује нацисте који су поред ажурних спровођења масовних убијања исто толико били ажурни у вођењу белешки и писању извештаја свега што су радили, али са намером да дословно не остане нико жив ко би таква зверства могао да потврди. Већ је опште познато да је Теодор Адорно (1949) поставио тезу да је варварски писати поезију након Аушвица у смислу коришћења поетских средстава и литерарних начина репрезентације, но Гросман сматра да, како каже његов лик Ајала у *Виги њог: Љубав* „[...] у Аушвицу су била људска бића... а управо то омогућава писање поезије, мислим [...]“ (Гросман 2016а: 92), али не са римом и метром већ на нивоу комуникације на самосвестан и несигуран начин. Хемингвеј је такође рекао да треба писати чврсто и јасно о ономе што боли. Сећање је важно зато што даје смисао будућности и ствара идентитет, те тако Јевреји данас имају обавезу дуплог сећања и преношења две приче: једне о времену Егзодуса, и друге о времену Холокауста. Сећање је учитано у јудаизам, а сећање на Холокауст је постало део јеврејског наслеђа које се непрекидно преиспитује, одређује и подстиче читањем текстова, причањем и поновним препричавањем те исте приче.

Постављају се следећа питања везана за сећање: зашто и коме се преноси сећање? Кома то сећање припада: само Јеврејима у сврхе стварања модерног идентитета или је универзално власништво свих где треба укључити и све друге жртве нацизма? Да ли је оно нека врста васкрсења мртвих или је упозорење живима? Берк (2001) се не слаже са онима који заступају страну да је тема Холокауста „неговорљива“, да о њој треба ћутати јер и жртве и починиоци злочина имају подједнаку потребу да говоре и

пишу како би се ослободили терета и да у свему томе на неки начин пронађу смисао тог свог јединственог трагичног искуства. Управо због тога она припада генерацији учењака који се залажу за то да се данас што више и гласније говори о свему, јер прва генерација учесника полако одлази, а над њиховим сећањима преовладавају приче победника и моћних група које поричу Холокауст²⁵ са њиховим сопственим екстремно десним политичким програмима које навелико раде на томе да се злодела нациста и њихових сарадника заташкају, пониште, избришу из историје као да се никада нису ни десела. То је нарочито опасно за младе људе који су сада већ три и четири генерације удаљени од тог времена и који, обузети новим технологијама и начином живота, али и на прагу смене генерација, нису много заинтересовани за дешавања из њима далеке прошлости. Зато је задатак свих нас који се боримо за незаборав, да се трудимо да наш глас буде јачи од гласова оних који раде у корист заборавља. Зато је важно да се редовно одржавају велике параде у част дана победе, обележавају дани сећања, дани борбе против фашизма, снимају играни и документарни филмови и серије, пишу књиге, песме. Међутим, и победници доприносе замагљивању догађаја јер се историја Другог светског рата у западним земљама савезницама изучава у светлу Хладног рата са тенденцијом да се улога и учешће Совјетског савеза изузме из те групе. Берк указује да се и на нашем поднебљу избегава истина и да се у Грчкој, Италији и бившој Југославији не прихвата чињеница да су локалне партизанске групе и друге групе отпора и саме чиниле злодела. Зато је веома важна улога образовних политика које треба да уврсте тему Холокауста у све нивое образовног система.

Лауб (1995) пише о проблемима у процесу сведочења са којима су се сусретали преживели који су потискивали своја сећања и о томе ко су заправо сведоци. Он поставља једну теоријску концепцију по којој је Холокауст догађај без сведока на основу многобројних сведочења која је бележио. Дошао је до закључка да је Холокауст догађај који је остао без сведока у времену његовог догађања и то не у смислу да су нацисти покушали да физички елиминишу оне који би сведочили, већ је неразумљива и варљива психолошка структура самог догађаја искључивала сваку могућност да се

²⁵ Оне се могу сврстати у чак једанаест категорија. О свим тим групама и њиховим основним моделима рада пише Менфред Герштенфелд (Manfred Gerstenfeld) у раду 'The Multiple Distortions of Holocaust Memory' (2007), доступно на: https://www.jstor.org/stable/25834750?read-now=1&refreqid=excelsior%3A85864c0f756f368d53e611bf04d92443&seq=1#page_scan_tab_contents.

о њему сведочи чак и од стране самих жртава. Очевидац конкретног нацистичког прогона Јевреја је онај који сведочи о истинитости дешавања за време самог догађаја што може да се перципира и забележи у сећању изнутра или споља: изнутра од стране самих Јевреја који су инсајдери или унутрашњи сведоци, или споља од било ког другог аутсајдера спољашњег сведока који може да буде први комшија, пријатељ, пословни партнер или институције као што су полиција или правосудје. Ту су и потенцијални спасиоци и помагачи, пуки неми посматрачи, Јевреји који су се налазили у Америци или Палестини и сами прогонитељи. На врху тог списка Лауб ставља и самог Бога. Међутим, како су се догађаји све више одвијали: „нај-стварнији или потенцијални очевици нису успевали да заузму своје место сведока те се чини да је у одређеном тренутку понестало оних који могу да посведоче о томе шта се дешава“ (Карут 1995: 66), јер је било немогуће да се било ко *унутар* самог догађаја довољно дистанцира од њега и да на потпуно трезвен и јасан начин, без утицаја самог догађаја остане *изван* и не упадне у замку тих улога и идентитета жртве или прогонитеља. Нико није могао да остане чист и неокаљан од стране свог сопственог сведочења, јер нису само стварност те ситуације и недостатак реакције од стране читавог света и немих посматрача учинили да Холокауст остане историјски догађаја без сведока, већ је и околност да се заиста и буде тамо унутра допринела да помисао да постоји објективан и дистанциран сведок, било унутрашњи или спољашњи, буде незамислива. Уколико би се и појавио такав неки сведок био би проглашен за лудака или издајника јер је искакао из наметнутих варљивих оквира у којима су сви били заробљени. Да би што боље приближио ову ситуацију, Лауб је искористио причу *Царево ново одело* у којој су сви потврђивали и дивили се новим одорама свога цара иако су могли сопственим очима да виде да је он заправо наг и без икакве одеће. Једино је чисто и неукаљано наметнутим заблудама невини и наивно дете узвикнуло да је цар наг. Ћутање које је уследило након завршетка рата Лауб је видео као наставак обмане која је била толико јака да је морала да дође нова генерација невинице деце, потомака, који ће бити довољно дистанцирани и неокаљани самим догађајем да поставе питања и траже одговоре.

Унутрашњи сведок је нечије сопство. Карактер Холокауста је био такав да је у потпуности уништио филозофску могућност обраћања и постојања неког Другог коме би човек могао да се обрати са „ти“ како би задобио слушаоца за потврду своје субјективности; самим тим када не

постоји неко споља коме се може обратити са „ти“ то се не може учинити ни према самом себи што води до тога да је Холокауст створио свет у коме човек нема баш никога коме би могао да се обрати или сведочи о догађају у коме се налази. Зато се јавила сумња код самог сведока у истинитост и постојање искуства јер не може да га пренесе ни самом себи ни неком другом ко такође не може да прими поруку. Ту Лауб види корене отуђености јер када неко одбаци своју историју његов идентитет такође престаје да постоји. Да би повратио то своје сопство, мора да се поврати слушаца, онај Други и то је разлог због чега је процес сведочења био важан: „Сведочење је, стога, процес у коме приповедач (преживели) поново успоставља своју позицију сведока: поново успоставља унутрашње „ти“ а тако и могућност сведока или слушаоца унутар самога себе.“ (Карут 1995: 70) Он је и много више од тога јер омогућава важнији аспект завршетка процеса преживљавања кроз прихватање сопственог искуства као стварног.

На основу искустава са преживелима које је интервјуисао, Лауб на крају извлачи следеће закључке о томе шта значи процес сведочења. Сведочење у исто време обећава остваривање истине и повратак нормалном и оздрављеном свету, али истовремено крши то обећање јер не доводи до лековитог повратка прошлости и сигурности која је трајно изгубљена. Процес сведочења у коме учествују слушаца и говорник у дијалогу представља спону и начин да се превазиђе ово прекршено обећање иако не може ништа из прошлости да промени: да врати мртве, да порекне ужасе догађаја или да поврати сигурност. У исто време не дозвољава да се поклекне и подчини смрти, носталгији или непрекидној борби са прошлошћу. То је истраживање начина за помирење два света – оног старог сигурног и новог који ће заувек остати другачији. У том процесу се говорник-приповедач суочава са губитком уз неизоставан бол који се јавља при поновном проласку кроз трауматично искуство и мири са чињеницом да оних из прошлости више нема и да се никада неће вратити. И поред тога имају осећање да више нису сами, да постоји неко ко их прати на путу сазнања о неиспуњености надања и обећања, неко ко им помаже да поврате слушаоца који сада постаје њихов сведок и који учествује заједно са њим у процесу његовог преласка из слушаоца у сведока.

О процесу сведочења као дијалогу и његовом значају како за преживеле тако и за оне који их интервјуишу говори такође и професор Роберт Џеј Лифтон (Robert Jay Lifton) амерички психијатари психоаналитичар

јеврејског порекла који за себе сматра да је трећа генерација Американца, пошто су његови бака и дека успели да емигрирају у Америку на почетку XX века. Био је војни психијатар у Кореји и Јапану, а његови пацијенти су жртве вијетнамског рата, Хирошима и Холокауста. За разлику од Лауба који има искуство Холокауста, Лифтон терапији и пацијентима не прилази из позиције и улоге лекар-пацијент који у процесу дијалога заузимају двоје равноправних учесника. Пошто то овде није случај, он мора да пронађе начин да прође искуство свог пацијента и саговорника – наратора, да би као терапеут био у позицији и некога ко непрекидно сведочи у своје име. Тако се ствара ситуација дуплог сведочења где терапеут мора сам да створи слике у сопственом уму онога што пацијент говори:

И тако терапеут ствара те слике, ствара наратив о њиховој причи. А наратив укључује елементе њиховог бола, узроке њихових конфликта, а такође и извор њиховог знања, природу њиховог искуства. Он је самоформирајући или реконструктиван, поновно створен у процесу симболизације самог терапеута [...] Верујте ми да је веома болно седети у својој ординацији и слушати описе преживелих из Аушвица или Хирошима, о ономе како је то било, о конкретним детаљима [...] – шта су људи заправо радили, шта су нацисти заиста радили, како је то када удишете, знате, мирисе крематоријума или када сазнате да су ваша деца или родитељи убијени [...] А тако је велико искушење одгурнути их оставити их по страни; вратити пацијента или клијента натраг у детињство је много удобније и на то смо навикли. Или било где осим у ту ужасну, ужасну трауматичну ситуацију. (Карут 1995: 143-144)

Лифтон је доживео процес „заступања преживљавања“ који подразумева што ближи ментални и емотивни приступ ситуацијама у којима су се налазили преживели пацијенти иако терапеут никада не може да ради оно што су преживели радили, да мисли и осећа оно што су они мислили и осећали, или да буде изложен условима којима су они били изложени. Визел га је подржао у тој намери преузимања/проживљавања туђе трауме када му је Лифтон у једном разговору открио да има ужасне ноћне море у којима се налази иза бодљикаве жице заједно са женом и децом на шта му је он одговорио да сада може да настави са својим проучавањима, јер

је сматрао да је неопходно да терапеут на неки психолошки начин проживи оно што су они преживели иако то никада не може да се у потпуности учини. То је процес кроз који би требали да прођу и читаоци који на прави саосећајан и разумевајући начин желе да се приближе овом догађају јер једино што можемо да урадимо сви ми који смо удаљени од тог искуства је да покушамо да разумемо, иако га никада нећемо знати. Уколико смо довољно дуго и дубоко изложени сведочанствима или садржајима о овом догађају, могуће је кроз снове и проживети неке од ситуација што може заиста да остави јак и упечатљив утисак јер се на неком подсвесном нивоу налазимо унутар непреживљеног трауматског искуства које сада постаје и део нас и додељује нам улогу културолошког заступника преживљавања. Преживели и заступник преживљавања се тако сусрећу у дијалогу и тај сусрет чини процес сведочења.

Сара Р. Хоровиц (Sara R. Horowitz) у својој књизи *Voicing the Void, Muteness and memory in Holocaust fiction* у петом поглављу говори о проблемима рецепције сведочанства од стране оних који су временски удаљени од тог искуства јер се ни место ни време не поклапају са оним о чему се сведочи. Кроз овај пример се објашњава у чему се састојао Визелов страх од неразумевања и несазнатљивости искуства оних који нису преживели. На снимању документарног филма из 1978. године под називом *Kitty: Return to Auschwitz* редитеља Питера Морлија (Peter Morley) преживела Кити Харт-Моксон имала је двоструки задатак: да своје искуство пренесе гледаоцима, али и свом сину који је прати за време ове посете и такође учествује у снимању филма. На колективном нивоу јавност би тако имала прилику да се увери у постојање Аушвица, нарочито они који га поричу, а на субјективном и личном нивоу би покушала да пренесе сину своја искуства како би он сазнао и разумео шта заправо значи Аушвиц – место злочина које сведочи о самом злочину. Он је у исто време прималац личне поруке своје мајке, али представља и све нас друге гледаоце који кроз камеру примамо њену поруку. Међутим, место насиља и смрти из времена рата не одговара месту „раскошног“ мира и тишине на коме се налазе тридесет година касније: „У најбољем случају, садашњи логор може да послужи као тихи реквизит за њен упад у оквире сопственог сећања. У најгорем случају, његова тишина и пасторалност пориче оно што она зна да је истина.“ (Хоровиц 1997: 95) Пошто се садашња слика не подудара са њеним сведочанством, она покушава анегдотама и описима свакодневног

живота у логору да надомести празнину онога што камера и њен син не могу да виде. У томе јој помажу места која обилазе и која буде успомене на прву ноћ када је стигла или на чинију која је служила као чинија за јело и вршење нужде, или на болести које су харале логором. Пошто се оно што она говори и слике на лицу места које могу да виде не подударaju, Кити инсистира на томе да њен син и гледаоци који ће то видети путем камере једноставно морају да замисле оно што им она говори, јер то је једини начин сазнавања. Наша машта мора да надомести оно што је време избрисало или поправило: „Морате да замислите, овде није било траве. Овде је било само блато. Да је било траве, појели бисмо је.“ (у Хоровиц 1997: 96) Кити је морала да додаје слике својом причом и да се такмичи са визуром камере замењујући њене празне оптичке слике пуним вербалним визијама сопственог сећања које је савлађује. Док слике из сећања постају све јасније, њен говор означава тренутак прелаза из садашњости у прошлост зато што, како нас упуђује Хоровиц, на почетку њеног сведочења готово да и није било примеса пољског акцента, али је он постајао све приметнији како је сећање постајало присутније. Међутим, неразумевање је неминовно, јер искуство њеног сина се ни на који начин не додирује са искуствима других логораша; он не може да замисли да неко мора да се на живот или смрт бори за приступ „тоалету“ у коме нема тоалет папира. Зато Хоровиц закључује да он не може да схвати и адекватно одговори на оно што чује што „открива дистанцу између њихових светова и искустава – дистанцу која одваја прошлост од садашњости, логоре смрти од споменика и преживелог од свих осталих, колико год да су добронамерни.“ (Хоровиц 1997: 97)

4.3. Писање историје – однос историје и сведочанства

Дотакли смо се теме односа историје и сведочанства која га посматра као непоуздани извор за објективно и истинито преношење историјских чињеница. Међутим, за многе историчаре сведочење има важно место у процесу писања саме историје. Сећање са свим својим мањкавостима поставља питања пред историју тако што указује на проблеме који су још увек живи и оптерећени емоцијама и вредностима. Насупрот томе, историја критички преиспитује сећање у процесу разраде прошлости која још

увек није ишчезла. Хејден Вајт (Hayden White) се сматра зачетником и творцем новог виђења улоге и начина на који се пише историографија. Његово најзначајније дело је *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteen-Century Europe* (1973) која по његовим речима представља анализу дубоке структуре историјске имагинације. За њега је свако историјско дело „вербална структура у облику дискурса наративне прозе.“ (Вајт 1973: ix) Показао је да историјско писање почива на одређеним стиловима историјског приказа и за сваки стил понаособ одредио основне стратегије и моделе које историчар користи. То га при писању приморава да се придржава датих структурних претпоставки изабраног стила и стратегије у процесу стварања дискурса. По њему се сваки историографски текст заснива на дубоким дискурзивним, односно наративним облицима, идеолошким и реторичким структурама. Нарација је главни модел људског сазнања; она није секундарна у односу на свет, већ је примарна јер одређује његов смисао. Прошлост свакако постоји, али наш приступ њој јесте посредан – до историјских догађаја једино можемо да дођемо путем текстова који јој дају смисао. Дискурс уз помоћу којих се стварају ти текстови нужно је обојен етичким и естетичким вредностима, а историографски текст никада није неутрално репродуковање прошлости већ поетски чин у коме долази до структурног преобликовања истраживаног историјског поља уз помоћ четири основна тропа: метафоре, метонимије, синегдохе и ироније (в. Вајт 1973). Дакле, „историје“ садрже дубоке структуралне садржаје који су у бити поетски, али и специфични на лингвистичком нивоу. Они служе као прихваћене парадигме онога што би требало да буде строго историјско објашњење. Ту парадигму Вајт види као метаисторијски чинилац сваког историјског дела које се боље разумева у заједничким оквирима с другим историјским делима него из монографије или архивског извештаја. С друге стране стоји такозвани Нови историзам (New Historism) који се развио осамдесетих година на Универзитету у Калифорнији, у Берклију. Поборници овог правца се окрећу марксизму и културним истраживањима XX века у истраживању идеолошких веза између текста и историјске стварности у откривању језичких премиса о свету, погледа на свет и утицаја материјалних културних пракси приликом писања књижевности (в. Бужињска и Марковски 2009: 547). Циљ је конструисање целокупне културе као области књижевног истраживања, као текста који се непрестано реинтерпретира. Овакав текст културе који се

изнова интерпретира обухвата књижевност и друге дискурзивне активности од којих је састављена историја. Он се развио из савремене теорије и садашњег тренутка, Ничеове *Генеалоије морала*, структуралистичког схватања да су сви људски системи симболички и потчињени језичким правилима, и деконструктивистичког схватања да је немогуће позиционирање историчара као посматрача који се налази изван затвореног опсега текстуалности. Обе оријентације се слажу у томе да не постоји објективно истраживање историје. Само се херменеутичким деловањем помоћу језика може доћи до смисла јер је језик тај који чињенице уводи у домен културе. Он је идеолошки обојен, што значи да не постоји неутралан дискурс за писање историје.

Доминик Лакапра наглашава важност сведочења и сведочанства као посебног места сећања и трауме међу свим музејима, архивама, меморијалима, који су често и саставни део поставки управо у музејима и другим сличним местима. У својој књизи *History and Memory After Auschwitz* (1998) каже да је за свако озбиљно бављење овим питањем неизбежна архива на Јејлу у којој се налази око 4.400 сведочанстава, што чини око 12.000 сати снимљеног видео и аудио материјала. Овај пионирски подухват у стварању жанра сведочанства и његовом очувању настављен је кроз Спилбергову Шоа фондацију која је успостављена на Универзитету Јужне Калифорније почевши од 1993. године под називом USC Shoah Foundaton захваљујући којој је снимљено преко 55 хиљада²⁶ преживелих из различитих сукоба и њихових сведочанстава из 56 држава испричаних на 43 језика која се чувају у највећој дигиталној архиви под називом Visual History Archive. У свему овоме Лакапра види потврду да је сведочанство постало водећи и најзначајнији некњижевни жанр у коме су испреплетане „чињенице и фантазија“ док је сведочење које је засновано на сећањима „испливало као привилеговани модел приступа прошлости и њеним трауматским дешавањима.“ (Лакапра 1998: 11) С друге стране, оно што је заводљиво јесте виђење сведочења и сведочанстава као еквивалента самој историји; оно јесте главни извор и више од тога, али поставља посебне изазове пред историју

²⁶ У овај број, осим сведочанстава о Холокаусту, улазе и сведочанства других геноцида као што су геноцид над Јерменима у Првом светском рату (1915), Нанкинхшки масакр у Кини (1973), Геноцид у Камбоџи (1975-1979), геноцид у Гватемали (1978-1983), геноцид у Руанди (1994), сукоби у Централноафричкој републици и Јужном Судану и масовног насиља против муслиманског народа Рохинга у Мјанмару (2017).

и историчара који постаје секундарни сведок/објекат преко кога се врши психолошки процес преношења (transference) који увек подразумева и понављање. Он мора да пронађе прихватљиву позицију субјекта у односу на сведока и његово сведочанство. У интервјуу²⁷ “‘Acting-Out’ and ‘Working-Through’ Trauma’ (1998) у Јад Вашему који је водио Амос Голдберг (Amos Goldberg), Лакапра подробније говори о овој теми. Што се тиче историјске науке, он се у потпуности залаже за методе које подразумевају прикупљање и сортирање чињеница зарад што прецизније и тачније презентације истих. Пошто то није довољно, узима у обзир и емотивне одговоре на историјску тему или импликације које неко може да има у вези са њом што заједно са првим приступом чини целину. У чланку ‘Trauma, Absence, Loss’ говори о „емпатичној неугодности или немој трауми” (Лакапра 1999: 699, 717) која је повезана са овим првим начином откривања трауме што је до некле слично са Лифтоновим заступањем преживљавања, али садржи и ограничења. То је израз који је сковао како би описао жељену реакцију друге генерације, али и других секундарних сведока као што су историчари који треба да доживе непријатност, али не и да се идентификују или да и сами прихвате трауму као своју јер она има своју „историјску специфичност која се мора поштовати.“ (Милер и Тауго 2002: 7) Историчар може да се нађе у две ситуације. Прва подразумева потпуну идентификацију са онима који су учесници у неком догађају било коју улогу у њему да заузимају. Друга је екстремнији вид потпуне идентификације када на екстремно емпатичком нивоу преузима на себе искуство учесника и тако сам постаје „сурогат-жртва.“ (в. Голдберг 1998) Као пример за ову другу опасност Лакапра наводи Клода Ланцмана (Claude Lanzmann) који је у свом документарном остварењу под називом *Shoah* (1985) готово жели да преузме судбину жртве, јер сам то није био, што може да доведе до опасности у процесу разговора са њима у смислу импулсивнијих и директнијих захтева и питања која се постављају. Зато у процесу преношења сведочанства са сведока на историчара он мора да пронађе равнотежу између потпуне идентификације, коју мора да искуси као и психијатар, и дистанциране објективности.

Лакапра сматра да се однос историје и сећања може посматрати једино кроз етичка, естетска и политичка питања и зато његов приступ подразумева интеракцију историје, сећања и етичко-политичких односа који су

²⁷ Интервју је доступан на званичној интернет страници Јад Вашема <https://www.yadvashem.org/articles/interviews/dominick-lacabra.html>, приступљено 28.7.2020.

се развили након Холокауста као његова последица о чему подробније говори и у последњем шестом поглављу 'Conclusion: Psychoanalysis, Memory, and the Ethical Turn' поменути студије (1998) у коме наглашава важност уплива психоанализе у третирању ових претходно наведених односа јер је омогућила процесе које он дефинише као *испољавање* (acting-out), који је повезан са понављањем, и *разрађивање* (working-through) који су директно и интимно повезани са чином жалости као пожељним начином одржавање сећења. Он ове процесе позајмљује од психоанализе и покушава да их развије на начин који ће бити користан за употребу у проучавању значајних историјских проблема од којих је Холокауст један од најважнијих. Први појам је сличан процесу испољавања ПТСП-а, односно опсесивно-компулсивном проживљавању трауме кроз различите симптоме који се понављају, док се други појам односи на нешто што не стоји у директној супротности са првим процесом, већ што представља напредак у односу на ово претходно стање и може се повезати са процесом сведочења, али не у оном исцељујућем смислу о коме је говорио Лауб, већ у смислу прихватања истине о томе да је преживљена траума део прошлости и да преживели егзистира у садашњем тренутку овде и сада што му омогућава да се критички осврне и дистанцира од проблема који се налази у прошлости кроз процес разлагања и разрађивања детаља те прошлости:

Разрађивање видим као врсту супротне силе (не потпуно другачијег процеса, чак не ни као нешто што доводи до врсте излечења), али настојим да порекнем, или да се удалим од терапеутских концепата психоанализе и да покушам да је усмерим више ка етичким и политичким правцима. Кроз разрађивање, особа покушава да досегне критичку дистанцу према проблему, да буде у стању да разликује прошлост, садашњост и будућност. [...] Можда постоје и друге могућности, али кроз разрађивање особа може да постане етички агент. (Голдберг 1998)

Дакле, оба процеса чине саставни део процеса сећања. Ова два принципа су донекле подударна, али овај други не допушта потпуно ослобађање од стега прошлости; он је такође понављајући, али укључује и интерпретацију која доноси ослобађајући ефекат за сведока иако се прошлост и процес испољавања не превазилазе у потпуности.

4.4. Место заборава у процесу памћења

Да би се живот наставио, неопходан је заборав који није само природна појава већ и циљана културна стратегија која може и треба да послужи у одређено време одређеном циљу. Последице тога могу да буду веома опасне и болне јер могу да доведу до понављања онога што се заборавило, а што је било узрок пређашњој патњи, као што је био случај код нас након Другог светског рата и ситуације у којој смо се нашли у ратовима деведесетих година приликом распада бивше Југославије. Заборављени су злочини и злочинци, али и они који су чинили добра дела и спасавали невиних животе. Заборављене су и саме жртве о којима није смело да се говори зарад успостављања нових односа у мирнодопским условима. Оно што је можда зачуђујуће јесте да је оваква ситуација владала и у новоуспостављеној Држави Израел где је све до шездесетих година тема страдања у рату била табу тема, о чему ће сведочити Албахари у свом роману *Маман*. Асман о томе пише на следећи начин:

Континуирани процес заборава није само део друштвене нормалности, он је и претпоставка живота и преживљавања, и то важи за појединца као и за групу. Као што се у глави појединца мора стално заборављати, тако се мора стално заборављати и у друштву како бисмо се ослободили болних искустава, превазишли конфликте, дали место ономе новом и били кадри да се ухватимо у коштац са задацима садашњости. (Асман 2011: 58-59)

Процес намерног заборављања одвија се кроз процес порицања. Тако се у Француској доста дуго порицала њена колаборациона стварност. Потиснута је чињеница да је влада у Вишију све време рата својевољно сарађивала са окупаторима, а истицани су покрети отпора као главна окосница тог периода што се исто дешавало и у Италији са њеним фашистичким режимом. Ретко се помиње и Немачко-Совјетски пакт о ненападању из 1939. године. И у другим северним земљама владе су најпре сарађивале са нацистима пре него што би дошло до преокрета. То је био Хитлеров *modus operandi* који се једино у Краљевини Југославији није примио јер је народ одабрао рат, а не пакт. Овај процес порицања нарочито је био јак у Немачкој где су се нацистичка злодела карактерисала као „дела почињена

у име немачког народа, а не од стране немачког народа“ (Берк 2001: 220) што је било кључно у редефинисању и поновној изградњи немачке нације. У модерном памћењу, Други светски рат се користи као политичко средство нарочито у Израелу и на простору Блиског истока где су порицање и сећање на Холокауст и данас разлог за сукобе. Данашња Држава Израел представља својеврсни споменик Холокаусту те би се њеним евентуалним уништењем срушио и бастион тог сећања. Још једна опасност која прети јесте и претварање Холокауста у део индустрије забаве и туризма на коме се добро зарађује. Неколико милиона људи годишње посете места сећања и трауме као што су Аушвиц и други логори, тако да постоји опасност да ова места изгубе своју страдалну и образовну природу и постану још једна исплатива туристичка дестинација, где ће људи долазити да би урадили што бољи „селфи“ незнајући да се налазе на гробовима невиних страдалника. Ипак, избор је на нама шта ћемо урадити са тим сећањима и на који начин ћемо их обезбедити од злоупотребе и намерног заборавља.

Тишина и неговорење о Холокаусту у самој Немачкој били су део процеса реконституисања немачке државе. О томе говоре Леви и Шнајдер у књизи *The Holocaust and Memory in the Global Age* (2006). Холокауст је играо централну улогу у колективном сећању прве послератне деценије, али све до седамдесетих година још увек нису биле успостављене форме ритуалног сећања на јеврејске жртве. У годинама окупације и успостављања Федералне државе Немачке (западни део Немачке који су контролисале Француска, Велика Британија и САД – Западна Немачка (Бон)), сећање на јеврејске жртве се неговало у универзалном контексту у смислу упоређивања и мерења сопствене патње политичких елита и Народа (Volk-a) у то време. Термин „суочавање са прошлошћу“ означавао је искључиво однос према нацистичком периоду што је још један показатељ тога колико је сећање на Холокауст представљало централну историјску тачку. Међутим, његова реторичка употреба била је ограничена, јер се није могао користити у Демократској републици Немачкој уз аргумент да се не могу повлачити паралеле између Холокауста и Источне Немачке коју је контролисао Совјетски савез. Леви и Шнајдер наводе Дубијела (Dubiel) који каже да је тенденција педесетих година била да се у Парламенту апсолутно не помиње нацистичка прошлост: „Само су законске регулативе које су донешене у време рађања Трећег рајха биле делићи који су сачињавали зид срама и прећутне кривице.“ (у Леви и Шнајдер 2006: 72) Та кривица је могла да се

свали на малу групу нациста који су починили „криминалне радње у име Немачке“. Влада је уз помоћ неких новинара успела да оптужбе о колективној кривици заодене у такве формулације да није остао нико ко би могао да буде оптужен или окривљен за геноцид. Са једне стране, злочинци су сведени на такав минимум да су то били само људи у непосредном Хитлеровом окружењу и под његовом непосредном командом, док је с друге стране, колективна кривица била генерализована до те мере да је пренебрегнута чињеница да заправо нису сви Немци учествовали у томе и да су многи такође невинно страдали, што је ово питање довело у бесмислен положај нарочито у периоду од 1945 до 1948.

4.5. Јединственост Холокауста

Леви и Шнајдер посматрају Холокауст као јединствен догађај, јер је добио своје специфично име, што није случај са каснијим или било којим другим масакром, иако многи други теоретичари сматрају да то није у потпуности тачно. О проблему означавања говори и Лакапра. У поменутом интервјуу (1998) каже да на овај догађај гледа у смислу његове особености, а не потпуне јединствености у односу на друге сличне догађаје. Он ово питање проблематизује тако што указује на мноштво означитеља; за разлику од Левија и Шнајдера, за Лакапру, као и за Берк (2001) не постоји јединствен назив, већ неколико назива: Холокауст, холокауст, Шоа, нацистички геноцид само су неки од њих, а сваки постоји у различитом семантичком простору. Пре Ланцмановог филма било је у неку руку егзотично да неко из Америке употреби назив Шоа. То се променило и доказује моћ коју поседује тај визуелни медиј културе. Проблематичност термина „Холокауст“ по Лакапри лежи у његовој религијској укоренености чега већина људи није свесна када га користи, а користи га зато што је прихваћен у културним оквирима. Проблем импликације било које врсте, идеолошке, политичке или емотивне, јавља се због проблема именовања и питања да ли је догађај јединствен или не, јер ако јесте онда мора да има јединствено име. Сва ова проблематика уздиже се до теолошких оквира јер је у питању једна врста негативне сакрализације, а проблем јединствености је повезан са тиме до ког нивоа је догађај постао део грађанске религије која у себи садржи ту негативну сакралност коју Лакапра повезује са појмом „утеме-

љујуће трауме“ која поставља тешко питања о идентитету, али које постаје основ за његову изградњу.

Видећемо да ће Козински базирати свој литерарни живот на овој трауми за коју не можемо да будемо сигурни да јесте темељно искуство његовог стварног живота и идентитета на основу кога даље гради свој књижевни живот, али и да не прихвата да та негативност буде централна, већ супротно томе, окреће се ономе што из свега тога настаје, а то јесте позитивна ствар – то је сам живот. Козински је веровао да основ јеврејског сећања не треба да буде неко места сећања или мемориалије попут споменика или музеја. Шта год да се изгради, колико год велико и велелепно било не би могло да представи јеврејско присуство и истрајност у историји човечанства. Универзум Јеврејства је, по њему, толико велики да не постоји адекватан начин да се опише или представи. Оно што представљају многе мемориалије, било мале или монументалне, јесте везано за смрт и уништење, што је Козински дефинисао као „други Холокауст“ (Козински 2012: 190) у тексту који раније није објављен јер ниједан издавач није хтео да га објави. Ту је Козински изнео своју визију шта сећање треба да подразумева. У својим интервјуима је увек наглашавао да јеврејска традиција треба да се заснива на слављењу живота, а то што су Јевреји широм света одлучили да буду дефинисани Аушвицом и смрћу за њега је представљало поновно уништење и победу нациста. На једном обраћању верском скупу у Њујорку 1990. године говорио је управо о значају мемориализације колективног искуства које се назива Холокауст кроз споменике и друга јавна обележја посвећена онима који су умрли, али и кроз јеврејска достигнућа, оних из прошлости и оних која ће тек доћи. То заправо значи да Јевреји не треба искључиво да прихвате да буду дефинисани својим одсуством кроз смрт, већ присуством кроз живот. Када му је једном приликом један пријатељ, амерички Јеврејин, рекао да су његове ћерке у школи добиле задатак да направе реплику неког концентрационог логора од седам понуђених, осетио је да нацисти имају разлога да славе, јер:

ако ми Јевреји – амерички Јевреји, од свих људи – учимо нашу децу да се усредсређују на концентрационе логоре, онда је Гебелс победио. Ми нисмо у гету. Ми имамо могућност да се слободно изразимо, у било ком облику и на било који начин – на начин Бродвеја, на начин Вол стрита, на начин Форбса 400. Зашто бисмо се

онда враћали на период који нисмо ми створили? Аушвиц-Биркенау није мој споменик. Ја немам ништа са њим, баш ништа. Ни једном у својој четири хиљада година дугој историји нисам, историјски, дошао на идеју нечег таквог – на идеју да будем истребљен као пацов. Не постоји ни једна једина метафора у Талмуду која повезује људска бића са животињама. Па ипак, творци овог споменика су покушали да ме сведу на уништење, на колективно истребљење, на начин проточности обично ограниченог на животиње. (Козински 2012: 191)

По њему, Аушвиц-Биркенау припада искључиво онима који су га створили и зато се мора користити искључиво немачки назив, никако пољски, јер су место Oświęcim у коме је саграђен и његови становници посве недужни и немају никакве везе са идејом његовог оснивања и употребе. И зато је сматрао да о Јеврејству не треба учити кроз концентрационе логоре и смрт, већ кроз жива дела оних који су стварали и још увек стварају и славе живот. Институције као што су Јад Вашем у Јерусалиму и Музеј дијаспоре у Тел Авиву су веома важне јер оно што се у њима ради за њега је од највећег значаја и важности у смислу да је подједнако важно да се памти прошлост и они којих нема, али и да се на прави начин третира прошла, садашња и будућа стваралачка снага више миленијумске јеврејске цивилизације.

О конструкцији сећања у Израелу говори и нерезидентни босанско-херцеговачки рабин др Елиезер Папо са Универзитета Бен Гурион од Негева из Бершеве у Израелу на својим предавањима и у интервјуима. У једном који носи назив 'Пливати против струје је кошер' наглашава чињеницу да се у Израелу Дан сећања на Холокауст не обележава када и у остатку света 27. јануара, већ 27. нисана (март-април) и носи назив Дан сећања на Холокауст и јунаштво (Yom Hashoah Ve-Hagevurah). Налази се између друга два празника: Песаха (сећање на излазак из ропства и слободу) и Дана сећања на пале израелске војнике (Yom Hazikaron). Сам назив је донет и усвојен у израелском парламенту Кнесету 1953. године а поштују га Јевреји и јеврејске заједнице широм света. Папо објашњава да је оваква конструкција празника сећања индикативна и у функцији успостављања националног васкрсења: „Другим речима, Холокаусту је ретроактивно дат смисао тиме што је у јеврејском календару увршћен у низ празника који

обележавају национално обнављање“ (Милојевић 2017), односно он је за саме Јевреје нови почетак новог живота, а не крај и смрт.

С друге стране, „други Холокауст“ подразумева и нешто што су Јевреји сами проузроковали, а то је губитак латинско језика – једног од три јеврејска језика на коме је написано хиљаде књиге, песама и филозофских расправа и на коме су шпански и португалски Јевреји говорили хиљаду година. Губитак језика је по Козинском најјачи пример самоуништења, јер јеврејски народ чија се традиција заснива на усменом предању нема право на тај губитак. Чини се да је управо из ових разлога Козински покушавао да избегне тај други Холокауст, да буде дефинисан раздобљем од четири године смрти у логорима насупрот хиљадама година живота, па је свој идентитет покушавао да изгради управо на стваралачким основама које славе живот кроз разноврсне видове стваралаштва. Као писца, дефинисале су га само његове књиге, а поред писања бавио се и фотографијом, филмом, телевизијом, играо поло. Све су то ствари које су биле део живота:

Као Јеврејин, ту сам дуже од готово свих осталих. Доприneo сам само најбољим овој цивилизацији: најбољим вредностима, осећајем самилости и разумевања и људским правима и веровањем у врховног бивствовања – ‘бивствовања’ у значењу постојања овде као и постојања тамо. (Козински 2012: 201)

Иако је на крају одузео себи живот, док је постојао овде никада није пропагирао уништење живота, нити је прихватао да буде дефинисан смрћу. Оно што није прихватао када је меморијализација Холокауста у питању јесте начин на који је јеврејска традиција постала обележена тим једним тренутком у историји док су сва остала жива искуства и доприноси у медицини, уметности, науци и свим другим областима живота на добробит целокупном човечанству остала у сенци.

Своју студију под називом *Worlds of Hurt: Reading the Literatures of Trauma* (1996) Кали Тал (Kali Tal) почиње наводећи морално дискутабилне потезе које је почетком 1990-их година направио Ели Визел доделивши награде и епитет преживелог људима који заправо нису ни били на тлу Европе у време Другог светског рата, а камоли видели или били у логорима, или на било који други начин искусили оно што ће се касније означавати као Холокауст. У питању су Хенри Кисинџер и Џорџ В. Буш који су

чак својим политичким деловањем као високи представници Сједињених Америчких Држава учествовали у геноцидима широм света: Кисинџер у Камбоџи, а Буш у Ираку. И поред тога, Визел их је наградио за њихов допринос филантропији и добробити коју су донели јеврејском народу. Помало контроверзно и како је и сама свесна непопуларно, она позива читаоце да преиспитају „свету“ природу тематике Холокауста и прекрше ову културолошку забрану јер жели да покаже колики је утицај и снага Холокауста као пресудног догађаја у односу на који се мере други трауматски догађаји у савременој Америци и колики је утицај преживелих на легитимност и начин интерпретације сведочанстава оних који су искусили другачије врсте траумтских догађаја којима се Тал бави у својој студији. Овакве везе никада раније нису теоретски истраживане. Да би се то постигло неизбежна је демистификација Холокауста и враћање на културолошка и политичка дешавања и њихово посматрање на истом нивоу с другим политичким и културолошким догађајима. То је по њој важно зато што карактерисање Холокауста као светог догађаја иде под руку са присутним, али скрајнутим или намерно потиснутим знањем о томе да је постојао антисемитизам, какав је систем био фашизам и још више нацизам, колика је била њихова снага и о томе да ове појаве постоје и данас. Такође, злоупотребе имена нацистичких вођа и нарочито Хитлеровог од стране различитих америчких администрација није реткост, јер су тако њени представници проналазили оправдање и темељ за вршење ратних дејстава широм света, не из наводно хуманитарних разлога како су то јавности углавном представљали, већ искључиво због личне користи до које се долази експлоатацијом природних ресурса или других користи чему смо и ми сведоци на простору бивше Југославије. У вези са тим, Тал се пита која је тачна импликација Визеловог поменутог одликовања Џорџа В. Буша наградом за хуманост која је уследила у одсутном тренутку Заливског рата који се може окарактерисати и као приватни Бушов рат. Стога наводи да се трауматски догађаји поновно исписују све док не постану кодификовани и док сама форма не преузме примат над темом те се њоме могу бавити сви они иоле вешти писци који желе да се ухвате у коштац са таквом тематиком: „На пример, Холокауст је постао метоним, *не* за конкретан низ догађаја који су се догодили у Немачкој и окупираним областима пре и за време Другог светског рата, већ за сет симбола који рефлектују формалну кодификацију тог искуства. Постоји препознатљив оквир литерарних

и филмских конвенција који чине текст о ‘Холокаусту’ (Тал 1996: 6). Она психолошку трауму види као средство за добијање политичке моћи зато што се сведочењем жртава може манипулисати у смислу да се њихове приче на неки начин „дозирају“ уколико пун опсег онога што се догодило не одговара тренутним интересима или статусу *quo*. Оне се зато приморавују на ћутање, уколико је њихов глас слаб, или се њихова сведочења преуређују од стране гласније утицајније већине која ће понудити сопствену верзију туђе трауме. Такође су ту и друге заједнице и групе које желе да пропагирају своје приче што доводи до маргинализације теме Холокауста или њене злоупотребе. С друге стране, уколико преживели успеју да задрже контролу над својим искуством и сведочанствима, могу да покрену друштвене и политичке промене у њиховим структурама. Дакле, она указује на важност испитивања интеракција између преживелих као појединаца, заједнице преживелих и оних који имају политичку моћ.

Према њеном виђењу, Холокауст представља пример процеса у коме је трауматски догађај присвојен и кодификован, који је свеприсутан у нашој подсвести и који нас запоседа. Али оно што ми познајемо није низ историјских и културолошких догађаја који су чинили Трећи рајх већ низ издвојених и конкретизованих слика за које је термин Холокауст постао метоним:

‘Холокауст’ је означитељ за, између осталог, нацистичку геноцидну кампању против Јевреја; за владавину зла на земљи; и за образложење постојања Државе Израел. Отргнут из религиозне терминологије и написан великим словом ‘Х’, термин Холокауст је одвојен од описивања других зала које чини човек као што су ропство, геноцид и репресија. Лична именица, њена јединственост се наглашава сваки пут када се изговори. (Тал 1996: 7)

Она такође реферира на Јанга који примећује да ће Холокауст ипак макар на реторичком нивоу бити упоредив с другим несрећама с којима не може да се упореди због свог статуса изванразумског догађаја. Сматрамо да је јасна и прецизна номенклатура појединачних трауматских догађаја неопходна да би се том траумом бавили на прави начин. Оно чега нема у језику нема ни у стварности, односно у свести људи. Управо је због свог конкретног језичког одређења (иако не сасвим јединственог као што смо видели) Холокауст заузео своје место у историји и њеном проучавању

као и због решености и упорности преживелих да пренесу своја сведочења и жртвама обезбеде мир. Још један од примера специфичног именовања јесте и случај страдања Рома које се назива Самударипен²⁸. Међутим, истраживања о овом сегменту Другог светског рата нису на завидном нивоу јер је сама заједница специфична, са свим својим географским, историјским и културолошким разуђеностима. Такође, недостатак стручњака ромског порекла чини ову тему скрајнутом. Проблем код Срба је што ће вероватно проћи читав један век од Другог светског рата у коме смо много страдали, а да нећемо добити адекватан именитељ који би то означио. Остаје да видимо да ли ћемо остати жртве геноцида или ће стручњаци успети да дођу не неког другог адекватнијег термина обзиром да се страдање нашег народа протеже све до данас. Сваки народ, свака група мора да се бори за себе, али оно што су урадили Јевреји издвајајући своју катастрофу и стављајући је на врх лествице страдања треба да послужи свима као пример и смерница како мора да се поступа са сопственим жртвама и сећањем на њих. Јер најмање што заслужују јесте да се о њима прича и да се никада не забораве.

²⁸ У преводу *масовно убијање*.

5. ХОЛОКАУСТ И КЊИЖЕВНОСТ

„...постоји само једна ствар коју вреди
бити у животу а то је бити писац ...“
(Гросман 2016а: 34)

„Фикција лаже, али говори истину.“
Пабло Пикасо

Долазимо до дела где ћемо на конкретним примерима књижевних дела видети како су писци изражавали своје виђење догађаја о коме говоримо и како се она уклапају у теоријске поставке из претходних поглавља. Алвин Х. Розенфелд (Alvin H. Rosenfeld) наводи у студији *A Double Dying, Reflections on Holocaust Literature* (1980) да догађај који означавамо као Холокауст обе- лежава наше доба и ново поимање самог концепта човека и човечности, те тако књижевност Холокауста представља забелешку дуплог умирања: физичког умирања милиона људи и духовног умирања хуманизма и кон- цепта Човека чији се глас самим тим губи, док с друге стране означава и нову наду за оно што ће се из свега изродити. Како време пролази и како се све више удаљавамо од самог догађаја, расте и перцепција Холокауста као нечега што је невероватно те ће будући писци и читаоци који буду на још већој временској дистанци имати тежак задатак да се не покоре тишини и забораву и надасве порицању. Ако је Хамлет био у дилеми „бити или не бити“, примећујемо да су многи писци које овај догађај дотиче на било који начин у моралној и литерарној дилеми „писати о томе или како не писати о томе“ која се временом само још више повећава. Ако је писање о томе на неки начин богохуљење, онда је тишина још већа издаја, сматра Розенфелд, али и многи други критичари који верују у могућност и неопходност по- стојања књижевности Холокауста. Разлози потешкоћа леже у томе што се људска имажинација веома променила након Аушвица и што само постојање одреднице *Аушвиц* у новом вокабулару означава постојање нечега што сада постоји као реалност, а што пре тога нисмо могли ни да замислимо:

Запањени страхотом и притиском самог догађаја, имажинација долази до једног од својих периодичних завршетака; несумљиво, такође стоји на прагу нових и још тежих почетака. Књижевност Холокауста, која се нашла на овом прагу, представља забелешку најтурбулентнијег стремљења људског духа оптерећеног огромним историјским и метафизичким бременом. [...] Тела – односно људи – су нестала и не могу се повратити у живот; ни смисао у пређашњем значењу, нити апсолутна вера или старомодни хуманизам, нити чак нетакнута чула. Ипак, писање само по себи се [...] наставило као ефикасна контрасила нихилизму, не толико као одговор смрти колико одговор варварству, последње скривено средство приближавања и очувања хуманости суоченог са силом која је успостављена да га уништи. Као резултат тога, зло и варварско је могло да оствари само делимичне победе, да уништи, али не и да потпуно потопи живот. Више је ишчезло него што је остало, али је и то више од онога што је хтело да освоји и превлада. *Ми имамо књије док ноћ нема ништа друго осим саме себе.*²⁹ (Розенфелд 1980: 13)

Оно што је написано стоји као вечни споменик живота који подсећа на његову коначну победу над смрћу иако је у тој борби изгубљено много; ноћ која је прогутала милионе и која је помрачила многе ипак остаје сама себи. Визелова *Ноћ* стоји на страни живота иако је он здушно покушавао да умањи и порекне моћ књижевности. Розенфелд сматра да његово писање можда и највише доказује могућност постојања књижевности Холокауста иако се залагао за њену крајњу немогућност, те да овакво мишљење, обзиром на то од кога долази, мора да буде поштовано иако није прихватљиво.

Улога књижевности је да демаскира, да открије маску да је маска. Она треба да буде огледало стварности, али не у документарном смислу да приказује ствари какве су заиста биле јер је то задатак историографије, већ како је још Аристотел указао, да прикажу шта је могло или је требало да буде. Хартман пише како текст није само објекат когнитивног процеса, већ да укључује и моменат подучавања у смислу да је то интерпретација која за циљ има да промени онога ко чита и на тај начин доведе и до

²⁹ Нагласила ауторка.

промене света. (Хартман 1995: 549) Стога, улога уметности јесте да нам прикаже живот онаквим какав би у датим околностима могао да буде да самим тим позове на размишљање и упитаност, а потом и на промену. У том смислу је уметност ангажована, јер тера посматрача, читаоца, гледаоца да размишља, а не само да ужива у њој. Књижевност Холокауста и о Холокаусту, поред своје ангажоване и ослобађајуће функције има и ту уметничку црту да пружа естетски доживљај, не можемо рећи уживање, и да је пријамчива за широку публику, не само за интелектуалну елиту, што потврђују листе најчитанијих и најпродаванијих књига на чијем врху су врло често били романи управо са овом тематиком. У поглављу које следи размотрићемо које су то основне карактеристике постмодернизма као реакције на постојеће прилике у друштву и потребе да се модернистичке тежње и оквири пробију и превазиђу, преиспитају, оспоре и деконструишу на нов начин. Постмодернистичка књижевност изнедрила је и нове жанрове међу којима је и књижевност Холокауста и о Холокаусту која у себи инкорпорира све основне новине и карактеристике овог периода јер заправо представља њен покретач као реакције на незамисливост тог догађаја. Неки од најзначајнијих писаца постмодернистичке књижевности управо су се бавили темом Холокауста, а многи од њих су и сами преживели овај историјски суноврат хуманости.

Уз помоћ нових концепата као што је историографска метафикција, историја и њени догађаји се деконструишу, поново разматрају, никако не поричу, али непрестано оспоравају. Међутим, најпре је неопходно подробније објаснити како је могуће да овакав догађај у својој књижевној репрезентацији може да произведе било какав естетски доживљај. Корене тога морамо потражити у психолошким процесима. Фројд наводи да се кроз уметност и њену уметничку имитацију, нарочито позоришне комаде који имају могућност дубљег истраживања емоционалног потенцијала од епсих песама, публика не штеди присуства болних искустава већ да се код ње упркос изложености тим искуствима јавља осећај уживања. Кроз њу се приказује јунак – херој – који је у тешком положају „кроз прилично мазохистичко задовољство при умирању.“ (Фројд и Бункер 1960: 145) Ова теза нам је веома значајна због начина рецепције књижевности о Холокаусту јер се сматра да се садржаји овог ужаса не могу естетски перципирати. Да бисмо показали да је то могуће послужимо се Фројдовим објашњењем драме користећи се његовим постхумно објављеним есејом *Psychopathic*

Characters on Stage на коме је радио у периоду од 1905. или 1906. године. Каже да увек постоје механизми којима се непријатни садржаји претварају у субјект који је потребно поново призвати и прерадити у менталном апарату упркос тежњи за постизањем принципа задовољства. Гледалац се саживљава са херојем чију улогу жели да преузме – да осећа, да дела, да обликује свет по својој мери и жељама. С друге стране, то значи да преузима сву патњу, бол и све могуће ужасе који се дешавају јунаку што би укинуло задовољство идентификације: „Дакле, његово уживање подразумева илузију; оно подразумева потискивање његових патњи кроз сигурност која на првом месту долази од тога што то није он већ неко други ко делује и пати на сцени, а на другом месту зато што је то само комад за време кога ништа не може да угрози његову личну сигурност. У томе се налази задовољство луксуза преузимања улоге хероја [...]“ (Фројд и Бункер 1960: 145) Међутим, након Холокауста тог луксуза више нема јер су се милиони људи нашли усред најтрагичније могуће трагедије у којој није било никога да патњу и смрт преузме уместо њих. Након Холокауста нема више мазохизма при пропасти јунака јер је та пропаст сада истинита и најстварнија могућа. На делу је психолошка драма у којој се главни јунак бори не са неким спољашњим потешкоћама већ са патњама унутар своје душе. Идентификација између хероја и гледаоца се више не врши на основу подједнако свесних мотивација из којих треба извући задовољство, већ између свесне и потиснуте мотивације што имплицира да и прималац, односно гледалац мора бити неуротичан. Свесно препознавање потиснутих мотива и њихово отпуштање може да доведе до задовољства а не само до неприхватања које се дешава уколико прималац није неуротичан. Он је спреман да понавља репресиван чин јер резултира успехом, док се код неуротичара репресија завршава неуспехом. Једино у њему постоји борба која може да буде извор драме јер захтева поновни напор кога је поштеђен кроз препознавање. Фројд каже да је најбољи пример овакве психолошке модерне драме са неуротичним јунаком *Хамлет* (1600) који је на самом почетку потпуно здрава особа која постаје неуротична зато што успешно потиснути импулси покушавају да се ослободе. Његова болест не долази из његове поремећене или психопатске личности, већ настаје због околности којима ће присуствовати или које ће посредно утицати на његов даљи живот услед губитка оца. Тако су и преживели најпре били сасвим ментално здрави да би након проживље-

не трауме и околности које су саме по себи болесне постали неуротични. Ово ће се најбоље показати у романима Д. М. Томаса јер ће његови ликови испољавати симптоме хистерије који не долазе из њихове психе, већ из саме историје која постаје симптом принципа незадовољства. Код Лизе се овај принцип испољава кроз симптоме који настаје из будућности што је додатни отежавајући фактор јер јој немамо приступа, док се у другом роману незадовољство кроз психичке поремећаје испољава због историјске прошлости. На основу овога можемо да закључимо да су пориви и потреба писаца да се баве овом темом подједнаке код свих генерација: и код преживелих и код секундарно истраумираних јер нашом психом влада потреба и тежња за принципом задовољства и преовладавањем принципа ероса над танатосом. Романи о Холокаусту представљају средство за постизање ових принципа, а естетско уживање не произилази из самог садржаја или идентификације са јунацима већ из самог процеса превазилажења трауматског искуства док се оно ослобађа као катарза. Синтагма „Холокауст као књижевна инспирација“ је својеврсни термилошки оксиморон и контрадикторност за оне који су се противили књижевној репрезентацији. Визел је сматрао да ће места дешавања Холокауста као што су логори смрти, места масовних стрељања или гасне коморе отелотворе у речима и фикцији, и сама постати само литература и фикција. Али тај страх је неоправдан, јер је циљ естетског приступа да се тешка тема приближи публици која треба да одреагује на њу тако што ће да развије емпатију и моралну упитаност. С друге стране, врло је тешко измамити емпатију људи кроз документарне списе. Зато је у ствари цела полемика и дилема око тога како писати, који језик користити и који жанр управо упућена на оне који тај садржај и поруку треба да приме на прави начин, онако како су писци желели да им ту причу представе.

Синтија Озик (1999) говори о томе како су први снимци Холокауста долазили најпре од самих нациста који су, као и све остало што су радили, уредно бележили, снимали, записивали надајући се да неће бити никога ко би о свему томе могао да сведочи а да не сматра да су то снимци, рекли бисмо, освајања слободе од недостојних за живот. Њихови снимци су, каже Озик, истинити и прецизни, њима се може веровати јер су веродостојни, а усмена сведочења преживелих само су потврдила истинитост онога што су та сочива бележила. Међутим „на почетку не беше реч, већ камера“, а слике и речи нису исто:

Слике су представљале случај за себе; иако су могле да послуже сећању, оне нису биле исто што и сећање. Нисте могли да се расправљате са сликама. Нисте могли да промените оно што су оне непрекидно и непоправљиво виделе. Али како су речи наилазиле у бујицама, како су биле обилате постајући све различитије и различитије и удаљеније, неке су пробиле капије сећања и отишле у слободније поље парабола, мита, аналогije, симбола, приче. (Озик 1999)

И док се сећање бори да се што више приближи и чврсто држи историјских факата и истина, фикција се насупрот томе удаљава од ње и гради своју сопствену историју. Она има право да чини шта год жели и у својој основи представља саму слободу: оно што је историји забрањено, имагинацији је неопходно. Имагинација не дугује ништа ни историји ни реалности и зато је термин *историјски роман* по Озиковој заправо оксиморон, јер имагинација воли лажи, а историја се држи факата и многоструких истина. Тако су њена истина и истина неког другог подједнако важеће, али и поред тога, историја се још увек није претворила у причу. Оно што је заједичко и непроменљиво свим тим истинама и историјама јесте чињеница постојања онога што је садржај те истине, односно колико год истина било о Холокаусту, постојање самог Холокауста је непроменљива и непобитна чињеница. И зато, права историје и права фикције никако нису исто. Фиктивни ликови имају своје сопствене животе и немају никакве везе ни са живима ни са мртвима. Међутим, ту се прича не завршава без мањег обрта, јер писци увек персонификују своје ликове, преузимају идентитете својих ликова који нису њихови сопствени и постају ти ликови фикционализујући сами себе: „Када оваква обмана остане у оквирима књиге, онда то називамо уметношћу, али када персонификација побегне из оквира књижевности и доспе у реалност онда то називамо подвала – или, понекад, превара.“ (Озик 1999) Писац увек пише са неком намером која је тајна и нама недоступна, а често се не открива ни самом аутору.

Ако је некада важило да књижевно дело мора имати засебан живот независно од аутора, у постмодернизму долази до обрта, јер дело не може да егзистира без личности и искуства аутора у контексту времена у коме пише. Потврду овога налазимо код Федермана у *Critifiction: postmodern*

essays (1993) који каже: „Али зар књижевност није независна од свог аутора? Књижевност може да се претвара да је независна од личности свог аутора, али је увек о некој његовој дубокој (подсвесној) опсесији и о друштву у коме живи. Ово је посебно истинито за постмодерну фикцију.“ (Федерман 1993: 124) Термином *књижевности Холокауста* означена су дела настала у периоду након Другог светског рата у којима аутори приказују стварне или фиктивне догађаје онога што су преживели, што су искусили или чему су присуствовали. Чак су и деца записивала у својим дневницима и бележницама оно кроз шта су пролзила и шта су преживљавала са својим породицама или одвојена од њих. Период шездесетих година представља време раскида с традицијом модернизма, што је такође последица Другог светског рата и сам почетак стварања постмодернистичке епохе. С друге стране, Розенфелд (1980) не види књижевност Холокауста као интегративни део књижевности Другог светског рата, јер ни „рат против Јевреја“ није био део Другог светског рата пошто се углавном није водио као његов логични војни део иако су се линије фронтова често налазиле у близини логора заузимајући тако исто место и време. По њему, она стоји изван остале књижевности као што и сам Холокауст стоји изван других догађаја. Међутим, сматрамо да она мора бити део свеукупног људског књижевног искуства, као што и Холокауст јесте људска творевина те интегративни део искуства рата.

Оно што се налази у центру зачетка овог жанра јесте живот и искуство онога ко пише. Сви писци прве генерације су кроз своје записе заправо исповедали своја искуства, свој живот у одређеном временском периоду, своје сведочанство времена и догађаја. Иако деле једно заједничко колективно искуство што резултира постојањем многих сличних књига о томе какав је био живот у логорима, свака та појединачна књига представља потпуно другачије и јединствено сведочанство, јер се у њој говори о сопственом доживљају онога ко пише, а свако искуство је јединствено колико и сваки човек и његова борба да поврати достојанство, идентитет и смисао животу. Већ смо говорили о томе да је живих сведока тог времена све мање и да је потребно на све начине сачувати сећање на њих, те је у складу са тим група аутора коју чине Дејвид Патерсон (David Patterson), Алан Л. Бергер (Alan L. Berger) и Сарита Капрас (Sarita Kargas) уредила енциклопедију под називом *Encyclopedia of Holocaust Literature* (2002) у којој су сакупили 128 аутора прве генерације који су писали на ову тему

уређујући је управо по критеријуму имена аутора. Они сматрају да сви ми који читамо ова сведочанства такође постајемо сведоци и сусрећемо се са плачем људске душе кроз књижевни текст, који тако никада не може да буде само текст већ позив да саучествујемо у њеном болу. У исто време, ова енциклопедија је намењена и свим наставницима и ученицима који проучавају тему књижевности Холокауста тако да има и педагошку улогу.

Још једна значајна књига која може да помогне у овом процесу је публикација *Teaching the Representation of the Holocaust* (2004) коју су приредиле Маријана Хирш (Marianne Hirsch) и Ајрин Кекендс (Irene Kacandes) које покушавају на систематичан начин да дају смернице наставницима и професорима како да приђу овој теми организујући је у четири целине: критичке парадигме, жанрови, одабрани текстови, контекст у самој учионици. Предлажу мултидисциплинаран приступ кроз „трансисторијско-транскултурално сведочење“ и кажу да „када се чита фикција трауме или фикција као траума морају се ‘у обзир узети нивои приче и дискурса, као и нивои стварања и пријема текста‘“ (Хирш и Кекендс 2004: 18) водећи рачуна о томе какве приче конструишу „читаоци косведоци“ о овим трауматским наративима.

5.1. Књижевност Холокауста као зачетник постмодернистичке књижевности

Термином *постмодернизам* означава се правац у коме су уметничка дела настала у периоду после Другог светског рата педесетих и нарочито шездесетих година када је постављен темељ за проматрање нових могућих функција културе из потребе да се представи слика фрагментисаног, растуреног, изгубљеног, морално посрнулог света засутог крвљу милиона невиних људи широм света који је у исто време био у технолошком развоју и новом замајцу економског, индустријског, културолошког, научног, идеолошког и сваког другог прогреса. Мејсон наводи да овај термин треба разликовати од одреднице *постмодерно* и да се поред нових културних тенденција он односи и на специфичне естетске начине писања постмодернистичке књижевности (в. Мејсон ²2016: 2-3). Анализирајући позиције различитих критичара долази до шест могућих значења овог правца која су повезана са производњом текстова и културе од којих су за књижевност

везана следећа: најпре то може да буде прихватање постструктуралистичких критичких теорија (деконструкције, децентрирања, фрагментације), затим општи однос према историји, знању и стварности или скуп текстуалних и естетских средстава и стратегија за производњу наратива. Потребно је била и да се дух супростави хуманистичком разуму и објективности модернизма који је тежио смислу и дубини и откривању фундаменталних истина живота, јер је све заправо релативно и субјективно. Управо је таква и сама уметност, односно књижевност новог жанра: бунтовна, фрагментисана, субверзивна и из темеља другачија од претходне епохе. Друга половина шездесетих година најављивала је смрт аутора, писане речи и књижевности тако да је постмодернизам послужио да се сви ови мртви елементи писања поновно издигну из пепела и згаришта спаљене Европе и као Феникс, додуше фрагментисан, скрхан и осмуђеног перја, ипак поврати у живот. То није могло бити учињено без великих потешкоћа и сумње у све могуће: у друштво, политику, културу, историју, њихове дискурсе, себе, па чак и у реалност саме стварности. Сумња је оно што постмодернизму даје животне импулсе. Према Федермановом мишљењу, први и последњи постмодернистички писац био је Семјуел Бекет:

Убрзо након што је велики Семјуел Бекет преминуо 22. децембра 1989. године, један мој пријатељ ми је написао у писму саучешћа: **Сем је сада променио време!**

Да, можда је и постмодернизам такође променио време 22. децембра 1989. године са смрћу Семјуеле Бекета – првог и последњег постмодернистичког писца. Првог: зато што, ако за некога може да се каже да је измислио постмодернистичку књижевност то је сигурно Семјуел Бекет. *Murphy* и *Watt* су први постмодернистички романи. А Бекет је био последњи постмодернистички писац зато што је био последњи велики уметник нашег времена, последњи Мохиканац, како су га некада звали. *Stirrings Still* [...], последњи Бекетов роман, је такође последњи дах постмодернистичке књижевности. (Федерман 1993: 105-106)

Stirrings Still (1988), или у преводу *Мурна комешања*, у самом свом називу носи суштину постмодернистичке противречности и стања у коме је комешање само привид и покушај кретања док је у суштини све и даље

статично и без напретка. То привидно кретање и покушај долажења до краја свега, самог језика, а самим тим и књижевности, је оно што омогућава самоодржавање постмодернистичког дискурса. „Ово је, верујем, оно у чему је цела ствар са постмодернизмом: Врховна Неодлучност!“ (Федерман 1993: 106) Основне карактеристике књижевности постмодернизма су: иронија, која се огледа у томе што представља преиспитивање, „критичку прераду, никада носталгичан ‘повратак’“ (Хачион 1996: 18), црни хумор, пародија, саморефлексија, аутофикција, историографска метафикција, имагинација, коришћење историјских чињеница и факата, интертексуалност, а ту су још и пастиш – мешање различитих жанрова, временске дисторзије и нелинеарни или испрекидани ток наратије, неодредива перспектива због мешања првог и трећег лица у наратији, магијски реализам, писац/протогониста. Људско искуство је амбивалентно, двосмислено, контрадикторно и никако целовито и уобличено једном једином могућом реалношћу која се нуди као коначна истина. Крајеви су отворени, подстичу читаоце на интелектуалну активност и активно учешће у стварању своје реалност и завршетка.

У студији *Поетика постмодернизма* (1996) Хачион објашњава како је то противречан феномен зато што у исто време конструише и деконструише или употребљава и злоупотребљава појаве које сам изазива:

Овај термин обично је повезан са цветањем негативистичке реторике: слушамо о дисконтинуитету, дисрупцији, дислокацији, децентрирању, идетерминацији и антитотализацији. Ове речи дословно утеловљују (посебно својим дезавуишућим префиксима дис-, де-, и-, анти-) управо оно што се труде да оспоре, као што то, претпостављам, чини и сам израз *постмодернизам*. (Хачион 1996: 16)

Значајна димензија постмодернизма је рушење свих могућих граница: идентитета, субјективности, језика, сексуалног идентитета, систематизације или униформизације што Јулија Кристева дефинише као „писање-као-искуство-граница.“ (у Хачион 1996: 25) Не постоје више ни јасне границе између литерарних жанрова, па се тако сукобљавају роман и поезија, кратка прича, историја, биографија, аутобиографија, историјска документација и реализам, при чему сваки појединачни жанр из тог сукоба задржава своје одређујуће конвенције. Најекстремнији случај јесте разбијање

граница између стварности и фикције што изазива скандал и контроверзе јер тако нестају границе између живота и уметности³⁰. Зихер наводи да „Роман Холокауста“ постаје запетљано бојно поље, ишарано идеолошким минским пољима и реторичким живим блатом.“ (Зихер 2005: xiii) Постмодернизам је као троглави Кербер који чува улаз у паклени свет из кога је његово настајање и бивствовање једино било могуће. Он је у својој суштини трострук: у основи *противречан*, што се отеловљује у битном концепту који Хачн дефинише као „присуство прошлости“, затим *историјски*, јер води дијалог са прошлошћу, и *политички* јер се обрачунава са насилним системима заснованим на технолошком развоју и бирократији.

На крају своје студије Федерман се бави питањем краја или смрти постмодернизма. Да би открио да ли је постмодернизам заиста мртав упутио је двадесеторици својих пријатеља, међу којима су били писци, критичари, професори, забављачи, писмо са два питања: *Да ли мислите да је постмодернизам мртав?* и *Ако да, шта га је убило?* Сви су одговорили. Један од одговора под редним бројем осам нама је посебно значајан. Иако не говори баш о смрти постмодернизма, већ више о његовом рођењу, гласио је овако:

Постмодернизам као књижевни појам био је измишљен као начин суочавања са Холокаустом. Предратни расцеп између форме и садржаја није био у могућности да се суочи и избори са моралном кризом коју је изазвао Холокауст и зато су писци као што су Бекет, Волтер Ејбиш, Роналд Сјукиник, Примо Леви, Рејмон Федерман, Јерџи Козински, и многи други, измислили постмодернизам да би претраживали међу мртвима, да би копали по гробу заједнице како би реанимирали протраћену крв и протраћене сузе ... или можда једноствано да би створили нешто интересантније од смрти [...] (Федерман 1993: 122)

³⁰ Хачн наводи пример чланка Јерџија Козинског који је објављен 1986. године под називом 'Death in Cannes' у часопису *Esquire* где он прибегава типично постмодернистичком стилу у дијалогу између недефинисаног наративног гласа који у исто време и припада и не припада њему и имагинарног читаоца избегавајући објективност и свеприсутност свезнајућег трећег лица, а у исто време сукобљава жанрове и конвенције књижевног реализма и новинарства дајући фотографије на којима је и он сам и онај о коме у чланку пише. Чланак је доступан на <https://classific.esquire.com/article/1986/3/1/death-in-cannes>.

Многи теоретичари постмодернистичке књижевности слажу се са тим да је интертекстуалност један од начина да се догађаји из прошлости сазнају у садашњости на нов начин кроз стратегију коришћења других текстова, референци, алузија и цитата из других књижевних дела. За настанак овог концепта који је постао веома утицајан у оквирима постструктуралистичке теорије заслужна је Јулија Кристева која је успоставила овај термин 1968. године који је раније био познат под неким другим називима као што је утицај. Подлогу је пронашла у Бахтиновом концепту важности речи у књижевности која представља спону између ранијих и садашњих текстова. Задатак интертекстуалне анализе јесте да издвоји позајмљене текстове и да кроз њихово тумачење заправо открије процес настајања текста. У том процесу значајну улогу види и у читаоцу који преузима активну улогу настављача интертекстуалног дијалога који сам започиње и наставља читањем. Овај концепт представља и једну значајну сличност између постструктурализма и књижевног постмодернизма који испољава тенденције намерног и свесног позајмљивања текстова, цитирања, пастиша – онога што је дефинисано као интертекстуалност. (Бужињска и Марковски 2009: 322)

Хачи каже да нема текста без интертекста те тако и њена студија *Поетика постмодернизма* представља једну интертекстуалну анализу и пресек постмодернизма јер се ослања и позива на различите текстове, започињући свако поглавље цитатом који ће се касније разградити. Уз помоћ интертекстуалности могуће је директно суочавање прошлости књижевности и прошлости историографије. Каже да постоје само текстови који су већ написани раније, нема аутентичног, симболичког и визионарског уметничког дела као што је био случај са модернистичким текстовима. Ту је и питање дискурса историографске метафикције у смислу супростављених извора референци и њиховог преимућства. Историјске референце се сматрају стварним и једино аутентичним што не важи за фикционалне; међутим, прошлост која се заиста десила нама је доступна само у облику писаних текстова, што умањује могућност да о њој стварно и знамо и да је кроз језик представимо што донекле изједначава положај фикције и историографије. Постављају се и нова питања о референцама и начинима њихове примене јер у књижевности оне нису релевантне – референца није подударане јер језичке референце не могу бити непосредоване (Хачион 1996: 242), тако да је задатак историографске метафикције да трага за дис-

курзивним контекстом коме припада језик историје, док се раније трагало за емпиријски стварним објектом у прошлости на који је упућивао исти тај језик. Референт је већ уписан у дискурс културе и представља главну везу и спону стварног света и текста што опет доводи до констатације да је прошлост која се не пориче и која се стварно десила једино сазнатљива кроз текстуализоване остатке. (в. Хачион 1996: 200-201) И Федерман такође сматра да је интертекстуалност неопходна и да су цитати окосница и суштина самог постојања постмодернизма као што сматрају и Киш, Томас и Јолен који су имали позитиван став према овој техници коју су користили у романима којима се бавимо. Иако не доприносе ничему суштински новом, већ само служе као илустрација, потврда и понављање онога што је већ раније изречено у истом том тексту или неком другом, они суштински омогућавају његову егзистенцију у смислу да одлажу његову смрт која би дошла са завршетком текста. Али пошто крај не постоји, текст не иде праволинијски напред, јер се врти у круг прелазећи из будућности у прошлост или садашњост, или из садашњости у прошлост па у будућност. Интертекстуалност, дакле, само пружа привид да текст некуда иде унапред.

У студији *Хешерокосмика: фикција и могући светови* (2008), чешки књижевни теоретичар Лубомир Долежел (Lubomír Doležel) представио је свој дугогодишњи рад из области семантике фикционог приповедања. Наводи два извора интертекстуалности, а то су појединачни текстови и општа културна баштина коју назива социолект. Интертекстуална анализа је усредсређена на семантичку интерпретацију и представља двосмерни правац утицаја јер представља размену семантичких трагова у текстовима, независно од њиховог хронолошког поретка. Зато је могуће да неки каснији текст изврши онолико утицаја колико и неки хронолошки старији на млађи текст: „Посредством интертекстуалности, текстови се повезују у однос узајамне семантичке илуминације.“ (Долежел 2008: 208) Она може да буде експлицитна (директни цитати) и имплицитна која је много значајнија за тумачење јер представља семантички скривене интертекстове. Те скривене информације се могу саопштити на више начина: контекстуалним, реторичким, конотативним или неким другим средствима. Иако се значење текста може разумети и без идентификовања тих скривених алузија или информација, њихово расветљавање оплемењује саму семантику текста. За књижевне текстове је она веома важна јер доприноси ње-

ном естетском дојму. Тако фикционални светови остварују семиотичко постојање независно од конструкције: „они постају објекти активног, еволуирајућег и рециклирајућег културног памћења. Образују властити сукцесивни ланац, путем узајамног допуњавања и подстицања или наметања и подривања. Крећу се од једног ствараоца фикције ка другом, од једног историјског периода ка другом, и од једне културе ка другој [...]“ (Долежел 2008: 208-209)

Линда Хачн уводи нов концепт који назива *историографска метафигиција* чија је теоријска самосвест о историји и фикцији као људским творевинама створила услове да се преиспитају, поново размотре и критички прераде садржаји прошлости, јер се јавља потреба за испитивањем прихваћених верзија историје и начина њиховог сазнавања. Она обухвата сва три елемента културе: књижевност, историју и теорију не бавећи се појединачним нарацијама сваког од њих. Историографска метафигиција се према историји односи позитивно, у смислу да је не пориче и да прихвата да се заиста десила, али преиспитује начине на које је ми сада знамо. Јавља се нова потреба да се о њој промишља на нов начин, да се преиспитује критички и да постоји „нова жеља да се мисли историјски, а мислити данас историјски значи мислити критички и контекстуално.“ (Хачион 1996: 155) Модернизам се суочавао са „кошмаром историје“ јер је трагао за чврстим и сигурним вредносним системом било да је то мит, психологија или религија, призивајући историју како би створио њену садашњост. У постмодернизму, насупрот поменутиим тежњама, историја не може да постоји засебно; сви морају да буду, или пак да пожеље да буду у њеном контексту као њен део: и публика и критичари и сами уметници. Историографска метафигиција жели да демаргинализује књижевност кроз суочавање са историјским. Хачн наводи ироничне речи Дејвида Хакета Фишера (David Hackett Fischer) које представљају његово виђење предрасуде коју историчари имају када је реч о односу историје и уметности која каже да је за уметност спољашња реалност непостојећа или споредна, јер она ствара сопствену реалност, док је историја у сталној потрази за спољашњим, најпотпунијим и најдубљим истинама „за потпуном подударношћу са апсолутном стварношћу прошлих догађаја.“ (Хачион 1996: 185) С друге стране, историографска метафигиција наставља ову традицију, али у смислу да не постоји само једна истина, већ многоструке истине, истине у множини, па самим тим не постоји ни лаж, већ истине других. Постмодернистичка

историографска метафикција успоставља границе и раздваја оквире наратива историје и фикције да би их затим срушила, прекорачила и успоставила жанровске уговоре међу њима са циљем да се прошлост отвори за садашњост, да се не ограничава или успостави као коначна. Када је реч о наративи, многи теоретичари сматрају да се она налази у средишту људског разумевања и је она тачка у којој се сусрећу елементи сукоба историје и фикције као што су субјективност, референца, интертекстуалност и идеологија. Наратив је та која преводи оно што је знано из историје у оно испричано у фикцији. То је основна опсесија постмодернизма. Проблематизује се и природа историјског знања, наглашава потреба да се историја и фикција раздвоје и указује на опасности таквог чина раздвајања на посебне приповедачке жанрове. Оне имају исте друштвене, идеолошке и културне оквири, али се ипак разликују, па самим тим и романи у себе уграђују одређену заједничку друштвену и политичку историју у обиму који је променљив. Историјску фикцију дефинише „као нешто што се угледало на историјографију до те мере да је мотивисано и стављено у функцију помоћу представе о историји као уобличавајућој сили (наративне и људске судбине)“ (Хачион 1996: 192). У историјском роману је акценат на стварању типског лика који ће сажети у себи опште и појединачно, док су постмодернистички субјекти историографске метафикције све супротно јер припадају маргинализованим, периферним или ексцентричним фигурама фикционалне историје у потпуности индивидуални, специфични, одређени својим културним и породичним идентитетом у односу на јавну и приватну историју што води ка захтевима постмодернизма за плуралношћу и мноштвима. Следећа одлика историографске метафикције је та што се она готово увек поиграва са истином и неистином историјских записа тако што познате историјске догађаје фалсификује „са циљем да се укаже на могуће мнемоничке грешке записане историје и стална могућност намерне и ненамерне грешке.“ (Хачион 1996: 193) Историјска фикција асимилиује историјске податке да би добила на поверењу и особености, док историографска метафикција то никада не чини на тај начин; она их само инкорпорира. На крају, историјски роман ставља историјске личности у споредне улоге са циљем да њихово присуство само додатно афирмише и потврди аутентичност фикционалног и на тај начин прикрије, како Хачион каже, онтолошким и формалним варкама, повезаност историје и фикције. Историографска саморефлексивна метафикција не дозвољава такве обра-

не и додатно проблематизује спој историје и фикције постављајући питања како можемо да знамо прошлост? и шта можемо да знамо о њој сада? Једини начин да спознамо прошлост јесте путем њених трагова и остатака, што омогућава интертекстуалност.

У студији *Writing and Rewriting the Holocaust: Narrative and the Consequences of Representation* (1988), Џејмс Е. Јанг (James Edward Young) такође говори о односу онога што представљају историја и наратив наглашавајући да сами догађаји не би требало да буду одвојени од тога како се представљају, те да овакав теоријски приступ показује да историјске чињенице и истине о догађајима у Холокасту нису и не треба да буду одвојене од литерарних истина. То даље значи да:

[...] истине о Холокаусту – фактуалне и интерпретативне – не могу лежати изван нашег разумевања, већ се сада морају посматрати као саставни део начина на који разумемо, интерпретирамо и пишемо његову историју. Заправо, пошто чињенице о Холокаусту на крају опстају само у наративима и културним реконструкцијама, међусобно повезана проблематика књижевне и историјске интерпретације се може посматрати у оквиру онога што чини студије ‘књижевне историографије’. Ово не значи преиспитивање истинитости у било која од ова два приступа, већ потрагу за истином у интерпретацији која је саставни део и суштина свих верзија Холокауста: и интерпретације коју писац свесно производи и оне коју његов наратив обавезно испуњава у његово име. (Јанг 1988: 1-2)

Поред саморефлексије, битна карактеристика књижевности после Холокауста јесте и *аутофикција*. То је један нов начин представљања књижевног дела који је од самог почетка изазивао доста опречних мишљења критике и изазивао контроверзне ставове по питању мешања пишчеве личности, биографије и живота са књижевним субјектом. Француски писац и теоретичар Серж Дубровски (Serge Dubrovsky) сковаће 1977. године потпуно случајно термин који ће у потпуности одговарати начину писања књижевности о Холокаусту, којим ће писати Козински, Визел, Албахари, Киш. Они су недвосмислено и по сопственом признању користили своја искуства, директна или индиректна, и на тој основи градили свој књижев-

ни опус. У електронском издању француског часописа *Le Monde* одељку о култури налазимо чланак под називом 'Fils', père de l'autofiction³¹ (*Син', отац аутофикције*) у коме он каже:

Живео сам у Њујорку, читао Фројда и управо сам био завршио рукопис од 1,600 страница који сам назвао 'чудовиште' [...] Када су ми издавачи затражили да напишем сажетак за задњу корицу, реч аутофикција ми је пала на памет. Не знам како. Нисам желео да створим нови књижевни жанр, само сам покушао да дефинишем оно што је требало да урадим.“ Који је то материјал и шта чини аутофикцију? То је жанр који комбинује у себи фикцију која се састоји од „чињеница и догађаја стриктно реалних, где је језик авантуре поверен авантури потпуно слободног језика. (Дубровски 1977)

Она нема никакве везе с дневником у коме особа записује свој живот из дана у дан, али ни са аутобиографијом у којој сазнајемо нечију причу од рођења па до тренутка у коме она настаје. У почетку оваква концепција није била добродошла код критичара, јер нису могли да прихвате чињеницу да се у једној причи јављају елементи аутобиографије од које се позајмљује материјал из личног живота и искуства аутора и фикција у којој су догађаји и главни лик/ликови измишљени. Термин је брзо заборављен након објављивања књиге и тек ће после три деценије задобити академску пажњу и пажњу критике.

Постмодерно писмо је пуно празнина и рупа, испрекиданих реченица и делова који недостају и који никако не могу да се надоместе. Приче су недовршене недовршеним реченицама, на празним страницама. Једино што преостаје писцима новог периода у околностима новонасталих друштвених, социјалних, политичких и моралних норми јесте да попуњавају рупе уз помоћ маште, или да не пишу и тиме допринесу својој смрти као писаца. Преплитање аутобиографије и фикције, колективне и индивидуалне историје, живота и приче – у том смислу се аутобиографија користи као фикција и фикција постаје аутобиографија – аутофикција. Да би направили отклон од пуке аутобиографије и стварних догађаја, савреме-

³¹ Оригиналан чланак је доступан на адреси https://www.lemonde.fr/culture/article/2013/07/18/fils-pere-de-l-autofiction_3449667_3246.html, приступљено 14.10.2017.

ни писци постмодерне метафикције користе управо оне технике ироније, пародије, фикционализације самог себе, како би оспорили оне чињенице које би се схватиле као историјски тачне. Писци који користе своја искуства за обликовање ликова и догађаја често бивају прекорени због тога и намеће им се осећај кривице и посрамљености против чега устају Федерман и Козински сматрајући да то не сме да буде случај и да писци треба да буду „храбри у свом нарцизму“ и користе своја стварна искуства било да су она узбудљива, смешна, срећна, трагична, трауматска или пак свакдневно досадна и банална. То што је Француз јеврејског порекла који је постао Американац након што је преживео Холокауст и што је писац, професор књижевности и критичар користи у стварању сопствене уметности фикције:

Другим речима [...] фикција и аутобиографија се увек међусобно преплићу, баш као живот и фикција, факта и фикција, језик и фикција, односно историја и прича. И то зато што, за мене, ПРИЧА увек долази прва. Или да то кажем на мало другачији начин: све је фикција зато што све увек почиње са језиком, све је језик. Ова велика тишина унутар нас мора бити декодирана у речи да би постојала и да би значила. (Федерман 1993: 89)

За њега је, као и за Козинског, смисао у „оралном задовољству“ причања приче која обезбеђује опстанак јер је у њој све: „у почетку беше Реч, и Реч беше у Бога, и Бог беше Реч./ Она беше у почетку у Бога. / Све је кроз њу постало, и без Ње ништа није постало што је постало./ У њој беше живот, и живот беше видело људима.“ (Библија, Јеванђеље по Јовану 1: 1-4) Реч је света и у јудаизму и у хришћанству, од ње све почиње и у њој све постаје – живот, историја, искуство, па чак и смрт. Реч, односно књижевност, је живот и једино кроз њу људи могу да спознају истину. Језик је у исто време и начин споразумевања и препрека за комуникацију, јер „како је Бекет једном рекао: *‘Језик нас води тамо где желимо да одемо и сиречава нас да тамо стигнемо’*“ (у Федерман 1993: 89), па тако и аутобиографија или роман никада не досегну до крајњег циља, не стигну тамо где су наумили да испричају истиниту причу једног живота. Једино је фикција стварна јер се све остало не може верификовати, пошто остаје у домену одсутног: „у домену онога што се већ десило у прошлости, а прошлост се

никада не може у потпуности поново ухватити.“ (Федерман 1993: 90) Једино што онда читаоцима, а и самим писцима преостаје, јесте вера у оно што је написано.

Хачн такође наглашава проблематичност статуса чињеница и докумената у историографској метафикцији и начина на који се дошло до тих документарних извора у смислу да ли они заиста могу да буду објективни и неутрални, јер смо у исто време и учесници и гледаоци историјских догађаја, или се веродостојност губи у поступку интерпретације. Оно што историографска метафикција нуди као новину је разлика између чињеница и догађаја што су многи историчари поистовећивали. Чињенице су оно што историја нуди. Оне су производ сирових догађаја који бивају протумачени, контекстуализовани, интерпретирани па се поставља питање: да ли је референт историје чињеница – текстуализовани траг, или догађај – искуство? (Хачион 1996: 256), али до одговора није лако доћи.

У студији *Holocaust fiction* (2000) Сју Бајс (Sue Vice) обрађује осам романа за које је сматрала да представљају најконтроверзније примере овог жанра. Одабране романе пручава на три нивоа: литерарном, критичком и теоријском и долази до закључка да је оно што карактерише пријем дела из овог жанра код критике скандал, који свакако није стран ни другим жанровима. Такође издваја и неколико заједничких тема које се могу пронаћи у романима о Холокауста. Ту спадају полемика о историјској тачности онога представљеног у делу, аутентичности, алегорији, популарној форми, све што је рушило границе стандардних књижевних и културолошких образаца претходне епохе и било незамисливо пре постмодернизма. Основно питање које она поставља је зашто су дела овог жанра увек дочекивана „на нож“, а у исто време им је одавано и признање? Можда одговор лежи у Лангеровој (Lawrence Langer) констатацији коју наводи у књизи *Art from the Ashes, A Holocaust Antology* (1995) да је најбоља књижевност Холокауста загледана у мрачну дубину без одступања од тог заслепљујућег мрака, зато што су њене странице:

опустошене врелином подземног света где бол није повезана са грехом, као код Дантеа, а нада са врлином што потврђује одсуство безбедног тла које такав један сусрет захтева. Она је богата у својим беспопштедним захтевима које поставља пред наша света уверења. На неки чудан начин, ова књижевност нас позива да

поделимо ауру која окружује нови улазак у Аушвиц или Треблинку – дезоријентисан, оклевајући, пун страха, надајући се најбољем – док се он или она не упозна са најгорим, након чега мора да пронађе празну одају у својој имагинацији у коју ће сместити незамисливо. Нико не жели ту да остане предуго, за шта се људи не могу кривити, али стварне жртве нису имале тај избор. (Лангер 1995: 7)

Читање овакве књижевности представља подухват који нам омогућава увид и приступ најтамнијем кључном догађају нашег времена. Оно не може проћи без покретања трауматичних искустава кроз која несумњиво морамо проћи ако желимо да сазнамо о ономе што се не може сазнати. Вајс наводи да је сасвим разумљива тежња и писаца и читалаца да се о искуствима Холокауста сазнаје из аутентичних докумената, мемоара, дневника или сведочења преживелих који сваки пут, колико год да говоре о истом догађају, представљају ново искуство са јединственим погледом јер је свако од њих другачији и има сопствени дојам тог догађаја. Различити чиниоци утичу на искуство пријема сведочења преживелих што је апсолутни императив у захтеву да се одржава сећање и памћење на оне који су „преживели, оне који су умрли у сред писања својих дневника, или оне који су умрли пре него што су било шта написали. Исто важи и за историјске радове о Холокаусту.“ (Вајс 2000: 7) У времену које долази литерарна репрезентација ће бити писана од стране оних који нису имали приступ самом догађају и зато Вајс предлаже да се изгради одговарајућа типологија књижевности Холокауста која би се водила степеном фикционализације по којој би се сврставале аутобиографије, аутентични мемоари, фикција. Заједничка црта између дела која је одабрала Вајс и дела која ми обрађујемо је и та што се она такође интересује за писце који нису јеврејског порекла и који нису имали личног или породичног искуства са Холокаустом као што су Томас и Јолен. У нашем случају, од три одабрана писца двоје има јеврејско порекло, али за разлику од Јолен која није имала искуство са Холокаустом, Козински јесте, док Томас није јеврејског порекла и такође није имао личног искуства са овим догађајем. То је још један показатељ да Холокауст као тема не припада само онима који су га лично искусили, већ је то универзална, колективна „својина“ свих оних који имају потребу да се њоме баве на начин којим се не деградира, не

умањује страдање или на било који начин вређају осећања и сећања учесника, преживелих, а највише оних који су у њему заувек нестали. Осим у литератури и уметности где ће вечно живети.

Долежел (2008) се бавио проучавањем фикције у оквирима парадигме „могућих светова“ који проистичу из традиције логике и аналитичке филозофије. Ова парадигма је пронашла примену у више области природних, друштвених и хуманистичких наука настављајући традицију постмодернистичких тенденција полиперспективности, односно интердисциплинарности у проучавању одређених концепата. Пошто се опсег могућих светова стално проширује због човекове делатности, књижевна фикција представља најплодније тло за конструисање различитих могућих светова што ћемо видети на примерима романа *Бели хоџел* и *Трнова ружица*. Друштвене и хуманистичке науке су развиле софистициране методе испитивања и формулисале кохерентне теорије за усаглашавање разноврсних интелектуалних и људских интересовања као основних филозофских стремљења. Није могуће више проучавати филозофију језика, менталне процесе и феномене, људско друштво или књижевност уколико нисмо упознати са теоријама ових области: теоријом лингвистике, психологије, социологије, књижевности. Исто тако, уколико желимо да се бавимо књижевношћу не смемо избегавати критичко промишљање и концептуалну прецизност аналитичке филозофије, али у доба интердисциплинарности потребно је створити обједињену теорију фикционалности. Долежел фикционалност види као семантички феномен који функционише на равни представа (знак) – свет.

Појам „фикција“ се код Долежела посматра и проучава у супротности са појмом „стварности“, односно „актуалности“ како је он означава. Теорија могућих светова је омогућила стварање једног новог модела *poiesis*-а – измишљања и стварања нових прича кроз стварање нових текстова – који није био могућ у класичној наратологији јер захтева да се приповест посматра не као прича, већ као фикција јер је њен обухват много шири а та ширина захтева једно ново и другачије виђење приповести коме су потребни услови и начела за *измишљање приче* као посебног случаја *стварања фикције*. Критичко посматрање старе доктрине *mimesis*-а по којој је фикција само имитација или представа стварног живота, не значи потпуно одбацивање вишеструке испреплитаности актуалности и фикције, већ постојање двосмерне размене међу њима која се састоји у томе да поети-

ка имагинације користи материјал који се налази у стварности приликом стварања фикционалних светова, док они, повратно, имају снажан утицај на наше поимање саме стварности. Међутим, она се може описати како треба само уколико постоје јасне границе између стварног и фикционалног света које ће помоћи да не дође до њиховог мешања „када нас неки естетски порив и когнитивни подухват подстакну на путовање из једног света у неки други.“ (Долежел 2008: 11) Концепт могућих светова је значајну пажњу проучавалаца књижевности задобио када су увидели колики је његов потенцијал за стварање нове теорије књижевности. Фикционални ентитети се посматрају као конституенти вишег реда. Оно што је битно у односу фикционалног и могућег света јесте то да су фикционални светови посебна врста могућих светова. Када аутор ствара фикцију, он се несумњиво користи елементима из стварног света, користи „грубе чињенице“ и „културне реалеме“, „везује фикционалне приче за одређене историјске догађаје.“ (Долежел 2008: 32) Тај фикционални текст стоји на пола пута од истине и пола пута од фикције чије се границе непрекидно додирују и урањају једна у другу, а у исто време остају непробојне. На тим темељима настаје један нови могући свет.

Могући светови историографије су контрачињенични сценарији који нам помажу да схватимо стварну историју света. Могући светови фикције су артефакти који настају у естетским делатностима, који се конструишу, чувају и циркулишу у медију фикционалних текстова. Будући да их конструише семиотички систем – језик – могу се назвати семиотичким објектима. Међутим, могући светови историјске метафикције никако не контрирају нити пренебрегавају чињенично стање историје док постају квазисемиотичким објектима, јер је језик који их конституише непостојећи (в. Долежел 2008: 35). Фикционални светови се не морају прилагођавати структурама стварног света. Они нису подређени тежњи ка вероватности, истинитости и веродостојности; на њих утичу историјски променљиви естетички фактори: уметничка стремљења, типолошке или генеричке норме, епохе и индивидуални стилови. Закони стварног света само су једна варијанта безбројних могућих општих поредака. Међутим, пошто је у питању историографска метафикација која је заснована на историјским чињеницама једне катастрофе као што је Холокауст, историографски делови морају у потпуности бити истинити и веродостојни јер може доћи до ишчашења што је једна од претећих опасности која је

опаснија од пуког порицања Холокауста. За нас су значајна Долежелова промишљања које је изнео у *Епистоу* у коме се бави постмодернистичком прерадом и наводи технике које можемо да идентификујемо у нашем корпусу. То су интертекстуалност, имплицитност, и постмодернистичка преграда фикционалних светова. О свакој овој техници ће више речи бити у оквиру тумачења самих романа у седмом поглављу.

5.2. Језик књижевности Холокауста–језик трауме

Занимљив и важан сегмент у књижевности Холокауста заузима и језик којим се она пише. Књижевност Холокауста прве генерације се писала на свим језицима којима су говорили европски Јевреји, а многа дела још увек треба да се преведу на енглески језик како би била приступачна широј читалачкој публици међу којима су и дела наших писаца. Јидиш или „немачки јеврејски“, мешавина хебрејског и арамејског са словенским и романским језицима - језик Ашкеназа, говорио се у деловима централне и источне Европе где је и страдало највише људи чији су матерњи језици били немачки, пољски, француски, румунски, холандски и други. Овај језик је имао и дубље значење за оне који су њиме говорили јер је представљао језик отпора, језик једне културе која је заједно са својим припадницима десеткована, али и поред тога није имао великог утицаја када су у питању романи, већ се њиме више писала поезија, кратке приче или есеји који су били форме којима су прибегавали затвореници, логораши, људи у гетима, док се роман везује за послератни период. Поред конкретних језика којима су говорили европски Јевреји, језик књижевности Холокауста не потпада ни под једну познату поделу зато што је то језик којим се преноси трауматско искуство. На проблем језика трауме наилазили су преживели који су усмено сведочили, али и они који су своја искуства желели да запишу у виду књижевног записа. Различити писци су имали различита виђења и потребе који је то језик којим се траума треба или може писати. Неки су сматрали да се једино може изразити матерњим језиком јер се само њиме може говорити истина, док су други осећали да сâм матерњи језик има исувише велику емоционалну вредност и да је по себи трауматичан да би се њиме изражавала траума. Трећи су покушавали да

створе нов језик јер се постојећим језицима није могло изразити нешто тако незамисливо и неизрециво. Поменућемо још једног преживелог који није Јеврејског порекла, али је прошао кроз логор и лично доживео његов пакао. У питању је француски писац шпанског порекла Хорхе Семпрун (Jorge Semprun) који је као дете избегао са породицом у Француску за време Шпанског грађанског рата. Интерниран је 1943. године као припадник покрета Отпора и партизан у логор Бухенвалд одакле ће се као преживели вратити у Париз. Своја сећања на транспорт и време проведено у логору, као и неке важне дилеме које ће уследити након ослобођења пренеће у својим литерарним мемоарима *Велико путовање* (1963) и *Писање или животи* (1994). На основу година издања ових књига можемо да видимо да је Семпрун дозволио времену да протекне како би се суочи са својим искуствима. Он је значајан зато што је сматрао да се о њима мора говорити и то уз помоћ маште и литературе. Његови страхови, међутим, нису били везани за језик којим ће о томе говорити или да неће успети да пренесе оно што има да каже, већ да ли ће имати ко да га саслуша. Питао се да ли ће људи моћи да разумеју оно што преживели говоре, али је унапред знао одговор. Док је разговарао са ослободиоцима о томе како се више никада дим из крематоријума неће надвијати над крајоликом, закључио је: „Они се мрште, помало згрожени. / Али они не могу заиста да разумеју. Они су, вероватно, схватили значење речи. Дим: зна се шта је то, или се бар верује да се зна. [...] / Ипак, они не познају овај дим. А неће га никада заиста ни упознати. Ни они, нити било ко други од сад па надаље. Неће никада сазнати јер не могу ни да замисле, колико год се трудили.“ (Семпрун 1995: 17) Он је веровао у језик и његову способност да искаже све: велику љубав и најстравичнију свирепост. Али, да ли ће слушаоци „имати довољно стрпљења, страсти, сажаљења, строгости?“ (Семпрун 1995: 20) да прихвате све оно што се кроз језик преноси. Било је важно причати и испричати добру причу. Добро испричана прича за њега је значило испричана тако да је други чују, а то се никако није могло остварити без мало улепшавања „Довољно улепшавања да то постане уметност!“ (Семпрун 1995: 112) чиме Семпрун успоставља своју позицију наспрам Визелове. Суштина је у томе да се фикцијом прикаже оно што се не може приказати ни на један начин и да се поверује у нешто што је невероватно, за шта реализам није погодан јер како примећује Семпрун, иако приказује стварност, она му се опире. Зихер каже следеће: „Било би, на крају, немогуће, исконструисати било ка-

кав кохерентан наратив без имагинативног уплива, а реализам мора бити подвргнут преради када треба да се прикаже невероватно.“ (Зихер 2005: 112) Семпрун је у уметности и књижевности видео шансу коју преживели имају на путу свог сведочења уз потребну дистанцу од самог трауматског догађаја. Њему су реалистички романи одувек били превише обични и познати, а након овог искуства му је било потребно нешто сасвим другачије. Није желео да његово сведочанство буде обично:

Желим да избегнем набрајање патњи и страха. Други ће се ионако у томе опробати... С друге стране, данас се не осећам способним да осмислим романескну структуру у трећем лицу. Чак и не желим да се у то упустим. Треба ми, дакле, једно наративно ‘ја’ које ће се хранити мојим искуством, али и превазићи га, које ће моћи у њега да унесе и оно имагинарно, фикцију... Фикцију јасну попут истине. Која би потпомогла стварности да изгледа стварно, а истини да буде веродостојна. (Семпрун 1995: 146-147)

Њему је било потребно оно што је само неколико година раније Хачн описала као историографка метафикција те ће његови мемоари бити управо у том маниру. Семпрун додаје и то да препреке његовом писању нису биле техничке већ моралне природе и да никако није мога да уђе директно у садашњост логора иако је био тамо; увек је околишао и бавио се оним пре или после. Ова питања представљају темеље репрезентације Холокауста.

Када говори о императивној потреби преживелих да пренесу своју причу, Лауб каже да за њих никада не постоји право или погрешно време, праве и погрешне речи или правог и довољног слушања да би се пренела прича „која се не може у потпуности ухватити у *мисли, сећању или говору*“ (Карут 1995: 63). То потврђују примери мемоара који су написани и објављени непосредно након рата, али има и оних који су намерно или ненамерно остављали мање или више времена које се може мерити и деценијама пре него што су се латили тог подухвата. Уколико, пак, речи нису адекватне и веродостојне, постоји бојазан да се у причу не поверује и да се она не прихвати на одговарајући начин. Као неко ко је присуствовао великом броју сведочења за видео архиву ма Јејлу, Хартман је приметио да су многи преживели изговарали реченице „Видео сам то“ или „Нисам

могао да верујем шта видим својим очима“. Сада када је дошло време да се о томе говори, ново је питање да ли смо спремни да о томе чујемо.

У петом поглављу другог дела студије *Writing and Rewriting the Holocaust* (1988) под називом ‘Names of the Holocaust, Meaning and Consequences’ Јанг жели да открије како се може говорити о нечему што многи сматрају неговорљивим и како се користе метафоре Холокауста које функционишу на три нивоа. На првом нивоу проучава како се догађаји из овог периода разумеју у оквиру архетипова и парадигми других епоха за време Холокауста; на другом нивоу жели да испита како су одређени аспекти Холокауста утицали на то да он сам постане свој троп у времену самог догађаја, и најзад како Холокауст обликује касније догађаје који нису повезани са њим и како утиче на искуства жртава и оних који то нису, Јевреја и не-Јевреја. Истражује како писци и читаоци књижевности Холокауста разумеју те догађаје, али и догађаје из њихове садашњости кроз фигуративни језик Холокауста који се неизбежно користи. Он сматра да одређена знања доводе до одређених акција и да је улога метафоре посредничка у стицању знања о Холокаусту и нашег одговора на то стечено знање. Холокауст постаје троп самога себе кроз фигуре и архетипе које су саме жртве придодале свом страдању и кроз фигуре које се утемељују од стране наредних генерација које кроз њих разумевају сопствени свет у коме живе. Управо у том међупростору и повезаности ова два начина фигурисања Холокауста Јанг види постојање Холокауста као архетипа самога себе; то је „место где он постаје сопствена референца као и место на коме постаје референца за све следеће невоље, страдања и уништења.“ (Јанг 1988: 92) Такође, сагледавајући претходне катастрофе и страдања из историје јеврејског народа и како се на њих гледа, долази до закључка да се одговор на неку тренутну неприлику увек тражио у претходним катастрофама кроз процес саморефлексивног реферирања и повезивања са већ постојећим архетипима догађаја из прошлости. О немогућности и нашој ограничености да сазнамо о неком догађају као јединственом Јанг каже да је у историјском смислу Холокауст јединствен низ догађаја без преседана, јер историјски догађаји никада нису потпуно идентични, нити се дешавају из истих разлога, а и околности су увек другачије. С друге стране, због наших ограничених могућности да их схватимо и интерпретирамо, они никако не могу да буду јединствени јер, иако су догађаји нови, наш језик не садржи нове речи и метафоре па су тако означитељи за њих

увек стари, а до јединственог значења за нове догађаје може да се дође једино ако промене доступне значењске оквири.

Историчар Јехуда Бауер (Yehuda Bauer) такође проблематизује „свети“ карактер Холокауста у књизи *Rethinking the Holocaust* (2001) закључујући да он није ни у потпуности јединствен ни у потпуности без преседана јер би онда стајао изван историје и људског искуства јер се мора објаснити терминима који стоје изван људског разумевања (Бауер 2001: 35). Пошто није био дело неке мистериозне силе која није људска и пошто су људи од крви и меса изазвали и спроводили уништавање других људи, он јесте део људске историје. А ако није без преседана, Бауер се пита који су то онда претходни догађаји и паралеле које могу са њим да се повуку. Јанг наглашава да то постаје проблем и за писце и за читаоце који „зависе од језика који треба помоћу својих имплицитних начина репрезентације да представи дисконтинуитет и јединственост.“ (Јанг 1988: 88) Зато је преживелима најпре било тешко да усмено сведоче, а затим и онима који су своја искуства хтели да запишу, јер нису могли у оквиру постојећег језика или постојећих језика да пронађу адекватне еквиваленте ужаса које треба пренети неизмењене, онаквима какви су заиста били. Сматрало се да је коришћење метафора и фигуративног језика неприкладно јер би одвукло пажњу од самог догађаја уместо да усмери пажњу на чињенице о њему. Крајњи исход тог процеса треба да буде да слике Холокауста постану слике других догађаја зато што свака слика доноси даље разумевање како самих догађаја тако и нашег положаја у оквиру њих. Лишити Аушвиц метафоре значило би лишити га језика и самог значења, а самим тим и из стварности, што би довело до мистификовања самог Холокауста иако су га и жртве у то време метафорички сазнавале и разумеваале као што су га касније писци метафорички интерпретирали. И данас га критичари и писци наредних генерација метафорички проучавају и дају историјско значење. Метафоре су једини начин да се приђе Аушвицу јер би у супротном нестало.

Кертеш у свом есеју *Језик еџила*³² истражује језички положај писаца који желе да пишу о Холокаусту. Он је увидео да је тај положај тежак јер никада неће имати језик на коме ће моћи о томе да пишу. Поред тога што је немогуће не писати, немогуће не писати на немачком и немогуће не писати на било који други начин, још једна немогућност је немогућност

³² Доступно на <https://hiperboreja.blogspot.com/2012/02/jezik-egzila-imre-kertes.html>, приступљено 25.1.2018.

писања Холокауста јер је онај који о томе пише увек духовни бегунац на било ком језику и шта год да пише. Посебно је немогуће писати на матерњем језику који се везује за дом који више не постоји. Да постоји, до Холокауста не би ни дошло, а пошто не постоји могућност да се за Јевреје оствари вишевековни сан о једној домовини или домовинама, Холокауст је нешто што се у некаквом облику некада морало догодити. Јевреји се налазе у непрекидном изгнанству: изгнанству из Израела, изгнанству из других држава, изгнанству од свог језика ма који језик то био. Да је за њих негде постојао дом, Холокауст би имао свој језик и писац Холокауста би био интегрисан у постојећу културу:

Сваки језик, нација, цивилизација, има доминантно Ја које перципира, контролише и описује свет. Ово увек активно, колекивно Ја је суштина коју свака већа заједница, нација, народ или култура може, у различитим степенима успеха, идентификовати. Али где свест о Холокаусту може наћи дом? Који језик може тврдити да укључује суштину Холокауста, доминантно Ја, његов језик? И ако поставимо то питање, не следи ли друго – да ли се може замислити да Холокауст има и свој сопствени језик? И ако је одговор ‘да’, не би ли тај језик био тако страشان и јадан да би уништио оне који га говоре? (Кертеш н.д.)

За неке је једини начин да се скрасе и пронађу стабилно место духовни азил који се може добити у неком страном, нетрауматизирајућем, како га је Козински звао, „маћехином језику“.

Визел је знао да ће овакав злочин једнога дана морати да буде кажњен па је због тога имао потребу и обавезу да приложи и своје сведочење у коме је имао много тога да каже, али су му недостајале речи за то. Његов матерњи језик није имао праве речи и изразе да искаже оно што је желео да пренесе о нечему што је неизрециво: „Не могу да пишем речи ‘окупљање’, ‘ноћ и магла’, ‘селекција’ или ‘транспорт’ без осећања светогрђа“ (у Шварц 1999: 57). Проблем је био и у томе што је француски на коме пише учио из књига, а не говорног окружења, те зато није довољно познавао сленг. Прошло је десетак година пре него што је успео да пише о својим искуствима. Тај период ћутања и толика временска дистанца део је његове свесне одлуке:

Знао сам да је улога преживелог да сведочи, али нисам знао како. Недостајало ми је искуство, недостајао ми је оквир, имао сам неповерење у средства, процедуре. Да ли треба да се каже све, или да се све задржи? Да ли треба викати или шапутати? Ставити акценат на оне којих нема или на њихове наследнике? Како неко описује неописиво?...

Толико су тешке биле моје муке да сам дао завет: да не говорим, да не дирам оно есенцијално најмање десет година. Довољно дуго да могу да видим јасно. Довољно дуго да научим да слушам уплакване гласове унутар себе. Довољно дуго да повратим своје сећање. Довољно дуго да се уједине језик човека и тишина мртвих. (у Шварц 1999: 53-54)

Аутофиктивни литерарни мемоар *Нох* је у оригиналу објављен на јидишу 1956. године под називом *Un di velt hot geshvigen* што у преводу значи *А свет је био нем.* Књига је доживела најновији, освежени превод на енглески 2006. године који је урадила његова супруга Марион Визел не зато што ранији превод није био добар или веродостојан, већ зато што је она преводила многа његова каснија дела те је тако најбоље упознала његов тон и стекла осећај да може боље од било кога другог да пренесе оно што он жели да каже. Није сам преводио јер је његово познавање енглеског језика било лоше за такав један подухват. Међутим, и након толико времена, дилема је за њега остала иста: да ли је употребио праве речи.

За Левијаје језик био ослобађајући те је писао одмах након ослобођења. Иако је у логору то био језик деструкције, мрака, прогањања и смрти, након ослобођења то постаје језик сведочења и преживљавања, светости и живота. Због тога је веровао у језик и осећао велико задовољство чињеницом да је његов мемоар преведен и на немачки. Језик је протагониста који претвара таму у светлост и представља противотров за свеприсутни хаос.

Фројд је морао да оде у егзил из Аустрије након Аншлуса. То изгнанство је схватио као слободу у којој ће моћи да изда трећи део своје студије *Мојсије и моноотеизам* која је изашла 1939. Књига је издата у два наврата: први и други део у време доласка нациста у Аустрију, што је довело до кашњења објављивања трећег дела за који је мислио да га за живота никада неће моћи објавити. Напуштање родне Аустрије за њега је био чин слободе који му је омогућио коначно да дође у могућност да изда и трећи део и да

свој глас пренесе на друго место. Значајна је употреба језика у том процесу одласка. У писму сину док чека коначан тренутак одласка, Фројд наводи: „Две наде ме држе у овим мрачним временима: то да ћемо се сви поново спојити и – да ћу умрети у слободи.“ (у Карут 2016: 24) Значајна ствар јесте та што је први део реченице написан на немачком док су последње речи „да ћу умрети у слободи“ написане на енглеском. То значи да је намењена неком другом месту и онима који ће тамо моћи да чују његов глас иако он више физички неће бити присутан. Парадокс је у томе што је његова слобода не у томе да живи већ да умре у слободи где ће га чути. Сам чин одласка јесте чин преношења поруке са матерњег немачког на страни енглески језик који су језици његових читалаца у домовини и његове нове државе.

Козински наводи забелешку једног логораша који чека своју смрт и каже да је основни мотив који га је покренуо да напише роман *Обојена милица* био испитивање и проницање у суштину тог новог језика бруталности и одговарајућег контра-језика бола:

Ми се дружимо са смрћу. Они тетовирајуridoшлице. Свако добија свој број [...] Нисте више оно што сте некада били, већ сте један безвредан, покретан број [...] Приближавамо се нашим свежим гробовима [...] Наши мозгови су отупели, мисли су одбројане: није лако схватити овај нови језик [...] (Козински 1999: 10)

Након напуштања Пољске, напустио је и одрекао се свог матерњег језика на коме никада ништа креативно није написао. Био је билингвалан на руском и пољском. Занимљива је чињеница да није имао никакво знање енглеског када је дошао у Америку. Својом одлучношћу и уз помоћ писама које је добијао од свог оца лингвисте у коме му је потанко и детаљно објашњавао појединости енглеске граматике, Козински је успео да савлада језик нове земље. Могао је то да буде и било који други језик који би му омогућио да пише обестрашћено и ослобођено од емоција које носи матерњи језик. У интервјуу са Цероумом Клиновицем (Jerome Klinkowitz) из 1973. године налазимо да он такође сматра да човек постаје истраумиран матерњим језиком док одраста, јер је то језик који служи као средство укора. Деца осећају да неке речи боле, баш као и неки потези. Зато мисли да су изворни говорници наклоненији неким аспектима свог језика од писаца који су тај језик научили као одрасли и који због тога могу подједнако да користи све аспекте тог језика. Када се

неко нађе у потпуно новом језичком окружењу у коме његов језик нема никаквог смисла, а у новом владају другачији системи кодирања који код њега не изазива ништа емоционално, нађе се у вакууму. Када научи нов језик, писац у себи проналази двоструки сет одговора од којих је један емоционални адолесцентски и припада матерњем језику, а други је неемоционалан и изазван маћехиним језиком који сада више нема способност да трауматизује. Зато странац у коришћењу новог језика има одређену предност и контролу над њим, док изворни говорник ту контролу не поседује пошто језик контролише њега. Био је свестан чињенице да му је енглески наметнут околностима и због тога је усвојио неке погледе које иначе не би да је одлучио да пише на матерњем језику. Писац који пише на маћехином језику свесно одабира битне и значајне аспекте језика за разлику од писца којим матерњи језик манипулише. Козински илустративно описује немогућност описивања неког догађаја у његовој целини на било ком језику, баш као што је немогуће запамтити га у свим његовим детаљима. Можда мањкавости памћења произилазе из немогућности језика да пренесе све могуће детаље. Тако онај који описује неки догађај или пише о њему:

мора да изабере оно што сматра круцијалним састојцима, најјезгровитијим симболима. [...] Мора да одабере одређене главне састојке из 'речника неке незгоде' претпостављајући да ће они којима ће то испричати допунити своју имагинацију и знање о незгодама; да ће онда он надоградити *постојеће* знање о незгодама – њихово сликовито знање – културолошко знање – које ће његово искуство учинити преносивим на слушаоце. Сигурно бисте могли да употребите читав огроман Оксфордов речник, свих 450000 речи да опишете један догађај. И даље би могле да вам недостају речи. Онда бисте можда употребили мало француског. И мало немачког. (Тајхолц 1993: 47-48)

Многе полемике око аутентичности *Обојене пшнице* долазиле су баш због језика. Критичари који су оптуживали Косинског да је издао своју земљу одричући се свог језика и прихватајући енглески само због комерцијалног успеха, тврдили су да он и није написао тај роман и да су то учили непознати и никада спомињани уредници или „писци-утваре“ како су их још називали. Отац је био тај који га је несвесно први упутио на

енглески шаљући му уредно спремљене лекције „са изузетно подробним објашњењима тананијих видова енглеске граматике и идиома“ (Косински 1999: 23), бирајући писце и песнике које је Јержи волео да чита, а свака лекција је била у складу са стањем његове свести. Учење језика је за њега био сталан и непрекидан процес и увек је осећао страх да му не испари.

Натка Бадурина каже у свом раду „Вријеме трауме, вријеме свједочења. Тестимонијална литература и књижевни канон тијekom двадесетог стољећа“ (2010) да се интересовање за сведочење појавило из два разлога: историјско-идеолошког и књижевно-теоријског. Први се развио из односа Запада према Холокаусту који је постао драстичан пример разилажења времена које је протекло од његовог дешавања до времена његовог разумевања и памћења због периода ћутања и непостојања адекватног слушаоца за ту тему све до шездесетих и седамдесетих година, да би врхунац досегло осамдесетих када долази до праве експанзије и опсесије памћењем. Други је последица како она каже „аутобиографског обрата“ односно новог статуса који је добио жанр аутобиографије која је уместо стриктно омеђеног жанра постала свеprisутан дискурс у коме је сваки исказ условљен субјектом који казује и језиком којим се то казивање преноси. Ту настаје проблем јер „[...] не може се не говорити о себи чак и када се говори о другима, а с друге стране, о себи се не може говорити језиком који припада свима.“ (Бадурина 2010: 191) Текстове сведочанства, или тестимонијалне текстове, књижевна критика не увлачи на силу у поље књижевности, већ се сама шири интердисциплинарно укључујући у своје анализе и аналитичка оруђа којима се служе друге области као што су психоанализа, етнологија, теорије историографског дискурса и друге. За неке је писање трауме потпуно немогуће, јер свака репрезентација или наратија представља издају трауме. Она се не може исприповедати језиком зато што жртва, која је заправо прави сведок, не може да заузме место сувереног субјекта. Друго становиште припада онима који сматрају да о трауми јесте могуће говорити или писати на било који начин само уколико се користе унапред одређени реторички модели и наративни обрасци које је формулисао Хејден Вајт као чиниоце историографског дискурса. Трећи помирујући модел представља средње решење, које опет предлаже Вајт, које би подразумевало

слободу одабира реторичког облика приповедања, и то само кад је реч о догађајима који су посебно оптерећени афективним односом и вредносним мерилима попут трауме холокауста [...] у

том случају прошлост има моћ да унапред одреди казивачу наративну стратегију. Ту стратегију представља [...] посебно глаголско стање – ни активно ни пасивно – које је *једини начин* на који се траума може исписати. (Бадурина 2010: 192)

Дакле, пошто језик не поседује оваква неутрална средства, предлажу се одређене стратегије које се често налазе у употреби у посмодернистичким романима, које су предлагали многи теоретичари. Бадурина наводи следеће могућности: хибридан слободни неуправни говор који је дијалогизован изнутра и неодлучан у гласу, прекиди у приповедном низу и промена граматичког лица приповедача, елипса – намерно прескакање важних делова приче, паралепса – дисоцијација у виду подвајања ума и удвостручавање наративног низа који се наставља дигресијама и споредним токовима, ломови и слично. Ако би жанровски требало одредити како сведочанство требало да изгледа, оно би било обележено оним што теоретичари који подржавају писање трауме дефинишу као трауматски реализам поред интертекстуалности, референцијалности, мимезиса, свега што би водило до документаристичког стила писања и ангажованости сведочења. Примере оваквог писања смо имали код Франкла, Левија и Бетелхајма који су углавном писали непосредно након самог рата из позиције психијатара и преживелих којима је ово екстремно искуство послужило и као професионални изазов. Међутим, видећемо да то и није сасвим могуће и да у већини случајева оквири реализма бивају потиснути оквирима фикције код оних писаца који нису имали неко друго занимање и који су само желели да забележе своје сведочанство.

5.3. Књижевна репрезентација Холокауста

Бавећи се књижевном репрезентацијом Холокауста дошли смо до дистинкције „романи Холокауста“ и „романи о Холокаусту“. Романи Холокауста су написали они који су му присуствовали и преживели и који су примарно истраумирани, док романи о Холокаусту пишу „секундарно истраумирани“. То су сви они који немају никаквог емпиријског директног приступа догађају те не могу да га пишу већ само да пишу о њему. У ову групу сврставамо писце јеврејског порекла припаднике 1,5, друге и свих

наредних генерација (унутрашње-секундарно истраумирани), као и писце који нису јеврејског порекла а пишу о Холокаусту (спољашње-секундарно истраумирани). У том смислу у оба случаја долазимо до метарепрезентације јер заправо ни преживели нису носиоци истинског искуства које имају само они који су завршили у крематоријумима и чије је искуство Холокауста једино аутентично. Тако прва генерација преживелих интерпретира искуство мртвих кроз своје искуство које даље бива интерпретирано од стране оних који су у потпуности ван тог искуства. У нашем главном корпусу романи сва три писца спадају у романи о Холокаусту, као и други романи које ћемо навести као значајне примере, док би роман Холокауста био Визелова *Нол*.

До средине осамдесетих година корпус озбиљне литературе која је означена као књижевност Холокауста су углавном сачињавали романи. Како Зихер каже у својој студији о роману *The Holocaust Novel*: „то је жанр који преклињући поставља питања не само о фикционализацији Холокауста, већ и о самом роману. Да ли роман, по дефиницији, подразумева нешто што се није у стварности десило? И да ли књижевност Холокауста само документује ‘чињенице’“ (Зихер 2005: xi)? Задатак романа чија је тематика Холокауст јесте да подмири основне људске потребе настале након овог стравичног догађаја. Требало је да се пронађе начин да се омогући „имагинативна емпатија“ у приказивању онога што се не може приказати и о чему се не може говорити. Требало је представити оно зверско које никако није ванљудско, већ напротив, што је проузроковало догађаје из скорије историје незамисливе људима, из срца европске цивилизације, колевке културе, уметности, врхунске књижевности и науке, дома Гетеа и Баха или Кеплера. Такође, иако донекле проблематично, роман као уметнички жанр треба да испуни: „[...] нашу жељу за естетским задовољством и веру у људскост; заиста, он може да учини много да редифинише оно ‘литерарно’ и да отклони наше заблуде.“ (Зихер 2005: xviii)

Главни зачетник нових идеја о жанру био је руски филозоф и лингвиста Михаил Бахтин (Mikhail Bakhtin) који у својој књизи *О роману* (1989) која је први пут објављена на руском под називом *Пићања књижевности и естетике* 1975. године анализира друштвени карактер романеског жанра који се не може одвојити од оног естетског дела који се огледа у стилу и језику. Његова теорија и филозофија књижевности заснована је на признавању њене неопходности у разумевању друштвене комуникације и

механизма културе. Он се залаже за субјекат који је одговоран за своје поступке стављајући у центар морални активизам што је једна од кључних одлика романа о Холокаусту. За њега је роман само једна од могућности језичког израза те га не посматра формалистички већ антрополошки као друштвену и уметнички организовану говорну разноликост, „понекад вишејезичност, и индивидуалну дисонанцу.“ (Бахтин 1989: 16) Вишејезичност се између осталог огледа у унутрашњој раслојености јединственог националног језика на друштвене дијалекте, језике жанрова, генерација и узраста, језику друштвено-политичких токова. Друштвено говорна разноликост и индивидуална дисонанца која на њој почива главна су претпоставка романа на којој почива приказани предметно-смисаони свет. Када говоримо о књижевности Холокауста и о Холокаусту и романима овог жанра, њихова главна карактеристика је дисонантност на свим пољима. Јевреји немају јединствени национални језик јер припадају различитим нацијама пошто су због свог проклетства лутања приморани да се крећу од једне нације и језика до друге. Њихов тренутни географски положај одређује њихову етничку припадност те су ладино и јидиш само још један показатељ јеврејског језичког нејединства. Након Холокауста долази до још већег проблема са језиком јер предметно-смисаони свет Аушвица као главне парадигме нити је предметан нити је смислен. Он стоји изван замисливих и рационално доступних концепата који се језиком могу пренети. Они који ипак покушају да о њему говоре наилазе на разне врсте немогућности говора: на језичко-дискурзивне, жанровске и формалне препреке. Не постоји никакав познати језички систем или конвенција која омогућава комуникацију оваквог искуства – поништени су сви постојећи семантички, синтаксички и семиотички концепти. Књижевна репрезентација Холокауста представља покушај да се пробију ове препреке и да се превазиђе ова неговорљивост јер су Аушвиц и Холокауст подједнако стварни као вакцина, антибиотици или телевизија.

Статус преживелог не гарантује историјску тачност његовог наратива, за шта Зихер узима као пример *Обојену пшеницу* и сва проблематична питања о аутентичности и истинитости која су произишла из Козинсковог статуса преживелог и начина на који он то преноси у књижевну форму. Неки преживели су писали о својим искуствима у форми романа, док су они који нису имали то искуство својој фикцији покушавали да обезбеде историјску аутентичност тиме што су нудили документацију или аутен-

тичне списе, што је случај са Томасом. Њихова потреба да о томе пишу је егзистенцијалне природе, те је једини начин да теми приђу управо уз помоћ маште која ће им помоћи да надограде своја сазнања. Ако Розенфелд поставља питање зашто би неко уопште читао романе засноване на историјским догађајима када постоје аутентични историјски прикази, Зихер одговара да се кроз књижевност ипак ствара једна емпатичка повезаност са незамисливим терором што се не може постићи читањем историјских докумената. Роман са тематиком Холокауста испитује постојећи морални поредак, али у исто време доводи у сумњу егзистенцијалне претпоставке континуитета живота и његове цикличности јер је свакодневна егзистенција била еманентна смрт; живот није требало да се настави, већ да се потпуно укине, да се прекине његов континуитет. Зато и није могао да се представља конвенционалним жанровским формама реализма које су неизбежно морале бити подвргнуте иронизацији и пародији што ће учинити постмодернизам. Међутим, када се овој теми приступа кроз имагинацију, неизбежно се јавља и питање одговорности у процесу фикционализације да не би дошло до злоупотреба разних врста. Док су писци књижевности Холокауста као припадници прве генерације стварали овај жанр вођени својим искуствима на начине за које су сматрали да су најприкладнији за њихово исказивање који су били ближи историографском начину писања које је понекад укључивало и лажна сећања (она која смо прихватили као своја а која су дошла из новина и других извора), за секундарно истраумиране мора постојати „морални императив писања“ који подразумева придржавање строгих моралних кодекса и начина интерпретације.

Поменута Јангова студија (1988) о књижевној репрезентацији Холокауста представља једну од најзначајнијих студија из ове области. Јанг је свој целокупни рад посветио управо овој теми када је, према сопственим речима, схватио да сви који долазе након самог догађаја немају другог начина да о њему сазнају осим преко мемоара, дневника, усмених сведочанстава, радова историчара. Зато истражује како се историјско сећање, разумевање и смисао конструишу у наратив о Холокаусту. У уводном делу каже да оно што се памти о Холокаусту зависи од тога како се догађаји који га чине памте, а то опет зависи од тога како им текстови дају форму. Из тога произилази повезаност историје и књижевности, јер догађаји сами по себи не значе ништа без репрезентације. Зато је начин на који се Холокауст представља увек мултидисциплинаран, јер се са једне стра-

не преплићу историјска, политичка и социолошка истраживања, док су с друге стране религиозна и филозофска питања неизоставно укључена у литерарну проблематику. Он објашњава да се и догађаји и њихово представљање посматрају на основу језика, форме и критичке методологије којом се излажу. Разлог због кога ранији теоријски приступи литератури са тематиком Холокауста нису били прихваћени је страх од тога да ће превише пажње бити усмерено на сам критички метод или конструкцију текста што би могло да доведе до занемаривања самог догађаја:

Односно, ако наратив о Холокаусту није ништа друго до систем знакова који се односи на друге знаке, где су онда сами догађаји? Уколико се фокусирамо на поетику сведоковог сведочанства, на пример, на уштрб бити самог сведочанства, ризикујемо да подредимо догађај његовом представљању. Наглашавањем начина на које сазнајемо о Холокаусту у односу на саму реалност тих догађаја, критичари прете да просту форму онога што проучавају учине садржајем проучавања. (Јанг 1988: 3)

Данијел Шварц (Daniel Schwarz) своју студију под називом *Imagining the Holocaust* (1999) отвара поглављем 'The ethics of imagining the Holocaust: representation, responsibility and reading' у коме се осврће на начине представљања и примања литерарних дела од стране публике. Он износи битну чињеницу у прилог књижевне репрезентације тиме што подсећа да се о значајним историјским догађајима из британске историје више зна из Шекспирових дела него из неке званичне историје или хроника.³³ За њега је чин приповедања од круцијалног значаја због трауме из које настаје, као и веза између тога како је наратив испричан и шта он значи за различиту публику која ће имати различито виђење и приступ истом тексту. Књижевности Холокауста и о Холокаусту прилази у складу са интелектуалном и социјалном историјом XX века са жељом да покаже како је она „о људима, од људи и за људе.“ (Шварц 1999: 4) Да бисмо могли да читамо о Холокаусту, морамо да будемо у стању да се одвојимо од нашег свакодневног сопства и да уронимо у свет чистог зла, да поставимо себе унутар самог текста, али и изван њега. Адорнов став да је „варварски написати песму

³³ Као што се о периоду отоманске владавине у Босни може много сазнати из Андрићевих дела који је заправо био историчар.

после Аушвица“ који је интерпретиран на многе често погрешне начине заправо значи да се у потпуности треба одрећи литерарних начина репрезентације, што не значи да је писати књижевност о Холокаусту забрањено, већ да је то „вапај да се не црпи задовољство из урлика жртава.“ (Зихер 2005: xvi) У поглављу ‘The Problematics of the Holocaust Literature’ Блумове *Literature of the Holocaust* (2004), Алвин Розенфелд посматра Холокауст као тренутак до ког је важио један поглед на свет и од ког важи другачији: „природа и магнитуда Холокауста су биле такве да означава, готово сигурно крај једне ере савести и почетак друге“ (Блум 2004: 21) што је резултирало и тиме да се промени и људска машта, јер самом појавом речи Аушвиц у нашем вокабулару: „ми *знамо* ствари које се раније нису могле ни замислити.“ (Блум 2004: 21) Дакле, једино што можемо да урадимо, јесте да покушамо да разумемо ову причу, јер је никада заиста нећемо сазнати или знати; само они који су страдали заиста ЗНАЈУ, осталима преостаје да покушају да РАЗУМЕЈУ. А то можемо учинити једино преко наративних форми које се разликују од сведочанства и које пружају ту могућност да свако за себе замисли. Поставља се питање: ако не можемо да знамо, нити разумемо, ако немамо право о томе да пишемо или причамо или критички промишљамо, ако је недопустиво покушавати да му се кроз уметност приближимо, ако је то забрањена тема, зашто преживели имају потребу да је испричају ако слушаоци немају право на потребу да о томе сазнају? Ако све наведено стоји, онда нам ни Визелово аутобиографско сведочанство није потребно. Међутим, свакако да овакви ставови немају упориште и да нам је све што је до сада написано преко потребно ради саме прошлости и будућности. Зато се и Френклин пита да ли је заиста могуће да нико не може да преприча Аушвиц после Аушвица након толико написаних документарних и литерарних текстова и сведочанстава.

5.4. Неке истакнуте књижевне репрезентације Холокауста у светској литератури

У делу који следи приказаћемо неколико репрезентативних књижевних дела од којих неки представљају пионирске примере књижевности Холокауста на којима се најбоље могу уочити основне карактеристике постмодернистичког романа о којима смо говорили. Сваки од романа ко-

ристи одређене постмодернистичке стратегије (аутофикцију, интертекстуалност, референце, иронију, субјективност), комбинујући их међусобно и стварајући хаотичан приказ хаотичних времена дајући нам једну ширу слику света. Ови елементи се могу пронаћи и у форми мемоара иако његов писац не признаје да је у питању до некле и књижевни текст. То су аутобиографски литерарни мемоар Елија Визела *Ноћ* (1956), романи Вилијама Штајрона *Софијин избор* (1979) и Давида Гросмана *Вуди њог: Љубав* (1986) и драма Харолда Пинтера *Пейео пеејелу* (1996) који покривају период од пола века, што нам још једном указује на чињеницу да је тема Холокауста у књижевности непрекидна „инспирација“ која настаје из потребе да се о њему говори кроз различите књижевне форме у непрекидном процесу трагања за најприкладнијим изразом, преиспитивањем историјских догађаја, чињеница, дешавања, искустава и литерарних стратегија које могу да допринесу том циљу. На тај начин се најбоље одржава и подстиче култура сећања.

Прва и најзначајнија књига **Елија Визела** *Ноћ* представља темељ и основу свих његових каснијих књига фикције, али и оних које се односе и на религиозне теме као што су проматрање Талмуда и других библијских тема чије разумевање није могуће без њеног читања. То је објашњено у предговору који је написао сам Визел за ново издање са новим преводом на енглески језик који је урадила његова супруга Марион Визел 2006. године. Рут Френклин подсећа да ова књига заједно с *Дневником Ане Франк* многима представља први сусрет са књижевношћу Холокауста те да и данас представља канонски мемоар, а за њу лично свако поновно читање носи исту тежину и ефектност као и када се први пут сусрела са њом. Овај кратак „дистопијски билдунгсроман“ (Зихер 2005: 7) представља сведочење зрелог човека о времену када је био петнаестогодишњи дечак који пред крај рата у пролеће 1944. године бива транспортован у Аушвиц са целом својом јеврејском заједницом и породицом – родитељима и три сестре од којих је најмлађа Ципора имала свега седам година – из града Сигета у данашњој Румунији где је рођен 1928. године. О свим овим породичним детаљима сазнајемо из самог текста. На првој селекцији одмах по доласку у логор у месту Аушвиц, за које до тада никада нико није чуо, мајка и најмлађа сестра бивају послате на леву страну где ће заувек нестати у ковитлацу дима, а он и отац одлазе десно на страну какве-такве наде за спас и тада почиње права физичка и још тежа психичка борба младог дечака да до пред сам крај успе да остане заједно са својим оцем. Био је то логор

смрти Аушвиц II / Аушвиц-Биркенау. Касније ће проћи и кроз преостали комплекс логора, Аушвиц I и Аушвиц III / фабрику Буна, да би само два дана пре коначног ослобађања логора од стане Црвене армије заједно са оцем био евакуисан у маршу смрти до логора Бухенвалд у Немачкој. Након ослобођења живео је у Француској, на Сорбони је студирао филозофију, социологију и књижевност, а 1956. се сели у Америку где ће и умрети 2016. године. Дубоко истрауматизован ужасима које је срећним случајем преживео, цео свој живот посветио је борби за људска права и зато је 1986. године добио Нобелову награду за мир.

Његова прича се не разликује много од прича других који су пролазили кроз исте муке и патње логорских селекција, принудног рада, застрашивања, глади и свега што је чинило свакодневно логорско бивствовање. Међутим, ма колико позната, свака прича је јединствена и другачија зато што су људи јединствени и на другачије начине доживљавају и преносе стравично искуство. То је важно зато што се жанровски карактер овог сведочења не може јасно дефинисати. Визел је сматрао да једино преживели могу о томе да говоре и пишу у форми сведочанстава и мемоара, никако у литерарном облику. Међутим, када се прочита *Нoћ*, стиче се утисак да то није чисто документарни спис у коме се наводе фактуалне чињенице о догађајима у виду коментара или анализе као што је то био случај код Левија или Франкла, нити је њена структура у облику дневника. Прва чињеница која указује на то јесте име главног јунака. Писац је особа која себе у јавности именује као Ели Визел, али је протагониста петаестогодишњи дечак Елиезер. Исто тако, нигде у тексту не каже „моје име је Елиезер“ или „Ја сам Елиезер“ већ његово име сазнајемо посредно из обраћања других. У свом приступном говору³⁴ поводом уручења Нобелове награде обратиће се том дечаку у трећем лицу:

Сећам се: десило се јуче или пре много вечности. Један млади јеврејски дечак открио је царство ноћи. Сећам се његове збуњености, сећам се његове патње. Све се десило тако брзо. Тај гето. Та депортација. Тај запечаћени сточни вагон. Тај ватрени олтар над којим је историја нашег народа и будућност човечанства требала да буде жртвована. (Визел 1986)

³⁴ *Elie Wiesel – Acceptance speech*, доступно на <https://www.nobelprize.org/prizes/peace/1986/wiesel/26054-eliewiesel-acceptance-speech-1986/>, приступљено 9.5.2021.

Иако свој литерарни мемоар пише у првом лицу, у овом говору се свом искуству обраћа у трећем лицу што значи да чак ни тада, четрдесет година након догађаја не може у потпуности о свом искуству да говори као нечему разумљивом што је део њега, иако то засигурно јесте тако. Друго, Визел пише тек након десет година од ослобођења након проласка „тихе фазе“ занемелости у којој се траума процесуирала у њему да би сакупио снагу и пронашао начин и нови језик на коме ће писати о својој трауми. А када прође толико времена, сећање постаје другачије, варљиво, често непоуздано и готово неизбежно модификовано у смислу да пролази кроз филтер који га обликује према тренутним културолошким нормама времена у коме се сведочанство исповеда. Такође, онај који сведочи сада има и више знања и животног искуства, као и знања о томе шта се на тим местима заиста дешавало, што у том периоду никако није могао да зна. Границе између мемоара и романа се непрекидно померају и приближавају једна другој, повремено и мешају да би се опет одвојиле. То нам указује на чињеницу да је немогуће одвојити у потпуности свет стварности и свет имажинације и да те границе нису потпуно јасне већ замањене, али не у смислу да се само постојање Холокауста, жртве или ужасна искуства преживелих доводе у питање већ у смислу да се не може инсистирати на томе да је оно што је написано у форми мемоара, нарочито уколико је прошло неколико година или чак деценија, чиста и сува истина и када је реч о појединим детаљима. Разлог је променљивост сећања за које је, како смо раније видели, научно доказано да није попут неке касете или меморијске картице која може по потреби да се врати уназад или прелиста и извуче догађај онако како се догодио у свим могућим детаљима, већ је пре у облику мозаика који се склапа на основу различитих нацрта и извора. Френклин такође инсистира на овој мањкавости сећања и наводи још један доказ у прилог овој тврдњи, а то је да чак ни сведочења преживелих која се налазе у видео архиви Јејла не могу да се подведу под „ голу истину“, јер су своје изјаве давали на енглеском језику, који није њихов матерњи те се већ ту доста детаља може изгубити, после много година, пред камерама и непознатим људима: „Сматрати било који текст ‘чистим сведочењем’, потпуно ослобођеним од естетских утицаја и наративних конвенција, наивно је.“ (Френклин 2011: 11) Према томе, Визелове зацементиране тврдње да је *Ноћ* чисто сведочанство не стоје, али стоји да је у питању аутобиографски литерарни мемоар неупитне вредности. Још једна чињеница која то по-

тврђује је да је овај текст доживео велике преправке, скраћивања и обраде од самог Визела као и од његовог уредника, што је био случај и с дневником Ане Франк која је такође сама избацивала неке делове. Њен отац Ото Франк је касније избацио Анина запажања о њеној пробуђеној сексуалности и виђењу брака њених родитеља када је дневник требало да се изда.³⁵

Визел покреће неколико питања која се сама од себе намећу и која су јасна на прво читање. Најпре је ту питање јачине вере и способности човека да прихвати незамисливе патње и страдања а да при томе не изгуби веру у Бога од кога очекује спасење. Издваја се још и питање људскости и солидарности међу затвореницима, али и од стране чувара према њима. Такође је значајан и осећај кривице због понашања и односа према оцу који му у једном тренутку постаје терет и претња за његов сопствени опстанак. Уводна реченица у оригиналном издању на јидишу које у каснијим издањима нема и која гласи: „У почетку беше вера, наивна вера; и поверење, луцкасто поверење; и илузија, ужасна илузија“ (у Зихер 2005: 54) осликава Визелев привремени крах и губитак вере у божанску интервенцију који је уследио усред незамисливе бруталности која потиरे и поништава све постојеће друштвене, хуманистичке и хумане норме. Тако петнаестогодишњи дечак Елиезер на самом прагу живота бива суочен са најдубљом литицом и провалијом људскости. У таквим околностима губи сваку веру у Бога и његову апсолутну правду, јер да је праведан, не би дозволио да његова деца овако пате: „Неки су говорили о Богу, о његовим мистериозним путевима, о греху јеврејског народа, и о будућем ослобођењу. Мени је било доста молитви. Какве сам ја везе имао са Јовом. Ја нисам порицао Његово постојање, али сам сумњао у његову апсолутну правду.“ (Визел 1988: 45) За једно невино дете које се спрема да читав живот посвети Богу није необично да осећа баш оно што је Елиезер у тим тренуцима осећао: разочарање, страх, тугу, бес према Њему коме је посветио читаво своје детињство проучавајући Талмуд. Када се одједном нашао у свету у коме се деца и бебе спаљују, његова вера је стављена на испит. И као што крај претходног цитата каже, он није престао да верује у постојање Бога,

³⁵ Више о томе како је дневник редигован и какве су реакције биле након откривања тих страница може се прочитати у чланку Ерин Блекмор (Erin Blakemore) 'Censoring Anne Frank: how her famous diary has been edited through history' (2020) који је доступан на адреси <https://www.historyextra.com/period/20th-century/anne-frank-diary-how-edited-hidden-pages-father-otto-what-she-really-wrote/>, приступљено 9.5.2021.

али је посумњао, што долази из вере, а не ван ње. Да би отклонио своје сумње тражио је одговоре од самог Бога, али њих није било; одговори су се налазили у њему самоме, и само преиспитивањем и постављањем питања самоме себи човек може да се приближи Богу иако можда не разуме увек његове одговоре. Међутим, на примеру Акибе Дримера види се како је губитак вере у Бога или у смисао живота само одлагање неизбежне смрти. Стално је понављао: „Ја више не могу... Готово је...” (Визел 1988: 73) ма колико да су остали покушавали да га охрабре. „Несрећни Акиба Дример, да је само могао да настави да верује у Бога, да то страдање схвати као Божије искушење, никада не би постао жртва селекције. Али он је, када је осетио прве пукотине у својој вери, изгубио разлог за борбу и запао у неку врсту агоније.” (Визел 1988: 73).

Визел једино уз помоћ лудила може да покуша да разуме Холокауст иако је био тамо: „Да ли сам је [књигу] написао да *не бих* полудео, или, баш супротно, да *бих* полудео како бих разумео природу лудила, огромног, застрашујућег лудила које је букнуло у историји и свести човечанства?” (Визел ²2006: i) До покушаја спознаје таквог лудила изван граница здравог разума, рационалног поимања стварности и знања може се доћи једино уз помоћ „лудог пророка“ који ће се појавити и у роману Џејн Јолен *Ђаваља рачуница*. Ови ликови су били присутни и у ранијим епохама у драмама као дворске луде. Он ће бити луд за спољашњи свет јер се његова упозорења и реална виђења ствари неће озбиљно схватати. Када се врати са масовног стрељања које је пуком срећом преживео да би осталима пренео поруку, Моше, сада дистанцирани и објективни сведок у односу на своју незналачку заједницу, бива оптужен да је полудео, да не зна шта говори. Чак му ни Елиезер, његов ученик, није веровао. У Мошином пориву да саопшти своју причу и да му људи поверију Визел преноси своје уверење у важност и неопходност сведочења: „ – Зашто толико желиш да се верује у оно што ти говориш? Да сам на твом месту мене би то да ли ми верују или не остављало потпуно равнодушним...” (Визел 1988: 11) Овде чујемо одјеке Елија, преживелог, јер Елиезер у тим годинама и околностима о томе није могао да размишља јер није могао бити свестан размера катастрофе. Међутим, прве ноћи у логору све ће се променити. Та ноћ и оне које ће уследити оставиће неизбрисив траг у његовом уму и убити његову дечију душу. Оно што ће тамо видети желеће да пренесе са истим оним поривом, али и стрепњом да му неће поверовати као што нису ни

Моши. Али Моше није једини такав пророчки лик. Занимљива је сцена у возу којим се несрећни људи транспортују у логор јер се међу њима налази и госпођа Шехтер која је због губитка мужа и двојице синова, жеђи и несносне врућине у самом возу деловала као да је изгубила разум јер је непрекидно и махнито викала „Гледајте! О, гледајте! Та ватра! Та ужасна ватра! Смилујте се на мене, *та ватра!*“ (Визел 1988: 27) а да никакве видљиве ватре није било. Међутим, свима ће ускоро бити јасно на шта је мислила када се њихов воз заустави по други пут, када сви буду видели одбљеске ватре која је куљала из високих димњака наспрам таме ноћног неба док су у ноздрвама осећали смрад нагорелог меса. Тада су сазнали да су стигли у Биркенау. Ово поглавље се разликује од остатка романа зато што поред реализма унутрашњости сточних вагона натрпаних људима суптилно садржи и примесу фантазије кроз наводно лудило оне која заправо види ужасну стварност, а којој се баш зато што је толико ужасна и незамислива приписује да је ван себе и рационалног поимања стварности. Сматрамо да је управо кроз лик госпође Шехтер Визел померио границу чистог реализма и пришао најближе могуће границама фикције јер је тај елемент сновиђења као упозорења на оно шта их чека једини начин да се са тим ужасом некако помири и уведе у свет који ни по чему не припада ономе што стварност треба да буде. Када уђе у Биркенау бива инициран у мрачну земљу чуда чија се реалност једино може појмити средствима која нису рационална. На том трагу ће писци који нису учествовали у овом догађају као што су Јолен и Томас покушавати да му приђу, али отворено користећи чисту фикцију и бајковиту форму као и магијски реализам као надоградњу за историјске догађаје које фикционализују. Оно што је веома важно када се то чини јесте да се јасно и недвосмислено на то и укаже и да се читаоцима не остави ни мало простора да посумњају у истинитост самог догађаја који ће послужити као основ за њихове такође истините приче у оквирима фикционализованих могућих светова јер свака прича сама по себи представља једну нову и необориву истину. Врхунац Елиезерове сумње у присутност Бога, биће када на вешалима буде видео *pipel*³⁶ дечака са лицем анђела који пати осуђеног на смрт због саботаже. Тај догађај није био уобичајен, јер се вешање детета пред осталим логорашима није често дешавало. Неко од

³⁶ Овај термин се односи на младе дечаке који су били узимани као помоћници логорских капоа који су их обично сексуално експлоатисани.

логораша у близини Елиезера ће питати „Где је сада драги Бог, где ли је Он?“ (Визел 1988: 62) а глас унутар њега ће одговорити: „Где је Он? Ево Га овде – овде је обешен[...]“ (Визел 1988: 63).

Ту је и осећај кривице за понашање у тренуцима када његов отац доживљава различите тортуре а он не реагује чак ни у тренутку његове смрти. У овим сегментима уочавамо највећу борбу Елеизара са самим собом, али и најтежи тренутак за самог читаоца који не може а да се не запита како бих се ја понео у овој ситуацији. Кроз цео текст Елиезер грчевито покушава да остане уз свог оца, али овај његов порив носи одређену моралну проблематичност: који је прави разлог ове његове потребе? Он не жели да остане сам у овоме и зато има очајничку потребу да његов отац буде поред њега. Он је тај који користи близину друге особе како би пребродιο сопствене слабости. Први пут је то осетио приликом селекције. Оставши на страни живота, док је гледао мајку и сестре како одлазе у неповрат, он је наставио да хода: „Отац ме је држао за руку. / Иза мене се срушио један старац. Поред њега је есесовац враћао пиштољ у футролу. / Моја се рука згрчила у руци мога оца. У глави ми је била само једна мисао – не изгубити га. Не остати сам.“ (Визел 1988:31) Једном приликом отац је љубазно упитао Капоа где се налази тоалет. Уместо одговора добио је шамар који га је оборио на леђа:

Скамених се. Шта ме је то снашло? Десило се да на моје очи ударају мога оца, а ја нисам ни трепнуо. Гледао сам и ћутао сам. Још јуче, зарио бих нокте у месо тога злочинца. Зар сам се толико променио? Тако брзо? Сада поче да ме мучи грижа савести. Само сам мислио на то како им никада нећу опростити. Мора да је мој отац то схватио јер је рекао: ‘То не боли’, иако му се на образу још увек оцртавао црвени траг шаке. (Визел 1988: 40)

Пред само ослобађање Аушвица логор је евакуисан, а они који су кренули маршем смрти до Бухенвалда кренули су у неизвесност. Јануара 1945. Елиезерово стопало је промрзло и једино решење је била операција. Али само након два дана од операције, у логору се прочуло да се спрема евакуација. Иако је био још увек у болници, није размишљао о смрти, већ о томе да се не сме одвојити од оца када су већ толико тога заједно претрпели и пропатили – још увек није дошао тренутак за њихов растајак.

Одлучује да крене, да прати свог оца где год да он иде, иако још увек није у потпуности спреман за такав напор. Међутим, иронија судбине није дозволила да му се бар на тренутак олакша, јер ће након рата сазнати да су Руси ослободили логор и све затворенике из болнице само два дана након њиховог одласка. Све време пута отац му је био подршка иако је и сам већ био на измаку снаге. Оно што је заокупљивало Елиезерове мисли у том периоду јесте да не постане као син Рабија Елијахуа који је случајно „изгубио“ свог оца, односно који га је намерно оставио за време марша јер их је због исцрпљености успоравао и доводио у опасност. Тако је себи повећао шансу да преживи. У овим тренуцима жртвовања родитеља, за које је и сам Бог заповедио да морају да се поштују и чувају, Елиезер по први пут изговара молитву: „ – Мој Боже, Господару свемира, дај ми снаге да никада не учиним оно што је учинио син рабија Елијахуа.“ (Визел 1988: 87) Зихер каже да је синовлева обавеза према родитељу највиши облик духовног отпора нехуманом мучењу које на све начине покушава да га сломи у свету у коме не постоји нико други осим сопства уколико неко жели да преживи. А Елиезер испуњава ту своју дужност колико и докле може. У једном тренутку, када је помислио да му је отац мртав измучен маршом и дизентеријом, Елиезер долази до спознаје да би то био тренутак када више не би имао разлога за живот и борбу. Говорећи Франкловим речником логотерапије, смисао преживљавања Елиезер је пронашао у томе да остане заједно са својим оцем, он му је био потребан жив да би и он сам преживео јер без њега не би имао снаге. Стигавши у Бухенвалд отац је осетио да више нема снаге и да је то његов коначан крај. Преклињао је Елиезера да му се смиљује и да га остави: „Заплакао сам од беса. Пошто смо толико преживели, толико пропатили, зар сада да оставим оца да умре? Сада, када ћемо моћи да се окупамо у топлој води и испружимо?“ (Визел 1988: 98) И поред свега тога, у овим последњим тренуцима отац му већ постаје терет и обавеза. И баш као и син Рабија Елијахуа, Елиезер осећа да би му сада било много лакше без оца који је ионако био на самрти те му нису ни дали његово следовање супе да не би узалудно трошили храну: „Дадох му остатак супе. Тешка срца. Осећао сам да сам му то уступио против своје воље. Ни ја нисам одолео искушењу. Ништа више од сина рабија Елијахуа.“ (Визел 1988: 100) Када је последњи пут видео оца, још увек је био жив. Ујутру га није затекао у кревету. Претпоставио је да су га однели пре зоре у крематоријум док је можда још увек дисао. Али Елиезер није могао да заплаче

и то га је болело: „У дубини душе, ако бих могао да продрем до сржи своје незреле свести, можда бих нашао нешто као: напакон слободан!...“ (Визел 1988: 104) Визел је повратио своју веру у Бога и његову промисао јер „без ње ниједно дело не би било могуће. А једини лек за равнодушност је делање: ту најподмуклију опасност од свих.“ (Визел 1986)

Визел је имао јаку потребу да дâ свој допринос сећању свестан да ће се ови ужасни злочини једног дана процесуирати. Други порив који га је водио у писању ове књиге јесте жеља да се историја више никада не понови и да човечанство не дозволи овако ужасне злочине људи према људима. То је можда пре свега био његов лични дуг према мајци и сестрама којима није било никакве помоћи, али понајвише према оцу који је био његова сламка спаса и извор снаге, замена за изгубљену веру. Кроз ово сведочанство сви његови мртви добиће вечан помен и вечан живот који ће трајати док траје и сам свет и књижевност. Писање је за Визела као и за друге представљало процес превазилажења трауме кроз њено поновно евоцирање и суочавање са њом. Елиезер се налази у сред трауме а да тога није ни свестан. Елију ће требати десет година да о томе проговори. Али траума није заувек нестала, напротив, она је сада само јасно уобличена и прихваћена као део живота, као лична и колективна историја са којом ће вечно живети.

Амерички писац **Вилијам Штајрон Јуниор** није имао јеврејско порекло нити је имао личног искуства са ратом или логорима у Европи. Пошто је рођен на америчком југу био је преокупиран темама ропства и дешавањима из Цивилног рата (1861-1865). Одрастао је у окружењу у коме је сегрегација још увек била на снази, а кућна послуга људи других раса и боје. Његова баба по оцу била је рођена на једној плантажи и поседовала је робове, те његова заинтересованост за ову тему има и лични породични печат, не само друштвени. Његова животна сапутница Роуз је била Јеврејка, а он је „као бунтовни протестант потражио свој баланс у јеврејском сапутнику.“ (Рудерман 1987: 8) Теме које је обрађивао у својим делима су разнолике и углавном потичу из личног искуства.

Идеја за роман *Софијин избор* му се појавила 60-их година у сну. Кроз њега је повратио потиснуто сећање о жени која је живела са њим у истој кући у Њујорку 1949. године у време када је покушавао да пише свој први роман. Онда је, почетком седамдесетих упознао једну лепу Пољакињу која је преживела Аушвиц и која ће му послужити као инспирација за роман *Sophie's Choice: A Memory* на коме је радио неколико година јер је претход-

но обавио опсежно истраживање о животу у логорима и посетио Аушвиц како би стекао лични утисак о свему, што је и раније радио када је писао о историјским догађајима. Зато је роман објављен тек 1979. године под скраћеним називом *Sophie's Choice* уз посвету оцу који је годину дана раније преминуо и који је заузео значајно место у роману кроз епистоларне епизоде са својим сином приповедачем Стингом који је сурогат самог Штајрона. Његово објављивање се поклопило са праскозорјем америчког таласа озбиљног проматрања Холокауста у свим сферама крајем седамдесетих.

Овај роман је последњи Штајронов роман који по неким теоретичарима припада историјској фикцији док га други сврставају у мелодраму или поджанр психолошки реализам. Неки га сматрају подтипом билдунгсромана – *кинстлерроманом* (Künstlerroman) о развоју уметника као што ће бити случај и са Гросманом, Албахаријем, Кишом, донекле и Јолен. По критеријумима које смо у овом раду разматрали, ово дело спада у дело историографске метафикције јер је засновано на личним искуствима преживелих и на чињеницама о познатим историјским догађајима и местима. Жанровски се креће од аутобиографије у уводном поглављу, садржи елементе кинстлерромана, али и чисто фиктивне сегменте што одражава постмодернистичку потребу писца да кроз експерименталну форму изрази помућено стање свести након тешких историјских догађаја и друштвених стања и околности у којима је лично присуствовао, али и онима за која поседује само посредно сазнање иако им је временски присуствовао на супротном крају планете. Штајрон свој наратив обликује реалистички, има намеру да се тако перципира пошто у роману нема елемената фантастике, магијског реализма, научне фантастике или неке друге технике која би јасно указала на то да је у питању дело фикције. Има доста помињања различитих наслова и њихових аутора, или других писаца, историчара, преживелих. Такође су ту интертекстуални наводи из дневника Рудолфа Хеса *KL Auschwitz Seen by the SS* за које каже да би апсолутно сви људи различитих професија, конфесија, убеђења, пола, па и деца у школама, морали да прочитају јер се из њих види да „[...] ми стварно не познајемо истинско зло; зло које је приказано у већини романа, представа и филмова је медиокритетско, ако не и привидно, вештачка мешавина углавном састављена од насиља, фантастике, неуротичног терора и мелодраме.“ (Штајрон 1979: 171)³⁷ Наводи и књигу

³⁷ Коришћено је енглеско издање из 1979. године. Преводи су преводи ауторке. Преводи осталих романа који нису преведени на српски су такође преводи ауторке.

Џорџа Штајнера *Language and Silence* (1967), броја грчких и варшавских Јевреја и описа њиховог путовања до Аушвица и начина на које су завршили, навођења лако проверљивих чињеница и имена стварних људи, познатих композитора и композиција, америчких и других писаца и песника, Невила и Хјустона Чемберлина, многих нацистичких вођа и многих других историјских личности. Реферираће на неке историјске личности, али ће им променити имена те ће се само чинити да се мисли на њих; уредник који је требао да објави памфлет Софијиног оца зове се Роман Сјенкјевич „[...] да, баш као име познатог писца [...]“ (Штајрон 1979: 275) Хајрика Сјенкјевича (Henryk Sienkiewicz)³⁸, а ту је и Ирма Гризе (Irma Griesel) алудирајући на Ирму Грезе (Irma Grese) која је била најмлађа осуђена припадница СС чувара у Аушвицу и другим логорима над којом је извршена смртна казна.

Анализом романа учавамо неколико доминантних тема: најпре је то прича о развоју писца и борби да се напише прича, затим национални идентитет жртве и да ли је Софи уопште жртва, однос роб/господар наспрам односа жена/мушкарац, као и тема експлоатације женског тела у тоталитарном окружењу. Инспирацију за делове у Аушвицу добио је на основу писаног сведочанства Олге Ленгел (Olga Lengyel) која је једна од првих преживелих која је своје искуство преточила у писани облик и исте године када и Леви објавила *Five Chimneys: A Woman Survivor's True Story of Auschwitz*. Из кратког исечка њеног усменог сведочења које се може пронаћи на званичној страници института TOLI (The Olga Lengyel Institute) из Њујорка она говори о доласку у Аушвиц са својом породицом и томе како је она била та која их је све несвесно послала у смрт³⁹. То ће је прогонити до краја живота иако је свесна да би они свакако умрли, али само сазнање

³⁸ Један од најпознатијих пољских писаца с краја XIX и почетком XX века. Најпознатија дела су му *Quovadis* (1895) и *Кроз пучињу и праху* (1912). Био је добитник Новелове награде за књижевност 1905. године.

³⁹ Говори најпре о томе како је оно што су слушали на радију о нацистичкој Немачкој било толико немогуће да су мислили да је у питању британска пропаганда против Немачке. А нису веровали зато што су пред собом имали слику оне старе напредне, цивилизоване, културне Немачке која је изданила многе уметнике, научнике, писце, људе који су радили за добробит човечанства да су мислили да је то још увек та Немачка. Такође говори како су пред самим логором нацисти тако добро и уверљиво исценирали да је све како треба и да ће се побринути за болесне, децу и старе да је једино што је било разумљиво за њу да пријави свог оца да му је потребна лекарска помоћ и да пита да ли њена мајка може да пође са њеном децом у издвојени логор не слутећи да их је тим поступком све послала директно у гасне коморе и смрт. Снимак је доступан на страници <https://www.toli.us/video/olga-lengyel/>, приступљено 26.7.2021.

да је несвесно допринела томе било је нешто са чим није могла да се избори (в. ТОЛИ н.д.). И ове одјеке проналазимо у психолошкој конструкцији главне јунакиње Софи Завистовске која је морално дискутабилан лик на више нивоа. Најпре због свог пољског идентитета јер је представљена као примарна жртва Аушвица. Затим због свог избора који је морала да направи при самом доласку у логор када је морала да изабере које своје дете ће одмах послати у крематоријум. Трећа дискутабилна ствар је начин њеног преживљавања у логору. Она је тамо била у двострукој улози: улози жртве и могло би се рећи сарадника. (Не)моралност њених поступака, међутим, не долази од њене слободне воље, већ су околности у којима се налази те које диктирају њене поступке, који опет не зависе никако од ње саме, већ од воље и расположења злочинца. Она има избор, али какав год он био неће имати утицај на исход, као што није имао ни избор који је направила сама Олга. У томе се огледа сва монструозност нацистичког терора јер су жртве држане у заблуди да могу на било који начин да утичу на свој положај или спасење.

Када је реч о идентитету постављају се следећа питања: сме ли у роману о Холокаусту главна јунакиња да не буде Јеврејка и да ли је ово уопште роман о Холокаусту. Емили Будик (Emily Budick) сматра да *Софијин избор* не спада у романе о Холокаусту иако се њиме бави на неки начин. О томе пише у *The Subject of Holocaust Fiction* (2105). За њу је то озбиљно и вешто написано уметничко дело које недвосмислено осуђује нацистички терор над Јеврејима, али које се више бави злочинцима него њиховим жртвама, а у овом случају су то и расисти са америчког југа. Проблематичност романа стога лежи и у поступку мешања нацистичког геноцида с другим злочинима те се на тај начин суштина наратива о самом Холокаусту неизбежно мења. Овде је питање зашто је Штајрон желео да кроз причу о страдању из Другог светског рата представи страдање из времена ропства јер је дихотомија јеврејство/ропство постала централна тема романа у коме Холокауст служи да се осуди ропство? Када каже да је у питању књига о ропству он то чини на помало дискутабилан начин који може заиста да умањи значење које је Аушвиц имао као симбол места *првенствено* предвиђеног за истребљивање Јевреја, што није била нека успутна ствар која се поред неких других тамо такође дешавала. Ове две врсте ропства никако се не могу упоредити, јер иако је положај америчких робова био тежак и у многим случајевима смртоносан, иако је било деху-

манизације, иако су бели Американци мрзели црне Африканце сматрајући их нижом расом која није способна ни за шта друго осим да ради за њих, није било масовних убијања ради убијања или масовних спаљивања. Могли су да буду кажњени за непослушност, али не и за постојање. Били су корисни јер су обрађивали земљу и доносили профит робовласницима, али су на неки начин били и збринути, док Јевреји нису били корисни чак ни за то. Иако су у логорима привидно радили, крајњи циљ је био њихова смрт пошто пацови и свиње не заслужују ништа друго. У том смислу се ропство из логора смрти никако и ни на који начин не може упоређивати са патњама других страдалника ван овог контекста. Можда је то одговор на Визелово питање зашто амерички председник Рузвелт и савезници колонијалисти нису учинили ништа да спрече нацисте да онако поступају са невиним цивилима. Нису, зато што је за њих такав начин опхођења према другачијим људима сасвим прихватљив и природан, јер су се и сами тако понашали почевши од домородаца које су затекли на америчком континенту па до афричких робова. Сличне проблематичне карактеристике ћемо пронаћи и у романима *Трнова ружица* у смислу представника жртава и у роману *Слике са изложбе* због мешања два историјска периода и перспективе жртава и злочинаца.

Роман је имао буран и опречан пријем наставши се у центру скандала најпре зато што је за представницу преживелих узео Пољакињу католикињу дајући тако репрезентацији Холокауста „бело лице“ и „дејудеизовану улогу“ и због тога што га је Визел нападао држећи се свог курса да они који нису преживели Аушвиц не могу да пишу о томе на коректан начин. Замерао му је што је уместо разумевања Аушвица допринео његовом фалсификовању. Парадокс је у томе што је Штајрон у самом роману признао да ће „изнурени читаоци“ несрећама нашег века остати поштеђени детаљних хроника о убиствима, гасним коморама, мучењима, експериментима и свим другим историјским детаљима о којима су већ писали сви они који су томе присуствовали и могли о свему да пишу на историјски тачан начин. Затим јасно каже: „Моја визија Софијиног боравка у Аушвицу је неминовно особена, и можда мало искривљена [...]“ (Штајрон 1979: 246) У вези са овим наводи Џорџа Штајнера и Визела и њихову бојазан да уметничка репрезентација може да поремети или преокрене основну суштину тог догађаја и од њега направи модерну тему која гарантује привлачење пажње и постизање тренутног успеха: „Не знам колико је било шта од овога крајње

валидно, али сам свестан ризика“ (Штајрон 1979: 247) биће пишчево признање да је у питању само његова креација која не претендује на историјску документарност, већ на улогу уметности да не остане нема и слепа на историјска дешавања ма колико да су неговорљива. Није се слагао са идејом да је уметност тривијална или да кроз њу може да се покаже непоштовање према историјским реалностима већ је сматрао да они који су секундарно истраумирани путем уметности чине напор покушавајући да разумеју историју. Стављањем Аушвица у оквире универзалног уништења човечанства, а не намерног уништења једне групе људи, ствара се утисак да нико посебно није одговоран за ерупцију свеопште ескалације зла. Розенфелд (1980) се пита откуда оваква становишта када Хитлер и његови сарадници нису крили своје намере изговарајући име конкретног народа осуђеног на уништење. Иако је тачно да су и други народи страдали, мера убијања и озлојеђеност злочинаца према Јеврејима и другима није била подједнака, те тако изједначавање и универзализација жртава доводи до ослобађања од одговорности криваца који такође постају универзални. То је посебно било приметно након завршетка рата када се о жртвама готово и није говорило већ је сва пажња била усмерена на покрете отпора и борбу и универзализацију жртава које постају жртве фашизма од стране фашистичких злочинаца иако су јасно била позната имена народа са једне и друге стране. Имајући у виду чињеницу да је моћ књижевности много јача од моћи историје кад је реч о приступачности и изазивању емпатије, они који желе да пишу о овој теми морају се стриктно држати успостављених норми истинитости без извртања чињеница и намерног довођења у заблуду, нарочито због јаких тенденција искривљења (дисторзије) које су постојале и у време када је Штајронов роман написан и када дистанца од самог догађаја није била толико велика. Ово ћемо поновити још неколико пута у раду. Граница између фикције и чињеница мора јасно да буде успостављена, што сматрамо да Штајрон јесте урадио, али се слажемо са ставом да се прича о Холокаусту не сме мешати с другим причама страдања пре и након Другог светског рата нити повлачити било какве паралеле међу њима јер прича о Холокаусту у том случају неће бити испричана.

Када говоримо о структури романа, централно место заузима Софијина исповест Стингу о њеном животу из прошлости која је непрекидана многим дешавањима из њене и Стингове садашњости. Такође имамо и Стингову исповест читаоцу коме се обраћа. Јављају се три гласа која се

смењују: то су Штајрон, Стинго и Софи. Роман се састоји од шеснаест поглавља. Критичари који су имали позитивну оцену за роман сврставали су га у врхунска остварења због стила који обилује сликовитим и детаљним, готово натуралистичким описима због чега је један од најобимнијих романа. То претерано детаљисање, понекад непотребно, успорава ток романа што га чини тешким јер ће готово, свака ствар, свака појава, личност, простор бити детаљно описани као појединост да би касније били укомпоновани у целину што сматрамо да није било потребно у тој мери. Роман је написан у првом лицу јединине. Преплићу се глас писца и наратора, јер су биографски подаци идентични. Заправо, у питању је сећање из 1947. године о коме ће Стинго приповедати са временске дистанце из времена када је роман објављен. Стинго пише о поимању времена, а чињеница да се у исто време у различитим крајевима света дешавају потпуно различите ствари донекле га мучи. Он своју причу пише 1979. године присећајући се догађаја из 1947. да би се у једном тренутку прisetио 1967. године када је наишао на тек објављену Штајнерову књигу *Language and Silence* за кога је сматрао да је један од најбољих коментатора нацистичких логора. Као и остали експериментални писци и Штајрон користи интертекстуалност кроз директне цитате и помињање одређених дела који за њега, или његовог наратора Стинга, имају одређени значај. У средишту Софине приче из садашњости је њен однос са партнером Јеврејином, проблематичним Нетом о чему сазнајемо из Стингове перспективе, док ће у причи из прошлости у центру бити однос са нацистичким командантом логора Рудолфом Хесом (Rudolf Höss). Од четвртог поглавља почиње враћање у време где Софи исповедним стилем у првом лицу говори Стингу о својој прошлости, животу пре рата, оцу за кога ће касније тек открити да је био окорели антисемита. У својој причи Стинго наглашава да је много тога испрва прећуткивала и о многим стварима лагала да би тек касније рекла пуну истину. Налазимо да је Софи заправо откривала своју прошлост онако како се то чини у процесу психоанализе где је она пацијент, а Стинго психоаналитичар који записује и тумачи њена искуства. Схватиће да је разлог за то њен осећај кривице и самопрезира који је осећала због свог преживљавања и свега што је морала да уради. А тај осећај ће појачавати и Нет који је увек подсећа и намерно увредљиво заједа како је познато да је Пољска била прилично непријатељски настројена према Јеврејима.

Софи ће имати бољи положај у логору који ће јој обезбедити командант који сада постаје у потпуности фикционализован лик, као и Фројд код Томаса, који директно учествује у изградњи наратива као транс-све-товни парњак особе из стварног света. Стинго, односно Штајрон, прекида Софијину причу о њему како би дао позадинске детаље о њему цитирајући аутентичне записе из командантовог дневника. Када Софи прича о свом односу и догађајума са Хесом, Стинго то преноси у трећем лицу, док њене импресије, мисли и жеље наводи у првом лицу. Тиме јасно одваја ова два лика: први који је фикционализован, али са упливима његових аутентичних записа, те стога не може бити у потпуности ентитет за себе и зато се о њему не може говорити у првом лицу, и други чисто фиктиван лик који јесте донекле заснован на неколико правих особа. Неколико пута ће рећи и да је *joшово ситурна* у оно што јој је рекао, што је још једна техника удаљавања кроз модалност са којом ћемо се сусрести и код Албахарија и Козинског. Међутим, навешће дословне речи које су изговаране у Аушвицу када би долазиле нове групе затвореника од стране СС официра задуженог за затворенике Карла Фрича (Karl Fritsch): „Сећам се његових тачних речи. Рекао је, ‘Дошли сте у концентрациони логор, не у санаторијум, и постоји само један пут напоље – кроз димњак [...]’“ (Штајрон 1979: 266) У стварности би у наставаку било додато и следеће: „Ако се некоме не допада, може да иде право на жицу. Ако има Јевреја овде, имају право да живе не више од две недеље, свештеници – један месец, остали – три месеца.“⁴⁰ (Абришењски и Бејровски 2021) Када у деветом и десетом поглављу приказује Сифин боравак у Аушвицу као Хесове стенографкиње, Штајрон користи још једну технику њеног удаљавања од самог простора Аушвица иако се налази у њему. Смешта је у затворен простор Хесове радне собе на тавану куће у којој борави одакле звуке, крајолик, димњаке крематоријаума Софи може да чује и види из тог изолованог простора за СС војнике који се налази у „логору за живе“, а не у „логору за мртве“ те је то још један аргумент да се роман не сврста у романе о Холокаусту јер је његов топос овај први део логора који нема везе са оним што је Холокауст.

⁴⁰ Ови наводи су доступни на интернет страници Polish History у интервјуу 'An Image of Genocide' са др Пјотром Сеткиевичем (Piotr Setkiewicz) управником истраживачког центра Државног музеја Аушвиц-Биркенау, доступно на <https://polishhistory.pl/an-image-of-genocide/>, приступљено 28.7.2021.

Оно што Стинга на неки начин фрустрира када је поимање времена у питању јесте чињеница да су у Америци, чак и у оближњим селима у Пољској, људи били заокупљени сасвим обичним активностима као што су куповина, посета зубару, задовољавање физиолошких потреба, док је у то исто време Софи улазила у свет Аушвица. Он се тог дивног пролећног јутра преждеравао банама јер га је очекивала провера физичке спреме за улазак у корпус маринаца па је морао да надокнади недостатак до прописане тежине. Једини непријатељ и претња за њега и Америку су били Јапанци, тако да је веома мало знао о нацистима, а никада у то време није чуо за места као што су Аушвиц, Треблинка или било који други логор смрти, нити је имао појма о уништењу европских Јевреја које се у то време одвијало. Као и Козински, и Штајрон овде критикује америчку јавност и незаинтересованост за оно што се не тиче лично ње и каже да већина Американаца и они који нису били директно на удару нацистичког терора, као грађани те државе ништа нису знали о ономе што се у Европи дешавало.

Софијин иницијацијски наметнути избор из наслова ће бити покретач и мотиватор осталих избора које је Софи била приморана да направи сада својом вољом. Пошто је била Пољакиња, па још и побожна хришћанка, то јој је омогућавало привилегију коју Јевреји нису имали – привилегију избора: могла је да задржи једно своје дете – осмогодишњу Еву или десетогодишњег Јана који су заједно са њом послати у Аушвиц. Тако је привилегована Софи изабрала да пошаље Еву директно у смрт, а остави Јана. Касније ће рећи Стингу: „Претпоставимо да сам одабрала да Јан оде... да оде лево уместо Еве. Да ли би то променило нешто? [...] Ништа не би могло да промени било шта“ (Штајрон 1979: 549) осим њеног срца које је постало као камен од толиког бола који ју је прогонио. Опет се сусрећемо са моралним дилемама које су затвореници имали које нису зависиле од њихове вере или наде, већ су искључиво повезане са бити онога што називамо Човеком. Нацисти су радили дословно све оно што им падне на памет што би их развеселило и олакшало ионако тежак и одговоран посао који им је са пуним поверењем предат и који они беспрекорно обављају. А такву забаву би приређивали увек када су у припитом, а не у трезвеном стању јер су и они сами вероватно негде у дубини душе, ако су је имали, знали шта раде. Једино Штајроново објашњење за такво понашање које ће испољити др Фриц Неко а Нико (Jemand von Niemand), који је био задужен за селекције, биће да је преживљавао „кризу свог живота“ јер је од

хришћанина постао атеиста, али је задржао одређене исте матрице као што је потреба за духовним спасењем: „Можемо само да спекулишемо о каснијој каријери Никога, али ако је уопште био као његов шеф, Рудолф Хес, и есесовци уопштено, постао је *Gottgläubiger* – што ће рећи, одбацио је хришћанство док је споља још увек признавао веру у Бога.“ (Штајрон 1979: 257) Али тај Бог више није извор морала и неко ко усмерава људе на пут љубави и живота, већ Бог неких других, посве људских идеала и творевина које не зближавају већ окрећу људе једне против других. Чињеница да је имала дете у дечијем логору значила је да мора да уради све што је у њеној моћи и покуша да га спаси, али сада одистински, јер је било само питање дана када ће завршити у гасној комори као и његова сестра. Зато је одлучила да игра на две карте: да покаже антисемитски памфлет свог оца и представи себе као мрзитељку Јевреја и да кроз то искористи своју женственост како би завела команданта. Стога се поставља питање моралности њених побуда. Али одакле право било коме да постави такво питање о побудама на месту на коме је свако био за себе у борби за опстанак. Хес убрзо одлази у Берлин и Софи губи сваки траг и њему и свом сину: „Да ли је најбоље знати о смрти детета, чак и тако ужасној, или знати да је дете живо али да га никада нећеш видети?“ (Штајрон 1979: 539) остаће вечно питање за Софи.

Понављањем проблематичног идентитета јунака који не припада његовом расном или класном миљеу као и у неким ранијим романима, у *Софијином избору* на неки начин испољио оно што је Лакапра означио као сегмент *испољавања* (acting-out) у процесу преживљавања ПТСП што нас наводи на закључак и потврду да људи могу да буду секундарно истраумирани историјом иако нису директно учествовали у догађајима који је таквом чине. Он јесте учествовао у америчком робовласничком систему као посматрач, не као директан извршилац или жртва расистичке идеологије, као што ни Други светски рат није искусио у директним борбама или логорима. Тако је његова позиција ексцентрирана; он је на маргинама догађаја и сагледава их из више различитих углова на основу којих саставља своју визију. Из те позиције и пише кроз Стинга јер жели да се искупи за своју позицију непознаваоца дешавања на неком другом месту на свету у коме и он егзистира. На крају, нада ипак постоји. Једино што може да нас спаси јесте љубав према свим живим бићима како су проповедали сви пророци од памтивека укључујући и самог писца који је свестан да не

постоји могућност да се Аушвиц разуме, јер је допуштено да апсолутно зло зачепа крвни систем хуманизма изазивајући престанак тока „титанске љубави“. Ипак, оно што може да уради јесте да напише причу о Софијином животу и смрти и уместо питања где је био Бог у Аушвицу? одговори са где је био Човек? И то је кључ и једино што треба да се питамо када силе зла поново ојачају јер је човек тај који их буди и храни.

Давид Гросман је један од најзначајнијих савремених израелских и светских писаца, наследник традиције пионирског стваралаштва шездесетих година, који је, према сопственом признању, од почетка своје приповедачке каријере знао да ће писати о Холокаусту. Дешавања и средина у којој је растао неминовно су утицали на његов избор тематике којом ће се бавити у свом књижевном стваралаштву. Рођен је 1954. године у Израелу, где и данас живи, у времену када су они који су преживели и успели некако да пронађу уточиште у својој прапостојбини у пуном замаху преживљавали ПТСП-а, а и он са њима не знајући зашто се то дешава. Ова искуства из детињства преточио је у свој постмодернистички аутофиктивни и експериментални роман у стилу магијског реализма. Роман је први пут објављен 1986. године на хебрејском. Проглашен је за један од најзначајнијих романа о Холокаусту, док су критичари Гросмана ставили у врсту са великим писцима двадесетог века попут Фокнера и Маркеса.

Дечак Момик на хаотичан начин износи причу о нацистичкој Звери, која се и дан данас помиње у Израелу, прогонитељу његових суседа и чланове најуже породице: његових родитеља, баке Хени, њеног млађег брата Аншела, која их је приморала да дођу из царства Оданде и која им и даље не да мира, јер и даље непрестано вреба и прогања их, у сновима и на јави. Он на све начине покушава да сазна и открије у свом дечачком заносу каква је та Звер, како изгледа, призива је и мами да се појави у свом подруму који му служи као база и скровиште за проучавање, али она никако не показује своје право лице, јер још увек није спремна. Истраживао је у потпуној тајности, кришом се уписао у јавну библиотеку, а пошто је већ био члан школске библиотеке родитељи му никако не би дозволили да буде члан две, па је тако морао да ради кријући се и смишљајући шпијунске начине да не би био откривен. И тако је почео да примењује своју најновију тактику против Звери. Схватио је да је најбоље оружје против ње, оно чега се највише плаши, а то је сазнање о њој и њеним злочинима. Да би је победио, морао је прво да сазна све о њој и да је добро упозна како би

јој задао смртоносан ударац. Помоћ од старијих није имао, јер нису хтели да му причају о стварима које деветогодишњи дечак још увек не мора да зна, осим комшинице Беле, која му је једина по нешто откривала о свету Оданде и од које је и чуо за ту огавну нацистичку Звер. И њу је крадом за време школе посећивао и својим непрестаним питањима приморавао да му да бар још неке наговештаје. Схватио је да је он тај који „мора да преузме бригу за све то једном заувек.“ (Гросман 2016а: 26) То је тај осећај одговорности који имају потомци и припадници друге, па чак и треће генерације који живе под теретом прошлости својих родитеља и предака. Јер они који су изабрали да говоре о томе, свакако су морали да пренесу и део своје трауме на потомке који су знали са чиме се суочавају и шта је и колико је окрутна та Звер која их је све прогнала. С друге стране, они који су изабрали о томе да ћуте такође су преносили своја искуства али на подсвесном нивоу, јер су потомци непрекидно осећали неку тескобу и физичке и психичке тешкоће за које нису имали објашњење одакле потичу и зашто се испољавају.

Главни лик романа, поред Момика, је и његов деда Аншел Весерман, у младости још познат по надимку Шехерез, односно Шехерезада, јер је Тамо у царству био познати хебрејски дечји писац чије су приче из серијала ДЕЦА СРЦА излазиле у познатим часописима широм Европе. Момикова бака Хени је увек говорила да он личи на њеног малог брата Аншела „нарочито око браде и чела и носа“ (Гросман 2016а: 6) за кога се веровало да је страдао од нациста у неком логору за који не знају ни који је ни где се налазио што упућује на универзалност искуства. На запрепашћење свих, он се једног дана појавио у колима хитне помоћи: „Десет година је провео с нама у лудници Бат Јам, и никада се не зна о чему то прича сам са собом као сада, можда се моли, или ко би га знао, а он ништа не чује шта му се каже као да је јадник глув“ (Гросман 2016а: 6) известио их је возач хитне помоћи о његовом тренутном стању. Момик је био одушевљен и једини се искрено обрадова овом неочекиваном госту, док је његова мама Гизела била очајна: „[...] а мама није хтела чак ни да погледа новог деду и рекла је Бели: Ово ће ме убити, памти моје речи, зашто нас Бог не остави на миру и пусти нас да мало поживимо [...]“ (Гросман 2016а: 8) Деда Аншел је провео пет месеци са њима пре него што је једноставно ишетао из куће и ишчезао без трага и гласа: „Када би бар постојао гроб који би могао да се посети, али тако ишчезнути?“ (Гросман 2016а: 76) љутито је поменула

Момикова мама. У овој реченици Гросман исказује сав апсурд и охолост нациста који су убијали чак и мртве, не остављајући ни место где би могли да се оплакују.

Животи преживелих били су испуњени траумама; деда Аншел, Хана Цитрин, Једидија Мунин, Арон Маркус, Иља Гинзбург, Малкиел Зајдман, мама и тата, сваки од тих јадних стараца и старица проживљавали су прavi пакао након пакла, борећи се са својим унутрашњим демонима који су их прогонили и даље. Ова група „Уметника“, Лудака, како сазнајемо из Казикове енциклопедије на крају књиге, фасцинирала је Момика, јер су се сви окупљали око деде Аншела и тако слободно, и по Момику на неки готово опасан начин, говорили о ономе шта се дешавало Тамо не застaјући, нити слушајући једни друге, он је отворених уста упијао сваку реч, опис, слику коју су му производили и трчао кући са усхићењем да све то прибележи и запише у своју бележницу и нацрта у свом тајном атласу у коме мапира царство Тамо. Иначе, одрастање у окружењу преживелих, како запажа Зихер, није било најбоље окружење за психолошки развој и ментално здравље поготову деце преживелих, те је Израел шездесетих година био окарактерисан као „највећа лудница на планети“ (Зихер 1998: 26). Момик је одрастао баш у таквом окружењу. Радио је све то да би спасио маму и тату јер су они непрестано испољавали своје страхове и уздахе (на начин који то раде само они Оданде уз један дугачак уздах, крехц, ојјјј). Момик такође жели да спасе и деда Аншела, само што још увек није пронашао начин како. Својом упорношћу и истрајношћу успео је да он буде тај који је открио да деда Аншел заправо не „тртља безвезе“, већ да, како је од раније претпоставио, он некоме прича причу. И сам Момик преживљавао је њихове трауме као припадник истовремено и друге и треће генерације преживелих.

У интервјуу⁴¹ за РТС, поводом Петог београдског фестивала европске књижевности када је и био гост Београда 2016. године, Гросман је изјавио да је књижевност начин да се разуме стварност, коју он покушава да сагледа са више страна, из различитих перспектива жртава, али и злочинаца, јер само тако може да се добије потпуна слика света и истинска слика стварности. (Гросман 2016б) Такође је рекао да је ову књигу написао да би

⁴¹ Гросман за РТС: *Књижевност објашњава сложеност живота*, 23. јун 2016., доступно на <https://www.rts.rs/page/stories/ci/story/8/kultura/2362535/grosman-knjizevnost-objasnjava-slozenost-zivota.html?email=yes>, приступљено 15.06.2019.

разумео како даље живети, обављати свакодневне животне радње, рађати децу, веровати у живот после Холокауста и стравичних губитака живота и спознаје колико људи заправо могу да буду окрутни и сурови према својим ближњима. Међутим, како је објаснила Ајала, Момикова случајна љубав, они који пишу већ деценијама о томе, и они који ће и даље писати, осуђени су на пропаст на самом почетку, зато што се Холокауст не може превести на језик стварности коју познајемо, али потреба ће и даље остати „да се пишчево живо тело њиме опржи.“ (Гросман 2016а: 108) Ништа није случајно, па тако ни улога Ајале није сасвим успутна. Она представља медијум помоћу којег Момик може да сазна нешто о Холокаусту и то преко ћерке преживелих која зна шта значи бити жртва тортуре. Федерман наводи да је постмодернизам покушао да објасни управо оно што се језиком не може објаснити, јер је изван језика: „Чак и ако неизрециво никада не може да се искаже, постмодернизам је покушао да говори немогућност говорења неизрецивог.“ (Федерман 1993: 124) Али да би дошло до покушаја говорења о неизрецивом, потребно је посетити Белу Собу (или се вратити у Томасов бели хотел) у подземном ходнику Јад Вашема за који ни градитељи ни радници не знају да постоји. У њој се налазе све приче, све оно што је написано, све слике и речи и чињенице и филмови, сва лична генетска предиспозиција и код, личност, сива маса које заједно чине формулу једне личне биографије која се уклапа и комбинује са спољашњим живим светом, целокупним животињским и људским инвентаром и осећањима патње, окрутности, љубави, „сажаљење и очајање, слава и мудрост, и сва ситничавост и љубав живота, сва та колебљива поезија“ (Гросман 2016а: 109) о ономе „што мора заувек да остане неразрешено, заувек ван домаћаја нашег разумевања“ (Гросман 2016а: 106), што је заправо суштина. Она је прави тест за свакога ко жели да пише о Холокаусту, јер мора да одговори на питање које нема одговора. У њу се улази добровољно и са свешћу да ће се доживети неуспех пред том загладнелом Сфингом која чека да прождере знатижељника.

И Ребекина бака била је из сопствене приче *Трнова Ружница* коју је Бека толико пута слушала са својим сестрама и која ју је на смрти заклела да пронађе њен Замак, ту Белу Собу или бели хотел, у коме је она једина била пробуђена од стране Принца. Али, када се једном уђе, тешко се излази, јер излаз не постоји. Постоји само потреба да се докуче могућности те просторије која нас заувек држи закључане у њој, ма колико

ми мислили да смо ипак пронашли неки одговор као решење Сфингине загонетке. Пиши о беби, каже Аншел, о свим оним бебама које су имале среће да поживе баш онолико колико и Казик, мање од једног дана, и да у том једном дану проживе читав живот пре него што ће их Звер зграбити и лупити свом снагом о зид или прождерати у својој увек-горућој пећници смрти. Када Момик одбије да се повинује дедином завету и молби, чујемо крик света који одбија да се повинује стварности оспоравајући могућност писања о тако нечему и могућност да се тако нешто уопште могло догодити. Али она не може и не сме никада да се порекне, јер је то одговорност и обавеза свих нас потомака претходних генерација које су гореле у чељустима напредног света; њен глас мора да се чује кроз исто толико јак крик који ће пробудити оне који су уснули у забораву и позвати их да се тргну и окрену сећању како више никада не би дошло до овакве разарајуће какофонije: „‘Па онда, пиши’, рекао је Аншел Весерман стрпљиво, нежно. ‘Седи и пиши. Нема другог начина. Зато што си попут мене, твој живот је прича, и за тебе постоји само прича. Пиши, онда, молим те’“ (Гросман 2016а: 263) јер се једини спас налази у речи.

Све недоумице и нејасноће биће разјашњене у енциклопедији о којој се у предговору каже да је то једина, односно најпотпунија Казикова биографија, који је јунак приче Аншела Весермана, логораша, испричане оберфтурмбанфиреру Најгелу 1943. године у једном нацистичком логору у Пољској. Такође сазнајемо и неке битне појединости када је реч о начину структурирања саме енциклопедије, о томе како се радило на очувању аутентичности и избегавању књижевне тензије која би довела до скретања пажње са суштински важних ствари, као и о немогућности потпуног искључивања биографских елемената. Преживели су они који говоре језик од Тамо, јеврејски говор, са израженим акцентом и помешаним речима из више језика, а то су Момикови родитељи, бака Хени, деда Аншел и све остале комшије из краја. Њихови потомци су ти који морају да се изборе са свом том мешавином језика, дијалеката, акцената, стилским регистрама свих оних који су доживели Холокауст били они живи или мртви, добри или зли како би испунили своју улогу која им је природно додељена – улогу чувара сећања прве генерације. Као што смо већ видели у другом поглављу када смо говорили о епигенетици, многи припадници друге и треће генерације преживљавали су и на сопственој кожи осећали симптоме траума које нису сами доживели. У Гросмановом роману је тај фено-

мен разрађен на сличан начин као што је то учинила Џејн Јолен у *Бавољој рачуници* или *Трновој Ружници*. Момик прича Весерманову причу из Беле собе на начин на који Хаја сазнаје причу своје баке, путовањем кроз време уз помоћ магијског реализма и смештањем унука уз своје баке и деке на лице места у логору како би и они напоскон доживели своје наслеђе и на тај начин се ослободили, док Бека на основу Бакине приче одлази након њене смрти у далеку земљу да би сама сазнала истину, али овог пута на реалистичан начин. Испод слоја реализма налази се тај дубљи магијски део отелотворен у митској потреби људи да кроз митове и бајке (приче које уз помоћ нереалног говоре о реалном) спознају стварност око себе. Избор потомака да сазнају причу и буду јој у потпуности изложени је ослобађајуће за њих како би могли у потпуности да разумеју своје садашње животе, али и животе које су могли да имају да није било рата. То им омогућава да наставе да живе са потпуним прихватањем прошлости, јер се она свакако не може променити те се њемин порицањем и одбијањем да се прихвати мало може учинити за мир и спокој у будућности у којој је могућност избора потпуно отворена. Преживели морају да испричају своје приче да би умрли, док потомци своје приче причају да би преживели.

Бити људско биће је, дакле, ствар избора, није нешто са чиме се човек рађа, као што је мислио хер Најгел, већ се огледа у свесном избору подржавања одређених виших и чисто људских вредности и правила „чиме се поново ствара и искупљује човеково биће.“ (Гросман 2016а: 302) Јер избор иде заједно са одлуком, сталним обнављањем моралних вредности наших одлука све док бирамо да се понашамо у складу са њима, и одговорношћу, која се дефинише као осећај дужности за тај наш избор који донесемо. Ово „свето тројство“ чини основу бити људског бића. Почевши од садашњости па и у будућности, потомци, а и ми који нисмо имали контакта са историјским суновратима те врсте и обима (али јесмо са другим Зверима наше епохе) имамо избор да одлучимо и са пуном одговорношћу живимо према највишим људским и моралним начелима не утржавајући егзистенцију и бивствовање Другог. Но, и тај Други има своје виђење ствари; хер Најгел је такође направио изабр да се влада у складу са начелима партије и да слуша наређења да убија, што је на извешан начин „суспендовало“ његову савест, јер он није лично одговоран за то што се дешава, зато што прати наређења која добија од те велике машинерије која се неће зауставити чак и ако он одлучи да је напусти.

У роману се провлачи и питање личног и колективног идентитета и начин на који досељеници у Нови Израел покушавају да изграде свој нови и сачувају стари идентитет. Момиково „право“ име је Шломо Ефраим Нојман „у спомен на Тога- и-тога“ и „Тога-и-тога“ како сам објашњава. Право стављамо под знаке навода зато што је његов идентитет вишеструк, у њему су уписани идентитети његових умрлих рођака, али и колективни идентитет целе његове нације. Он је тај припадник друге генерације који носи у себи неостварене животе и очекивања несталих предака. Почевши од баке Хени, која је Момика звала „Мордехај Лејбеле, и Шепселе и Мендел и Аншел и Шулам и Хумак, и Шломо Хаим [...]“ (Гросман 2016а: 25) па све до каснијих поглавља у којима ће бити Шломик, Нојман, Шломо или Шлејмел у зависности ко му се обраћа: Ајала, Море или Весерман. И Мостисер је писао о томе. Када не би могао више да слуша приче своје мајке она би му одговорила да је он заправо њена мајка и њена сестра које је изгубила. Тада би се код њега појавила велика празнина, јер ако је он мајка своје мајке коју је изгубила, ко је онда његова мајка и како ће и чиме попунити ту рупу; али то су била питања која себи тада није умео да постави. Тек је касније временом успео да прихвати помешане улоге које су му биле наметнуте и да се лакше носи са тим.

У докторској дисертацији под називом *Genre and Identity in the Works of David Grossman* (2004)⁴² Тамаре Лин Левин (Tamara Lynn Levine) налазимо да име Нојман (Neuman), односно „нови човек“ означава Ничеов концепт Новог човека који повезује наде досељеника који желе да изграде Нови Израел, као позитиван аспект, и нацистичку чистоћу аријевског Новог човека, као негативни аспект. (в. Левин 2004: 102) Идентификујемо и треће значење које се односи на новог чувара и преносиоца сећања који побеђује новог аријевског човека као наследник досељеника и свих који су преживели. Помињањем великих јидиш писаца и формирање лика писца Аншела Весермана као једног од њих Гросман одржава традиционалне вредности народа књиге и повезаност са животом Тамо који више не постоји, али је наслеђен и усађен у колективни идентитет нове нације и нових генерација које долазе и које стварају нове сопствене идентитете. Само спајањем ова два идентитета може се створити једна целина.

Историографска метафикција у *Виги њог: Љубав* огледа се у укључивању стварних историјских личности у саму причу као њених главних су-

⁴² Рад је доступан на страници <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/1444934/1/U592244.pdf>, приступљено 21.7.2019.

бјеката или у спомињању личности које су значајне за животе фиктивних ликова. Нема преиспитивања конкретних историјских чињеница или догађаја, али укључивање историјских личности јесте једна од стратегија историографске метафикције. Тако Момик помиње како би било добро да се повеже са извесним Визенталом⁴³ из Беча који је био, као и он, стручњак у истом послу лова на нацистичке звери. Хер Најгел телефоном разговара са рајхсфирером Хајнрихом Химлером који је веома задовољан његовим радом и креативним моћима упоредивши их са највећим музичким националсоцијалистичким композиторима као што је Вагнер. Друго поглавље под називом ‘Бруно’ говори о Бруну Шулцу (Bruno Schulz), пољском сликару и писцу јеврејског порекла, историјској личности, једном од најзначајнијих пољских писаца у међуратном периоду убијеном 19. новембра 1942. године зато што је носио векну хлеба на путу до гета. Пошто је био „кућни Јеврејин“ СС официра Феликса Ландауа, морао је да осликава зидове кућа и дечјих соба у којима су становали Немци, као и фасаде библиотека и школа у свом родном Дрохобичу. И заиста, остаци његових мурала пронађени су у шпајзу једног приватног стана што је изазвало велике контроверзе и полемике о томе коме они припадају и ко има право на њих – Јад Вашем или Пољска, или пак Украјина у којој се сада овај град налази. Као писац био је творац јединственог стила. Многи су га хвалили и упоређивали са великим писцима попут Рилкеа, Кафке и Пруста. Магијски реализам дозвољава Бруну да настави да живи, додуше сада у промењеном облику као риба, још увек осећајући инфициране две ране на грудима, прелазећи само из једног облика живота у други, у мору препуном лососа као што је и он сам, делфина и других риба, док Аншел бива отпоран на метке и гасне камионе. Тако њих двојица, та два велика писца настављају своја бесмртна путовања до вечности иако је Брунова прича за Момика кључ свега. Он води прави немилосрдни рат са њим већ три године, али се прича развија у добром правцу. Момик је задовољан иако му многи критичари у писмима замерају то што пише о њему, зато што нису истог статуса; али то није прича о њиховом, већ о његовом Бруну. Ускоро

⁴³ Симон Визентал (Simon Wiesenthal) је био један од најактивнијих ловаца на нацисте након Другог светског рата. Преживео је логоре и живот посветио хватању злочинаца. Учествовао је у проналажењу око 1100 нациста укључујући Ајхмана. Више о његовом животу и раду се може наћи на страници Центра Симон Визентал, доступно на <https://www.wiesenthal.com/about/about-simon-wiesenthal/>.

ће бити написана, али остало је да дода још пар белешки за које нико неће бити сасвим сигуран да ли су његове или Брунове чиме нас Гросман подсећа да је истинитост референцијалности у фикцији неважна. Да би пронашао свог Бруна обраћа се мору које једино зна да „сам ја био само посуда, рука која пише, слаба карика кроз коју је његова пригушена енергија могла да тече.“ (Гросман 2016а: 86) Зашто је Брунова прича најбитнија? Момик је потребан Бруну као што је потребан и Аншелу, да би испричао њихове приче које ће само проћи кроз његово перо и руку. Он им је једина нада и неко ко меже да ослободи њихове приче и пусти их напоље из „изгнанства“ иза прописаних и прихваћених граница овога света где би могли да користе своје руке да пишу. Зато ступају „у мањешно поље неке групе димензије постојања, пушћујући лако...“ (Гросман 2016а: 87) Зато обе приче прича њиховим гласовима, јер препознаје агонију у којој се налазе због немогућности да се сами изразе тамо где се налазе. Момик је проводник и гласник који преноси поруке и приче из те друге димензије. Бруно је његова инспирација, он наводи цитате из његових књига које гута без даха, готово исто онако махнито као што његови родитељи гутају храну. Момик је преписивао делове Бруновог текста, комбинујући их са својим мислима, потврђујући тако Бруново бесмртно и вечно постојање које се отеловљује путем интертекстуалности.

Оно што је најстрашније што се десило за време Холокауста јесте начин на који је убијана свака индивидуалност, „Јединственост неке особе, њене мисли, прошлост, одлуке, њене љубави, мане и тајне – све то није ништа значило. Спуштан си на најнижи ниво постојања. Био си само крв и месо, ништа више. То ме излуђује. Зато сам написао ‘Бруна’“ (Гросман 2016а: 135). Крв, месо и број, без имена и презимена, огољен физички и психички, ретко препуштен на милост, увек на немилост сродном људском бићу које је одлучило да је боље од тебе и да ти зато заслужијеш да твоје месо буде спаљено, било четири милиона или два и по милиона комада меса, разлика је незнатна.

Присуство других значајних уметника, писаца, сликара није занемарљиво. Бруно посећује изложбу Едварда Мунка⁴⁴ у Данцингу и љуби чувени

⁴⁴ Примећујемо да се Мунково стваралаштво често појављује у књижевности о Холокауста: од Гросмана и Крика, па до Томаса код кога је део тописа романа *Слике са изложбе* заправо галерије у којој се одржава изложба са радовима овог сликара, а на корицама српског издања књиге *Бели хоштел* (2012) налази се Мункова слика *Смрт и девојка* (1894).

Крик (1893), иако је писало НЕ ДИРАТИ због чега га избацују из галерије и он бежећи скаче у море и постаје риба. Слика га је дубоко дирнула и он је осетио како се тај исти крик који је пољубио премешта из његовог срца до његових уста док размишља о томе како је немогуће планирати овакво генијално дело, како се оно омакло њеном ствараоцу и тај тренутак је назвао „Генијална епоха“. Бруно постаје баш риба зато што једино оне не говоре што ни он више неће моћи да ради пошто је његов глас заувек ућуткан, за разлику од безименог дечака Козинског који ће ипак успети да га поврати као сигуран знак да је преживео и да ће он сам моћи да исприча своју причу, док ће Бруну ипак бити потребна Момикова помоћ.

На крају, ту је и Шолем Алејхем, велики писац који је писао на јидишу, који је живео крајем XIX и почетком XX века који је такође имао утицаја на Гросманово писање и на његов однос са оцем који му је поклонио једну његову причу када је имао само осам година. На овај начин, можемо да кажемо, Гросман је желео да му ода почаст и неку врсту захвалности. Писао је о обичним људима и животу у *шмешлима* – малим селима у Галицији у руралним областима у којима је живело претежно јеврејско становништво у својим затвореним заједницама – одакле потиче његов отац и који је и сам живео тим животом. У интервјуу⁴⁵ за *The Paris Review* 2007. године Гросман каже да је његова заинтересованост за Алејхемове приче подстакла његовог оца да му прича о свом дечачком животу о чему иначе пре тога готово да уопште није говорио. Прича је постала нека врста проводника или тунела између њих двојице који их је водио назад у његов младалачки живот и омогућила писцу да сазна више о свом оцу и његовом животу пре рата (Шајнин 2007). Исто тако, када његова деца читају његове књиге сазнају нешто о њему што иначе на другачији начин не би. Та међугенерациска повезаност и упознавање генерација које су нам претходиле кроз причу, омогућава очување идентитета и сећања. Гросман је искористио Алејхемове биографске појединости у изградњи свог лика, али стваран писац није фикционализован као могући транс-световни парњак, већ је у потпуности фиктиван.

Харолд Пинтер био је један од највећих енглеских писаца двадесетог века. Рођен је 1930. године у Лондону у јеврејској породици, а преминуо 2008. Добитник је престижних књижевних награда као што су Британска

⁴⁵ Jonathan Shainin, *David Grossman, The Art of Fiction, No. 194*, доступно на <https://www.theparisreview.org/interviews/5794/the-art-of-fiction-no-194-david-grossman>, приступљено 15.8.2019.

књижевна награда Давид Кoen 1995. године за животно дело у књижевности, Лоренс Оливије награда наредне године за постигнућа у позоришном раду, а најзначајнија је свакако Нобелова награда за књижевност 2005. године. Ефраим Зихер га означава као једног од најзначајнијих књижевних личности Британије који се бави друштвеним темама и проблемом идентитета који се рефлектују у универзалним осећањима отуђености, узнемирености или кривице и патње ликова. Иако није познат као писац о Холокаусту овом темом се бавио у своја три сценарија и две драме: *Langrishe, Go Down* (1978), *The Heat of the Day* (1989), *Reunion* (1989), *The Hothouse* (1980), *Ashes to Ashes* (1997)⁴⁶. Ерик Стерлинг (Eric Sterling) наводи: „Пинтер се не обраћа Холокаусту директно или дословно у својим делима. Као драмски писац који је заинтригиран политиком, он драматизује, кроз употребу метафоре Шое, свој презир према насиљу, предрасудама, према онима који се перципирају као различити, и према политичком притиску“ (Стерлинг 2002: 148) што је најбоље приказано у последњој наведеној драми. Сам Пинтер је признавао да је желео да пише о Холокаусту, али није успевао да пронађе одговарајући глас који би му омогућио да на сцени и у драми отворено комуницира са њим. Ипак, успео је да напише ове две драме, од којих је последња ближа самом догађају, иако се нигде директно то не наводи. Ипак, присутни су одређени тропови који се једино могу читати у контексту Холокауста који служе да нас индиректно упуте на правац њиховог тумачења баш у овом контексту који неки критичари преплићу са политичким који је био доминантан у каснијим Пинтеровим комадима. Мотив који је имао да напише ову драму је исти онај мотив о коме ће говорити још један Британски писац, Томас, који за разлику од Пинтера није јеврејског порекла, али има исто осећање одговорности према времену у коме живи. Пинтер каже да је драма настала од слика ужаса које је човек учинио човеку а које су њега самог прогониле све од краја Другог светског рата. У то време имао је само петнаест година. У есеју ‘Pinter’s sexual politics’ Друа Милна (Drew Milne), који се налази у сабраним текстовима *Cambridge Companion* (2009) које је уредио Питер Рејби (Peter Raby), наводи да се у овој мање политичкој драми од неких претходних разматра сукоб жеље и сећања кроз покрете и гестове, док се сукобом језика драматизују микрополитичке импликације у односу мушко-женско (Рејби 2009).

⁴⁶ Основни биографски подаци се могу пронаћи у публикацији *Encyclopedia of Holocaust Literature* (2002), стр.148-150.

Пинтер није експлицитно писао о нацистима већ о тесној вези између једне врсте сексуалног фашизма који је готово графички представљен кроз захтев мушкарца да жена пољуби његову песницу: „[...] ова слика представља метафору физичког насиља и сексуалне жеље унутар патријархалне хетеросексуалности.“ (Рејби 2009: 245) Иако није преживљавао рат на начин на који су то морали да чине Јевреји из континенталног дела Европе, последице које је овај догађај оставио на њега нису занемарљиве јер је његова секундарна истраумираност директан извор стваралачког порива.

Комад *Ashes to Ashes*, или *Пейео пецелу*, састоји се од једне сцене: кућа на селу, соба у приземљу, велики прозор са баштом испред. У соби су само две фотеље и две лампе. Радња се дешава у сумраку летњег дана. Како комад тече светлост у просторији се смањује док се светлост лампи појачава, али не осветљава просторију. На крају су соба и башта једва видљиве у мраку. Милн каже да је оваква сценографије пре сугестивна него што је реалистична. У соби су само Девлин који стоји са пићем у руци и Ребека која седи. Касније сазнајемо да живе заједно и да су пар, али и да она не жели да је он назива „душо“.

У поговору српском издању из 2011. године, у коме су се нашли преводи драма *Нови светски поредак* и *Пейео пецелу*, Радмила Насић истиче да се Пинтерова драматургија овде приказује у најбољем светлу, јер нас директно уводи у саму радњу без икаквих околишања. Време одигравања радње је садашњи тренутак. Девлин жели да зна све о некој ствари о којој тренутно не зна ништа, а коју она може да му расветли. У питању је нешто из њене прошлости. Поставља Ребеки питања о мушкарцу, њеном љубавнику са којим је раније била, јер једноставно има потребу да што више сазна о њему: „разумеш због чега ти постављам оваква питања. Зар не? Стави се на моје место. Приморан сам да ти постављам питања. Постоји много тога што не знам. Ништа не знам... о било чему у вези са овим. Ништа. У мраку сам. Потребна ми је светлост. Или мислиш да су моја питања неоправдана?“ (Пинтер 2011: 18) Драма је вишеслојна и може да се чита на више начина. Уколико се држимо интерпретације да је у питању представљање трауматског догађаја Холокауста, секундарно истраумирани су представљени кроз Девлина. Као и он, и ми се налазимо у потпуном мраку незнања, али имамо јаку потребу да сазнамо све или што више о свему што се дешавало у прошлости. Глас преживелих преноси Ребека. Девлин тражи да му детаљно опише тог мушкарца, што је приближни-

је могуће, да га створи за њега, да му да јаснију идеју, јер он нема чак ни идеју о њему. Не може ни да га замисли без њеног детаљног описа, али све што му она даје јесу његове руке од којих је једна на њеном врата, а друга преко лица. Девлин жели да сазна колико је био висок, тежак, како је физички изгледао. Ребека треба да сведожи о ономе што Девлин не може да схвати и ту настаје сукоб и неразумевање. Међутим, Ребека није у стању да му одговори на питања, јер иако није заборавила, она не може о њему да прича. Отишао је пре много година због посла. Пинтер персонификује Холокауст дајући му облик грубог, пожудног и насилног мушкарца чије руке једино желе да буду око врата жене, а песнице на њеним уснама како би их пољубила. Тако је Ребека, жена, још једном стављена у функцију жртве насиља над којом насилни мушкарац има моћ. Настић чита Ребеку у оквирима друштвеног и политичког контекста. По њој Ребека представља симбол повезаности личног и политичког плана где је насиље присутно и у свакодневном животу као и у основној друштвеној јединици – породици. Сличну функцију ће имати и Томасова јунакиња Лиза у роману *Бели хошел* која ће кроз своје тело проживљавати и судбину свог народа као и своју сопствену. У Ребеки је отеловљена траума о којој не жели и не може да говори иако је она увек живо са њом и прати је у свему и свуда, али коју не успева да превазиђе.

Сада је желела да му прича о месту на које ју је водио; била је то нека врста необичне фабрике. Радници су скидали своје капе у знак поштовања када би он дошао водећи Ребеку са собом. Толико су га поштовали и веровали да би пошли и у ватру и у воду када би их он предводио. Једино што је Ребеки било чудно је то што је просторија у којој су радили била веома влажна, а радници нису били обучени за такве услове. Још једна ствар која ју је чудила је то што никада није успела да пронађе тоалет иако је уверена да је сигурно негде постојао, јер тоалет мора да постоји свуда. Девлин је био помало збуњен јер му је раније рекла да је радио за туристичку агенцију, као водич, на прилично високом положају, што је она и потврдила рекавши да је понекад одлазио на железничку станицу и шетао дуж платформе отимајући децу из руку њихових уплаканих мајки. У том тренутку Ребека је постала ужасно узнемирена због звука полицијске сирене која се чула пре неколико тренутака, јер док је звук сирене одумирао у њеним ушима, за некога је постајала све гласнија. То ју је невероватно много и страшно узнемиравало и чинило да се осећа несигур-

но, јер је то предиван звук који жели само за себе, да заувек остане само у њој, да га никада нико други не чује. Настић наводи да је сирена симбол нестабилних времена и зебње и да представља спону између прошлости и садашњости, јер увек постоји неко ко је чује, заувек. Тај мото сирене као узбуне нестабилних времена, у нешто другачијем облику препознајемо и у Мунковом *Крику* који ће такође бити инспирација писцу Д. М. Томасу за роман *Слике са изложбе* у коме суочава време Холокауста и време Маргарет Тачер као подједнако узнемиравајуће и турбулентно.

Девлин се враћа на тему воза и сцену на перону о којој је Ребека причала раније закључујући да је у питању некаква катастрофа. Поставља јој можда и кључно питање, које је постављао и Ели Визел, а то је да ли сматра да поседује икакав ауторитет који јој даје за право да говори о таквој катастрофи: „Ја немам такву моћ. Мени се никада ништа није догодило. Ни једном од мојих пријатеља се никада ништа није догодило. Ја никада нисам патила. Нити су моји пријатељи.“ (Пинтер 2011: 30) Ребека је такође била на том перону, у залеђеном граду, где је чак и блато било замрзнуто, а снег прошаран чудним нијансама различитих боја. Изгледао јој је као да вене теку њиме и није био гладак и раван као што снег треба да буде, већ је имао необичне избочине. Видела је да су и други људи били тамо: „И мој најбољи пријатељ, човек коме сам дала своје срце, човек за кога сам знала да је створен за мене истог тренутка када смо се срели, мој драги, мој најдрагоценији сапутник, гледала сам га како хода низ перон и отима све бебе из наручја мајки које су вриштале“ (Пинтер 2011: 34-35). Ребека је у неколико наврата помињала како је видела људе са коферима и водичима који су им помагали да пронађу пут. Једног лета које је провела у Дорсету, кроз баштенски прозор је видела групу људи која иде кроз шуму у правцу мора. Били су одевени у капуте иако је био диван топао дан и са собом су носили торбе. Пратили су их водичи који су их усмеравали преко плаже све до мора. Видела је како сви улазе у воду и како их је плима полако носила док су се њихове торбе њихале на таласима. Намеравала је да Девлину исприча и о овом случају. Слично је видела и док је једне ноћи стајала у соби на врху високе зграде која се налазила усред града посматрајући небо пуно звезда. Када је погледала доле на улицу, видела је малог дечака и старијег човека који су вукли кофере, а за њима је ишла жена која је носила бебу. У неколико реченица описује шта је жена радила: „Стајала је мирно. Пољубила је своју бебу. Беба је била девојчица. / Пољубила ју је.“

(Пинтер 2011: 41) После паузе наставља да прича о томе, али сада говори у првом лицу: „Држала сам је у наручју.“ (Пинтер 2011: 42)

У том тренутку Девлин покушава да уради исто што и њен бивши љубавник некада, да јој принесе песницу десне руке, да јој стави длан преко лица који она треба да пољуби, да јој левом руком обавије врат: „Пољуби моју песницу“ захтева од ње; али она не реагује, већ непомично, веома мирно и немо седи у својој фотељи. Девлин хоће да му она каже како сама жели да јој обухвати врат, да му сама то затражи. Међутим, она је остала нема на његове захтеве. Док је и даље седела непомично, изненада је проговорила као у трансу; њен глас одзвањао је у хипнотишућем еху настављајући да говори у првом лицу док је стисак његове шака око њеног врата попуштао:

Ребека: Одвели су нас до возова / Ехо: возова / *Он склања шаку са њеној врати* / Ребека: Односили су бебе / Ехо: односили бебе / *пауза* / Ребека: Узела сам своју бебу и умотала је у шал / Ехо: у шал / Ребека: Од тога сам начинила замотуљак / Ехо: замотуљак / Ребека: И носила сам га под левом руком / Ехо: левом руком / *Пауза*. / Ребека: И пробила сам се са својом бебом / Ехо: својом бебом / *Пауза*. / Ребека: Али је беба завриштала / Ехо: завриштала / Ребека: И човек ми је рекао да се вратим / Ехо: да се вратим / Ребека: И рекао је шта то имаш ту / Ехо: имаш ту / Ребека: Посегао је за замотуљком / Ехо: за замотуљком / Ребека: И дала сам му замотуљак / Ехо: замотуљак / Ребека: И то је последњи пут да сам држала тај замотуљак / Ехо: замотуљак / *Тишина*. / Ребека: И ушли смо у воз / Ехо: воз / Ребека: И стигли смо у ово место / Ехо: ово место / Ребека: И срела сам жену коју познајем / Ехо: Познајем / Ребека: И она је рекла шта се десило са твојом бебом / Ехо: твојом бебом / Ребека: Где је твоја беба / Ехо: твоја беба / Ребека: А ја сам рекла која беба / Ехо: која беба / Ребека: Ја немам бебу / Ехо: бебу / Ребека: Не знам ни за какву бебу / Ехо: ни за какву бебу / *Пауза*. / Ребека: Не знам ни за какву бебу / *Дуга тишина*. / *Замрачење*. (Пинтер 2011: 42-45)

Овим прелазом с трећег на прво лице, Ребеки се додељује двострука улога: улога сведока/саучесника и улога жртве. Посете фабрици и перонима, као и сцене у којима види људе са коферима део су њеног искуства немог сведока, док прелазак на прво лице у последњој сцени говори о њеној

улози жртве. Природа њеног сведочења осликава немогућност успешног процеса излечења, јер пружа отпор према исповедању истине, сматра Нاستић.

Прво издање из 1996. године има занимљиву структуру. Текст се налази на десним нумерисаним странама, док су леве потпуно празне и без нумерације. Ове празнине нам укузују на празнине у људима који су морали да се суоче са страхотама рата и Холокауста, губицима својих пријатеља, рођака, родитеља, деце, са празнином која остаје након такве једне катастрофе у којој нестаје сам хуманизам. Десно је била страна живота, док је лева била страна смрти. Иако Ребека каже да она сама није била погођена и да није патила, у овој последњој сцени она преноси глас свих оних мајки које су заувек остале без својих замотуљака, а многе и без сопственог гласа. Иако није патила ни страдала, она је ипак сведочила, била је на перону, у фабрици, видела је возове и друге људе, и обојен снег и све бебе које је њен драги отимао мајкама. Она преноси сав бол света који у ужасима које преживљава губи глас, као што га губи дечак Козинског и многи други остављајући тако странице и странице празнина и неиспраних прича и непроживљених живота. У свом говору *Art, Truth & Politics*⁴⁷ који је одржао прилоком доделе Нобелове награде, рекао је да ова драма изгледа као да се дешава „испод воде“: „Жена се дави, рука јој сеже кроз таласе, нестаје под водом, хвата се за друге, којих нема ни изнад, ни испод воде, проналази само сене, одразе, плутајући; жена као изгубљена фигура у тонућем пејзажу, жена немоћна да избегне пропаст за коју се чинило да се увек тицала само других. Али, кад су они умрли, морала је и она.“ (Пинтер 2011: 52) Настић наводи да Пинтер у драми изражава свој страх од тога да ово мрачно историјско поглавље није престало поразом нацизма, већ да је и у времену настанка драме било присутно, те да се у различитим облицима и даље понавља. Он је примећивао остатке фашистичке идеологије у свим великим западним демократским државама у чијим системима су оне уграђене као њихов интегративни део, а не као нус појаве одређеног тренутка што се у данашње време у XXI веку користи и распирује када је потребно како би се одржавала свака врста хегемоније западне цивилизације над остатком света. Он је приметио да те такозване демократије непрекидно потпомажу репресивне режиме широм света као и да је у њима укоренењена општа политичка филозофија по којој су жртве

⁴⁷ Цео текст на енглеском језику је доступан на <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2005/pinter/25621-harold-pinter-nobel-lecture-2005/>, приступљено 15.07.2019.

друштвених абнормалности и сиромашни сами криви за свој лош положај. Пинтеров страх од нацизма траје још од његовог детињства и евакуације из бомбардованог Лондона, а храњен је општим духовним стањем у Великој Британији које је окарактерисано цинизмом и равнодушношћу, што је случај све до данашњих дана.

6. ХОЛОКАУСТ У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

„Сврха књижевности је да крв претвори у мастило“

Т. С. Елиот

6.1. Кратак преглед страдања на просторима окупиране Југославије

У српској књижевности тема Холокауста такође није могла да буде изостављена зато што је јеврејска заједница готово уништена и на нашим просторима, али су страдали и Срби и Роми који су били означени као „нечисте“ и непожељне нације. Један од највећих и првих покрета отпора у Европи који је потпомога њено ослобођење постојао је управо на тлу тадашње Краљевине у Србији и областима данашње Босне и Херцеговине што представља аутентично и непроменљиво антифашистичко наслеђе. У Краљевини Југославији јеврејско становништво је живело у прилично добрим условима и односима са већинским српским и другим становништвом. Није било организованих и отворено антисемитских покрета или прогона, осим спорадичних инцидената и повремених антисемитских кампања. У периоду Балканских и Првог светског рата Јевреји су доживели својеврсну еманципацију у друштво ових простора јер су равноправно учествовали у тим ратовима као део српске војске чиме су доказали приврженост Србији сматрајући је својом домовином те су називани Србима Мојсијеве вере. Међутим, под нацистичким притиском и другим политичким факторима и односима у влади Краљевине Југославије, донете су извесне законске мере и прописи који су негативно утицали на њих. Те мере су се односиле на забрану бављења трговином прехранбеним производима и на ограничавање школо-

вања. Спровођење коначног решења јеврејског питања на просторима Краљевине Југославије, која је 1941. године распарчана и разграбљена од стране околних држава⁴⁸, био је лак задатак за нацисте, јер су по ред припадника специјалне СС полиције у егзекуцијама учествовали и припадници Вермахта што је у многоме убрзало страдања. Такође су томе допринеле и колаборационистичке снаге без чије помоћи ефикасност окупатора не би била на тако високом нивоу. Њихова улога је углавном била у потказивању и обезбеђивању спискова или идентификацији Јевреја и других који су били на мети окупатора. Велике јеврејске заједнице у градовима као што су Суботица, Шабац, Нови Сад, Београд, Крагујевац, Ниш доживеле су као и у другим државама да буду готово потпуно збрисане. На територији Србије највећа заједница била је у граду Београду, а велика сефардска заједница постојала је у Сарајеву. Масовни погроми и масакри над недужним цивилима Јеврејима, али и над Србима и другим непријатељима Рајха, дешавали су се у Крагујевцу, Новом Саду, Панчеву, Краљеву, Крушевцу. На територији града Београда постојала су четири логора: Јеврејски пролазни логор Београд (Топовске шупе) на Аутокоманди, Бањички логор, Јеврејски логор Земун (Старо сајмиште) који је уједно био и највећи са највећим бројем интернираних и убијених затвореника, и Мишића циглана на Звездари⁴⁹. Тако је Београд постао једина престоница у којој су логори отворани у централним и урбаним зонама. У Београду су нацисти већ у фебруару 1942. године почели да користе гасне камионе „душегупке“ у којима су се на путу од Старог сајмишта до масовне гробнице и стрелишта у Јајинцима директно вршила гушења. Такође, простор Баната је био међу првим *judenfrei* територијама у Европи у чему су велику

⁴⁸ Југославија је 1941. године подељен на следећи начин: Србија је потпала под немачку власт, створена је Независна Држава Хрватска, Војводина и Међуречје су припојене Мађарској, Словенија, Истра, Далмација и Црна Гора дошле су под италијанску власт, Косово под италијанско-албанску, а југоисточна Србија и Македонија потпале су под бугарску власт.

⁴⁹ Више о логорима и историји Другог светског рата у Србији, али и процесима ревизионизма може се пронаћи у следећим публикацијама: Јован Ђулибрк *Историографија Холокауста у Југославији* (2011), Милан Кољанин *Немачки логор на београдском Сајмишту 1951-1944* (1992), Јован Бајфорд *Старо сајмиште: место сећања, заборав и споредња* (2011), Јаша Алмули *Страдање и спасавање српских Јевреја* (2010), Рена Редле и Милован Пизари (ур.): *Места страдања и антифашистичке борбе у Београду 1941-1944, приручник за читање града* (2013), Валтер Маношек: *Холокауст у Србији, војна окупациона политика и уништавање Јевреја 1941-1942* (2007), Тодор Кулић: „Анти-антифашизам“, *Антифашизам пред изазовима савремености* (2012).

улогу имали локални становници немачког порекла *фолкдојчери* који су се одмах прикључивали нацистима и учествовали у прогонима и убијањима дојучерашњих комшија. Постојали су логори и у другим градовима Бору, Нишу, Шапцу, Крушевцу који су били радног и концентрационог карактера. На територији саме Србије која је била под управом Немаца није било логора смрти у којима су вршена убијања и спаљивања жртава. С друге стране, многи припадници српске националности као и Српска православна црква помагали су у скривању и спасавању Јевреја, а многи су уточиште и спас пронашли у редовима партизанског покрета отпора. Свакако да је било изузетака у оба случаја. Највише логора изван територије Србије било је у НДХ коју је формирала усташка власт за убијање првенствено Срба, а потом и Јевреја, Рома и других непријатеља усташа. То су логори Даница, систем логора Јадовно, Госпић, Паг, комплекс радног и логора смрти Јасеновац који се састојао од више радних логора: Циглане, Старе Градишке, Јастребарског, Уштице. Најозлоглашенији међу њима био је Јасеновац који је био балкански панда Аушвицу и једини логор у окупираној Европи који је имао посебан логор за децу (Јастребарско). Број жртава још увек није приближно евидентиран, јер постоје велике разлике у проценама у зависности од извора, начина на које су вршена истраживања, идеологије. Варијације су од неколико хиљада до преко милион страдалих. Такође је проблематично што се број укупних жртава у НДХ поистовећује са бројем жртава у Јасеновцу што ствара додатне компликације и тешкоће. Најпоразнији податак јесте да је у овом комплексу логора стардало 20101 дете до четрнаест година која су поименце пописано према подацима које је прикупило Спомен подручје Јасеновац⁵⁰.

Сва ова дешавања послужила су писцима као што су Александар Тишма, Данило Киш, Филип Давид и Давид Албахари да својим значајним и признатим делима допринесу култури сећања и богатству књижевног опуса једне мале земље као што је Србија и опусу светске литературе наставши се у светским енциклопедијама. И у овој одабраној групи писаца који су писали на српском језику налазе се они који су јеврејског порекла Данило Киш, Александар Тишма, Филип Давид од којих је Тишма прва генерација, а Киш и Давид 1,5 генерацији; они који су јеврејског поре-

⁵⁰ Начин пописивања и број жртава може се наћи на адреси Спомен подручја Јасеновац, доступно на <http://www.jusp-jasenovac.hr/Default.aspx?sid=6284>, приступљено 18.5.2021.

кла, али нису директно учествовали јер припадају другој генерацији, што је случај с Давидом Албахаријем, Теме којима се поменути писци баве у својим романима, кратким причама и приповеткама су углавном сличне теме о јеврејском идентитету и сопственом трагању за и његовом потврђивању, тежак положај заједнице и појединца који је у двоструко тешком положају у ратним околностима, дилеме и тешкоће припадника друге генерације који трагају за изгубљеним животима своје породице у оквиру чега се сусрећу с траумама својих родитеља, али и својим личним, потрага за припадношћу, љубављу, питање порекла зла, однос историје и сећања. Они који су се хватали у коштац са оваквом тематиком то су чинили из личних и породичних разлога или из осећаја одговорности за тренутак у коме се налазе.

Тренутно у Србији не постоји посебна научна област која би обухватала студије Холокауста, нити посебне катедре⁵¹ које се баве светском и српском књижевношћу Холокауста иако и код нас постоје значајни доприноси тој области. Једна од ретких студија које се баве југословенском и постјугословенском књижевношћу у коју је инкорпориран Холокауст јесте књига норвешког професора Стејна Вервата (Stijn Vervaeke) са Одељења за босанске/хрватске/српске и балканске студије које су део Одсека за књижевност, регионалне студије и европске језике Универзитета у Ослу под називом *ХОЛОКАУСТ, РАТ И ТРАНСНАЦИОНАЛНО СЕЋАЊЕ* (2020). Њено постојање потврђује да наши простори представљају плодно тло за проучавање Холокауста у књижевности. Иако постоји значајан корпус књижевности Холокауста у Југославији, ови текстови још увек нису проучавани у контексту компаративних студија Холокауста или међународних студија сећања – транснационалном сећању, осим у контексту теорија трауме. (в. Верват 2020: 17) Он каже да се мало пажње придаје томе какав допринос тренутним дебатама и међународном и међугенерациском сећању може да пружи источно-европска књижевност Холокауста. Зато жели да проучи како се сећање на Холокауст мења и уклапа у контексте социјалистичке Југославије и књижевност постјугословенског доба. Овај простор је за њега извор занимљивог и својеврсног начина инкорпорирања Холокауста у испољавању других врста насиља

⁵¹ При Универзитету у Крагујевцу основан је Центар за студије сећања 2020. године који би требало да представља почетну тачку академског бављења темом Холокауста из различитих области и студија сећања.

која су се десила на просторима бивше Југославије почевши од Другог светског рата и страдања како јеврејске тако и нејеврејске јужнословенске популације, преко жртава стаљинистичког терора па све до насиља које је пратило распад Југославије деведесетих година. Такође се занима и за погледе припадника 1,5 генерације, друге и треће и како се мотив Холокауста користи за разумевање локалне и глобалне природе екстремног насиља код писаца јеврејског и нејеврејског порекла са простора бивше Југославије. Фокусира се на мање познате и заборављене писце као и на добро познате и признате широм света као што је Киш у чијем раду увиђа да он жели да упути „читаоце да промишљају политичке и филозофске импликације Холокауста мимо југословенског контекста, те да увиде границе и могућности књижевности као посредника у сведочењу“ (Верват 2020: 24), управо на акцију о којој говори и Јанг када каже да невоље из садашњости налазе своје метафоричко упориште у догађајима из прошлости. Међутим, наглашавамо да постоје и негативне интенције да се паралелама између дешавања за време Холокауста и дешавања за време ратова деведесетих година у Југославији, са нарочитим акцентом на дешавања у Босни и на Косову и Метохији и придавањем особина и карактерисањем Срба као нациста, а муслиманског становништва као Јевреја за време Холокауста, жели постизање даље сатанизације једног сувереног народа са циљем придавања легитимитета новонасталим вештачким националним државама које своју прошлост, садашњост и будућност једино могу да граде на темељима доминантно српске историје и културе. О овим опасностима смо раније говорили код Штајрона. Ове тенденције ће бити присутне и у романима из главног корпуса *Трнова ружица* и *Слике са изложбе* што ћемо објаснити у седмом поглављу. У јеку ревизионистичких тенденција у свету либералног капитализма и у његову корист, оваквим паралелама се мора приступати крајње опрезно и критички како би се увиделе праве намере: позив на акцију и разумевање самих себе и свог положаја у епохи у којој живимо или сатанизација другог. У наставку овог поглавља указаћемо на најзначајније карактеристике и начине коришћења искустава Холокауста у делима одабраних писаца са нашег подручја. Тишмин наратив представља дело чисте фикције док остала три писца јеврејског порекла пишу аутофикције засноване на историји и њиховим породичним и личним искуствима.

6.2. Неке истакнуте књижевне репрезентације Холокауста у српској литератури

Српски писац мешовитог српско-јеврејског порекла **Александар Тишма** рођен је 16. јануара 1924. године у банатском граду Хоргошу, а преминуо 15. фебруара 2003. у Новом Саду⁵². Његов опус чине приповетке, песме, романи и драме, а бавио се и преводилаштвом. За време рата је боравио у радном логору у Трансилванији где је по први пут осетио припадност неком колективу. Иако није директно искусио логоре смрти, у свом стваралаштву преноси бол и патњу коју је осећао због страдања народа коме је припадао са мајчине стране. Из одговорности према тој патњи бира да тема његовог стваралаштва буде управо сведочење о времену када се зла искра човекове природе пали и сагорева све пред собом и у себи. Иако је доста путовао, никада није заувек напустио своју родну земљу, као ни свој језик поред кога је течно говорио и мађарски, енглески, немачки и француски. Најпре је писао путописе инспирисан својим путовањима, а затим је у његовом раду почела да преовладава тематика Холокауста. Романи *Књига о Бламу*, *Упоотреба човека*, *Кајо*, приповетка *Школа безбожништва* награђивани су престижним књижевним наградама. Ако се овој скупини придода и *Вере и завере* добија се циклус петокњижја Тишминих дела о Холокаусту. Као и код других одабраних писаца, тема идентитета једна је од главних што се нарочито огледа у роману *Упоотреба човека*. Он је своје мешовито порекло пригрлио са обе стране: „Уместо да се приволи једном колективитету, Тишма је чињеницу двојног порекла, удружену са уметничким склоностима, претворио у позицију издвојеног појединца – посматрача, који не учествује у свету, већ га посматра и анализира.“ (Раичевић н.д.)

Како Ружа Перуновић (2016) наводи у дисертацији *Јеврејски архетипи у прози Александра Тишме (Романи Књига о Бламу, Упоотреба човека)* (2016) анализирајући Тишмине *Дневнике*, опредељење да постане писац било је изражено још у његовим раним годинама, јер као што је установио Гросманов Момик, не постоји ништа вредније од тога него да се постане писац и да се преда писању. Ову активност је Тишма уврстио у испуњавање основних физиолошких потреба од којих зависи живот. А писање о теми

⁵² Основне биографске податке налазимо на званичној интернет страници Фондације Александра Тишме, доступно на <http://www.tisma-foundation.com/index.php/sr/aleksandar-tisma/biografija>, приступљено 23.7.2019.

Холокауста у свим писцима заиста и изазива осећај преживљавања: њихов физичког и преживљавања саме приче као парадигме победе живота над смрћу. Тај осећај и нагон ка књижевности произилазили су и из пишевог дубоког уверења да књижевност може да допринесе много више него историографија чак и у тренуцима пребрзог понављања историјских догађаја са ратовима деведесетих. Веровао је и да није потребно ништа измишљати или конструисати у књижевности, већ описати чињенично. Зато је његов стил објективан, реалистичан, без метафора, алегорија и недоречености јер нас суочава с догађајима који се јесу десили и који се понављају па је најближи исповедном стилу сведочанства који се приближава историографском маниру иако форма осликава нове начине писања који руше старе законе.

У предговору *Упошребѣ човека* (1976) за издање из 2010. године, Ласло Блашковић наводи да овај роман има наизглед дисперзивну форму у којој се наратив дели у много праваца са много дигресија, али које се све сливају у јединствени главни ток па се „наједаред изгубе, улију у другу причу, да би се њихове ординарне мистерије разрешиле одједном, као успут, готово у полуреченици.“ (Тишма ²2010: 11) На крају, читалац ипак има осећај да је завршио целину, да је одшетао један затворски или логорски круг „провозао се зидом смрти, сишао с вртоглавог рингишпила, после којег остаје само осећај мучнине и загушујуће левитације.“ (Тишма ²2010: 11-12) Тишма је, као и Козински, писао о онима за које не постоји место на овом свету, подсећа нас Блашковић помињањем Тишмине приповетке *Хиљаду и друга ноћ* у којој два Рома лутају улицама златног Прага, као и безимени дечак селима, јер за њих нема места ни у једном хотелу. И док је Козински желео да побегне од приморавања комунистичког система на једноличност и укалупљеност, Тишма је желео да побегне у западну Европу управо због њеног безобличја и мноштва пошто се и сам осећао као неко кога подељеност и нестабилност идентитета не сврстава ни у један сигуран оквир због чега постаје откинут од сваке одређене идентификације. Јеврејски ликови у овом роману пате од такозваног „јеврејског синдрома“ о чему говори Перуновић наводећи да се он односи на бригу о преживљавању која је толико јака у тешким и небезбедним временима за све, да се преноси и на ликове других националности (в. Перуновић 2016: 21). Они су у потрази за сигурношћу и уточиштем које у таквим околностима није могуће пронаћи. Роман није подељен у поглавља, али сваки нови део

носи неку своју причу. Почетак и крај казују о истом и самим тим затварају круг о коме је говорио Блашковић. Структура романа одражава нове тенденције романа XX века који подражава хаотичност и фрагментисаност света и појединаца у трауматском времену након Холокауста. Радња није постављена хронолошки линеарно, већ се скаче са теме на тему које приповеда наратор у трећем лицу. То неће бити случај у поглављу у коме главни женски лик Вера Кронер исповеда своје искуство – сведочанство о хапшењу, депортацији и времену проведеном у логору који не именује, али за који нам је приповедач већ раније рекао који је у извештајном одељку о местима у роману. После уводног поглавља у коме нас упућује на неке од главних ликова и њихове судбине, прво се даје Верин живот након ослобођења из логора, а тек после неколико поглавља и њено сведочанство о логору које је написано у прошлом времену. Овакав поступак приближава нас документаристичком стилу који за циљ има придавање аутентичности фиктивном наративу у чијем се средишту налази тестимонијално сведочење које је у овом случају у потпуности фиктивно.

Када је реч о односу историје и фикције, овај роман нема претензију да буде историјска читанка, већ је плод пишчеве маште која се ослања на историјске чињенице и лична знање писца о времену коме сведечи. Нема инкорпорираних аутентичних докумената, догађаја, прогласа. И Верино сведочанство и Госпођичин дневник плод су чисте фикције, те самим тим постају истинити у оквиру приче у једном новом фикционалном могућем свету. Перуновић каже да се приликом тумачења Тишминих романа као подлога узимају његова три *Дневника* и аутобиографија под називом *Сечај се вечкраш на Вали* (2000) у којима сâм аутор износи своје књижевне недоумице и промишљања. То код критичара и тумача ствара дилему да ли су догађаји из ових извора аутентични или не; да ли их треба посматрати само као фикцију и дораду наратива његовим ставовима или су део развијене ауторефлексије и потпора за његове закључке: „Аутора занима истина сама по себи, досезање до ње у свим аспектима живота, а потом сазнање шта после“ (Перуновић 2016: 24).

Појединачне судбине ликова инкорпориране су у причу о менталитету Новог Сада, о међуратним приликама, досељавању и напредовању фолксдојчера, односима у мултикултуралној средини, мржњи из незнања и неупућености, личним тескобама унутар сопственог бића појединца и у оквиру шире заједнице која ту тескобу проузрукује што чини својевр-

сну хронику тог поднебља без које сама прича не би била потпуна, баш као што су и дела Иве Андрића. Сви многобројни ликови су међусобно повезани, али су Вера Кронер и Средоје Лазукић протагонисти чије се судбине преплићу у неочекиваним обртима у целом роману, док Верино искуство из логора чини срж за сагледавање последица које је Холокауст оставио пре свега на душе људи, а затим и њихове животе. Њих још спаја и једна црвена свеска са сивим и заштитно-маслинастим корицама са златно утиснутим натписом „Poesie“ која постаје дневник професорке немачког Ане Дрентвеншек, или како су је њени ђаци звали Госпођице, која ће представљати и једину нит која ће спајати њихову младост и послератне личности. Лик Милинка Божића, Вериног момка и њиховог заједничког школског друга, једини ће представљати искричаву светлост задовољства и донекле нормалности која ће бити разнесена у парампарчад као и његово тело јер не може да опстане у средини која је све само није задовољна и нормална. И он ће преживети рат, само што за то нико неће сазнати па ни његова мајка која ће све време то предосећати, али никакву званичну потврду о томе никада неће добити док ће он као пацијент болнице за безимене војнике лежати „без руку и ногу, без очију, разорених бубних опни и гласних жица, покривен до врата ћебетом испод кога једна гумена цев води до посуде на поду.“ (Тишма ²2010: 28) Његово сећање на дневник биће сећање „да је једном – а шта је то једном? – негде – а шта је то негде? – био споменут, на улици, када је кретао ноге, јер их је имао, ако их је стварно имао, крај једне девојке, ако је ње стварно било, која му је о дневнику говорила – мада више не зна сигурно шта је говор – он онда опет у себи урликне, и то је управо израз његовог поимања тога предмета.“ (Тишма ²2010: 29) То је и поимање историје и несрећне судбине која је гора и од саме смрти. Више нисмо сигурни шта се десило и како јер су многи догађаји толико невероватни и непојмљиви да више не можемо да се сетимо шта је некада било и како је било јер та нова искуства бришу све што је до тада постојало па чак и језик којим се до тада говорило. Остаје нам само крик, који ће се протезати кроз уметност и књижевност, чији одједи не смеју да оду у празно, већ морају бити ухваћени у новој речи, новом језику и изразу, новој причи која остаје да сведочи заувек, најзад новом човеку који би требало да се пробуди након овакве једне катастрофе.

О покушају Вериног самоубиства сазнајемо из извештајног поглавља ‘Смрти природне и насилне’, али се о томе више нигде не говори. У тре-

нуцима када је подилази мука од количине предозираниг лека лауданума који је попила уз чашу вина и када свим силама потискује потребу за повраћањем сазнајемо да ће то учинити колико год пута је потребно јер „то је као порођај, само обрatan, искези се, једини за који је способна, и њено дете ће се родити.“ (Тишма ²2010: 138) Њено дете једино може бити њено сведочанство које није способна да „изроди“ као што не може да роди ни дете, јер су је нацисти онемогућили за било какво рађање у логорском борделу извадивши јој материцу како би неометано могла да забавља војнике са фронта. Ни Томасова Лиза неће моћи да роди јер њено тело зна шта ће се са тим дететом десити. То је немогућност хладне и чињеничне историје да пренесе личне судбине и патње које ће заувек остајати унутар трауматских оквира чак и онда када буду испољене. Вера не може да пише своје сведочанство као што се ни историја не може записати без интервенције усмених сведочења, али може да нам исприповеда у облику унутрашњег монолога потпомогнута процесом преживљавања ПТСП-а којим се оно неизрециво освешћује и постаје једини прави и стабилан део идентитета и личности. Спаљивање дневника на крају још једном симболично потврђује да се прошлост не може ухватити и да је потребно преобликовати је, мењати њену форму, претварати је из чврстог у нека друга стања, стално трагати за новим начином представљања. На крају, чини се да нема срећног решења. Једина искра оптимизма јесте поновни сусрет Вере и Средоја када се чини да ће ипак све жртве, све боли и унутрашње и наметнуте патње бити искупљене да би се угасила толико брзо у њиховом поновном растанку који не доноси никакво решење. Нема решења пре смрти. Вера је једну смрт избегла, а другој ће покушати да се преда у свом новом животу након ослобођења који мора да отпочне у једном новом тоталитарном систему у коме се према жртвама опходило као да нису прошле сам пакао и као да аспект невинио страдалих људи уопште није занимао никога у процесима поновне изградње света који је изронио управо из њиховог пепела.

Данило Киш који изгледом веома подсећа на Козинског једини је српски, тачније југословенски писац јеврејског порекла који је уврштен у светске енциклопедије књижевности о Холокаусту. Његов рад и књижевно стваралаштво, као и изузетна личност то су и заслужили. Рођен је у Суботици 1935. године, а прерано умро у Паризу 1989. услед тешке болести. О основним чињеницама из Кишовог живота сазнајемо из његовог усменог

аудио сведочанства *Извод из књиже рођених – крајња аутобиографија*⁵³ као и из интервјуа са њим и кратких филмова. Отац му је био мађарски Јеврејин од кога је по сопственом признању наследио патетику и иронију, а мајка Црногорка православне вере од које је наследио склоност за прозно мешање факата и фикције, односно легенди. Био је свестан своје егзотичности и закључио следеће: „Етнографска реткост коју представљам изумреће, дакле, са мном.“ (Киш н.д.) Већина очеве фамилије као и сам отац одведени су у Аушвиц 1944. године одакле се нису вратили. Ратно време је провео са мајком скривајући се у Мађарској у родном селу свога оца у које су побегли након Новосадске рације 1942. и тамо ће боравити све до своје тринаесте године. Његов одсутни отац постаће центар његовог личног живота који ће пренети и у прозу. Име му је било Едвард / Едуард Кон који ће у поетском свету свог сина постати Едуард Сам / Е.С. Радио је на железничкој станици у Суботици, на месту које ће симболички означити и предвидети његову смрт и смрт његове заједнице, као „писац међународног реда вожње“ што је чињеница коју је Киш сматрао веома важном за сопствени однос према књижевности. Писма и други списи његовог оца до којих је дошао постали су за њега нека врста светог грала у коме се налазила духовна аура родитеља која је, како наводи Кишов биограф Марк Томпсона (Marc Thompson) у *Birth Certificate, The Story of Danilo Kiš* (2013), утицала на распламсавање и подстицање његовог сопственог погледа на књижевност и основа за покушај литерарног васкрснућа оца да би он сам пронашао мир у свом узбурканом бићу.

Киш за собом није оставио велики број романа. Први период његовог стваралашта биће обележен темом страдања и ратне трауме Јевреја као и начином обраде аутобиографског матерјала кроз различите уметничке форме. Такође ће га занимати однос историје према појединцу и њеног места у књижевности. На питање која је то заједничка тема која се прожима кроз сва његова дела, одговорио би да је то свакако тема постојања жртве и злочинца као и представљање једне интелектуалне биографије. У те романе спадају *Псалам 44* (1962) и романи познати под заједничким називом „Породични циклус“: *Бајта пеео* (1965), *Рани јаси* (1970) и *Пешчаник* (1972) за који је добио НИН-ову награду. Књижевник Александар Гаталица каже да је Киш за собом оставио троструко наслеђе које је допрело из

⁵³ Доступно на званичној страници посвећеној писцу, доступно на <http://kis.org.rs/web/Aci-tav/A/index.htm>, приступљено 14.10.2020.

његове троструке личности којесу назвали „*homo politikus, homo poeticus* и *homo divinus*“ (Гаталица 2019). Књижевност је за Киша представљала бег од стварности, али и начин да се са њом суочи. Он ју је доживљавао као „вештачки рај“ и бекство од невоља у свет у коме се бар привремено живи, који је он сам створио, разумео и савладао кроз чин писања: „Ако је историја затвор а биографски подаци судбина – као што је Киш осећао да јесу – онда је књижевност вид слободе која се највише испољава у загрљају својих непријатеља.“ (Томпсон 2013: xi) Овим закључком најбоље се сумирају темељи и основе Кишове поетике.

Нашој пажњи је значајан кратак роман *Псалм 44* који Киш није написао у потпуности самоиницијативно већ због позива за учешће у једном литерарном такмичењу у организацији Јеврејске општине Београда на коме је и добио прву награду, али како наводи његов биограф Томпсон, никада није гајио илузије да је то што је написао од превеликог значаја или да је написано на довољно квалитетном нивоу, тако да је није уврстио у збирку својих сабраних дела. Ово такмичење је било једно од ретких контаката које је имао са јеврејском општином. Себе није сматрао Јеврејином у правом смислу, али је био свестан тог дела свог порекла и судбине заједнице која је отеловљена у судбини његовог оца, али и делимично у његовом изгледу, те слободно можемо рећи и генима.

Отвара се неколико тема које осликавају ситуацију јеврејске заједнице средње и источне Европе пред сам рат, за време рата и након завршетка рата: антисемитизам, спровођење расних закона, питање послушности и спремности да се изврши свако наређење зарад вишег циља – државе, питање положаја друге, односно 1,5 генерације, важност сведочења и преношења сећања, однос људи (туриста) према местима страдања и репрезентација тих места. Такође се говори и о постојању бордела у логорима на шта смо још наишли и код Александра Тишме, а јавиће се и у роману Д. М. Томаса *Слике са изложбе*, као и. Самим насловом Киш још једном указује на значај интертекстуалности и на повезаност прича и текстова из прошлости и садашњости као једине опипљиве везе са прошлостју. Бира два цитата из Библије као увод и објашњење своје приче која ће да уследи. Први је из Старог завета и гласи: „Јоште јој рече анђео господњи: ето си трудна, и родићеш сина, и надјени му име Исмаило; јер је Господ видео муку твоју“ (Прва књига Мојсијева 16:11) – тако ће његова јунакиња Марија из мука својих бити награђена сином

који ће ипак остати као споменик Животу који преживљава као и његов народ и када у потпуности завлада Смрт. Овде је главно осећање победа живота и потпуно одбацивање сваке врсте нихилизма иако су чести његови упливи кроз одбацивање Бога и свих дотадашњих вредности и начела; али порука коју сва ова дела шаљу јесте да је Живот ипак изнад свега као дар Божији, да га треба славити и да га се никада не треба одрицати чак и када се чини да га више неће бити. Други цитат је из Старог завета, Псалама 44 и почетка четрнаестог стиха: „Начинио си од нас причу у народа...“ док наставак гласи „гледајући нас машу главом туђинци“ (Библија, Псалам 44: 14) што значи да је одабрани народ због тог свог дара и завета да преноси Божију реч осуђен да увек буде међу другим народима који ће о њима погрдно да причају и да их са неподозрењем гледају, јер неће моћи да разумеју оно о чему је писао и Тишма кроз свог Роберта Кронера као представника народа књиге, а не народа мача, о чему је писао и Фројд у *Мојсије и моноотеизам*. Зато они морају да страдају непрекидно и да о томе исто тако непрекидно пишу и приповедају на своје празнике и кроз књиге када ће се сећати свих прошлих и будућих страдања. Уколико одемо још даље од одабраног стиха и погледамо цео Псалам 44, схватамо зашто је баш њега одабрао за назив свог јединог романа у коме отворено тематизује Холокауст – зато што је у њему објашњено све оно што чини суштину: један народ је благословен милошћу Божијом „јер не задобише земље својим мачем, нити им мишица њихова поможе [...]“ (Библија, Псалам 44: 3) већ десница и мишица Божија која ће им и даље помагати и водити их и када их опет пошаље непријатељима који их убијају за Њега сваки дан: „[...] с нама поступају као с овцама кланицама“ (Библија, Псалам 44: 22) чак и када је његово лице скривено пред патњама његове деце јер су оне одраз човекове воље, а не Божије: „Душа наша паде у прах, тело је наше бачено на земљу“ (Библија, Псалам 44: 25) јесте крајња слика онога што се десило за време Холокауста. И тада га дозивају и у њему траже спас ради милости Његове. Томпсон наводи тврдњу Кишове јеврејске пријатељице из Шведске Габи Глајхман (Gabi Gleichmann) која је говорила да је Киш ипак на неки начин био поносан на своје јеврејско порекло, јер је са собом носило ту врсту почасног наслеђа о коме је у Библији записано а то је чињеница да Јевреји никада у историји нису прогонили друге. Међутим, Холокауст је донео промену те традиције оног тренутка када је основана Држава

Израел. Пошто су добили земљу, једини начин да је сачувају као и сви остали јесте уз помоћ мача, а књига и даље остаје да сведочи и преноси старе и нове борбе до краја света.

Главни лик романа је Марија која се налази у логору са тек рођеном бебом пред саму евакуацију. Радња прати њихове последње сате пред бекство у коме учествује њена сапатница Жана, логорски лекар Јакоб који је отац Маријиног сина Јана и Макс, мистериозна личност која ће јој остати непозната све до коначног сусрета шест година после ослобођења приликом посете логору на церемонији поводом ослобођења. Преплићу се различити гласови: ту је објективни приповедач у трећем лицу, затим Маријине мисли у облику унутрашњег монолога, сведочење такође у првом лицу. Радња нема праволинијски хронолошки ток већ се одвија хаотично: садашњи тренутак бива пресечен сећањима из прошлости или мислима о будућности уз честе дигресије наратора; то је зато што је она „[...] била у толикој мери заузета сама собом да је једва могла да се снађе у хронологији и једва да је знала шта је било пре а шта после, као да су се сва времена слила у једно[...]“ (Киш ²2014: 33) Ту је и Поља, још једна логорашица која неће бити у стању за бекство, јер је на самрти услед последица маларије. О њој знамо да је имала око седамнаест година: „Она је била једна од оних [...] Једна од одабраних. Успут је покушала да бежи. Онда су је претукли. Тада се разболела и место да доспе у логор за забаву, упућена је овде. Спасило ју је у том тренутку што је свирала у чело. Чула сам да је надзорница, која ју је претукла, кажњена. Немци су жалили што је увео један такав цвет.“ (Киш ²2014: 20) Марија је такође била на провери за слање у кућу забаве за немачке војнике, али ју је Јакоб спасио прогласивши је за „обичан шкарт“ и недостојном да у себе прими „мало чисте аријевске текућине.“ Умирућа Поља је ту сада као подсетник, као спомен смрти која је неизбежна и која ће их сигурно сустићи. Као противтежа и бастион наде и живота с друге стране је беба Јан чији је живот зачет и започет у паклу царства Смрти.

Први пасус казује како се о бекству говорило последњих неколико дана од кад се по први пут зачуло тупо тутњање и грување топова негде у даљини, но ствар се мало стишала пошто су пре три дана на жици убијене три жене које су покушале да побегну међу којима је била и мала Ержика Кон која је била у истој просторији са њима. Њихов покушај да забораве све завршио се смрћу која то и јесте: заборавити заправо значи умрети, док сећање доноси живот. У овој сцени проналазимо одјеке Томаса Кенилија

у награђиваној документаристичкој књизи *Schindler's Ark* (1982)⁵⁴. Кенили наводи случај жене Кларе која је запала у физичко и психичко стање *Муслимана* и једино што је желела јесте да се приближи струјној жици и тако напокон сконча. Међутим, жена коју је питала за правац у коме се жица налази јој је саветовала: „Немој се убити на жици, Кларо. Иначе никада нећеш сазнати шта ти се догодило.“ (Кенили 1982: 348-349) У овом одговору налази се суштина преживљавања и сећања пошто је циљ нациста био да се сви припадници непожељних раса убију како не би остао нико да сведочи о њиховим злочинима. Зато остати жив није било важно једино да би се преживело, већ управо да се не би заборавило и да би се сведочило о највећим и најумоболнијим злочинима које је свет до тада видео.

У логору је главни лекар др Ниче, нацистички Хипократ и пандан доктора Менгела, иронично назван по великом немачком филозофу. Он је угледни истраживач над људским заморчићима и високи поверљиви стручњак за расна питања под чијим је надзором рад крематоријума и Институт за научна истраживања. Кроз његов лик се открива како се испуњавају наређења и ради без поговора када некакав виши ауторитет тако нешто захтева од појединца који сматра да нема никакве кривице у његовом деловању јер је само извршавао наредбе. Под његовом управом ради и инфериорни Јеврејин Јакоб. Једном приликом, Марија је скривена у орману присуствовала њиховом неочекиваном разговору. Тада је доктор Ниче упитао Јакоба зар не би осећао професионалну и научну добит када би му неко наредио да изврши експеримент над групом затвореника који су већ предодређени за елиминацију. Јакоб је одговорио да би можда и пристао на тако нешто под одређеним околностима или ако би имао њихов пристајак – у сваком случају ако би их сматрао разумним, не само научно и професионално корисним. Али др Ниче га је подсетио да га нико није питао да ли је он то сматрао корисним или разумним, већ да је у питању наредба институције по којој је требало извршити стерилизацију или еутаназију читаве једне групе људи или спровести експерименте са вакцином макар се њему чинило безумним и апсурдним. Када је не би извршио, морао би да сноси одређене последице: „*У оваквом случају – а ти се мора узети у обзир ауторитарни карактер наше државе – појединачно придржавање етичких прописа одређене професије морало је уступити пред социјалним карак-*

⁵⁴ Ова књига је послужила као основ за Спилбергов канонски филм о Холокаусту *Шиндлерова листа* (1993).

шерам овој раџа.“ (Киш ²2014: 37) Марија се присећа тада конкретног случаја једне девојке која је била са њом у истој соби за коју је молила Јакоба да је поштеди др Ничеових експеримената. Она је са још десетак девојака примила инјекцију од које су јој се надуле ноге уз ужасан бол па су је неколико пута оперисали са ђебетом преко главе да не би видела шта јој раде. Из ране јој је касније процурела гној и није могла да стане на ноге па су је одмах послали у крематоријум. Једино што је Јаков могао да уради за њу јесте да јој да морфијум како би што пре умрла, али и за то је било касно. Но, разлог др Ничеове посете Јакову је било његово „завештање“ које му оставља, једна мала противуслуга што је још увек жив. Пошто савезничке трупе све више напредују др Ниче жели да осигура своју колекцију јеврејских лобања и костура која такође спада у једну од услуга које је учинио за Јакобову нацију, односно расу како се касније исправио. Њен опстанак мора бити благовремено обезбеђен због научне вредности коју ће у будућности имати као једини остатак једне изумрле расе. Овај потез требао је Јакову да покаже да др Ниче није у стању да прекрши наређење с највишег места одакле су добили наредбу да се морају уништити сви трагови експеримената као и сама колекција. Пошто као нациста, али у служби науке, није могао сам да обезбеди тако нешто, смислио је да та лична иницијатива буде Јакобова како би се обезбедио да пред савезницима има поузданог сведока ако би им једног дана пао у руке. Овако морбидне слике биће присутне и у Томасовом роману *Слике са изложбе* када се буде говорило о активностима пребеглих, или боље речено спасених нацистичких лекара који ће наставити са својим експериментима након рата. Иако делују потпуно неразумно и огавно, ови експерименти могу бити саставни део исто такве идеологије. Зато нас је постмодернизам нагнао да сумљамо у све, да се не држимо прописаних становишта по којима је нешто могуће или немогуће, дозвољено или недозвољено јер је са Холокаустом све постало оствариво.

О антисемитизму пре рата сазнајемо из Маријиног сећања док је борила са мајком на селу где јој је другарица Илонка Кутај у повратку из сеоске школе где су свратили католички мисионари рекла „Твој је тата распео Христа’ [...] ‘Или је барем чавле додавао“ како јој је мајка већ до тада рекла „петсто педесет милиона пута билиона пута трилиона пута.“ (Киш ²2014: 62) Иако ни Марија, ни њен отац, чак ни њен чукундеда, ни њен чукунчукун деда у то време нису били рођени, сви они су у очима њихових комшија хришћана били криви. Због тог инцидента су одлучиле

да се врате кући у Нови Сад, али Марија није могла да разуме зашто се не враћају возом, као што су дошле, већ коњским колима, и зашто не могу да се одвезу до куће трамвајем када су стигле у град. Прави разлог њиховог одласка на село био је заправо да се сколне од онога што је почело да се дешава. А дешавало се то да је на трамвајима било исписано FÜR JUDEN VERBOTEN и да она више не сме да се њиме вози, а Илонка сме „она лајавица једна блесава прљава вашљивица једна незналица рашчупанка двојкаш најгори у разреду“ (Киш ²2014: 67) због које је морала да оде са села и да се посвађа са мајком, па сада и са оцем, јер не сме да му каже зашто су се вратиле, и најзад са целим светом. Марија је ипак оцу рекла истину, а из њега се на њено чуђење разлио говор као вода који она и дан данас памти после толико година што значи да је то у њој већ постојало и да је она то све већ знала о чему ће он у једном даху који стаје на страницу ипо без тачке испричати о кривици, мржњи и људској природи у којој је да мрзи и угњетава све оно што се разликује без обзир да ли су то Црнци, Ирци или Јевреји или нека друга етничка целина или националност. Није у томе ствар. Ствар је у људској нетрпељивости која тражи изговор у боји коже или у обичајима; у урођеној људској страсти „(да не кажем природи што је можда тачније што и јесте тачније али ја то не желим ја то нећу да признам никоме па ни себи а понајмање теби)“ (Киш ²2014: 68) чује се сада директно Киш, за злостављањем и понижавањем онога што се лепо назива ближњи свој због неког „рафинованог аватизма“ који је много гори и зверскији од природног нагона за опстанком који се среће у животињском свету, али и код људи. Да је у питању обична борба за опстанак говорило би се „убијено је једно дете“, а не „убијено је једно црначко или једно јеврејско дете“ – не би било тог потенцирања на верском или националном идентитету како би се спрала сва одговорност. Ово предавање завршиће се једним из нужде окрутним поступком којим Маријин отац Еди жели да је научи шта то заправо значи FÜR JUDEN VERBOTEN затраживши јој по први пут у животу да му скине ципеле. Киш већ у овом свом првом роману исцртава обресе свог несталог оца Едуарда, јер се и Маријин отац зове Еди који има наочаре са гвозденим оквиром, пуши кратку лулу и пијаница је. Овде проналазимо и одјеке и реченице које ће се јављати и касније у *Башти, пеео* где ће на исти начин реаговати Марија и Анди у тренуцима блиским смрти – она током порођаја, а он у сну изговарају – ЈА ОВО САЊАМ, ЈА ОВО САЊАМ. (Киш ²2014: 75, Киш ²2011: 157)

Ово је једини роман у коме се бавио насиљем и Холокаустом директно у целости. Једини је роман који је писан реалистичким стилем против кога је заправо био и који је у каснијим делима одбацио. Као и остали писци које обрађујемо и Киш је непрестано трагао за најпогоднијом формом и стилем књижевне репрезентације свог искуства и ове теме. У описима бруталне крвожеђи и насиља које ћемо навести најсличнији је у језику и репрезентацији коју су користили Козински и Томас, али их код Киша има у много мањем обиму због саме форме иако су идентичне жестине. Пример томе јесте девета глава у којој се исповедничким стилем, односно дуплим сведочењем сазнаје о догађајима из Рације. У јануару 1942. године догодила се завршница великог масакра који је трајао готово месец дана. Мађарски фашисти Хортијевци су током јануара из петнаест војвођанских места убили око 13.000⁵⁵ људи. Најмасовнија убиства спроведена су у Новом Саду од 21. до 23. јануара када је убијено више хиљада људи међу којима је било и деце. Жртве су бацане под лед река Тисе и Дунава. Господин Розенберг-млађи говори о ужасима које је видео, којима је и сама Марија присуствовала, али се њено присуство одаје кроз напомене писца али не и њену вербализацију истог пошто је имала утисак да о томе „[...] слуша неко други, а не она, мада је скоро све то што чује видела и сама пре неколико сати на Дунаву: стајала је близу господина Розенберга-млађег.“ (Киш 2014: 82) Они сведоче о страдању старице и старца, младе жене са ћерком и девојке и њеног оца. Прикази понижавања, малтретирања, иживљавања крвника над телима жртава Киш приказује градацијски. Најпре даје слике док се старци свлаче и кратку медитацију о паду хуманости кроз иронично сагледавање еволуције у регресивном облику:

Голи зборани *homo sapiensi* са опуштеним дојкама и од старости и мраза поднабулом модром кожом. Овако без одеће и бижутерије по којима се *homo sapiens* разликује од других мање разви-

⁵⁵ Остаје непознат тачан број невиних жртава које су страдале у Рацији. У различитим изворима налазе се различите цифре. Међутим, познато је да је још за време рата мађарски политичар и посланик Ендре Бајчи Жилински у мађарском парламенту прогласио овај чин за ратни злочин покренувши дебату на ту тему. Он је утврдио број од најмање 12.763. људи Фашисти му то нису опростили и у децембру исте године убијен је вешањем. Више о овоме видети у књизи *Istina o Novosadskoj raciji* (2010) аутора Александра Вељића, доступно на <http://www.makabijada.com/dopis/images/slike/RACIJA.pdf>.

јених животињских врста, цео је строј уосталом био елементаран и препотопски, једино је по који златни зуб у вилици стајао као неко скривено знамење цивилизације или (ређе) по која минђуша, но то нису ствари довољно значајне да би могле створити битнију разлику међу врстама или јединкама, јер човечја је рука радом постала толико префињена (довољно је сетити се Торвалценовог ‘Христа’, Леонардове ‘Мона Лизе’ и многобројних виртуоза на виолини којих је било пословично много међу Јеврејима) да је она, то јест човечја рука, у стању да збрише ту разлику помоћу једног обичног ножа, [...] (Киш 2014: 82)

Затим следи сцена где се млада жена са својом девојчицом скида полупромрзлих ногу и муклим гласом без подрхтавања пита када ће доћи на ред јер ће се њена девојчица прехладити: „Стићи на време, молићу лепо. Буде за мало чивуче *шеа*, много *шеа*. Цео Дунав, молим лепо“ (Киш 2014: 84) биће ироничан и театралан одговор једног војника који се ниско поклонιο додирујући челом снег и њене промрзле ноге. А она је журила да стигне на ред и прође иза зелене олуштене оgrade где је на неколико метара од кабина била пробушена рупа у леду а преко рупе су биле постављене даске: „с времена на време један би цивил (то је био чувар плаже), када би се рупа запушила, гурао лешеве под лед великом чакљом; [...]“ (Киш 2014: 85) А да би сви могли да стану у те рупе морали су да их претестеришу, да им запарају месо и цимају тестером напред-назад када би се заглавила међу пршљеновима све док опет не би лагано и меко клизнула парајући месо и црева. Ово је ипак било много лакше него разбијање леда. Сада Марија преузима приповест, јер је и сама већ све видела сведочећи најгнуснијем убиству девојке. Њеног су оца најпре убили тако што му је један војник ногом притиснуо врат, а други завио бркове око прста и једним снажним покретом цимну и подерао их са све кожом док је крв шикљала по снегу. Али то није било довољно па су му бајонетом одсекли и нос. Нагу девојку су повели до места стрељања. Када је покушала да потрчи и оде ка несрећној гомили, војник је замахнуо опасачем који је скинуо са капута који јој се обави око врата; једном руком јој је стезао опасач око грла, другом извијао руку, а ноге притискао цокулом док је није окренуо на леђа и раставио ноге. Марија није видела остатак, али је могла да наслути

како јој левом руком притиска образе док јој се вилица није разјапила и како јој онда с два потеза разреза уста с обе стране све до ушију и како удара дршком по златним кутњацима док их не истресе себи у шаку: глава јој зјапила као каква чудовишна риба-људождер; схватила је и оно што није видела: за минђуше није био потребан бајонет: када се ткиво замрзне постаје крто и лако пуца. (Киш ²2014: 88)

Киш замагљује ова сведочења и повлачи се пред најбруталнијим сценама када каже да Марија остатак није видела, али да је могла да наслути или схвати шта се догодило. Њено присуство догађају није исповедано у првом лицу, већ се преплиће као надоградња приче господина Розенберга-млађег кроз њене мисли које преноси приповедач који и сам интервенише кроз коментаре у заградама. Ту је присутна та Кишова нелагодност да пише о нечему о чему нема личних искустава или сазнања, али из свих других доступних извора и прича може само да замисли шта се догодило.

У Епилогу указује на две кључне теме: на положај припадника друге генерације и на однос људи према местима страдања и сећања која су заправо постала туристичка атракција у данашњем глобалистичком времену. Јан сада има шест година и представља праву и истинску победу живота и љубави над лудилом и безнађем смрти. Марија је желела да у Јана утисне жиг мучеништва и љубави који су Јакоб и она зарадили својим патњама Тај жиг ће бити Јанова водиља и потврда његове победе као новог чувара сећања на њега. Већ у време писања романа непуних двадесет година након завршетка рата појавио се проблем односа према местима сећања који је критичан и данас после толико времена поготову уколико узмемо у обзир заступљеност друштвених мрежа и потребу људи, нарочито младих да се на њима експонирају често на погрешне начине. Приповедач нас проводи кроз логор као својеврсни туристички водич казујући да се у витринама логорског музеја налазе ташне и новчаници израђени од штављене људске коже, *Made in Germany*, која представља савршену подлогу за исказивање уметничких наклоности и маште човека јер је сваки човек уметник који је жељан да остави трага. Управо зато је *Übermensch* изабрао да од оваквог савршеног матерјала који притом није ни толико скуп, који показује само ефемерност људског живота, покаже своју наклоност према уметности и љубав према некој дами аријевске крви поклонивши

јој управу такву једну торбицу. Па још ако би на њој био какав уметничков жиг или печат, акварел или цртеж, то засигурно представља „тријумф *Übermensch-a* у љубави и у уметности.“ (Киш ²2014: 111) Затим нас проводи поред мадраца пуњених женском косом које су разгледале Американке покушавајући да помоћу речника разјасне непреведене појединости. Утом наилази група бучних младића у кратким кожним панталонама који застају испред гомиле са наочарима свих величина и облика. Један младић подиже фотоапарат у висини очију који куцну у оквир његових наочара, али је он остао слеп на аналогиче и случајности, а затим је уредно спаковао свој апарат и чучнуо поред гомиле скинувши своје и ставивши наочаре са гвозденим оквиром и напуклим потамнелим стаклом са гомиле: „*Xuhy! Ich bin Jude! Ich bin Jude!*“ нашалио се и немарно бацио оквир назад. Ту је била и витрина с достигнућима Центра за научна истраживања др Ничеа: посуде са алкохолом у којима су се налазиле наказне нерођене бебе које су биле плод чудовишних експеримената и наказних укрштања. Марији је тада постало тешко и почела је да плаче оставивши Јана самог у другој просторији. Чула је Јакоба како је дозива и каже да има изненађење за њу. Јан и водич су се држали за руке и стајали као испред завесе на позорници спремни за поклон, насмејани. Онда је Јакоб рекао: „Да ти представим напoкон *deusa ex machina*. То јест тог Макса.“ (Киш ²2014: 114) Макс остаје као мистериозна личност у самом тексту јер се о њему само чује од других ликова и приповедача, он се не појављује као конкретан лик што указује на присуство неке невидљиве силе која управља нашим животима и која је увек присутна онда када је најпотребнија иако се чини да је нема. Та сила не мора да буде искључиво религијског карактера; пошто писац оставља отворене могућности, а на читаоцима остаје да сами протумаче ко је или шта је то на основу својих уверења и потреба и на тај начин заокруже причу, као што је учинио и Козински.

Занимљиво је и Кишово становиште о значају сећања, односно заборава и начинима уметничке репрезентације Холокауста са којим би се Визел подједнако сложио, али и протествовао. Наиме, Киш је сматрао да имамо право на заборав, због чега се разликује од осталих писаца које обрађујемо. Питао се да ли било који уметник има право да нас лиши његове милости и ослобађајуће катарзичке улоге књижевности и уметности, и у том смислу није покушавао да реконструише како је изгледао живот или смрт његових рођака или оца у логору или преживљавање новосадске ра-

ције о којој највише пише у *Псалму 44* и *Раним јадима* у поглављу „Погром“. Киш се донекле приближава теми логора у *Раним јадима*, али само у смислу покушаја стрине Ребеке, која се једина вратила оданде поред стрица Андреја, да му објасни и опише како је завршио њен брат у причи „Из баршунастог албума“. Очекивали су да би отац могао да се врати, али су једног дана у кући неочекивано затекли стрину Ребеку застрашујућег изгледа. А о њеном некадашњем изгледу сазнајемо у *Башии, ђејео* када се породица након Рације сели у родно село Е.С.-а. Била је „с великим руном црне косе коју је скупила на темену у голему пунђу, као противтежу свом носу; на слепоочницама јој се осипају дуги увојци густе црне косе који трепере као танке опруге од жице“ (Киш ²2011: 52-53). Међутим, сада од те косе није било ни трага: „[...] црна пунђа њене косе беше спала, фитиљи њених зулуфа беху нагорели, као на пламену.“ (Киш ²2015а: 67) Још страшније од њеног изгледа било је значење онога што је у својој руци носила:

Стајала је са тешким седмокраким свећњаком у рукама, и ми видесмо с чуђењем да је само у једном чираку горела бела стеаринска свећа, док остали краци беху празни. Тај свећњак са једном једином упаљеном свећом беше ту, без сумње, зато да нам својим угашеним пламеном, својом празнином, укаже на оно што ће нам стрина Ребека и сама саопштити [...]: нема га! (Киш ²2015а: 67-68)!

То је тренутак у коме Анди/Данило испољава оно главно осећање које ће га касније водити кроз цео живот; осећање које заправо покреће, које је неопходно и незаменљиво у добу после Холокауста – то је осећање сумње. Није веровао њеном одмахивању главом и значењу тог геста. Међутим, никаквог другог значења ту није било. Његов отац није скончао онако како је он то замишљао, као какав херој са неком великом мудрошћу на уснама „као пример филозофског држања и мудре хладнокрвности пред лицем велике смрти“ (Киш ²2015а: 68), већ управо супротно, на левој страни од Бога и од живота, међу убогима, болеснима, неспособнима за рад, женама и децом, баш тамо где је и припадао јер је био велики болесник и хистерична жена, али и дете „свога доба и племена“ као и неспособан за било какву врсту рада „[...] јер се кривуља његове генијалности и његове активности опасно извијала и доспевала тако, у својој кружној путањи, до полазне тачке, до апсолутне нуле, до своје потпуне негације“ (Киш ²2015а: 69)

у тренуцима док су га ударали кундацима и пендрецима, док су га жене охрабривале „а он је, јаој, плакао као мало дете, док се из њега ширио мирис његова тела, грозни задах његових издајничких црева.“ (Киш ^{2015a}: 69) У *Пешчанику* су ти покушаји сведени на фусноту; у поглављу БЕЛЕШКЕ ЈЕДНОГ ЛУДАКА (IV) 53, Е.С. пише о осећању подвојене личности или расцепа сопствене личности: „То осећање да ме напустило моје сопствено Ја, то виђење себе из аспекта неког другог, тај однос према себи као према странцу*[...]“ али је реченица прекинута и дато је објашњење у коме се напомиње да је започета реченица недовршена, да недостаје један лист и завршава се речима „на Дунаву док сам стајао у реду“ (Киш ^{2015b}: 118-119). На основу Томпсонове тврдње да је Киш у својим критикама на уметничку репрезентацију заступао потребу преживелих да забораве на патње које су доживели и које их прогоне у њиховим сећањима, закључујемо да у својој поетици није желео да прекорачује етичку границу и упусти се у писање о нечему њему непознатом. Међутим, то исто спољашње искуство изазивало је и код њега самог личну трауму са којом ипак није желео или није могао да се на директан начин хвата у коштац јер би то значило и извесну дозу измишљања што није сматрао пожељним јер се тако испољавала неподударност између историје и уметности које су, свака са своје стране, покушавале да силом пробију границу и уђу у област једна друге, а он је покушавао да сачува интегритет и једне и друге подједнако. То је био део његовог етичког и естетичког избора.

Филип Давид је био један од најбољих пријатеља Данила Киша са којим је у одређеним сегментима имао готово сличан ратни и послератни живот. Одређене сличности се јављају и са Козинским. Међутим, за разлику од њега, Давид није подлегао притиску историје, те је још увек и данас веома активан и драгоцен у српским књижевним и друштвеним круговима. У то смо имали прилике да се уверимо почетком 2015. године када је његов последњи роман под називом *Кућа сећања и заорава* награђен престижном књижевном НИН-овом наградом за најбољи роман за 2014. годину. Проф. др Владислава Гордић Петковић, председница жирија за доделу НИН-ове награде за ту годину, овако је описала роман:

Од почетка своје списатељске каријере веран езотерији и фантастици, романом *Кућа сећања и заорава* (2014) Филип Давид гради духовни образац за превазилажење унутрашњег немира и кривице који

муче спасене и преживеле. Давидов роман је уметнички конзистентан, прецизно осмишљен и филигрански склопљен брeвијар егзистенцијалне језе, роман који преиспитује смрт, зло и судбину, инаугуришући памћење у силу која све надилази. (Гордић Петковић 2015: 24)

Рођен је у Крагујевцу 1940. године у мешовитој јеврејској породици: мајка је припадала Сефардима, а отац Ашкеназима⁵⁶. У аудио-визуелној колекцији *Oral history* (2017)⁵⁷ Давид говори о разликама ове две групе Јевреја, о својој породичној историји, о ратним годинама. За време рата отац је отишао да се бори са фрушкогорским партизанима док је мајка остала сама с децом. У селу у коме су се крили надомак Сремске Митровице, мештани их никада нису потказали иако су знали ко су заправо и упркос честим рацијама у којима су мете били партизани. Када је сазнала да јој је готово читава породица страдала у стрељању у Крагујевцу, мајка је занемела на неко месеци и била у стању дубоке туге. Иако је био веома мали, и упркос теорији, Давид наводи да се ипак живо сећа тренутака када је био у колони за логор за Сремску Митровицу са мајком која је носила његовог млађег брата Мишу од једва неколико месеци. Такође се јасно сећа стрељања једног човека. Оне који су били спори и нису могли да прате колону, или су заостајали, били би издвајани из реда и убијани. У тренутку када више није имао снаге да иде даље, мајка му је у даљини показала једно разгранато дрво убеђујући га да је то трешња коју много воли и да ништа неће остати за њих ако стигну последњи. (Рајан 2017) Овим својим поступком она је применила психолошку технику коју је Франкл касније назвао логотерапија.

Његов последњи роман *Кућа сећања и заборав* представља аутофиктиван текст који на питак и читљив начин приказује тешку судбину Алберта Вајса и његових пријатеља Соломона Левија, Мише Волфа и Уриела Коена, последњих од праведника који „држе овај свет да се не распадне“ (Давид 2014: 69), прожету кабалистичким мистицизмом и размишљањима о поретку ствари. На роману је радио дуго, а његов завршетак био је испуњење дуга према родитељима јер је осећао да им се није довољно захвалио на свему што су учинили како би опстали у тим тешким временима.

⁵⁶ Занимљив податак који износи јесте да очева породица потиче из Беча и да је његов отац био у породичном сродству са Сигмундом Фројдем и да га је једно време посећивао због одређених проблема у младости.

⁵⁷ Доступно на <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn513563>, приступљено 14.5.2015.

Четири је веома важан, чак свети број, јер четири су слова у Божијем имену (Адонај АДНЈ), четири су стране света, четири су годишња доба – речју, број четири држи свет. Сва четворица имају породичну историју везану за Холокауст. Били су деца када се све то дешавало, тако да припадају 1,5 генерацији, а не другој генерацији у правом смислу; међутим, неки од њих, као што је Миша Волф, био је сасвим мали (имо је свега две године) када су му родитеље одвели у логор на Старом сајмишту (Judenlager Semlin) где су страдали у душегупкама, тако да њега и његову причу можемо посматрати као причу друге генерације. Роман не припада фикцији, али није ни документаран или аутобиографски, дакле аутофиктиван је. Делови Албертовог, и Мишиног, живота поклапају се с деловима Давидовог у чему препознајемо приче појединаца које у исто време представљају и универзална искуства. Након што отац успе да избаци Алберта и његовог млађег брата Елијаха из воза за Аушвиц, почиње Албертово путовање испуњено страхом, болом, неизвесношћу. Пошто од брата нема ни трага ни гласа, Алберт почиње да лута околним селима све док га промрзлог и у грозници не пронађе фолксдојчер и не одведе у свој дом где ће муке за децака тек почети. Изгубивши сина јединца Ханса, дрвосеча и његова жена у Алберту налазе утеху и болесном љубављу и пажњом покушавају да га преобрате у онога кога нема. А промена и скривање правог идентитета није била страна ни Давиду. Од најранијег детињства био је приморан да сакрива истину о свом пореклу и имену да би преживео. Како се и сам сећа, увек су му говорили да мора да запамти да се зове Фића Калинић и да никада не говори своје право име поставши тако Марано дете. После рата је за Давида све ипак прошло јер је могао да поврати свој прави идентитет, чак је своје право порекло осећао као предност у годинама након Холокауста, јер су људи имали више пажње према њима, малобројним преживелима. У гимназији су га често звали Јаков или било којим другим познатијим јеврејским именом, али никада није сматрао да ту има неке лоше намере. Алберт не жели да изгуби своје право ја и када успе да се избави из куће туге, опет остаје сам и незаштићен. Много година касније, Алберта и даље мучи прошлост, смрт родитеља у логору, нестанак брата, зло у људима.

Роман је првобитно замишљен као студија о злу те је и наслов гласио *Роман о злу*. Међутим, Давид је увидео да се оно не може тако једноставно и лако објаснити већ се могу само приказати судбине људи и нација које

је зло покосило. Питање порекла зла и његове јачине заокупирало је многе писце који су покушавали да дођу до одговора на та неодгонетна питања. Одговора на питање *шта је зло* нема, али је сигурно да се оно јавља свуда и у много различитих облика. Последице његовог деловања су видљиве свуда – све чега се зло дотакне губи смисао. И Алберт је са својим пријатељем Соломоном Левијем желео да сазна одговор на ова питања па је њихова животна преокупација постала сакупљање грађе о злу. И код њих загонетка остаје без решења јер ће пламен Соломоновог самоубиства прогутати њихов дугогодишњи труд. Уријел Коен има несрећу да је дете насиља настало из силоватељског мучења његове мајке која је остала без родитеља и заштите у тешким ратним временима, док Миша Волф свој прави идентитет сазнаје тек много година након рата дошавши у посед једне кутије ископане на Старом сајмишту са недовршеним нотним записом и песмом под називом *Kag swane dan*. Када заврши оно што је започео његов отац, тек тада ће и он бити цела особа.

Још једно од питања које носи сам наслов јесте и шта је теже: сећање или заборав. У једанаестом поглављу под називом *Кућа сећања и заорава*, Алберт улази у непознату и необичну грађевину у Њујоркуса натписом *House of Memory and Oblivion*. У просторији није било никога и ничега осим екрана на коме се појавио натпис *соба сећања* и тастатуре са словима абецеде:

Алберт је укуцао две речи: „породица Вајс“. Екран се за тренутак замрачио, онда су заиграле водоравне и усправне линије, па се слика стабилизovala, угледао је оца и мајку, себе као седмогодишњака, Елијаха. Ходали су у колони, отац је носио кофер, мајка вукла за руку Елијаха, а он, Алберт, пратио их је у корак... Алберт Вајс се још једом уверио у оно што је, откад зна за себе, веровао: ништа од онога што се некада догодило не нестаје, на овај или онај начин све остаје заувек забележено (Давид ²2014: 115).

Памћење доноси велики и непрекидан бол који Алберт осећа читавог живота. Међутим, ту је и *соба заорава* која можда нуди коначан спас: „Постоји безброј начина да се постигне заборав. На полицама поређаним дуж зида су разне врсте таблета [...] свеже и пресоване биљке које доносе заборав ако се правилно употребе, разнобојна светла која утичу на мождане вијуге уклањајући све трагове сећања и памћења.“ (Давид ²2014: 116-117)

Али одмах се јавила дилема: уколико заборави све, шта ће онда остати од њега? шта би он без тог дубоког прожимајућег бола који чува сећање на породицу? Алберт ни сам више не би постојао када би заборавио, као ни они до којих му је највише стало. То би била њихова поновна и дефинитивна узалудна смрт. Дакле, постоји ли неко место где нема зла, где људи могу бити заувек срећни и где неће бити потребе за забором? Алберт ће открити да постоји, али у једном другачијем, скривеном поретку ствари. То је место на коме ће сви опет бити на окупу, „[...] свет без бола, неправди и очајања. Без зла“ (Давид ²2014: 188).

Соломон Леви је изгорео у свом стану у пожару који је прогутао собу препуну папира и хартија, старих новина и књига помоћу којих је покушавао да докучи порекло зла и његове многобројне облике кроз које се манифестује почевши од Холокауста преко свакодневно присутних примера које можемо наћи у хроникама криминала. Дакле, и припадници 1,5 и друге генерација деле исту опсесију. Они су истраживачи, који опсесивно покушавају да докуче какво је то зло које је задесило њихове породице и читав свет и одакле оно потиче; где се налази јазбина те огавне Звери?, како изгледа?, ког је порекла? Он заправо није био Соломон Леви, већ Соломон Рубенович, син човека који је дотакао само зло да би га победио и уништио, који је пристао да сиђе у пакао и својом добром намером покуша да га промени, али то је била само заблуда. Вођен уверењем да чини добро за спас читавог човечанства, следећи учења Сабатаја Цевија, он је пристао да сарађује са окупаторима и да потказује оне малобројне који су преостали у Београду који је већ 1942. године био очишћен од Јевреја. Његов син Соломон је разумео свога оца и добронмерне разлоге због којих је пристао на овакву жртву, јер је и сам био поштовалац Цевија; међутим, није никако могао да оправда тај чин, нити да осећа било шта друго осим стида. Схвативши да је немогуће докучити тајну постојања зла, да његова потрага нема смисла, да се од времена Холокауста ништа није променило, да се људи и даље убијају и воде ратове, одлучио је да спали све трагове за собом и претвори у пепео и згариште списе и самога себе: „Зло је стоструко моћније и јаче од сваког доброг. Осуђени смо на вечни галут, на вечно изгнанство“ (Давид ²2014: 168).

Алберт трага за пореклом зла, за Божијом честицом зла насупрот Божијој честици из које је настао читав живот. Једном је присуствовао међународном скупу под називом „Злочини, помирења, заборав“ на коме је

узалудно покушавано да се дефинише природа зла и одреди његова филозофска, теолошка и најзад људска суштина. Зло се објашњавало лошим васпитањем и лошим образовањем, затуцаношћу, криминалном прошлешћу злочинца, грешком у карактеру, менталитетом, манипулацијама политичара – дакле свиме оним што је продукт друштвених деловања па самим тим људској природи својствено, а не нешто недокучиво, страно, надреално, банално. Право тумачење злочина које врше људи јер „је у њих ушло зло“ могу бити правилно протумачени само када „на математички поуздан начин откријемо шта је свима њима заједничко, у чему је сама суштина оваквих догађаја и када откријемо само ‘зрно зла’, божанску честицу за којом трагамо.“ (Давид ²2014: 65) Само је привид да је злочин стављен под контролу тиме што му је дат чист људски облик. Зло је у свима нама, оно заправо живи у људском бићу иако није људског порекла, али оно јесте део људске природе. Оно се испољава када људи добију прилику за то, када не постоје закони или кочнице које их спречавају да испоље своју злу природу, а рат је одлична прилика за тако нешто. Али оно нема везе са Богом: људима је дата слободна воља да одлуче да ли желе да буду добри или желе да буду зли и то је једини ниво на коме о овој теми треба да се дискутује. Символична Левијева смрт у пламену оставиће Алберта и читаво човечанство ускраћенима за тај толико жељан одговор одакле ипак зло долази. Или је пак сазнао и није могао ту спознају да поднесе. Спекулише се о самоубиству, али су разлози непознати.

Поред трауме што је изгубио своје родитеље и брата Елија, у познијим годинама Алберт открива да болује од стања које се назива *шинитус* где оболели чује различите звукове. Алберт је чуо звук воза у покрету. Давид симболично почиње роман одељком названим „Бука“, које као чистиште стоји на улазу у овај тамни вилајет судбина и приповести, у коме Алберт износи своје симптоме. Он има ноћне море које му не дају мира, које му изазивају страх и панику, у којима чује дечји глас који надјачава сваку буку, глас свог млађег брата који му поручује: „Брацо, спаси ме! Овде је тако мрачно.“ (Давид ²2014: 22) Његов глас допире из „грдосије с два ужарена ока“, из локомотиве која вуче десетине неосветљених вагона у којима Алберт може да назре лица неживих људи: „То су мртваци а посреди је воз мртвих.“ (Давид ²2014: 22) Воз се удаљава, глас јењава, а Алберт једино може погледом да испрати композицију таме и смрти која се све више удаљава. Он се буди у страху и зноју, а сан је толико упечатљив да му се

дубоко урезају у свест. Сан је манифестација подсвесне трауме која се налази у Алберту и која кад-тад мора да избије на површину. Албертов отац га је заветова да чува свог малог брата у чему ипак није успео јер није могао да га пронађе. Кроз сан му се све те слике сада враћају. Тада настаје права борба, суочавање са болном истином, прихватање чињенице да тиме што је преживео дугује својим родитељима, брату и свима другима који нису били те среће, да сачува успомену на њих, да сачува сећање на жртве које су они поднели и исприча своју, али и њихове приче. Али опет, морао би да постоји неки други језик којим би се ове приче могле испричати на прави начин.

Миша Волф је случајно пронашао кутију коју су ископали радници на Старом сајмишту постављајући водоводне цеви у којој је његов отац похранио породичне фотографије, писма и недовршену музичку партитуру као везу између њих двојице. Миша такође спада у 1,5 генерацију и то у прву групу деце која се не могу сећати, јер је имао само две године када су га преузели пријатељи његових родитеља, породица Бранков код којих је одрастао. Његов отац није преживео, али јесу његове ноте које су сведочанство злочина, веза између оног и овог света, живота и смрти, реликвија која остаје Миши у аманет да је доврши и исприча причу свога оца и мајке. Он мора да се избори са сазнањем да није онај који јесте и да његов прави идентитет носи терет прошлости, трагедију једног целог народа чије сведочење он мора да сачува и доврши. Јер докле год постоји та композиција постојаће и они, Вајсови, и сва остала браћа и сестре, мајке и очеви, баке и деке који су изгорели у стварном или симболичном пламену. У писму му његов отац поручује: „Дан и ноћ у ушима ми одзвања једна мелодија. Сведочанство о нама. Да смо били, постојали. Са тим звуцима лежем да спавам, са њима се будим. Увек сам веровао да је музика јача од свега, па и од умирања, од смрти, од свих ових ужаса. И некако верујем док та музика постоји, постојаћемо и ми.“ (Давид ²2014: 106) Откривши своје порекло и прави идентитет, Миша на себе сада неизбежно преузима и трауму своје породице. Свестан злочина који је над њима извршен, радећи на композицији свога оца, Мишина подсвест га враћа у прошлост кроз сан, као што се девојчица Хана у *Бавољој рачуници*, опијена причама своје баке и рођака који су преживели, у својој подсвести и сновиђењу враћа у логор и постаје једна од затвореница која ће посведочити ужасима. Обоје постају сведоци из будућности и будући чувари сећања. Исту технику

споне између прошлости и будућности у облику кутије са Бакиним стварима Јолен користи у роману *Трнова ружица* у коме припадница треће генерације има потпуно исту мисију откривања породичне тајне правог порекла и идентитета. На основу ове приче Давид је учествовао у писању сценарија који је редитељ Горан Паскаљевић преточио у филм *Кад сване дан* (2012) који је био српски кандидат за Оскара у категорији страног филма. У чланку 'О Холокаусту и последицама' наводи се: „Ово је филм који говори о насиљу, а у њему насиља уопште нема. Претежно драмским средствима испричана је трагична судбина главног јунака, у коју као да су се слиле хиљаде других, истих или сличних, а неке су из самог пишевог породичног круга. На таквом искуству слаган је овај историјски 'мозаик' о Холокаусту и последицама.“ (Шеховић 2012) О овим истим драмским средствима која у нашем мозгу производе слике бруталности иако их на екрану не видимо говориће и Вацлав Мархоул (Václav Marhoul) редитељ филма *Обојена шмица* (2019).

Уриел Коен, четврти праведник, има потребу да исприча своју породичну и личну причу и тако на свој начин допринесе разумевању Холокауста и очувању сећања. Уријелова прича је, као и Албертова и Мишина, прича о идентитету, о неприпадању и различитости, о томе како је бити „странац у сопственом животу“ (Давид ²2014: 122). Он је од самог рођења жртва спољашњег лудила. Кажемо спољашњег, јер је рођен у подруму где је његова мајка Елиза била дословно заточена од стране човека коме су је родитељи поверили на чување, домара Симе Анђуса. Он је постао једина особа са којом је имала контакта. Постала је и његово власништво а он прави господар њеног живота и смрти. Долазио је сваке вечери и животињски је силовао док она тако беспомоћна и без снаге за било какву борбу није прихватила свој срамни, понижавајући положај жртве на граници лудила и нерног слома. У таквој ситуацији је рођен Уриел, из мржње и насиља, у потпуној изолацији од света, у „том сведеном и ограниченом свету потпуне неслободе“ (Давид ²2014: 130). Парадокс и трагедија Уријевог порекла леже у томе што је Елизина породица себе видела као потпуно асимиловане и више се сматрала Србима него Јеврејима. Изгубили су сваку везу са својим пореклом, нису говорили ни јидиш ни ладино, нису васпитавали ћерку у духу јеврејства. Ипак, други су их видели као Јевреје и то их је коштало живота. Уријел себе није сматрао Јеврејином, али су га други тако видели и то је било довољно за његову патњу. Управо у овом

сегменту друштвеног живота Европе проналазимо кључне разлоге за могућности Холокауста, јер је антисемитизам упркос еманципацији успео да преживи и омогући екстремну ситуацију тоталног истребљења.

У „Епилогу“ Алберт одлучује да отпутује, да се склони од параноје у којој живи, да се извуче из своје љуштуре која га стеже и притиска до тачке пуцања. Наилази на оглас за путовање обновљеном линијом Оријент Експреса. У возу на своје велико изненађење затиче и своје пријатеље Мишу Волфа и Уриела Коена и учеснике конференције напуштене и остављене деце Средње Европе: „Какав чудан случај, неочекивана коинциденција. Сви у истом возу, на истом путовању! Нису рођени под срећном, већ под несрећном звездом. Само их та несрећа спаја.“ (Давид ²2014: 184) На крају свега, Алберт само жели да пронађе свет без зла, без бола, очајања и неправди. Да поново види своје родитеље и брата Елија. И успеће у томе јер „Постоји такав свет. У једном другачијем, скривеном поретку ствари.“ (Давид ²2014: 188) Тренутак када се суочи са својом највећом боли, са својом траумом, са судбином која га је задесила, јесте тренутак када бука у његовој глави постаје све јача, када више није сигуран шта је јава, а шта сан. То је тренутак који је ишчекивао и за који је вредело живети. То је тренутак када се поново среће са својим братом и родитељима, али овога пута заувек: „Опет су заједно. Исак и Сара грле своје дечаке Алберта и Елијаха. Нико их никада више неће раздвојити. Нико, никада“ (Давид ²2014: 188).

Постоје многе сличности између Давида и Гросмана, а налазимо сличности и с другим писцима и романима, с Козинским и Томасом, о чему ћемо више говорити у седмом поглављу. На пример, и Давид и Гросман користе метафору звери која прождире људе; у оба романа се убацује симбол дечака који болује од прогерије – синдрома убрзаног старења. Дух свог изгубљеног брата Елија Алберт представља као малу обојену птичицу која је код Козинског симбол Јеврејина, онога који се не уклапа, који се разликује од других и који због тога мора бити уништен. Бави се и питањем језика и потребом да се измисли и створи нов дискурс којим би се говорило и писало о овом догађају зато што ниједан постојећи људски језик нема речи и изразе да на прави начин искажу размере ужасног злочина. Зато Давид реферира на Визелове речи: „ – Разумети, значи и оправдати – То су речи једног великог писца који је искусио огромне размере зла и злочина. И који је рекао да би требало измислити нови језик када се раз-

говара о злу, јер се овим нашим начином говора и размишљања дубина зла не може исказати“ (Давид ^{2014:15}). Уриела Коена од малена прати страх да ће изгубити моћ говора, да ће заборавити речи које ће губити своја првобитна значења и на крају претворити у гласове без икаквог смисла. Тај страх настаје из ограничености језика јер се њиме не може све исказати, а речи постају лажливе и лишене сваког значења. „Требало би измислити неки нов језик, чист, неокаљан, који би имао јасноћу, дубину, снагу, који би био способан да изрази права осећања. Такав језик, прецизан и снажан, представљао би најјачу одбрану од зла. *Зло је ужасно моћно, страховито је моћно, али је и саморазарајуће.*“ (Давид ^{2014: 120}).

Давид Албахари је био српски писац и преводилац јеврејског порекла који је годинама живео у добровољном изгнанству у Канади. Писао је приче, есеје, романе. Рођен је у Пећи 1948. године где му је отац као лекар послат на рад⁵⁸, а преминуо у Земуну 2023. године. Сахрањен је на Сефардском јеврејском гробљу у Београду. Васпитаван је у духу јеврејства, а током година је и сам постајао свестан свог идентитета и спознаје шта то порекло значи. Био је активан члан у Јеврејској заједници те је 1991. године био изабран за председника Савеза јеврејских општина Југославије. Међутим, у току рата који је избио у бившој Југославији у коме се она распала, са породицом се сели у Канаду 1993. године одакле објављује и даље на српском језику. Ипак је осетио да су се ствари за њега промениле и 2015. се враћа у Србију. Иако је изабрао да напусти родну земљу, није одабрао да напусти матерњи језик. Себе не сматра изгнаником у правом смислу речи, јер је сам изабрао да оде, а то што пише и даље на српском језику је зато што нема разлога да престане то да ради (Мраовић О’Хер 2008). Иако би могао да пише и на енглеском, то би само ограничило његове могућности, јер је српски језик онај на коме без проблема може да искаже све што мисли и осећа, а у Србији и даље постоје људи који желе да читају његове књиге и то баш на српском.

Албахари се одлучио да пише о ономе што зна, о породичним темама и животу који је заснован на историји његове породице која није могла бити другачија од свих оних који су се четрдесетих година нашли на мети нациста, али опет другачија, јер је свака прича, прича за себе. По томе је сличан са Гросманом који је такође као потомак преживелих кроз своје

⁵⁸ Основни подаци из његове биографије се налазе на званичној интернет страници посвећеној писцу и интервјуима, доступно на <https://www.davidalbahari.com/bio.html>, приступљено 15.4.2020.

писање долазио до сазнања о својим родитељима и њиховим животима пре и за време рата. Обојица су писала о потешкоћама које имају припадници друге генерације када открију да у њиховим породицама постоје неке тајне, неке ствари о којима се не говори, а које они морају да сачувају од заборава. У детињству је осећао да постоје неке празнине у чијим је сенкама растао што је нарочито било видно у школским данима, јер су сви његови другари имали велике породице, баке, деке, стричеве, ујаке, тетке, док он са очеве стране није имао никога што му је било несхватљиво. С друге стране, постојао је мајчин албум који је био пун слика људи и деце које он није познавао и који нису били ни он ни његова сестра. Оба родитеља су пре рата имала породице, бракове и децу. Отац је био сефардски Јеврејин из Смедерева, мајка родом из Босне, али је живела у Загребу. Отац је студирао медицину у Загребу, а као лекар је радио у Нишу где је био заробљен и где је провео четири године у логору, док му је читава породица страдала. Мајкин први муж, Ашкеназ, стрељан је у Београду од Немаца, а она се с двојицом синова скривала у српским селима. Његова полубраћа су преживела рат, али су несрећном судбином погинула у железничкој несрећи што би се могло подвести под иронију судбине – иако су успели да избегну транспорте возовима, ипак су од воза страдали. О значају и симболици возова у романима о Холокаусту већ смо говорили код Филипа Давида, а више речи ће бити и у анализи романа *Обојена птица* и *Бели хошел*. Његови родитељи су живели заједно међусобно поштујући претходне животе и успомену на оне који су страдали. Сени прошлости су му се отварале постепено и у виду приче у коју је истовремено и сам био увучен као њен део: „Писао сам изнутра, покушавајући да изађем напоље, а када бих стигао напоље, журио сам поново унутра, где је – у сигурности приче – све нудило утеху и спокој.“ (Пантић н.д.) Његов идентитет и породична историја са једне стране и приповедање с друге деловали су у синергији: идентитет је уобличавао његово писање, а писање његов идентитет.

Као писаца јеврејског порекла, теме које су биле најприсутније у његовом животу, па самим тим и у стваралаштву су теме идентитета, јеврејства, породичне историје, језика. Његови романи нису аутобиографски, већ аутофиктивни, јер своју аутобиографију претаче у фикцију стварајући нове могуће светове. Ови елементи се могу пронаћи у причама и романима *Породично време* (1973), *Опис смрти* (1982), *Цинк* (1988), *Мамац* (1996) за који је добио НИН-ову награду. Када је реч о идентитету, никада

није имао кризу у смислу да је одбацивао своје јеврејско порекло, већ напротив, тај идентитет је изграђивао временом. Врхунац тог процеса догодио се дословно „митским путовањем за причу“ у Израел 1961. године где је са својом породицом на железничком и бродском путу до самог Израела посетио и Атину, Родос и Кипар. Сећа се да је на неколико часова у школи морао да препричава то искуство. Пошто је мајка прешла из православља у јудаизам, он је формално био Јеврејин и у породици се свесно подстицало то осећање. Међутим, никада није порицано и потискивано постојање и српске традиције која је припадало његовој мајци по рођењу, те је био изложен и српској култури и књижевности. Нарочит утисак су оставиле приче и песме о великим митским и стварним подухватима српских јунака Милоша Обилића и Танаска Рајићи у чему је проналазио нити које повезују две традиције и сличности међу њиховим херојима. Касније ће се, према сопственом исказу, коначно одлучити и бити сигуран ко је и шта је. То потврђује и његов вишедеценијски ангажман у јеврејској заједници. С друге стране, на идентитет не гледа као на некакву коначну датост, већ као на могућност избора која бива суспендована у тешким и критичним временима када нам други одређују ко смо и шта смо, као што нас је историја наших крајева научила: „Јеврејин је превасходно изгнаник, а и уметник је по природи ствари изгнаник, и можда је тај знак једнакости који се може повући између њих оно што ме привлачи и једном и другом“ (Пантић н.д.), закључује Албахари.

Мамац (1996) представља аутофиктивно литерарно сведочанство које пише син преживелих на основу усмене исповести своје мајке коју је снимио магнетофоном. Представља други део целине коју чини са романом *Цинк* који је о оцу. Написан је истим стилем и техником као и роман *Гец и Мајер* – готово у даху и без могућности стајања, са цикличним враћањем битних тема и отвореним крајем. У стварности такав аудио запис не постоји, а прича фиктивне мајке је само заснована на причи и чињеницама из живота стварне. Иако га многи називају аутобиографским романом, сматрамо да је боља одредница аутофиктиван јер не садржи конкретне аутобиографске намере, није осмишљен као аутобиографија, нити се приповедач зове Давид Албахари, већ су искуства безименог наратора и његове мајке засновани на искуствима писца Албахарија и његове мајке. Овако структуриран роман представља Албахаријев омаж процесу сведочења, односно ономе што је Лакапра дефинисао као разрађивање (working

through) трауматског искуства. Наратор је безимен, као што је то и дечак код Козинског, што значи да би то могао да буде било ко. Само једна од могућности је да његова прича подсећа на причу самог Албахарија. Међутим, пошто се историја поновила, он у исто време записује и уписује и своје сопствено сведочанство страдања. Он је припадник друге генерације који записује историју својих родитеља коју и сам доживљава у свом времену, тако да записујући њихова сведочанства, он уписује и своје – закаснелост трауматског процеса још једном је на делу. Тон је носталгичан, јер говори о свим оним темама које окупирају најпре душу некога ко је морао да напусти место својих корена: о одласку, егзилу, недостајању матерњег језика и (не)могућностима које језик пружа, о идентитету и (не)могућности самог писања. Пошто се две судбине укрштају, постоје и двоје протагониста: син који жели да постане писац и мајка која му својом причом у томе помаже. Роман је написан у првом лицу гласом протагонисте, али су и мајкине речи са магнетофона дате такође у првом лицу под знацима навода. Слична ситуација је била и код Штајрона и Гросмана те овај кратак роман представља исту врсту кинстлерромана као и *Софијин избор* или *Виги под љубав* иако су сва три романа написана различитим техникама. То само показује да је потреба иста, а да сваки писац ту потребу испуњава на њему својствен начин. С друге стране опет показује да историја не може да буде једнообразна и апсолутно објективна, јер чак и најчистија историографија зависи од онога ко је тумачи. У својој намери да постане писац наилази на проблем стила који је важно питање за једног уметника који жели да постане препознатљив и да се издвоји од осталих. Али многи фактори утичу на то да он до њега не може лако или уопште да се дође. Иако његова мајка има карактеристичан говор који подразумева дијалог са историјом од кога би могао да се направи одређен стил, он у томе не успева. Све док о њему размишља, писац нема свој стил и тек када престане да мисли о томе може да назре шта је то заправо. Када га обузме и овлада њиме, тек онда може да почне да пише. Протагониста је у двострукој улози: улози приповедача и улози слушаоца. Он тако излази из домена историје и прошлости која је оличена у његовој мајци и прелази у будућност. Обоје говоре у првом лицу: она о својој прошлости, он о свом покушају да напише причу док се налази у Канади уз помоћ свог пријатеља писца Доналда који ће му позајмити свој стари магнетофон на коме ће моћи да преслуша траке са мајчином исповешћу што је било једино што је од ње остало. Решеност и

смелост сина да напише ту књигу две године након доласка у Канаду где није имао ништа више до себе самога и тих трака са мајчиним гласом, проистекла је из његове усамљености и чињенице да је писање увек повезивао са тим стањем. Али за разлику од неких других писаца за које је овај процес био мукотрпан и тежак, он га је одувек повезивао са радошћу „чак и када је у питању тежак стих или безнадежно замршена реченица.“ (Албахари ²1997: 171) Али чак и најједоставнији стих и најпростија реченица не могу да буду написане са радошћу када се пише о овако тешкој историји. А о њој није могуће не писати.

Постепено сазнајемо детаље о мајци безименог протагонисте. Она је била Српкиња Марија која је удајом прешла у јеврејство и постала Мирјам. Живела је у Загребу из кога је побегла, била је удата за Јеврејина и имала два сина која су страдала у железничкој несрећи после рата. После тога, удала се за његовог оца лекара кога су послали у Пећ, на место где сваки глас има други одјек те ту не може бити истине, или, како би Хачн рекла, где сваки глас има своју истину. Приликом посете Израелу 1961. године оцу је понуђен посао, али је он хтео да остане у Србији, јер се и пре рата називао Србином Мојсијеве вере: „ту је некада, говорио је, имао све и онда остао без ичега, потом је поново све стекао, и зато је остајао ту, овде, где у исто време има и оно што више нема.“ (Албахари ²1997: 59-60) И он је имао породицу пре рата. За мајку се време делило на време пре рата и време без времена. Имала је кризу идентитета јер није знала ком Богу да се моли или жали и да ли да својим страдалима пали свеће или да оставља каменчиће на гробу. Радилa је оба, јер за срце није било разлике. Њен живот тако бива пресечен и остаје као незацељена жива рана пред ножем који ју је сустигао где год да се обрела: у Загребу је видела немачки, у Дрвенти усташки; у Београду љотићевски, у Крушевцу четнички и партизански, у Пећи балијски. Од тренутка када је признала да ране постоје, када је своју трауму прихватила као саставни део себе, све се променило и више није осећала никакве аветињске удове: „Оно што нож одсече, одсекао је, и онај ко се гади патрљка, нема ништа осим тог патрљка. Зато сам рекла твом оцу: Ако останемо овде у Ћуприји, паланка ће од твоје деце направити глисте.“ (Албахари ²1997: 80-81) Била је свесна несрећних географских, стратешких, културолошких околности овог подручја на коме нема генерације која би могла да проживи свој век, а да јој на главу не падне нека бомба. Када је почео

рат у Босни још увек је била жива, али ипак није сачекала да се историја врати и понови у свом „пуном сјају“ што није адекватан израз који може да се употреби када се говори о историји – по њему је мрак адекватније стање. Зато је био на неки начин срећан што је умрла у правом тренутку да не види како се њена судбина немилосрдно понавља у животу њеног сина. Знала је да када зло једном обузме човека, никада више не може да се повуче: „Када се једном посеје, семе зла, као какав коров, остаје заувек на истом месту, све док се поново не стекну идеални услови за његово клијање.“ (Албахари ²1997: 75) Али као што смо раније закључили, оно не никада не би могло да проклија уколико би људи користили благодат слободне воље која им је дата и по којој нису пукe крволочне животиње које не умеју да обуздају своје нагоне. Он није могао да разуме зашто се након рата није вратила у Загреб, али му је постало савршено јасно онда када „вампири нацизма подижу главе на све стране.“ (Албахари ²1997: 75) Постоји само један начин да се одупремо злу, а то је да у себи пронађемо траг доброте. То је оно што ће дечак код Козинског изгубити како ћемо видети касније; у самом себи није могао да пронађе ништа добро, јер није ни примао ништа добро. Био је окружен свеопштом владавином злих сила које су деловале и тренутно потирале сваку могућност и трачак наде и доброте који би пронашао у ликовима Марте, Олге, Евке или његових пријатеља веверице или коња. Зато је осећао да је спреман да се у потпуности преда Злу чије је семе почињало да ниче у њему. Мајка је говорила да се поништава свака могућност доброте у човеку када почнемо да трагамо и постављамо питање ко је крив. Дечак Козинског је управо то радио – трагао је за кривцима своје несреће. Његове урокливе црне очи, његова кудрава црна коса, његов неразумљив језик били су главни и одговорни кривци и мамци за зле силе које су га опхрвале. Међутим, иако престанемо да се питамо, то не значи да све треба препустити забораву, јер је заборав такође једна врста злочина и кривице, већ се без питања треба посветити сећању јер је то једино што је важно за будућност.

Доналда историја није занимала јер на северноамеричком континенту нико није ни знао шта је то историја, док ју је он видео и осетио на делу. Још једном имамо приказ како они тамо далеко и изоловано од правих ратова, трагедија, траума и чистог зла посматрају све то. Међутим, са преношењем трауме Холокауста на амерички континент кроз бивше логораше

који су се тамо доселили, почиње и потреба да се ти људи ван праве историје „нахране“ њеним продуктима управо кроз репрезентацију која би, по могућству, требала да буде што више напуњена трауматским садржајима било која врсте.

Једна од битних тема јесте и питање идентитета. За разлику од неутемељености и осећају изгубљености у контексту мешовите породице о коме је писао Тишма, Давидов јунак има потпуно супротно искуство. Када су се доселили у Земун учланили су се у јеврејску општину, али не да би постали прави Јевреји, већ да би развили осећај стварне припадности и пронашли чврсто тло на месту на коме се све клизало. А да до одрона не би дошло, морају постојати чврсти корени. Они нису само важни у контексту мешовитих породица, већ и у контексту једне државе у којој преовладава једна традиција са примесама многих других које тако чине целину, јер само тако може да опстане као јака, самосвесна и стабилна. Међутим, тенденције разарања и уништења нација и њихових држава које се разликују по одређеним критеријумима од оних које су јаче, моћније и које владају светом и намећу своја дијаметрално супротна правила не разликују се много од оних које су спровођене за време Холокауста. Оне су се само до краја оголиле у нашем новом миленијуму „демократије“ у коме сузбијање укорењености традиције, породице, јасних моралних вредности, понајпре можда религије, постаје императив, где се богатство националних, језичких, културолошких, верских разноликости које су све у једном оквиру укида управо искорењавањем из чврстих темеља вештачки створеним једнакостима под паролом борбе за људска и мањинска права. Оно у чему су сви људи на свету једнаки јесу основна људска права на живот, рад, достојанство, али и права на сопствени језик, културу, обичаје који не смеју бити насилно мењани или прилагођавани неким модерним свеопште важећим правилима која намећу различите скупине људи које представљају мањину и које своје ставове и начела желе да наметну већини, без питања те већине да ли пристаје да права једне групе људи буду укинута због права друге групе, што је само по себи парадоксално и противречно у смислу истинских демократских вредности. Традиционална друштва као што су јеврејско или српско православно бивају оптуживани од стране католичких, протестантских или атеистичких друштава/група да ремете тај искривљени поредак. Нарочито је то приметно у нашем случају, јер се у свим ратовима и погромима од деведесетих година па на даље намеће наратив

и пропаганда да искључиво Срби убијају муслимане у грађанском рату у коме сви убијају све. Зато морамо да се одрекнемо својих корена како би постали део безличне масе без идентитета, историје, слободе на избор и права на аутентичност. За разлику од протагонисте, Доналд има потпуно другачије мишљење. Сматрамо да је овај тајанствени писац његов унутрашњи глас, а можда чак и сама историја Запада са којом је он као Исток у непрекидном дијалогу. Одсуство корена је за њега дивна ствар и нешто што је предуслов за остављање америчког мита о кретању без граница, о потпуној слободи; но то су свакако митови досељеника, а не Индијанаца домородаца „дивљака“ који су због своје различитости и стабилности морали бити крваво угушени да би „цивилизовани“ дошљаци себи обезбедили сваку врсту превласти. Зато са њим није дискутовао о овој теми: „Доналд може да мисли тако, зато што никада није имао никакав корен. Он не зна шта значи имати своје место, знати да је то место само твоје, враћати му се или га напустити заувек.“ (Албахари ²1997: 86) Тиме укида могућност дијалога између Истока и Запада који никако не могу да пронађу тачку слагања док се намеће сила јачег.

Присутан је и проблем језика. Протагониста има проблем да запише причу своје мајке, а у односу с Доналдом и да вербализује оно што жели да му каже те поставља једно наизглед једноставно питање: да ли је приповедање могуће? Проблем постоји и зато што сам језик тако нешто не допушта. Проблем језика је двострук, јер осим његове немогућности да одрази свет након Холокауста питање је на ком несавршеном језику писати: матерњем или маћехином. Тамо где су сви имигранти није могао да чује матерњи језик, а онај страни га је за ове две године већ обузимао и приморавао да се потчини његовим захтевима због чега је осећао да постаје друга особа. Међутим, на том језику никако није могао да се изрази онако како је желео. Када поново чује глас и језик своје мајке са магнетофона он га поново враћа у његово старо обличје. Проблем је и то што се у причу мајке уплиће и његова прича што не сме да се дешава, јер прича о мајци мора да буде прича о мајци и ни о коме другоме, а понајмање не о њему. Али, пошто су њихове судбине нераскидиво повезане, а историја циклична, њихове приче се неизбежно инкорпорирају једна у другу. Говор његове мајке је састављен од мешавине пословица и изрека, одломака из народних песама и мудрости, поучних упадица и сеоских виспрености. У самом њеном говору се тако успостављају везе и дубоки корени са

прошлошћу и самом историјом, па тако и траумом. Пошто је приповедач одлучио да никада више не проговори матерњим језиком ступивши на тло стране државе, то показује његов подсвесни страх, који је осећао и Козински, од моћи матерњег језика због оптерећености траумом и историјом. Зато радије бира маћехин страни језик у процесу конституисања новог идентитета на новом поднебљу. Враћање на матерњи језик значи и враћање на поднебље на коме изгнаник више не жели да буде. Албахаријев јунак је одлучио да пође на север, јер више није веровао у југ, како каже, јер топлота југа „чини човека благим, тера га да верује у привиђења, у визије доживљене на врху какве горе или пред уласком у испосничку пећину. Север не дозвољава никакво расплињавање; север захтева чврстину; север је суштина сажимања. (Албахари ²1997: 109) Проклетство његове бивше земље по њему је у томе што је била превише близу југу и што је допуштала људима да верују у магију. То је била земља разапета на све четири стране света и као таква морала је да пропадне иако је четири број који држи свет, као што је говорио Давидов јунак Алберт Вајс; овај стари свет се ипак срушио, а нови није донео ништа боље. Мислио је да је отишао зато што није могао да поднесе лажи, али је схватио да је то учинио јер није могао да поднесе ту истину. Изгнанство је тако по њему постало само друго име за истину.

Није знао како да заврши причу своје мајке, као што није знао ни како да је започне— није био сигуран да ли је то заиста само прича. Њена историја је у њему постајала стварна и приморавала га је да одигра своју одавно утврђену улогу чувара сећања. Приповедати и писати је тешко, сам процес је притиснут мраком и тежином онога о чему се само може покушавати писати а што се као мрак одупире било каквом покушају осветљавања. Међутим, када брава напокон шкљоцне и мрак остане напољу то је знак да смо безбедни и да је прича написана, иако пуна делова који се могу исправити или боље објаснити, али објашњења нису потребна. Шта је онда мамац на крају? То је сама историја која нас мами да је загриземо, да се ухватимо у коштац са њом, да је превазиђемо. То је књижевност која такође мами да се уз помоћ њених правила обратимо животу. Сам живот је мамац јер смо од рођења предодређени да гриземо и да се боримо ма колико да је удица историје оштра и да се дубље увлачи у ткиво која се једино болно и не без повреда може извадити како бисмо наставили свој пут до неке друге примамљиве станице.

У Израелу, Европи и САД роман *Гец и Мајер* (1998) је оцењен као један од најбољих романа о Холокаусту. У њему Албахари представља двојицу СС официра Геца и Мајера који су били задужени за спровођење коначног решења у Србији у улози возача гасних камиона који су познати под називом душегупке. Роман није заснован на аутобиографским детаљима, али јесте у питању роман историјске метафикције, јер фикционализује историјске личности и догађаје. Многи критичари су сматрали да је настао као Албахаријев одговор на оно што се десило у Сребреници за време рата у бившој Југославији, што је он категорички одбио уз нагласак да га је написао зато што је желео да пише о страдањима српских Јевреја у Другом светском рату, а не о неком другом догађају који ће бити заоденут у рухо Холокауста замагљујући тако и један и други. Сматра да је Холокауст јединствен историјски догађај који мора да стоји самостално, а „не да служи као мера неког другог ужаса. Да, можда су механизми злочина исти, али околности су увек различите.“ (Мраовић-О’Хер 2008) Албахари се бави психологијом злочинца. Можемо да приметимо да су се домаћи аутори чешће занимали за перспективу злочинаца и њихово психолошко стање јер већина припада 1.5 и другој генерацији која није у пуном обиму доживела трауму да би из прве руке говорили о њој. Његов наратор је покушао да истражи који су то нагони и пориви водили двојицу официра да постану немилосрдни спроводиоци убилачке политике. Роман смо окарактерисали као метафиктивни зато што су два јунака Гец и Мајер историјске личности које су заиста биле на овом задатку у Београду током рата, али пошто постају директни протагонисти фикције они се измештају у један нови простор који више није историјски већ фикционализован у коме наратор спекулише о њиховим мислима и осећањима. Оба Албахаријева романа која анализирамо прате ток мисли наратора. Он почиње своју причу кључном реченицом која објашњава положај онога ко жели да пише о теми страдања и Холокаусту из позиције секундарно истраумираног: „Гец и Мајер. Никада их нисам видео, могу само да их замишљам“ (Албахари 1998: 5) што ће се понављати као рефрен и вонегатски усуд помирености са судбином који нас подсећа на то да догађаје и људе из историје које никада нисмо видели, чак ни на фотографијама, можемо само да покушамо да замислимо и разумемо шта их је мучило, како су размишљали, који су били њихови пориви који су их гонили да раде оно што су радили, како су изгледали без жеље и намера да оправдамо њихове поступке уколико

се налазе на страни зла. То све време и чини тако што често користи глаголе и изразе модалности који указују на могућност и вероватноћу: „замишљам“, „претпостављам“, „како сведоци тврде“, „сигурно“, „мора да“, „могло би“ како ни једног тренутка не бисмо заборавили на то проклетство незнања. Његова несигурност се огледа и у коришћењу везника „или“ када описује неку радњу или догађај, јер он не зна сигурно ни да ли је то био Геџ или Мајер. На једном месту каже да би волео да их је бар видео на фотографијама, јер би му то олакшало у описивању њихових израза лица, али пошто их никада није ни упознао ни видео, једино што може је да их замишља и у том поступку незаобилазно искористи једино средство које му је на располагању – машту.

О наратору не знамо много на самом почетку, заправо не знамо ништа. Он је безимен као и у претходном роману. Тек ћемо касније, како се прича развија сазнати да је тек напунио педесет година, да има проблем са кичмом, да није ожењен, да је професор књижевности и да истражује породичну прошлост. Он без икаквог увода или објашњења о ком историјском тренутку се ради, о којој држави или граду, описује Геџа и Мајера, како су могли да изгледају, шта им је био посао и како су га обављали. Прича почиње *in medias res* и говори о томе како је текао процес превозења логораша, гушење у камиону и закопавање њихових тела. Он се опредељује за овај поступак зато што је за њега он једини могућ, јер проистиче из личног неискуства за било какво околишање или поступно приказивање, јер је оно што га занима сама срж ствари. Замишљао је да такав пар обично чине један виши и један нижи човек, али пошто су обојица били СС подофицири вероватно су били високи, јер како је претпостављао, услови за пријем у СС су веома строги, те је потребно задовољити одређену висину. Заправо, признаје да му је тешко да их уопште замисли, па је лакше да се преда утврђеним стереотипима о високим, плавокосим официрима са бледим тенем и челичним очима, што би с друге стране само показало његову потчињеност пропаганди. Један од њих двојице је, како бар сведоци тврде, долазио у логор и играо се с децом и давао слаткише, а онда би се враћао назад у свој камион спреман за ново путовање док би се озарена и радосна деца враћала својим мајкама. Њихов посао и није био нешто посебно велики у том огромном строју, али су свакако знали због чега га извршавају: њихова оданост Рајху била је неоспорна и они су свој посао, односно команду, обављали савесно као што би и свако други

то урадио. То што би се поиграли с децом, или им дали бомбоне, био је део само тог тренутка. Наратор би волео да зна зашто су то радили, зашто су их миловали по вашљивим главама и подизали увис. Можда зато што је један, или други, био ожењени волео децу, или их је и сам имао. Чим се удаље од њих, она би се изгубила из њихових сопствених фантазија у којима је Геџ, или пак Мајер, одувек желео да буде можда војни пилот. Камион који су возили могао је херметички да се затвори, био је марке Заурер (Saurer), тежак пет тона, висок мање од два метара и дугачак више од пет и по метара. У току путовања, њихови товари су постајали душе излазећи из физичког тела кога се требало отарасити као историјског и биолошког отпада. Возачи Геџ и Мајер су сигурно знали шта се тамо позади дешава, али то никада не би описали на тај начин, јер је позната чињеница да људи које превозе заправо немају душу: „Они нису ништа друго до буђи на лицу света!“ (Албахари 1998: 8) Логораши су били срећни и осећали су олакшање, јер су мислили да је дошло време да их одведу у Румунију или Пољску, Палестину као митско место о коме сви говоре и коме се сви надају, али које нико до сада није видео. Није ни било толико важно где ће их одвести, само да напусте ово грозно место – полупани прозори, полупорушени зидови, кровови који прокишњавају, лешеве наоколо – били су довољан разлог да потстакну неке од њих да се добровољно пријаве за путовање. Њихов посао је био рутински: док су жене, деца и по неки старци улазили у камионе, један од њих двојице би завршавао административне поступке и папирологију, затим би прелазили преко моста на Сави уз пратњу управника логора, а неколико стотина метара даље само је још требало да повежу издуну цев са задњим делом камиона и то је било све – они више са тим нису имали ништа, осим да возе: „[...] немачки војници скрећу погледе, српски затвореници почињу истоувар. Реч је о групи од седам затвореника, посебно одабраних за тај посао.“ (Албахари 1998: 9) Док су они обављали све што уз то иде, Геџ и Мајер су пушили или размонтирали цев; увек је било нешто да се уради и тако је дан брзо пролазио. Натраг би возили полако, јер нигде нису журили, а увече би један од њих читао, а други шетао. Оно што је могло да узнемири Геџа, или пак Мајера, да му истера дах из груди или изазове очај док беспомоћно лежи у кревету био је, како је наратор замишљао, квар на камиону, поломљена осовина због које можда нису могли да спавају, један или други. Тек тада Албахари почиње да одмотава причу и тако сазнајемо да је нараторево интересовање

за њих двојицу проистекло из његове личне потраге за деловима слагалице који би попунили празнине у историји његове породице и породичном стаблу. Пошто је знао ко је и куда његов садашњи живот иде, једино што му је било преостало је да сазна о својој прошлости, о томе одакле је дошао: „Обилазио сам архиве, посећивао музеје, доносио књиге из библиотеке. Тако су Геџ и Мајер ушли у мој живот.“ (Албахари 1998: 19) Још увек не знамо име логора, али знамо да се налази на реци Сави; не знамо ни име стратишта, али знамо да мора да се пређе мост како би се до њега стигло. Сада сазнајемо и да је већина женских чланова породице са мајчине и очеве стране скончала своје животе у улицама и београдским сокацима у оном камиону који су возили Геџ и Мајер ка стратишту Јајинци. Сви мушки чланови њихових породица убијени су у јесен 1941. године углавном у одмаздама за убијене немачке војнике, и сахрањени на различитим местима широм Београда. Тек са овим подацима и топонимима роман у потпуности добија и свој пун историјски карактер. Све то је чинило замршено клупко смрти које наратор никако није могао да одмота. То што је безимен ставља га у универзални контекст припадника друге генерације који се бори са историјом своје породичне прошлости. Успео је да сазна неколико женских и мушких имена од једног остарелог рођака из старачког дома кога је морао да подмићује чоколадицама како би му било шта рекао. Тако је успео да скицира породичне везе, ко је са ким био венчан, ко су била њихова деца. Закључио је да би требало да има око шездесет и седам рођака, а заправо их је имао само петоро. Тада је почео и да трага по архивама и другим институцијама: „Урањао сам у туђе животе као да је мој, што су, заправо, и били, само што мој живот није то знао. Био сам клип кукуруза на којем је остало још неколико климавих зрна.“ (Албахари 1998: 33) Тих неколико зрнаца било је расуто свуда по свету, па је тако открио да има тетку у Аргентини, рођаке у Израелу и Америци и још двоје у Аустралији. Неколико пута им је писао, увек када би имао неко ново питање, али му никада нико није одговорио. Док су били живи, његови родитељи нису говорили о прошлости, а њега то тада и није много занимало: „Нису чак говорили ни о свом, и мом, јеврејству, уверени, претпостављам, да би нас ћутање, уколико зло поново закуца на наша врата, начинило невидљивим.“ (Албахари 1998: 39) Из извора у Јеврејском историјском музеју у Београду сазнао је да је за време рата са мајком био сакривем у једном српском селу на С.

О историји као дисциплини размишљао је на следећи начин: она је по њему била посве једна нелична област, јер не може да функционише на нивоу индивидуе, па зато увек трага за најмањим и највећим заједничким именицом као да су сви људи понаособ исти, а свака судбина једнака оној другој: „Историја нам, рецимо, сувопарно саопштава да су немачке окупационе власти поменутог шеснаестог априла 1941. године издале наредбу о регистравању и обележавању свих Јевреја, те да се до тринаестог јула [...] пријавило скоро девет и по хиљада београдских Јевреја. Ту историја ставља тачку.“ (Албахари 1998: 39-40) Одатле наступају сва она лична сведочанства, књиге и машта које тој бесмисленој историји покушавају да дају некакав смисао. А оно што ми треба да урадимо јесте да се запитамо како је било тим људима, деци, женама, старцима када је означен пад историје стављањем трака на руку. Историја нема времена за осећања, трауме, бол и немогућност разумевања онога што се у датом тренутку дешава. Историја је хладна за усијане душе људи које ће одлебдети у заборав дима неког камиона или димњака. Али тај заборав може и мора да се предупреди једино оним остатком за који историја нема слуха: осећањима, мислима, надањима и страховима, молитвама и псовкама, животним искуствима, умећима и знањима које морамо да ухватимо и пренесемо уз помоћ уметности. Једино тако можемо да склопимо и ујединимо целовиту слику човека, диптих живота који се не састоји само од пустих догађаја, факата, бројева и чињеница, већ од онога што те догађаје, датуме и чињенице чине делом једног живота. Она је за њега хладно и беживотно тело које остаје покопано након што га уметничка душа напусти и остане да вечно лебди над свима нама. Изван историје остаје и чињеница да „јевреји“ и „цигани“ не могу бити написани великим словом, јер инфериорни народи не могу да наређују великим словима и великим народима. Када је дошао до краја својих истраживања, схватио је да је тек на почетку, да сваки продор у све дубље знање отвара врата све већег незнања. Једна жена, која му је причала о његовој мајци, рекла му је да је тешко живети у историји, а још теже изван ње, да је она као тамни вилајет: ако закорачиш у њу кајаћеш се, а ако не уђеш, опет ћеш се кајати. Историја је као слагалица, када пронађеш један део, остану још три празна која треба да пронађеш и надоградиш даље јер знање никада неће моћи да ухвати корак са незнањем. Једног дана сео је у градски аутобус и одвезао се до Старог сајмишта како би, исто као и Давидов Миша Волф, међу рушевинама некадашњег логора

и фијуком ветра пронашао духове своје прошлости. Наратор се мучио с дрветом; најпре га је цртао одозгоре на доле како се грана у свим правцима, али „мрежа живота и смрти не може да изгледа као папрат која visi из саксије закачене за куку на таваници.“ (Албахари 1998:50) Други пут је почео одоздоле од корена како би и требало. Сада је његова грана пролазила кроз густу крошњу као младица која је одбијала да призна да се дрво готово потпуно осушило. Дрво је пажљиво нацртао на великом белом папиру, са свим именима и датумима; црном бојом су биле обележене све породичне линије, а црвеном су била заокружена имена оних који су и даље били живи. Са својом болесном кичмом себе је пре видео као трулу грану него младицу, а у томе лежи сва иронија и истина о нашој немогућности да сазнамо истину о прошлости: „[...] али у томе је апсурд сваког приказивања живота, и никада представа стварности никада неће бити иста самој стварности, ништа ја ту не могу да учиним. Но, ако нисам могао да се загњурим у живот, помислио сам, можда ћу моћи да зароним у смрт. Тако су Геџ и Мајер ушли у *мој* живот.“ (Албахари 1998: 50)

Они су свакако били људи по свом физичком облику, али је питање какви људи, која врста људи? Која је то врста која је пристала да јој посао буде да хиљаде људи вози у смрт, да спаја цев из које зна шта ће да изађе и шта ће након тога да се деси? А шта ако они нису осећали ништа? Питања је било много, одговора ниоткуда, само туп бол од кога није могло да се дише. Размишљао је да су Геџ и Мајер били иста она врста људи која је био и Адолф Ајхман, који је своју дужност обављао савесно поштујући све прописе и законе државе у чијој је служби радио, нарочито наредбе Фирера чија је реч била једнака писаном закону. Хана Арент каже да Ајхман није имао никакву потребу да осећа било што док врши своје дужности послушног грађанина зато што је све што је радио било у законским државним оквирима заснованим на Фиреровим наређењима. Тако су и Геџ и Мајер само извршавали оно што је држава од њих законски тражила. Поставља се питање да ли један ментално здрав и способан човек може да просуди да ли је оно што се од њега тражи криминалне природе, да ли се поклапа са етичким, моралним и хуманим законима и начелима? У време Ајхмановог суђења разни психијатри су процењивали његово психичко стање и многи су дошли до закључка да је он један сасвим „нормалан“ човек, да је његово понашање према породици, жени, деци, пријатељима „не само нормално већ и најпожељније“ и да је он „човек са веома позитивним

идејама.“ (Арент ²1964: 26) Међутим, то је била фарса јер су неколико година након суђења објављене ствари које тада нису могле да се кажу, а то је да је Ајхман заправо био „човек опседнут опасним и незаситим поривом за убијањем“ са „перверзном, садистичком личношћу“ (Арент ²1964: 26) као и да је био острашћени антисемита.

Иако је написана у даху без поглавља као и *Мамац*, на крају Албахари спаја прошлост и садашњост у једно тако што његов наратор организује школско путовање за своје ђаке које подразумева посету Старом сајмишту и Јајинцима. Да би се суочио с духовима прошлости мора да посети места њиховог страдања као што ће то учинити и јунакиње Џејн Јолен Хана и Бека. На ту туру води и духа из прошлости, Адама, једног од својих рођака који сада постаје он сам као медијум преноса сећања кроз наредне генерације. Док им је причао како се Адам са својим кофером спремао на пут, желео је од својих ученика да упоређују како се осећао он, а како се осећају они док то замишљају. Знао је да је Адам био на неки начин срећан у логору, јер се налазио у сред авантуре свог живота иако је свакодневно дрхтао на прозивкама, јео ретку супу, гледао како износе мртве, али је у исто време осећао и снагу струје која га носи, исте оне непознате и моћне струје која је носила дечака на сред океана из његове приче. Када су стигли на Старо сајмиште најпре су само разгледали у тишини јер је желео да их пусти да осете простор, да их припреми за оно како је некада изгледало, како је Адам шкргутао зубима и морао ноћу да се преврће и грчи од болова у стомаку од глади, како ипак није жмурио у тим тренуцима, јер је неко морао да запамти свако понижење, сањарење или бекство у лудило. Разговарали су о томе како искуство постаје поезија, јер је и Адам писао поезију у логору у својој глави, поготову ујутру на прозивкама и увече, са погрешном шемом стихова и без риме, али су то ипак биле његове песме, искрене и једноставне попут молитви у којима је тачно изражен сав страх, жар и потчињеност што је, опет, могао да зна једино уз помоћ своје маште. Можда би Геџ и Мајер одустали од свог посла да су могли да чују његове песме. Затим је ђацима дао имена његових рођака, мушких и женских, а он је био сам Адам. Почео је да их прозива, да их групише у породице, формира колоне и они су полако почели да ходају ка капији сајмишта.

Деца су била нервозна и тиха са суморним лицима, иако су се жене наслањале на мужеве, а мајке додиривале своју децу; где год да је био, наратор се налазио међу својим рођацима због чега је осећао неописиву

милост, баш као када је први пут окачио урамљено породично стабло на зид своје собе. Замишљао је како се Адам осећао док је улази у камион где је напокон могао да разуме сваку реч коју су Немци изговарали на немачком, сваку реч изговорену језиком којим се промена значења само неколико речи мењао цео свет и постајао неки нови људском уму несхватљив. Људи у камиону су били исто тако тихи, могли су да чују сваки шум, тресак врата, разговор на немачком који нису разумели, некакво лупање испод камиона и понован тресак врата. Недуго затим, могли су да осете мирис издувних гасова који је најпре био пријатан, али је убрзо почео да дави и изазива главобољу и гушење. Наратор је гледао своје ученике који су носили имена његових рођака: неки су тешко дисали, једна девојчица је стезала груди, друге две су се грлиле, док је један дечак безуспешно покушавао да отвори прозор. Затим им је рекао да једино што они могу да ураде јесте да замисле како су се они осећали док су лагано клизили са седишта на под док су их друга тела притискала и стезали шаке оних који се нису предавали, док су неки још увек викали и упадали у све већи мрак који је постајао бљештава светлост после које је наступало ништавило. Стигли су до „оног места“, како су говорили Гец и Мајер језиком који је означавао нов свет и речима које нису постојале у другим језицима, где су закопавали тела, где су српски затвореници копали раке, одакле су та тела након две године вадили и спаљивали и тако по други пут убијали, где су претраживали пепео у нади да ће пронаћи вредности и како су тај исти пепео расули у реку Саву где су рибари касније налазили новчиће, дугмад, новчанике. У међувремену, Адам је покушавао да пронађе начин да предупреди оно што су му у сну лебдеће душе наговестиле да се дешава у камиону сакривши гас маску на тајно место како би је употребио када дође време. Наратор није био сигуран како је то успео, можда је тог дана био невидљив, али је успео. Док су остали улазили, простора је било све мање, мајке су дозивале своју децу, деца су плакала, док неко није рекао да је једино важно то што одлазе са тог грозног места. Када се камион зауставио на време је успео да стави маску на лице. Када су отворили камион, река тела се излила, а он се некако домогао врата наставши се неочекивано лицем у лице са војником који је опалио метак. Адам је полако падао и када је скоро додирнуо земљу осетио је да се ослобађа себе самога и полако уздиже право ка небу док су људи испод њега остајали ситни као мрави. За домаћи је ученицима задао састав на тему Данас сам неко

други. Био је исцрпљен јер није било лако „показати неке да свет, као и чарапа, има наличје, и да је довољан један вешт покрет да лице и наличје замене места, вешт и брз, тако да нико не примети промену, да сви прихвате да верују да је наличје право лице света.“ (Албахари 1998: 172) Није знао да ли душе постоје или не само да душа која памти никада не може да буде изгубљена. Мисли да ју је можда видео када је размишљао о самоубиству. Међутим, схватио је да то никада не би уради, чак ни да се нашао у логору, већ би радије чекао као и сви остали који јој не хрле у сусрет, да судбина дође по њега. То би био његов избор.

Још једно веома важно питање које се јавља у роману је питање о посматрачима: шта би он урадио да је живео у то време? да ли би као и остали Београђани који су преко реке гледали на Сајам остао нем и слеп или би нешто урадио? Јер, није могуће да нико није приметио да људи нестају, да првих комшија више нема и да се не враћају. Градом су се шириле гласине и претпоставке, али нико није чак ни покушао да уради нешто. С друге стране, шта би могло да се уради? Ипак мисли да би забио главу у песак, као и већина, срећан што још има главу и што постоји тај песак. Наратив обилује иронијом којом Албахари исказује иронију нашег стања несазнатљивости историје која меље као воденични камен, без сувишних питања и одговора зашто то ради, без слуха за патње и боли поједница. Прича се развија у концентричним круговима, али истовремено тече праволинијски, баш као и историја. Једна тема се понавља по више пута да би је следећа прогутала и тако неколико пута, па опет вратила на почетак. Ова цикличност нам указује на непрекидно кретање историје која нас је научила да цивилизација борави у непрестаном стању рата, болести, глади или неке друге катастрофе које је само на кратко прекинуто временом мира и благостања у коме силе зла које бораве у људима прикупљају снагу за нови замајац. Прича се чита у даху, онако како је долазила приповедачу, али без губљења и одлазака у непотребне дигресије, концизно и усредсређено. Као професор књижевности наратор је својим ученицима често говорио колико је важно причати причу, изнова и изнова, стално је интерпретирати, јер је то одржава у животу; свака интерпретација је важна и има своју вредност. Али ако престанемо то да радимо, могли бисмо да зажалимо зато што нам неће остати ништа друго што би нам олакшало терет свакодневице и стварности: „Али, упитали су, зар живот није прича? Не, одговорио сам и ухватио се

за леву ресицу, живот је одсуство приче. Којешта, рекао је Мајер, или можда Гец“ (Албахари 1998: 93).

На крају, наратор користи технике којима би подупрео своју несигурност због временске дистанце у којој се налази од догађаја. Поред тога што су већ сами Вилхелм Гец (Wilhelm Goetz) и Ервин Мајер (Erwin Meyer) историјске личности, он говори и о Хајнриху Химлеру, Хајнриху Милеру, Емануелу Шеферу, Херберту Андорферу, Едгару Енгеу, Др Беке-ру. Позива се на документа, телеграме, наводи датуме, име фирме која је производила камионе, каже да је нешто негде прочитао. Доста пажње посвећује и радницима, српским затвореницима који су били на пословима закопавања онога што би њихов камион испоручио. Сазнајемо и да је београдској општини плаћано 29 милиона динара за исхрану логораша која је само допринела успешнијем послу Геца и Мајер, јер су средства одлазила на друге стране, а исхрана логораша је била на последњем месту приоритета (Бајфорд н.д.). Говори о намени Турског павиљона који је постао мртвачница, Централној кули, павиљону Фондације Николе Спасића, како је изгледао дан логораша са сатницом активности. Албахари наводи на крају књиге који су то историјски извори које је искористио, најчешће оне који се односе на сам логор на Старом сајмишту, али и да историјске изворе користи само у оној мери у којој је то причи потребно, јер наглашава и сам да прича никада није историја, док је свака историја једна прича.

Као што смо до сада видели, усмена сведочанства преживелих и писана сведочанства било у облику дневника, мемоара или фикције, представљали су за оне који говоре или пишу својеврсно лековито средство које су сами морали да произведу како би се суочили и превазишли своје трауматско искуство као жртве или трауматско искуство потоњих генерација. Међутим, то је само једна добробит коју документарни или књижевни текст има. Као тестамент за будуће генерације, ови наративи морају да испуне и своју другу веома важну педагошку улогу која је у српском образовном систему готово занемарена и на веома ниском нивоу. Сматрамо да је будућност сећања управо у образовном систему, и то од завршних разреда основне школе па све до највиших нивоа образовања. Мали је број текстова кроз које се ученици упознају са историјом Холокауста кроз часове књижевности како у средњем, тако и у основном образовању, а и они текстови који се обрађују обично бивају анализирани ван свог трауматског контекста због кога су и настали, нарочито у систему основног обра-

зовања, тако да ученици заправо и нису свесни њихове праве вредности и онога што представљају. Образовање о Холокаусту подразумева међупредметно повезивање и интердисциплинарни приступ, баш као и проучавање саме трауме, где би се на наставу историје, социологије, па и филозофије надовезивала настава књижевности, али и књижевности страног језика уколико постоји интересовање наставника за ову тематику. Овај роман је погодан за овакву обраду што је препознала и др Гордана Тодорић која се бави темом репрезентације Холокауста у српској књижевности. У раду *Интерпретација романа Геџ и Мајер Давида Албахарија у кључу образовања о Холокаусту* (2012) Тодорић жели да теоријски утемељи учење о Холокаусту кроз књижевност у завршном разреду средње школе. Роман *Геџ и Мајер* посматра као део постмодерне српске прозе и у првом делу рада третира питања која је покренуо постмодернизам о статусу аутора, приповедача, времена у делу и односа језика и значења. У другом методичком делу рада, ауторка даје методичке поступке и кораке које је користила приликом интерпретације овог романа у учионици са ученицима. На овим важним основама желимо да заснујемо будућа сопствена проматрања могућности интерпретације неког од романа из одабраног корпуса у оквиру подучавања о Холокаусту. Видећемо касније да је Јолен такође поставила овакве основе у роману *Трнова ружица*.

7. РЕПРЕЗЕНТАЦИЈА ХОЛОКАУСТА КОД ЈЕРЖИЈА КОЗИНСКОГ, ЦЕЈН ЈОЛЕН И ДОНАЛДА МАЈКЛА ТОМАСА

„Тај приказ није био плод ничије маште, он се дешавао.“
(Томас 2012: 231)

„Ми желимо да створима, или макар поставимо темеље за,
уметност која даје нешто човечанству. Уметност која
приводи и ангажује. Уметност створену из дубине срца.“⁵⁹
(Едвард Мунк 1889)

Иако представља најтрауматичнија људска искуства, књижевност Холокауста производи својеврстан естетски доживљај у коме се читаоци сусрећу са низом интензивних, дијаметрално супротних осећања: од љубави, радости живљења, породичне среће до потпуног слома и поновног успона духа, боли, патње, неописивог страха и гнева због ничим изазване неправде, страха од смрти, моралних дилема и неизоставног размишљања *како бих ја поступио у овој ситуацији?* Овако постављена хипотеза би се могла назвати и контроверзном, па чак и неприхватљивом, јер се већ деценијама воде полемике управо о томе да ли треба, и да ли на почетку било каквог приступа Холокаусту сме, да се о њему пише на овај човеку посве својствен емоционалан начин. Најупечатљивији моменти односе се на суочавање са смрћу и то не са сопственом, већ са смрћу вољених ближњих, често чланова породице, али и пријатеља, комшија и потпуних странаца који су у истим мукама као и јунаци (било писци или ликови) што оставља неизбрисив траг на души и телу и изазива промену у нама, читаоцима, терајући нас да се питамо и преиспитујемо да ли чинимо неправду, да ли можемо да радимо боље и будемо бољи људи, да ли смо праведни према другима и себи

⁵⁹ Цитат је био део изложбе Мункових графика под називом *Edvard Much: Love and Angst* која је одржана у Британском музеју у Лондону у периоду од 12. априла до 21. јула 2019. године.

самима. Та промена у нама је основни циљ уметности, а књижевност Холокауста представља израз најдубље људске патње из које се рађа врхунска уметност. У том смислу можемо да кажемо да трагички дискурс књижевности Холокауста има катарзичне ефекте који се остварују преко књижевног дела. Оно што је највредније јесте то да књижевност Холокауста има свевременску вредност и непролазну актуелност јер је ова тема у садашњем тренутку најактуелнија од када се отворено почело о њој говорити. Романи као што су *Бели хоџел* и *Обојена пшеница* припадају кругу најконтроверзнијих дела књижевности о Холокаусту због експлицитног приказивања насиља и сексуалних бруталности, али и употребе аутентичних историјских извора, пријему и бури коју су подигли у јавности, опречним и потпуно непомирљивим пријемом код публике и критичара и озбиљних оптужби и напада на личности писаца као људи. Роман *Слике са изложбе* није завредио велику пажњу критике и научне јавност те је секундарна литература о њему веома оскудна, али оно што је занимљиво јесте да је преведен на српски језик. Козинси и Томас, као и Киш, су били на мети јавности због тога што нису били подобни тренутним владајућим структурама, јер нису желели да своју слободу као људи и писаца потчине владајућим идеологијама. Критиковани су јер у својим књижевним делима нису писали историјску истину на историјски прихватљив начин, оптуживани за плагирање и коришћење одломака из туђих дела без помињања правих аутора. Козинског су нападали да је његов наводно аутобиографски роман лаж и да му се оно о чему пише није заиста догодило. Нападали су и њихова друга дела покушавајући да их деградирају на све могуће начине често не бирајући средства изазивајући право насиље. Међутим, и поред свега тога, њихови романи који „директно ударају у главу и одсецају ноге“ (Томас 2012: 262), како се каже у поговору Томасовог романа, наставили су да живе свој особени ванвременски живот налазећи пут до својих намерних или случајних читалаца. Романи Џејн Јолен нису преведени на српски језик и припадају групи романа који могу да се користе у педагошке сврхе приближавања самог догађаја новим младим генерацијама кроз књижевност и њима прихватљиве и пријамчиве начине јер приказују перспективе треће генерације. Такође третирају и неке друге мањинске групе људи чије перспективе нису у довољној мери заступљене у књижевним репрезентацијама. Управо овај педагошки аспект представља место сусрета трагичне и мрачне прошлости и наде ка светлијој будућности да се овако нешто никада више не понови.

7.1. Јержи Козински (1933-1991)

Јержи Козински, амерички писац пољског јеврејског порекла, један је од најконтроверзнијих писаца XX века који је у својим романима описивао искуства из Другог светског рата. Његова личност као и његови романи били су загонетни и недокучива мистерија многим критичарима који су га беспштедно нападали а да се пре тога нису потрудили чак ни да прочитају оно што критикују. Вео мистерије и тајни остаје да лебди и након његове смрти. Рођен је у Лођу у Пољској 14. јуна 1933. године. Његови родитељи Мозес и Елзбјета Левинкоф били су јеврејског порекла. Када је избио рат 1939. године породица се сели у источни део Пољске која је тада већ била под немачком управом. Да би заштитио породицу и прикрио њихов прави идентитет, отац одлучује да промени име и презиме свом сину јединцу Никодему Левинкофу у Јержи Козински које је у то време било често презиме у Пољској. Да би га заштитили и смањили опасност од Немаца, родитељи одлучују да шестогодишњег Јержија пошаљу од себе и склоне у пољска села. Касније ће примити и усвојити једног јеврејског дечака и издајући се за хришћане чекати да се окупација заврши. У вртлогу рата породица ће изгубити контакт са човеком који је одвео њиховог сина. Иако се не зна много о његовом детињству у Пољској, јер сам о томе није много говорио, према сопственом признању у периоду од пет година за време рата био је потпуно нем. Како се чини тај период ће имати незаборавне последице у његовом каснијем животу. У Речнику књижевних биографија (Dictionary of Literary Biography) из 1978. године Нортхаус наводи да је Козински за време рата био одвојен од својих родитеља и да је морао да научи све могуће стратегије и начине преживљавања како би опстао у непријатељски настројеном окружењу пољских сељака који су га сматрали изгубљеним јеврејским или циганским дететом што је и проузроковало његову немост због које је био уписан у школу за децу са посебним потребама (Нортхаус 1978: 266). Његова спретност, немир, изузетна самосталност и осећај различитости издвајали су га из тог окружења и показали да нема посебних проблема што ће се и потврдити након скијашке несреће 1947. године када ће повратити говор и завршити средњу школу за само годину дана. Да би преживео без родитеља, морао је да научи да пориче своје право јеврејско порекло и идентитет. То ће наставити да чини и касније у животу због чега многи његови пријатељи, критичари, читалачка публика, па ни он

сам неће тачно знати ко је он заправо. У проширеном интервјуу из 1972. године за часопис *The Paris Review* 'Jerzy Kosinski: The Art of Fiction No. 46'⁶⁰ који су са писцем водили Џорџ Плимптон и Роко Лендзмен (George Plimpton & Rocco Landesman) Козински је објаснио како је то утицало на његов каснији развој: „Био сам подељен као дете које је припадало двома различитим културама; студирао сам на пољском језику на Универзитету, али је код куће једино била важна руска традиција и култура, јер су моји родитељи, иако су Пољаци, обоје били рођени у Русији и образовани на руском.“ (Плимптон и Лендзмен 1972) Та подељеност утицаће касније и на избор језика на коме ће да пише, јер ни један од ова два која је говорио нису могла да му пруже задовољавајући израз којим би могао да исказе оно што носи у себи. Након завршетка рата Мозес Козински је примљен у комунистичку патију, док је Јержи исту презирао, иако му је такав породични положај омогућио лагодан послератни живот. Могао је да упише средњу школу и факултет, да се бави фотографијом, да се забавља, посећује клубове, слуша џез и излази са девојкама. Путовао је и по Русији у студентским разменама. Али ништа од тога није могло да промени његов тврдокорни и оштроумни став човека који се бори за оно што сматра исправним. Сматрао је да Пољска неће моћи да пође даље и да људске вредности никада неће да се врате све док су комунисти на власти. Одбијао је да пише у таквим околностима и уместо тога изабрао визуелно изражавање кроз фотографију преко које је могао да истакне одређене аспекте индивидуалног људског понашања у односу на колективно и на мање упадљив начин изражава своје идеје, ставове и критику онога што је у тоталитарном друштву лоше, а што не би могао да чини користећи вербална и литерарна средства. Тако је тамна соба, по његовим речима, постала метафора за његов живот, место где је могао да се „склони и добровољно закључа, пре него да буде затворен од стране режима, и са пуним правом не пушта никога како би постао сопствени замишљени лик, мешавина источних и западних литеарних традиција.“ (Нортхаус 1978: 266) Пошто је свако издвајање из утврђених граница друштвеног понашања у таквим тоталитарним друштвима аутоматски представљало опасност по интегритет и живот непослушног појединца, Козински ће ипак одлучити да напусти своју родну земљу и оде у добро-

⁶⁰ Доступно на <http://www.theparisreview.org/interviews/4036/the-art-of-fiction-no-46-jerzy-kosinski>, приступљено 20.1.2014.

вољно изгнанство у коме ће напoкoн бити утопљен у анонимности, слободан, и ослобођен да пише.

Његово образовање било је из области историје и политичких наука. У Пољској је радио као професор социологије. Студентска размена, коју је заправо измислио и спровео дописујући се са самим собом, одвешће двадесетчетворогодишњег Козинског у Америку 1957. године, одакле се неће враћати готово двадесет година. Доспевши у Америку, земљу снова и слободе, радио је разне послове све док није остварио амерички сан и оженио богату наследницу од које се касније развео. То му је омогућило да уђе у високо америчко друштво. Џулија Блох Фреј (Julia Bloch Frey) је у свом чланку за *Los Angeles Times* 'Lying: A Life Story: BIOGRAPHY: Jerzy Kosinski'⁶¹ из 1996. године написала да је Козински волео да прича лажи „нарочито богатима, интелектуалцима и познатима. Они су жудели за забавом, објаснио је, да су својевољно отклањали сваки траг сумње и били толико уверени у своју супериорност да су заслуживали да буду третирани као будале.“ (Фреј 1996) Много раније него што ће написати *Обојену шмицу* Козински је пријатељима на вечерама приповедао сабласне приче о свом детињству међу пољским сељацима. Међутим, имајући на уму све кроз шта је прошао у најранијем детињству, схватамо да то није само његова забавна игра за америчку елиту, већ траума коју носи са собом и од које не може да се ослободи ни толико времена после самог догађаја. Том својом вербалном игром заправо је пролазио кроз процес Лакаприног испољавања трауме (acting-out) кроз непрекидно понављања симптома као код ПТСП-а. Наставио је да пориче своје јеврејско порекло, као право послушно Марано дете усредсређено на преживљавање и у својим зрелим годинама. Користио је и треће име псеудоним Јозеф Новак у раним политичким радовима *The Future Is Our, Comrade: Conversations with the Russians* (1960) и *No Third Path* (1962). Видимо из наведеног да је Козински изгубио основну нит свог идентитета и тако постао ослобођен једноличности и везаности за било шта фиксно: за једну личност, једну земљу, један језик или идентитет. Питање је да ли је то учинио с намером или тога није био свестан. Живео је у времену „ишчашеном из зглоба“, да употребимо шекспиријанску метафору, тако да је и сам постао оличење свога времена. Оваква траума је довољно дубока и велика да остави траг на дечаку, а

⁶¹ Доступно на <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1996-05-12-bk-3077-story.html>, приступљено 13.8.2015.

остаће у Козинском и са њим чини се све до краја живота. Све и да није лично доживео рат у значајном обиму као што неки критичари тврде, Козински то цивилизацијско искуство доживљава кроз секундарну истраумираност и има потребу да се њиме бави јер је оно део његовог времена.

Најбољи доказ његове узбуркане личности јесте књига сабраних есеја и до тада необјављених говора и интервјуа *Oral Pleasure: Kosinski as Storyteller* коју је приредила његова друга жена Кики Козински 2012. године и уредила заједно са Барбаром Тепом Лупак. (Barbara T. Lupack) У њима је Козински говорио о различитим темама: писању, приповедању, сексу, телевизији, Холокаусту, јеврејском идентитету, аутобиографији, аутофикцији, насиљу. Она је једна од најбољих извора и могућности да се схвати и проникне у његову сложену вишеличност. Добар приповедач, каже у уводу Лупак, може да исприча било коју причу коју пожели. Како је и сам Козински тврдио, истинско вербално задовољство долази управо од стварања и причања прича чији се извори могу пронаћи у хиљадугодишњој културној традицији источне Европе у којој је одрастао. Поглед на ту традицију долазио је индиректно, уз помоћ језика као посредника

који је омогућавао паузу, размишљање, могућност визије и ревизије. Стога је приповедач имао јединствену перспективу: не само као ‘бележник догађаја’ или ‘преносник одређене историјске референце’, он је уместо тога – речима Козинског – ‘глас фантазије, имагинације, хумора и сексуалности’ који може да меша и спаја и пружа информације на начин на који он то жели. Могао је да исприча причу онакву како ју је замислио у почетку или – дан или недељу или годину дана касније – могао је да избере да је изокрене и да постане потпуно нова и другачија. (Козински 2012: xiii)

У томе је Козински видео приповедачеву слободу. И тога се, сасвим је јасно из овога, придржавао не само у својим причама за високо друштво на коктелима и јавним скуповима међу водећим личностима из различитих сфера живота Њујорка, већ и у својим романима. Слобода је нешто што су многи људи изгубили вољом других. Козински је читавог свог живота желео да надокнади недостатак слободе из најранијег детињства, па је пронашавши свој глас приповедача пронашао и своју изгубљену слободу.

ду. Закључак је онда да је једино прича истинита, да се једино њој може веровати, јер она једино засигурно постоји.

До сада смо видели да је, када говоримо о идентитету, готово немогуће утврдити ко је Козински. У компилацији интервјуа под називом *Conversations with Jerzy Kosinski* из 1993. године коју је приредио Том Тајхолц (TomTeicholz), Дик Шап (Dick Schapp) не може да се отргне утиску да Јерџи Козински заправо и не постоји и да је он чиста фикција сопствене живе имагинације, једна од његових „највећих креација.“ (Тајхолц 1993: 3) Алвин Розенфелд то потврђује речима да је његов „осећај сопства сам по себи фикција.“ (у Зихер 2005: 79) Себе је замишљао као књижевног лика, што је одлика постмодернистичког типа приповедача. На себе је гледао као на „унутрашњег емигранта“ док је још увек живео у Пољској, а метафора и симбол овог изгнанства постала је његова фотографска мрачна комора о чему смо раније говорили. Његови ликови су у потрази за идентитетом као и он сам у околностима света који није нимало пријатељски настројен и који се налази ван њихове контроле и могућности да га разумеју што Козинског ставља у исту раван са Бекетом или Кафком како новеде многи критичари. Такође га занима како се људи сналазе у околностима стреса и како се боре са тим када су у зависном положају од окружења у коме се налазе.

У студији *Jewish American and Holocaust Literature: representation in the postmodern world* Хари Џејмс Каргас (Harry James Cargas) се такође бави питањем идентитета Козинског и како га он артикулише у својим романима закључујући да је главни задатак који је писац себи задавао био заправо како да сакрије идентитет, док су остали писци грчевито покушавали да га открију. Каргасов есеј ‘Jerzy Kosinski: Did He or Didn’t He?’ представља и одговор на оптужбе које су се појавиле у часопису *The Village Voice* 1982. године где су у чланку под називом ‘Jerzy Kosinski’s Tainted Words’⁶² Џефри Стоукс (Geoffrey Stokes) и Елиот Фримонт-Смит (Eliot Fremont-Smith) „разоткрили“ Козинског тврдећи да је он лажов, преварант, и да су му Америчка обавештајна служба (ЦИА) и америчке власти платиле да напише такву клеветничку књигу са јасним и јединим политичким циљем дискредитације чланице СССР-а (в. Стоукс и Фримонт-Смит 1982). Тврдили су да је књига написана на пољском, а да ју је

⁶² Чланак је доступан у онлајн верзији на линку <https://www.villagevoice.com/2020/05/28/jerzy-kosinskis-tainted-words/>, приступљено 13.03.2021.

уз њихову помоћ превео на енглески. Оптужбе су ишле толико далеко да су чак тврдили како је он књижевна обмана и да не пише сам своје књиге, већ да то за њега чине други писци. Међутим, Каргас долази до супротних закључака јер увиђа да Козински пише књижевност исто онако како је то чинио и Шекспир који је и сам тражио и позајмљивао од других не би ли нам оставио поклон најбогатије књижевности икада написане: „Изгледа да ко год да ствара велику уметност, био то Шекспир или Козински, мора да пати од хитаца и стрелица које испалају они који само могу да критикују уметност али не и да је стварају.“ (Бергер и Кронин 2004: 46) Каргас је лично познавао Козинског, колико је то било могуће, али оно у шта јесте био сигуран је то да су језичке вештине, имажинативне способности и оштроумност коју је Козински поседовао биле такве да је он заиста био творац својих романа. Јер иако је имао прилике да се и сам увери у неистинитост прича које је Козински имао обичај да прича у јавности у виду анегдота, оно што је писао била је истина која је свакако другачије врсте од фактуалне истине. Каргаса је посебно занимало зашто је Козински тако постојано порицао своје јеврејско порекло. О томе је сазнао од Елија Визела пред којим је сам Козински „апсолутно порицао да је Јеврејин“ (Бергер и Кронин 2004: 45); међутим на Каргасово питање зашто је то учинио уследило је апсолутно „порицање порицања“ од стране Козинског те је та тема била затворена за даљу дискусију. Оно што је све време покушавао да уради кроз своје писање јесте да покуша да се самодefинише, јер је једини начин да се прошлост превазиђе суочавање са њом. Желео је сам да пронађе свој идентитет, а не да прихвати неки наметнути. Он је то суочавање вршио кроз чин писања. Његова прошлост га дефинише као Јеврејина, а Израел је део његовог духовног пребивалишта које не мора физички да се посети јер је Израел његов посетилац и обитавалац. Порекло и заједница који су били у њему нису захтевали некакво формално спољашње признање које би га начинили Јеврејином или би то пак одрекло. Тако је говорио на једном скупу коме је присуствовао и Каргас исте године када је уследио и напад часописа, а многи су сматрали да је овакав наступ Козинског управо његов начин да се идентификује као Јеврејин. Многи су сматрали и да Козински носи маску као штит или механизам одбране од спољашњег света како би задржао своју анонимност у складу са мотом *larvatus prodeō* – ходам замаскиран – који је често користио.

7.1.1. Обојена пишица (1965)

Све ово претходно речено што важи за приповедача онаквог каквим га Козински види потпуно се уклапа у значењску структуру *Обојене пишице*. Годинама су критичари покушавали да одгонетну истину о томе да ли је у њој представљена пишчева аутобиографија, да ли су догађаји у њој истинита искуства која је доживео или измишљене бруталности и претеривања без основа. Одговор на сва ова питања заправо и није могуће наћи, јер је немогуће ухватити нит писца-приповедача који се не меша у причу, не заводи читаоце нити им било шта обећава. Он се само ослања на фундаменталне истине појединца и искуства човечанства, а на читаоцима остаје да из те његове приче „узму оно што желе.“ (Козински 2012: xiv) „Као писац, ја сам најпре приповедач“ (Плимpton и Лендзмен 1972), рекао је Козински, а основна улога приповедача по њему је двострука: треба да подсећа на оно што је прошло, али и да ствара осећај свесности. Он не записује стварност онаквом каква она заиста јесте, већ је на основу својих фотографских техника рашчлањава, монтира и слаже као фото албум на начин који подражава стварност којој можемо да приступимо једино на непосредан начин, само путем замрзнутих слика на основу којих даље конструишемо околности и осећања која те слике прате. Крајњи производ је роман као његова уметничка креација, који такође припада и свакоме ко га прочита. Истина романа је истина сваког појединачног читаоца. Козински је веровао да не постоје две или више особа које имају исто сећање на неки догађај нити да су сећања дупликат догађаја из прошлости, већ да су насумичне импресије о тим догађајима те да је човек производ својих сећања на прошле тренутке, а не толико саме прошлости. Иако су његове речи често убојите, Козински тежи ка основном и најлепшем концепту јудаизма, а то је вредност живота. Иако његово самоубиство гушењем 3. маја. 1991. године није у складу са овим концептом, можемо онда рећи да се та вредност односи на вредност живота приче. Јер, као што знамо, реч је живот, у њој све почиње и постаје. У разговору са Каргасом, Бајрон Шервин (Byron Sherwin) који је такође познавао Козинског открива да је датум који је Козински одабрао за овај последњи чин своје личне представе симболичан, јер је тада било двеста година од успостављања пољског устава по коме је слобода изражавања била загарантована по први пут (Бергер и Кронин 2004: 54). Козински је све време док су трајали напади на њега из часописа *The Village Voice* бранио право

његових критичара да пишу о њему шта хоће управо због тога што је био поборник слободе штампе. Међутим, чином самоубиства баш тог датума симболично је показао како је његово право на слободно изражавање било толике године оспоравано нарочито у једној слободној држави каква је за њега била Америка. Пошто ништа више није могао да каже и по други пут постао нем, више није имао разлога да живи. Све ово нас подсећа и враћа на оно што је нешто раније доживео и Данило Киш који је истим поступцима сродне тоталитарне идеологије и средствима напада на „непријатеље режима“ ипак успешно окончао победом на суду пошто је цео случај завршио управо тамо. Суд је прогласио да роман *Гробница за Бориса Давидовича* није плагијат, а није био ни осуђен на затвор као што су тражили они критичари који су га тужили и који су се проналазили у његовом најгневнијем делу *Часу анатомије* чију су забрану тражили. Иако узрок његове смрти и смрти Козинског не могу да се упореде, пошто је Киш умро од тешке болести и сам донекле доприневши убрзавању краја одбијајући експерименталну терапију након сазнања за метастазе након операције претходно дијагностификованог канцера плућа, ипак остаје утисак да је овај напад допринео слабењу крхке творевине какав је *homo poetikus* који једино жели да се у свом царству слободе успротиви пропасти, обманама, нечовечности система који су једино усмерени на уништавање бити онога што представља Човек.

Исто као и Киш, пише своју реакцију 1976. године који је преведен као ‘Потоњи запис’, а заправо представља поговор који сада стоји као предговор што сам роман чини метафиктивним. Пре тога наводи стихове руског песника Владимира Мајаковског: „И једино Господ / свемогућ оди-ста / знао је да су они били сисари / различитих врста“ којима жели још једном да укаже на своју и особеност свог романа иако сви потичемо из истих извора. Примери експлицитне интертекстуалности у самом тексту су ретки, а сада и он у неком ранијем тексту проналази везу са садашњим тренутком. Можда је индикативније од самих стихова слична судбина песника и писца који ће обојица одузети себи животе разочарани друштвом.

Козински ће објаснити да су сви они критичари који су га нападали и који су овај роман посматрали искључиво као историјски били исувише лењи да проуче стварни историјски материјал. Он је тај материјал искористио као полазну тачку и од сећања и сведочења других људи створио један фиктивни свет који је у исто време потпуно стваран, а једино што

је поуздано знао било је да су „стварни догађаји били далеко бруталнији него и у најбизарнијим фантазијама.“ (Косински 1999: 8) Роман не може да се сврста ни у један жанр, то је хибридна творевина коју су различити критичари различито одредили. Зихер би рекао да је ово „роман заоденут у рухо мемоара“ (Зихер 2005: 13), а Сју Вајс да је по среди „историзована алегорија“ и „фикционализована аутобиографија“. Историзована зато што је смештена у историјско време, односно конкретан историјски догађај, а алегорија зато што се приближава бајковитим и митским приказима реалности. Многи критичари су роман окарактерисали и као пикарески⁶³ јер садржи елементе фолклора, реализма, прати развој живота главног лика често у природном окружењу што га чини и аутобиографским. Показатељ да није у питању аутобиографија јесте име протагонисте, односно одсуство личног имена што побија могућност аутобиографије а успоставља га као аутофиктиван. Козински сам никада није рекао да је *Обојена птица* његова аутобиографија, јер је био и остао при чврстом ставу да се „роман и живот не смеју мешати.“ (Косински 1999: 12) С друге стране, сматрао је да се не може писати о нечему што се не познаје и о чему се ништа не зна. Зато свој начин писања и дефинише као аутофикцију, јер чиста фикција не може да постоји, као ни чиста аутобиографија, те је једино могуће решење њихов спој и мешавина у којој су неки делови неспорно аутобиографски и неспорно фиктивни: „Шта треба, да се претварам? Да ли би Козински требало да се претвара да не постоји“ (Козински 2012: 165), питао је оне који су покушавали да одреде јасне границе и дефинишу роман на овај или онај начин. У есеју под називом *Notes of the Author on the Painted Bird*, Козински већ исте године када је роман и објављен објашњава како и зашто пише и каже да један фиктивни догађај никада није ни потпуно историјски ни потпуно фиктиван без ослонаца у стварности: „Симбол је и конкретан и апстрактан. Није ни дословна стварност ни илузија, он је и илузоран и конкретан. Природно је да стимуланс из кога је настао никада не може бити у потпуности *познат*; када би био, не би било потребе за симболом. Никада не може бити дефинисан; у најбољем случају, може се интерпретирати.“ (Козински 1995: 202) Пошто је себе искључиво посматрао као приповедача, трудио се да у првом издању не даје скоро никакве податке о себи или било какве интервјуе у вези са тим. Они који су тра-

⁶³ Ова врста романа настала је у Шпанији као реалистички одговор на идеалистичке и апсурдне витешке романе.

гали за његовим личним животом из добре намере, желели су да покажу како је кроз ову наводну аутобиографију постао гласноговорник једне генерације, посебно оних који су преживели „велику кланицу“. Он то није прихватао, јер је само преживљавање за њега представљало индивидуални чин о коме се могло говорити само у сопствено име. Аутобиографија се, каже даље Козински, односи само на појединца уз наглашавање његовог живота, док је читалац ту пасивни посматрач његовог битисања. Међутим, фикција подразумева нешто друго. Она подстиче читаоца да сарађује, да узме активно учешће, а не да упоређује свој живот са животом неког другог човека. Када настане, њен творац више није њен ауторитет. Он улази у фиктивну улогу коју ствара и проширује користећи сопствену машту, искуство и креативне моћи. Дакле, писац даје материјал који читаоци обликују према сопственим жељама, баш као што то чини и приповедач. Његови романи не дају никаква упутства, не подучавају ничему и не предлажу ништа. Он их заправо више посматра као фотографију коју свако ко жели може да погледа и да оформи сопствени утисак о њој чему се писац неће супростављати ни на који начин. Догађаји у *Обојеној пшеници* се надовезују један на други без директне условљености, али ипак повезано, као што фотографије у албуму најчешће хронолошки повезују један живот смењујући се једна за другом. Улога наратива по њему није у томе да даје било каква упутства, већ да код читаоца пробуди осећај сопства на основу чега ће да прихвати или да се брани од онога што чита. За сећање каже да је то процес аутоматске прераде чија истина постоји на емоционалном нивоу, ако некаква истина мора да постоји, а не на фактографском.

Пометњу око тога да ли јесте или није аутобиографија направио је и сам Козински. У неким случајевима би оштро протествовао против инсинуација да јесте у питању аутобиографија наводећи да његова фикција није аутобиографска или чак да оно што он пише уопште не спада у фикцију. С друге стране би се бунео против навода да није аутобиографија и да су у неку руку такве тврдње увредљиве за свакога ко се бави озбиљном литературом, јер „оно чега се сећамо превазилази чврсте границе факата.“ (Нортхаус 1978: 270) Ипак, у другом издању са његовим предговором из 1976. године те сумње су подгрејане присуством његове аутентичне фотографије из времена када је био дечак, што су многи протумачили као врсту признања аутобиографске природе његовог романа. С треће стране, постоји мишљење да је то само још један његов намерни потез и социоло-

шки експеримент како би још једном увидео појединачно понашање људи у околностима колективног социјалног окружења.

Вајс (2000) наводи неколико критичара који су нападали роман по том основу као што су Ханс Конинг (Hans Koning) Ерик Ларсен (Eric Larsen) или Лесли Епштајн (Leslie Epstein) и оне који су га бранили због његовог „избегавања директног реализма“ као што је то чинио Лангер или Нил Комптон (Neil Compton) због његове алегоријске флексибилности која омогућава приказивање више различитих историјских епоха као што је доба комунизма, а не само једну специфичну нацистичку. Помињали смо бојазан да ће неисторијски прикази Холокауста од тог трагичног догађаја направити бајку чија ће се аутентичност и јединственост довести у питање. Епштајн је роман сврстао у групу оних романа у које спада и *Софијин избор*, јер не приближава догађај о коме наводно говори, већ га својим приказима удаљава од читалаца и реалности логора смрти. На трећој страни су били они који су били и за и против романа сједињујући своје аргументе на основама претходних наводећи како роман не приказује детаљно процес геноцида иако делује да јесте о томе. Међутим, већ смо констатовали да Холокауст не подразумева искључиво искуство логора смрти, већ и последице које то искуство оставља на све оне који су због њега примарно или секундарно истраумирани. Пошто није био у логорима, Козински не пише о њима, али његово искуство јесте саставни део тог догађаја о чему има легитимно право да говори кроз свој наратив. Сцене возова које Козински представља и судбине појединачних људи из њих такође су део Холокауста чему је Козински и као дете могао да има приступ.

Већ је 1966. године у Пољској покренута кампања против романа иако он тада није ни био објављен тамо нити га је ико прочитао. Оптуживали су Козинског да је у исто време циониста и неонациста и да је роман усмерен на то да укаља име Пољске, јер су одмах препознали да су описи места и људи смештени баш тамо, иако је 1965. године свим критичарима послао поменути есеј *Notes of the Author on the Painted Bird* као неку врсту белешки или објашњења да су имена из романа измишљена и да се не могу приписати ниједној одређеној националној групи. Опет остаје питање да ли је то био смишљени део плана и нека врста покрића за нешто што је порицао. У Пољској је подигнута прашина до те мере да су многи почели да прибегавају насиљу па су тако његову мајку у штампи нападали да је родила отпадника и издајницу која ради против сопствене државе а

долазило је и до физичких напада на њену кућу. Експанзија таквих инцидената била је спречена реакцијом самог Козинског преко међународних организација које су извршиле притисак на владу Пољске да је заштите. Против њега су били и други емигранти из источне Европе који су веровали комунистичкој пропагандној штампи да ради против Пољске. Све то је било део осмишљене пропаганде једне пољске екстремне националистичке групе чији је циљ био да изазове осећај опасности и раскола са намером да се преостало јеврејско становништво натера да напусти земљу, али Козински у предговору не наводи која је то конкретна група у питању. Још се наводи да је *Њујорк Тајмс* известио како је роман потказан као памфлет или пропагандни материјал реакционарних снага које су биле намериле да се спроведе коначан и одлучан оружани сукоб са државама источне Европе. Козински је на основу свега закључио да је његов роман попримио одлике безименог дечака домороца кога преобрађују у туђина са намером да га се реше; он постаје: „циганин коме се приписује моћ да управља разорним силама и способност да баца чини на сваког ко му се нађе на путу“ (Козински 1999: 14) те тако свако ко прочита књигу постаје регрут Злих сила које постају доступне посредством самог романом. На државној телевизији „дотичне државе“ био је покренут и серијал под називом „Стопама *Обојене пшенице*“ у којој су говорили људи који су наводно били у контакту са њим и његовом породицом за време рата и који су се представљали као праве особе на основу којих је заснован одређен лик из романа. Козински их је окарактерисао као „дезорјентисане, често веома неуке сведоке“ чија је основна намера била да се обреше на сам роман и на њега као писца „згрожени над оним што су наводно чинили.“ (Козински 1999: 15) Ситуација са свим тим нападима и намерама је веома нејасна и контрадикторна. Уколико су ови наводи истинити, самим таквим поступцима ти сведоци су потврђивали истинитост и сву суровост онога што је дечак морао да преживљава. Зашто су онда оптуживали Козинског да је све измислио како би нашкодио родној земљи ако су јавно на државној телевизији потврђивали да је то што пише тачно? На истоку се сматрало да је књига својеврсна западњачка пропаганда против комунистичког система, а ознака броја из Библиотеке Конгреса доказ да је у све то умешана још и америчка влада, у времену када је Хладни рат увелико био у току.

Сам назив романа *Обојена пшеница* потиче од једне пољске легенде и сеоског обичаја коме је Козински као дете присуствовао што ће и описати

у књизи, а о чијим другим значењима ће више речи бити касније. Сећа се да је за сељане представљало забаву да ухвате једну птицу, офарбају је у дречаве боје и такву је пусте натраг у јато. Због новог другачијег изгледа она постаје претећи туђин и бива одбачена и осуђена на смрт. Таква је судбина и безименог дечака који је, наставши се међу сељацима светле пути са плавом косом и плавим очима, својим маслинастим теном, тамном косом и црним очима могао да буде залутало Циганче или Јеврејче и као такав извор страности и сујеверја. Пошто је њихово место било у логори-ма сваки вид помоћи значао је излагање сопственог живота опасности и најстрожим казнама окупатора. Не можемо а да не приметимо изглед са-мог Козинског који се са својом углавном подужом зифт-црном кудравом косом, крупним црним очима и кукастим носем разликовао од словенског окружења у коме је одрастао и који је сам себе видео као обојену птицу која мора сама да оде из свог јата да би преживела свесна своје различи-тости. Ова народна прича подсећа нас и на познату дечију бајку *Ружно паче* у којој се мали лабуд грешком нашао у јату пачића који су га изоп-штили и одбацили због његовог, по њима, ружног и другачијег изгледа. Поред бајколиких момената о којима ћемо касније говорити, овај роман у себи носи и елементе басне јер многе животиње попримају одлике сво-јих власника где поједине постају прогонитељи, док су друге, као и дечак, у улози жртве. На основу свега реченог можемо најпре да се сложимо са Сју Вајс и њеним одређењем да је у питању аутофиктивна историзована алегорија, али примећујемо и да је у једном делу у питању постмодерна реконструкција традиционалне народне бајке источне Европе што ћемо и показати касније.

Структура романа

Роман се састоји од двадесет неименованих поглавља. Свако поглавље чини целину за себе, али се надовезује на претходно: „Да би створио слику сећања, аутор је организовао *Обојену птицу* у мале драме, у сетове искуства, са изостављеним везама, као што је случај са сећањем.“ (Козин-ски 1995: 205) За свако поглавље које заиста јесте не баш тако мала драма за дечака, карактеристичан је један лик или неколико ликова те би могли да носе следеће наслове: Марта, Мудра Олга, Млинар Љубоморни, Птичар Лех, Дрводеља, Ковач, Газда, Дуга, Поп, Гарбос, Макар, Евка и Антон, Де-

чаџи, Лабина и згодни Лаба, Калмиџи, Гаврила и Митка, Митка, Ђутљиви, Родитељи, Инструктор. У једном од поглавља описује се само лутање дечака и његово самостално преживљавање уз помоћ „чаробног“ предмета, комете са ватром. Првих петнаест поглавља говоре о дечаковом лутању од села до села, од једног мучитеља до другог за време рата. У историјским романима пут је представљао место сусрета нарочито случајних. Ту су се преседале просторне и временске стазе различитих људи. Исто се дешава и са безименим дечаком, јер ниједан његов сусрет није унапред испланиран нити очекиван. Козински ће увести и неке нове хронотопе карактеристичне за метафиктивне романи о Холокаусту о којима ћемо касније говорити. Главна одлика пута јесте проток времена, док ће у новим хронотопима Холокауста време бити заустављено. Бахтин (1989) подсећа на још једну битну карактеристику пута која је важила у времену пре романа о Холокаусту, а то је да он увек иде кроз родну земљу, не кроз егзотични туђи свет. Егзотика се више не односи на социјалну егзотику присуства децентрираних маргиналних социјалних група, већ, иако пролази кроз родну земљу, и она сама постаје туђи свет јер сви путеви воде у нови универзум звани Аушвиц и све оно што он подразумева. Видећемо да је у романима које овде обрађујемо пут којим главне јунакиње иду ипак измештен из родне земље јер су потоње генерације преживелих измештене из родних земаља својих предака. То ће најбоље илустровати романи Џејн Јолен у којима се измештање догодило против њихове воље. Унуке које су расле на америчком тлу приморане су да крену на пут назад у земљу својих предака Пољску до које се долази на два начина: путем магијског реализма назад у прошлост и стварним путовањем у садашњости романа. На тим путовањима опет долази до судбоносних сусрета који су неочекивани.

Затим следе два поглавља у којима се описује његово ослобођење и боравак у кампу Црвене армије. Следи једно поглавље које описује период боравка у сиротишту, а у следећем сусрет са родитељима и одлазак кући. Последње поглавље представља разрешење читаве приче и срећан крај за дечака.

Нарација почиње у трећем лицу где се објашњава како је дечак доспео у положај у коме се нашао: „Првих недеља Другог светског рата, у јесен 1939, једног шестогодишњег дечака из великог града у источној Европи родитељи су послали да потражи склониште у удаљеном селу. На хиљаде деце доживело је сличну судбину.“ (Косински 1999: 27) Ово је, дакле, прича

коју су можда доживела многа деца, а можда и сâм аутор јер до краја остаје нејасно шта је о његовом животу истина, а шта не. Из примера ранијих писаца које смо помињали могли смо да видимо да су њихове судбине биле сличне. Иако приче из Аушвица могу да личе једна на другу јер је постојао устаљен начин обитавања тамо и свакодневна рутина коју је мало шта могло да поремети, свака та прича је посебна и драгоцене сама за себе јер је свако ко је тамо био посебна и другачија личност те је његов доживљај тог искуства јединствен. За друге писце се поуздано зна да су директно искусили догађаје о којима пишу или је наратив плод њихове маште често подупрт историјским догађајима. Једино у овом случају немамо поуздано сазнање о томе, те тако ова прича може бити или потпуно аутентична, или потпуно фантастична у односу на самог писца, или мешавина ова два елемента. На читаоцима тако остаје да верују самој причи и да се према њој односе у складу са својим погледима како је сугерисао и сам писац. Да би га спасили, родитељи безименог дечака су платили одређену своту новца једном човеку како би му пронашао привремене старатеље, али су убрзо изгубили сваки контакт са њим, а жена која је прихватила да се стара о њему је умрла само након два месеца. Тако је дечак остао сам и морао да се сналази лутајући од села до села:

Села у којима ће провести наредне четири године разликовала су се у етничком погледу од краја у коме је рођен. Локални сељани, изоловани и уродоскрвљени (*sic*), имали су светлу пут, плаву косу и плаве или сиве очи. Дечакова кожа беше маслинаста, коса тамна а очи црне. Говорио је језиком образовне класе, језиком који једва да је био разумљив сељанима на истоку. (Косински 1999: 28)

Видећемо да су то људи који углавном живе у изолованим деловима села, удаљени од остатка мештана који их често сматрају странцима или чудацима, што указује да не постоји јединство чак ни међу њима, па и не чуди што не прихватају стварног туђина који при том и не изгледа као они, због чега изазива још већи страх и подозрење. Затим следи опис села и људи који су тамо живели још од давнина како би било јасно да је приroda тих људи сурова пошто је само природно окружење такво. Никаква промена се тамо не дешава генерацијама пошто се живи на начине премака што нас враћа и асоцира на „мрачни средњи век“:

Села у том подручју била су вековима запостављена. Неприступачна и удаљена од урбаних центара, спадала су у најзаосталије делове источне Европе. Ту није било школа или болница; није било ни електричне струје. Једва неколико асфалтираних путева и мостова представљали су једине трагове савремене цивилизације. Људи су живели у малим насеобинама на начин својих пра-пра предака. Сељани су полагали пуно право на реке, шуме и језера. Једини закон читавао се у традиционалном праву јачега и богатијег над слабијим и сиромашнијим. Раскољене између римокатоличке и православне вере, ове људе су обједињавали једино крајње сујeverје и безбројне болештине које су косиле народ и животиње без разлике.

Били су неуки и окрутни али то не беше случајно. Гло је било неплодно, а клима сурова [...]

Немачка окупација овог дела земље само је продубила његову беду и заосталост [...] (Косински 1999: 28)

У овом уводном делу, као и у остатку романа, остаће непознати топоними села у којима се дечак кретао, као и његов идентитет, име, националност и језик којим је говорио. Каже се да су родитељи изгубили контакт са човеком који је одвео дете у одређено село, али никада не сазнајемо које. Такође није познато ни о којој држави је реч, само да је „један шестогодишњи дечак из великог града у источној Европи“ (Косински 1999: 27) морао да буде одвојен од својих родитеља. Та анонимност пружа слободу и упућује на универзалност иако имамо траг да је у питању источна Европа; суровост природе и људи није нужно повезана са етничношћу тих људи што значи да свако ко се нађе у ситуацији да испољи своју суровост то може да учини. У питању је техника интертекстуалности коју Долежел дели на експлицитну и имплицитну у којој се по њему налази прави изазов тумачења књижевности јер представља скривене семантичке трагове. У овом роману се имплицитност огледа у скривености места дешавања које је ипак на одређени начин и јасно. Иако не помиње име државе у којој се одвија радња, имплицитно је назначено и јасно, јер се помиње да је то место у источној Европи на коме се могао дотаћи људски пепео из оближњих логора што дечак протагониста и чини. Пошто су свих

шест нацистичких логора смрти⁶⁴ били смештени у Пољској, може се имплицитно закључити да је у питању та држава. Експлицитна интертекстуалност се огледа на почетку романа где нам Козински наводи сведочења преживелих која су му послужила као део слагалице уз помоћ којих је реконструисао своју сопствену потенцијалну причу из детињства. *Обојена ишмица* је један фикционални могући свет јер се не заснива ни на једном конкретном историјском догађају у оквиру Холокауста, нити на неком месту Холокауста што ће бити случај са романима *Бели хошел*, *Слике са изложбе*, *Бавоља рачуница* и *Трнова ружица* чије ће границе фикције и стварности бити много јасније и конкретније.

Након овог уводног дела свезнајућег наратора, почиње да нам се обраћа сам дечак у првом лицу речима: „Живео сам у Мартиној колиби, ишчекујући да родитељи дођу по мене сваки дан, сваки сат. Плакање није помогло, а Марта није обраћала пажњу на моје цмиздрење.“ (Косински 1999: 29) Овај прелаз представља својеврсни портал из реалистичког у фантазмагоријски свет сујеверја, изопачености, бруталног насиља и неумерене сексуалности која је често подразумевала општење са животињама и инцест. Тако се безимени дечак на неки начин вратио у сурови свет праисторијских људи још увек вођених инстинктима и паганским веровањима, иако су прихватили хришћанство. Дечак управо постаје оличење таквог нагона који забавља сељаке када у свом сну види себе као одраслог мушкарца са делом тела који прераста у „чудовишну копљачу невероватних размера“ док би све друго остајало у свом детињем облику: „Постајао сам гнусна наказа; био сам закључан у кавез и људи су ме посматрали кроз решетке, смејући се разгаљено. Тада би се кроз гомилу пробила нага Евка и придружила ми се у гротескном загрљају: постао бих ужасна израслина на њеном глатком телу.“ (Косински 1999: 183) Надреалистичан и готички приказ људи и предела у којима се налази његов безимени дечак за неке критичаре оживљава атмосферу Бошових слика. И то није једини пример где се проналазе утицаји и подударања сликарства и књижевности, јер ће код Д. М. Томаса у роману *Слике са изложбе* директан утицај у књижевно дело имати слике Едварда Мунка. Један такав приказ био би случај млинара са надимком Љубоморни код кога је дечак доспео након што су га

⁶⁴ Аушвиц-Биркенау, Собибор, Хелмно, Белзец, Мајданек и Треблинка.

сељаци из забаве бацили на рибљи мехур у реку која га је однела далеко од Олге, сеоског врача/лекара, која је била једина особе која је показивала мало самилости према дечаку на његовом катарзичком путешествију. Млинар је добио надимак Љубоморни јер је оптуживао своју жену да очекује са младим орачем који је за њих радио и да му показује своје наго тело у пољу: „Причало се да се она у трену преобрази када се загледа у младићеве плаве очи. Излажући се опасности да је муж примети, нагонски је једном руком задизала сукњу високо изнад колена, а другом је спуштала прслук да покаже груди, не скидајући поглед са момкових очију.“ (Косински 1999: 62) Козински женину животињску похотност прожима паралелним приказом једне такође успаљене женке – мачке – која је била становник њихове колибе још једном повезујући „дивље“ људе из села којима владају нагони са природом :

Једног дана обузела ју је нека појама. Уместо мјаукања испуштала је полупригушене крике. Шуњала се уз зидове вијугајући као змија, њишући своје трепераве бокове и парајући канцама сукњу млиначеве жене. Чудно је режала и јечала, а њена реска вриска никоме није давала мира. У сумрак, пругаста би махнито цвилела, ударајући репом по боковима и њишући се наоколо. (Косински 1999: 61)

Једне вечери Млинар је довео момка на вечеру, али и мачора за мачку. Испреплетаним приказом растуће сексуалне напетости, Козински гради тензију:

Тај мачак је имао главу велику као репа и дуг, снажан реп. Пругаста је пожудно урликала у подруму. Када ју је млинар пустио, стушила се до средине собе. Две животиње почеле су да круже једна око друге дахћући неповерљиво али примичући се све ближе. [...] На средини собе пругаста је одједном савила тело у лук, показала зубе и канце и скочила на мачора. [...] Женка је кружила око њега, скакала према њему, трзала се а онда га је изненада ћуснула по њушци. Сада је мачак почео да опрезно обиграва око ње, њушећи опојни мирис [...] Млинар и остало двоје јели су и у исто време посматрали приказ као опчињени. Жена је седела са

зарумењеним лицем; чак јој се и врат зацрвенео. Орач је уздигао очи, да би их одмах затим нагло спустио. Зној је цурио са његове кратке косе и он га је стално смицао са врелог чела. (Косински 1999: 62-63)

Како расте узбуђење, тако се ближи тренутак експлозије и коначне катастрофе. Иако је само Млинар седео наизглед мирно као да ништа не примећује, урадиће нешто неочекивано брутално:

Мачак се изненада одлучио на акцију. [...] Кренуо је напред. Она се враголасто померила као да се повлачи, али мужјак је тад високо скочио и попео на њу са све четири шапе. Зарио јој је зубе у врат и, напет као струна, грунуо у њу без икаквог мешкољења. Када се наситио и испразнио, отромбољио се преко ње. [...] Млинарева жена и орач престадоше да једу. Зурили су једно у друго, са разјапљеним устима пуним хране. Жена је тешко дисала. Положила је руке испод дојки и стала да их гњечи, очигледно несвесна шта ради. Орач је наизменично бацао поглед на мачке и на њу, облизујући суве усне и гутајући храну с муком. Млинар је прогутао последњи залагај из тањира, забацио главу и нагло стресао пуну чашу вотке у грло. Иако пијан, устао је, дохватио кашику и куцајући њом по столу пришао орачу. Младић је седео затечен. [...] Млинар је показао на мачка који је шетао по соби [...] Овај други се са муком придигао од стола [...] Млинар је журнуо напред, преврнувши своју столицу и, пре но што се младић прибранио, гурнуо га на зид, притиснуо му једном руком врат и завукао му колено у стомак. [...] Потом је брзим покретом каквим жене издубљују трула места док љуште кромпире, зарио кашику у младићево око и уврнуо је.

Око је одскочило са лица као што жуманце испадне из слупаног јајета и, скотрљавши се низ млинареву руку, пало на под. [...] Затим се у крв огрезла кашика зарила и у друго око које је искочило још брже него прво. (Косински 1999: 63-64)

Оно што овај роман чини тако незаборавним и упечатљивим јесу управо овакве сцене и снажан и сирово експлицитан језик као једини на-

чин да се опише свеprisутна бруталност самог времена, не нужно и конкретних догађаја које је дечак могао да доживи.

При крају романа када је рат већ завршен, док је боравио у једном пуку Црвене армије, одјеке оптимизма дечак је пронашао у књижевности када је уз помоћ политичког комесара Гавриле прочитао књигу о једном дечаку који је имао сличну тешку судбину као и он. Прочитао ју је више пута и она га је испунила надом да ће као и тај дечак успети да преживи. Књига се звала *Детинство*, а аутор је био Максим Горки: „Књиге су на мене оставиле дубок утисак. Са њихових једноставно наштампаних страница свет се могао доживети једнако стварно као и јава помоћу чула. Осим тога, свет књига, као месо у конзервама, био је на неки начин богатији и укуснији од свакодневне разноврсности.“ (Козински 1999: 225) Овим реченицама Козински јасно каже да је за њега свет који се ствара у књигама једнако стваран као и сама реалност, што значи да је сама прича истинита за себе и да се њена истинитост не доводи у питање.

Поменута сцена је била предмет расправе на једном скупу у Конектикату непосредно након објављивања књиге. У тексту ‘Mrs. Rosenberg and *The Painted Bird*’ у поменутој књизи *Oral Pleasure* налази се одломак из једног интервјуа из 1982. године у коме се Козински присећа реакције једне госпође коју је назвао гђа Розенберг у односу на насиље и свирепости у роману. На њено питање зашто је написао ту ужасну књигу, желео је да зна шта јој је тачно засметало, на шта је она одговорила: „Вађење очију, пијани сељак који вади очи другом пијаном сељаку. Зашто сте писали о таквим стварима?“ (Козински 2012: 362) Тада је осетио нешто што је назвао аутентичним задовољством:

‘Ништа друго Вам у књизи није засметало?’ ‘Силовање Јеврејке’, рекла је, ‘али углавном очи’. Покушао сам да је натерам да се присети возова који су ишли ка гасним коморама у маргиналним деловима *Обојене пшнице*. ‘Тамо су и возови који превозе Јевреје’, рекао сам, ‘људе као што смо Ви и ја, као што је свако у овој просторији’. Рекла је, ‘Па, гасне коморе... у реду, разумемо их. А возови, знамо и о њима такође. Али вађење очију – то је било ужасно. Потпуна страва.’ (Козински 2012: 362)

Оваква њена реакција је изазивали и љутњу, јер није могао да разуме како описи возова који превозе људе у гасне коморе не изазивају ужас и страву, а сцене вађења очију изазивају истински очај код публике. Разлог томе је што слике возова не показују конкретно шта се стварно дешавало са људима у њима иако ми сада знамо како је у њима било и куда су возили; ипак, те чињенице су толико невероватне и незамисливе нашем мозгу јер те сцене никада нисмо доживели нити уживо видели без посредства камере или фотографија у неком каснијем периоду од самог догађаја да мозак не може да процесуира те податке на начин да у нама изазивају истински страх или гађење. Жена ће рећи да разумемо гасне коморе, али питање је да ли смо заиста у стању за то иако се трудимо. С друге стране, овакве сцене вађења очију јесу нешто чему смо свакодневно изложени кроз филмове, иако је и то посредан начин сазнавања, али знамо да је у питању фикција, ипак можемо такве ствари да замислимо тако да је и реакција на њих много јача. У другом интервјуу из исте године у коме је тема била природа насиља за време и након рата и у савременом америчком друштву, на констатацију новинара да се у његовом роману приказују неизрециве бруталности сељака, Козински је одговорио да то није тачно. „За мене, ове бруталности су неизрециве“, био је упоран новинар: „Мислим на вађење очију.“ (Козински 2012: 377). За новинара, Американца, некога ко нема везе са светом сељака за време рата ово је врхунац насиља, врхунац пробијања граница етичких норми, а сцена бацања дечака у септичку јаму визија пакла. За те људе, међутим, такав начин живота је био уобичајен. Иако су били свирепи, они су то чинили једни другима; иако су вршили силовања, вршили су их једни другима, често и посетиоцима, али дечак је ипак преживео међу њима без обзира на трауму које је његово присуство за њих представљало. Зато Козински поставља питање: „шта је био други избор? Воз за гасну комору – да ли је то био цивилизовани избор? Протестујете против вађења очију. Да ли је гасна комора боља?“ (Козински 2012: 378) Такве и сличне сцене насиља и немилосрдних окршаја се могу видети сваког дана, боље речено сваке ноћи, на америчким улицама и свим другим великим урбаним заједницама. Према његовом становишту, уметност треба да буде драматична и да пренесе осећај стварности који мора да садржи баш тај осећај драматичности јер ће у супротном остати незапажена као што су описи возова остали незапажени неким читаоцима иако су заправо оличење правог и исконског ужаса и

зла. Иако је знала и разумела шта возови и гасне коморе значе, за гђу Розенберг ти одломци нису били проблематични јер нису представљали део њене реалности и искуства на удаљеном континенту. То је и разлог зашто преживели који су се обрели у Новом свету нису дуго времена говорили о својим искуствима – зато што нису имали публику/слушаоце који ће их саслушати. Лакапра је сликовито објаснио ово неразумевање чињеницом да су Американци који живе у свету Дизниленда били незаинтересовани да чују о свету Аушвица јер су једноставно живели у потпуно супротним контекстима. Сцена вађења очију може да има још једну функцију, а то је бежање од суровог света. Када нема очију нема ни погледа на несрећу која окружује човека. Уз помоћ очију се види ужасан свет препун патње, разних пошаста и болести, а без њих унутрашње око памти лепоту и окружење онаквим какве их је први пут угледао. Дечак је о томе размишљао и био у дилеми да ли губитак вида оставља човека и без памћења свега што је до тада видео, али је закључио да то није могуће јер онда не бисмо могли ни да сањамо. Али друго питање је да ли и са видом наше памћење може да нам пренесе протеклу стварност онаквом каква је она заиста била. Раније смо видели да то и није сасвим могуће због мањкавости и променљивости која је неминовна у процесу памћења и сећања, односно репродукције сећања. Зато дечак није сажаљевао орача што више неће моћи да види спољашњи свет јер је постојала могућност да без очију он почне да види нов и очаравајући свет лепоте и доброте.

Супротно од свих критика и протеста да је роман превише испуњен насиљем и суровошћу, Козински је сматрао да тога није било довољно, да је требало да употреби најоштрије и најсировије изразе које је знао за оно што је видео и да зато није успео, као што је био случај са гђом Розенберг, да пренесе сву драматичност истинског ужаса реалности. У поглављу 'Turning the Screw of Interpretation' у помињаној студији из 1982. године Фелман говори о пријему чувене хорор приче Хенрија Џејмса из 1898. године *The Turn of the Screw* која је изазивала шок публике и критике која ју је окарактерисала као „студију паклене људске разузданости [...] која код читалаца изазива одвратност која се не може описати“ (Фелман 1982: 96) јер увлачи читаоца у позицију саучесника у ругању над најсве-тијим и најслађим извором људске невиности – чисте и веродостојне природе деце. Безимени дечак, чини се, није завређивао скандализовање над његовом судбином ни сељака, ни публике, ни критичара, нити је његова

дечија невиност могла да буде узета у разматрање с обзиром на његово неутврђено, али унапред осуђено порекло. Она даље објашњава да оно што је било најскандалозније у вези са овом Џејмсовом скандалозном причом јесте чињеница да су читаоци били приморани да и сами учествују у том скандалу што је имплицирало да ни они не могу да остану потпуно невини: „[...] не постоји нешто што се зове недужни читалац овог текста. Другим речима, скандал није само у тексту, он борави у *нашем односу према тексту*, у његовом *ушлицају на нас*, његове читаоце [...]“ (Фелман 1982: 96) Шок који је изазивала чисто имагинарна прича о духовима био је јачи него истинита прича о људима запоседнутим људским злом неколико деценија касније. Вађење очију изазива шок, док су возови прихватљиви. И баш такав пријем је уследио и код критичара који су били подељени на оне који су сматрали да је приказао исувише насиља и оних који су сматрали да тога није било довољно, те је заједнички закључак обе стране да роман није реално приказао стварност. Али Козински то није урадио зато што је написао роман, на чему инсистира, а не аутобиографски приказ. Задатак уметности јесте да шокира и покрене на акцију или размишљање, али она никако не може да прикаже прави и истински ужас Холокауста те сваки роман или филм који се бави том тематиком испољава дозу „улепшавања“. А објашњава и зашто није написао аутобиографију: „Пошто моја аутобиографија није много различита од ваше, зашто бих писао своју кад ви нисте написали вашу? Али иако сам писао роман, зашто нисам био још директнији, моћнији?“ (Козински 2012: 363) Сазнајемо да никада и није био задовољан овим романом и да је често жалио што га је уопште написао, као што и Киш није био задовољан *Псаламом* 44.

Сви ти опречни ставови и замерке да је роман превише или недовољно тежак произилазе заправо из тога каква су искуства оних који примају роман. Управо је на то указивао Семпрун када је био забринут да ли ће његова прича и приче његових сапатника имати адекватне слушаоце. Чињеница да је швајцарско-немачки издавач самоиницијативно додао извињење и упозорење да догађаји који су представљени у роману могу да буду превише насилни за неке читаоце производи код њега следећа питања: пошто већина читалаца не припада групи деце 1,5 генерације којој је он припадао, колико о својим искуствима треба уопште да им каже? да ли треба да буде потпуно директан или треба да закамуфлира свој језик што је више могуће да би био забаван и саосећајан како

не би повредио осећања других? да ли треба да буде потпуно бруталан и да истински истраумира читаоца како би пренео део свог искуства и бола које то искуство носи? о коме треба да се води рачуна: о онима који преносе своја болна искуства или о онима који су ту да их чују? чијим језиком треба говорити и ко и како дефинише тај језик? и најзад „да ли треба да се направи компромис и да се створи илузија да се искуства могу пренети њиховим језиком, а не нашим?“ (Козински 2012: 364) Овде се, дакле, враћамо и на питање за кога се пише и на ставове Елија Визела. За разлику од њега, Козински је желео да пише за публику, да остави одређен утисак и због тога је тип писца који преправља оно што би написао по неколико пута. Није писао за себе, јер он своју причу већ зна, већ је хтео на неки начин да је мапира самом себи кроз свог читаоца стварајући тако место сусрета две стране без којих његово писање и многе смрти не би имале смисла.

Роман је испреплитан насиљем и сексуалношћу која носи енергију танатоса као мушког принципа. Иако ће своје интересовање за сексуалност бранити тек касније након објављивања романа, она је за њега одувек имала велики значај. Секс је за Козинског имао велику улогу као и за читаву његову генерацију, али не ради њега самог, већ га је посматрао као интегрални део живота и америчког друштва коме је и он припадао. Присетимо се хипи покрета шездесетих година и њихове потребе да се успротиве непрестаној потреби политичких структура да изазивају нове ратове, насиље, смрт. Супротно томе сексуалност је представљала кључну силу која је једина била саткана од позитивне живототворне енергије ероса која је испуњавала човека који се једино уз помоћ ње могао осећати заиста живим иако у овом роману то није случај пошто је готово већина сексуалних односа значила и сигурну смрт жене. Слобода и анонимност коју су пружали секс клубови у Америци били су од великог значаја за Козинског, јер је ту могао да прикупи искуства чији су се одједи нашли и у каснијим романима. Присуствовање различитим сексуалним активностима развијало је његову машту не само као писца, већ и као фотографа и социолога. Та слобода је подразумевала да није било неопходно да се заиста у томе и учествује, већ је присутни могао да буде интензивни посматрач који је тако био део акције или је могао да буде потпуно са стране без икаквог активног учешћа. О томе је писао на начин којим ништа не пропагира, иронично и „екстра-реалистично“ (Козински 2012:

270) држећи се креативности као једине норме. Његово интересовање за будистичку филозофију довело га је до тога да секс посматра као интелектуалну инспирацију а не само као извор менталног уживања. Дакле, сам сексуални чин није био толико важан за њега пошто је представљао механичку радњу, већ га је занимала сама атмосфера сексуалне тензије и оно што је људе чинило „осетљивим на живот“ (Козински 2012: 271) кроз ту покретачку енергију.

О том осећају испуњености животом о коме говори Козински у овом роману препознајемо у сценама које немају везе са сексуалношћу већ, парадоксално, са смртном опасношћу у којима његов безимени дечак игра игру која подразумева лежање на шинама док воз пролази изнад њега. То су тренуци када се дечак осећа најживљим у читавом роману. Нису то они сточни вагони који су превозили живе мртваке. У њима се сада налазе исти сељаци који су га толико намучили. Тако воз остаје симбол трауме за дечака, али и извор моћи како ћемо ускоро сазнати. Заједно са пријатељем из сиротишта кога су звали Ћутљиви имао је обичај да шета поред пруге „преко прагова загрејаних сунцем и оштрог шљунка који нам је вређао боса стопала“ (Козински 1999: 260) а када би било довољно друге деце која су такође ту долазила да се забаве и играју, он би им приређивао праву представу: неколико минута пре него што треба да наиђе воз дечак би легао на стомак између шина прибијајући се уз њих са прекрштеним рукама изнад главе чекајући тутњаву машину са којом би поскакивао у истом ритму када би се приближила довољно близу. То је игра коју је играо и раније док је рат још увек трајао па се присећао како је једног дечака спржило разгорело угљевље које је машиновођа испустио баш на месту на коме се он налазио: „леђа и глава изгорели су му као препечени кромпир. Више дечака који су присуствовали сцени клело се да се ложач нагнуо кроз прозор, видео дечака и намерно испустио угаљ.“ (Козински 1999: 260) Други дечак је, пак, страдао чистим несрећним случајем јер му је главу смрскала нешто дужа везница последњег вагона него што је то уобичајено. Козински овим обртима наставља кроз цео роман да прожима иронију и људску суровост; кад год би изгледало да ће живот дечака бити мало лакши или лепши и да постоји мало наде у сурова времена, трагичан обрт нас врати у стварност у којој нада и бољи живот не могу да опстану. То су случајеви са веверицом, Мартом и Олгом, Евком. И поред свих тих несрећа са другим дечацима, он је и даље осећао нешто неодрживо и изазовно у свему томе:

У тренуцима између проласка локомотиве и последњег вагона осећао сам како у мени струји живот, чист као млеко брижљиво процеђен кроз крпу. Током кратког времена док вагони тутње изнад нашег тела, ништа није било важно осим просте чињенице да сте живи. Заборављао бих на све: сиротиште, мутавост, Гаврилу, Ћутљивог. На самом дну тог искуства проналазио сам велику радост у сазнању да остајем неповређен... Настојао сам да сачувам то осећање 'бити жив' за будућу употребу. Могло ми је затребати у тренуцима страха и патње. У поређењу са страхом који ме је испуњавао док сам чекао захукталу локомотиву, сви остали страхови изгледали су безначајни. Ћутљиви ми увек први прилазио... Очеткао би комадиће шљунка и иверја утиснуте у моју одећу. Постепено сам савлађивао дрхтање у рукама, ногама и угловима осушених уста. (Косински 1999: 261)

У тим тренуцима дечак је глумио равнодушност и досаду док би се победоносно враћао са насипа и опорављао од још једног тријумфа над возовима међу дечаке који су га посматрали са дивљењем, а заправо су му то били најсрећнији тренуци у животу. Био је поносан на себе и знао је да је и Ћутљиви био поносан на њега јер је својом представом задивио и дечаке из сиротишта који су били веома насилни и према њима и према другој деци у окружењу које је можда било суровије чак и од села у којима је раније боравио. Да би се такво стање одржало било је потребно да се представа понавља на сваких неколико дана да се његова храброст и умеће не би довели у питање. За разлику од испољавања и суочавања с траумом који су болни процеси које преживели не желе да пролазе више пута, дечак осећа супротно, да му поновно проживљавање овог посве опасног подухвата доприноси срећи. Међутим, поред тог осећаја „бити жив“ дечак и његов пријатељ открили су још једну могућност коју им је пружала та пруга; очекивано или не Козински још једном сав потенцијал позитивног искуства преусмерава у деструктивном смеру када дечаци открију да поседују моћ и власт над животима других људи. Приметили су да возови успоравају на једном одређеном месту и установили да се ту налази скретница са још једним колосеком који никада није завршен, а зарђале спојнице скретнице биле су обрасле у траву и маховину јер никада нису биле коришћене. Тако су дошли на идеју да је оспособе; пошто су видели

у сиротишту како је ковач одглавио заглављену браву тако што је само сипао уље и подмазао је, дошли су на идеју да окушају срећу и то исто ураде и са скретницом у чему су и успело: „Сачекали смо извесно време да уље прожме гвожђурију, а онда смо свом снагом налегли на полугу. Нешто је унутра зацвилело и полуга се померила уз јак трзај... Уплашени неочекиваним успехом брже боље смо вратили полугу у почетни положај“ (Косински 1999: 262). То је била њихова тајна која им је уливала осећање моћи кад год би учили надлазећи воз на хоризонту. Као што су његов и животи милиона људи били у рукама других, тако су и животи људи у тим возовима сада били у његовим рукама. Све што је требало да уради је да откочи скретницу једним покретом ручице. Оно што није могао да докучи јесте да ли тај осећај долази од саме спознаје и сазнања о поседовању моћи или он долази њеним коришћењем. Имао је прилику и то да сазна када је заједно са Ћутљивим на крову неке напуштене колибе надомак пруге посматрао воз који је тог пијачног јутра возио многе сељаке који су се раном зором укрпали на воз:

Ћутљиви ми се примакао. Знојио се као нездрав тако да су му и дланови били влажни [...] Воз се примицао раскрсници. Збијени сељаци нагињали су се кроз прозоре, а њихове плаве косе лепршале су на ветру. Ћутљиви ми је тако јак стиснуо руку да сам поскочио. У том тренутку локомотива је скренула на страну силовито се извијајући као повучена неком невидљивом силом.

Само су прва два вагона послушно следила локомотиву. Остали су захрамали, а онда су, као несташни коњи, почели да се пењу један другом на леђа, рушећи се у исти мах са насипа. За треском се проломила бучна шкрипа и вриштање [...] Одоздо су допирали повици и крици. (Косински 1999: 265-266)

Ћутљиви је то урадио из освете према једном сељаку са пијаце који је бездушно истукао дечака и убадио га у буре које је затим силовито заоктрљао зато што му је он случајно закачио тезгу и уништио сву робу коју је имао за продају. Та неочекивана несрећа са возом требала је да наплати дуг и врати „мило за драго“ чиме би се правда задовољила и била у складу са осећајем који је ова неправда изазвала у њему. Да би се уверили да је правда задовољена, отишли су наредног пијачног дана на пијацу и затекли

многе празне тезге са умрлицама и црним крстовима који су обавештавале купце да су њихови власници страдали. Тај приказ је разгалио Ћутљивог који је значајним погледом обавестио дечака да је задовољан па су могли да наставе и до тезге дечаковог мучитеља: „Погледао сам. Познати облик тезге налазио се тамо са уобичајеним крчазима млека и милерама, циглама путера умотаним у крпе, воћем. Иза њих, као у луткарском позоришту, искакала је глава човека који ми је избио зубе и стрпао у буре.“ (Косински 1999: 267) Тај приказ деловао је отрежњујуће на оба дечака, јер управо то што су видели није никако смело да се догоди. Сав уложени напор био је узалудан. Моћ коју су поседовали и коју су искористили да се освете није имала жељени ефекат: „Пренеражено сам погледао Ћутљивог. Он је зурио у човека са неверицом. Када је ухватио мој поглед, зграбио ме је и повукао ме ка излазу пијаце. Чим смо доспели до друма, он се бацио на траву и закукао као да га раздире ужасан бол; земља је прогутала његове речи. Била је то једина прилика када сам чуо његов глас“ (Косински 1999: 267). То је онај исти крик природе који је чула Мункова приказа који се задржао у људима без изгледа да буде у потпуности отпуштен назад, а једино уколико у потпуности отпустимо зло које нас је запосело можемо да се надамо повратку човека Човеку и човека Природи који морају да егзистирају у складу да би сам Живот опстао. Зло никада не може да служи животу и некој доброј сврси нити да се употреби да би се задовољила правда. Иако дечак није тај који је непосредно искористио моћ управљања туђим животима, он је био повод да се она стави у погон. Једино ако се употреби да се туђи животи спасу или донесе неку добробит осећање поседовања моћи над туђим животима има смисла. Овим поступком скретања воза са шина и проузроковања масовног убиства сељака Козински се, како сматра Вајс, најближе алегорички примакао дешавањима онога што се назива Холокауст, иако је недвосмислено јасно да дешавања и слике у роману не представљају директно преношење слика из Аушвица.

Троп воза

Воз је један од честих фигура које се јављају код писаца који пишу о Холокаусту, што је и разумљиво с обзиром на улогу коју су возови имали у његовом спровођењу. То није само слика или троп, већ постаје један од нових бахтиновских хронотопа карактеристичних за овај жанр који ће се

поновити у неколико романа о којима говоримо. Воз код Козинског има бинарну улогу: да вози у смрт и да испуњава животом. Иако маргинализоване без превише пишчеве пажње, сцене са возовима су за самог Козинског представљале окосницу и главну поенту романа што је, како смо видели, многим критичарима и читаоцима промакло. Воз има важну улогу како у ратним тако и у мирнодопским условима. Исту моћ коју је осећао дечак над животима путника у возу имали су и нацисти који су сами одлучили да су господари туђих живота којима су могли да се играју баш као што се дечак играо. Замишљао је како су они уживали у осећају потпуне моћи над својим универзалним жртвама чија имена, занимања или лица нису знали, али су могли да бирају да ли ће да живе или да се претворе у „фини гареж развејан ветром“; они су поседовали моћ да одлуче „да ли ће се спојнице хиљада железничких скретница померити на шине које су водиле у живот или у смрт.“ (Косински 1999: 263)

О возовима који превозе живе људе збијене и закључане у сточне вагоне дечак преноси из друге руке. Он преноси оно што је сазнао од људи који су радили на железничким станицама и оних који су били ангажовани на изградњи концентрационих логора и тако гради своју истину на основу онога што је сам видео и што је чуо од других људи. То је начин на који и ми данас сазнајемо о догађају коме нисмо присуствовали кроз мултидисциплинарност и различите културно-историјске перспективе како бисмо добили целовиту слику. Он је сведок транспорта и места на коме се тај транспорт завршава иако то место никада није видео, али то не значи да лаже када о томе говори. Његов приступ догађају је ограничен, али је и поред тога део њега. Радници су извештавали како су у тим возовима превожени Јевреји и Цигани који су осуђени на смрт натрпани и по двестотине у једном вагону и послегани као клипови са уздигнутим рукама увис, као да су се већ предали, како би заузели што мање простора. Ту је било људи свих узраста и оба пола које су разврставали у различите групе при доласку у логоре, скидали их до голе коже и одузимаи им све оно што су имали са собом: „Косу су им одсецали, очито за пуњење душека. Немци су им, такође, загледали зубе и чупали златне, ако је таквих било. Гасне коморе и пећи нису могле да подмире велики прилив људи; хиљаде уморених гасом нису спаљивани већ су напросто сахрањивани у јамама око логора.“ (Косински 1999: 126) Сељаци који су слушали дубоко замишљени ликовали су над тим причама уверени да је Јевреје коначно стигла за-

служена казна коју су зарадили још када су убили Христа, а пошто Бог никада не заборавља, сада је употребио Немце као инструмент за спровођење правде⁶⁵. Зато су махали са обе стране пруге, али не онима који су превожени, већ онима који превозе, машиновођи, стражарима, ложаџима, задовољни послом који они обављају и у име свих који су сматрали Јевреје недостојнима живота. Касније ћемо ову исту сцену, али из друге перспективе имати и код Јолан у роману *Ђавоља рачуница* те ћемо се поново осврнути на овде изречено. Јевреји нису заслужили лагодност природне смрти већ су морали да нестану у ватри окајавајући своје земаљске грехове: „били су праведно кажњени за бесрамне злочине својих предака, за одбацивање једине Истинске вере, за немилосрдно убијање хришћанских беба и испијање њихове крви.“ (Косински 1999: 126) Овом реченицом Козински сумира готово све основне антисемитске стереотипе религиозног карактера који опстају до данашњих дана. Оно што дечак није могао да разуме јесте зашто је Богу било потребно толико људи да освети једног свог сина. Чинило му се да ће свет ускоро бити једна велика пећ за спаљивање људи из које дим одлази право на небо чинећи мек тепих под Господовим стопалима. Није могао да разуме све то јер је свештеник проповедао – да ћемо сви једном нестати на путу „од пепела до пепела“. Сељаци су му тих дана упућивали мрачне претеће погледе и упозорења. Говорили су му да ће и он Циганин/Јеврејин и копице ускоро горети те га је група сељака одвукла до ватре не би ли му спржили пете како је било по Божијој вољи. Али дечак није прихватао такву смрт те је помало иронично закључио: „Нисам могао да се помирим са тим да изгорим у обичној логорској ватри док су остали спаљивани у посебним и сложеним пећницама које су саградили Немци и опремили их машинама моћнијим од оних што покрећу локомотиве“ (Косински 1999: 126) признавајући тако свој идентитет кроз могућност да на исти начин пређе пут до пепела као и други припадници његовог народа. Бринуо је и да ли ће бити кажњен због изгледа, његових црних очију и црне косе и шта ће се десити са децом плавих људи која се могу родити црномањаста као што је он: „Због чега је мој отац [...] имао

⁶⁵ За Фројда (1988) визија старозаветног Бога као Бога освете и зловоље који је сујетан и неумољив можда има утемељење уколико су те особине заправо преузете од човека Мојсија који је био међу племеном које је извео из ропства и који је заправо имао такав карактер. Људи су га затим повезали са Богом јер је био његов представник међу њима.

светлу косу и плаве очи док је моја мајка била црномањаста? Каква је разлика између Цигана и Јевреја, будући да су и једни и други били тамнопути и осуђени на исти крај?“ (Косински 1999: 127) У овој дечаковој забринутости осветљава се човекова природа која није еманентно заснована на осећању мржње, подељености, раздора међу људима, јер деци различитости у том смислу не сметају све док не приме ставове и уверења одраслх међу којима живе. Зато је дечак желео да изгледа као СС официр чија је појава била задивљујућа. Са свим симболима моћи које је на себи носио, дечаку се чинило да је сваки његов покрет вођен некаквом огромном унутрашњом силом. Његово осунчано лице одавало је чисту и неодољиву лепоту коже беле као восак и мекане бебеће косе. Присетио се да је раније само једном имао прилике да види такво лице насликано на зиду цркве, префињено и окупано музиком оргуља и светлошћу која је допирала кроз витраже прозора. Дечак је осетио завист према његовом изгледу коју никада раније није искусио. Дивио се блиставо угланчаној мртвачкој глави и украшеним костима које су улепшавале његову шапку: „[...] како би добро било имати тако сјајну и ћелаву лобању уместо мог циганског лица коју (*sic*) поштени људи нису могли да смисле“ (Косински 1999: 145-146), помислио је дечак стидећи се свог изгледа. Није имао ништа против тога да војник докрајичи ионако полузгњечену гусеницу која цури у прашини како је себе видео у том тренутку, која није никоме могла да нанесе зло или да буде претња, али која је изазивала гнушање и гађење и зато заслуживала да умре. Овде препознајемо тренутак у коме жртва система као што је нацизма почиње да мисли да заиста заслужује оно што јој се дешава зато што није довољно добра да живи, као што жртве капитализма сматрају да нису довољно добре и способне да зараде довољно новца као њихове газде и да заслужују робовски рад и сиромоштво у коме живе.

Његово лично искуство са возовима заснивало се на приликама када је могао да види оне који су искакали из њих или децу коју су родитељи избацивали у нади да ће имати и најмању шансу да преживе. У близини шуме где је са сељацима брао печурке налазила се траса којом су возови смрти пролазили реметивши шумску симфонију у којој су учествовале пчеле, сове, разне птице, лисице, змије, зечеви и радосни гласови људи срећни због доброг рода на који би наишли. Могао је и да искуси какав осећај оставља поменути пепео оних који су нестајали у пламену освете:

Једном сам, претварајући се да подижем печурку која ми је испала из котарице, захватио пуну шаку тог људског праха. Лепио ми се за прсте и мирисао на бензин. Поближе сам га испитао, али нисам успео да пронађем ни један траг неког бившег човека у њему. Па ипак, овај пепео није био као онај из кухињских ложиста где је горело дрво, суви тресет или маховина. Уплашио сам се. Изгледало ми је, док сам трљао пепео прстима, да дух спаљене особе лебди изнад мене, да ме посматра и памти све присутне. Знао сам да ме тај дух можда никада неће оставити на миру, да ће ме можда пратити, посећивати ноћу, сипати болест у моје вене и лудило у мој мозак. (Косински 1999: 131)

Понекад су могли и да виде лица и бледе руке тих несрећника из возова који су отпоздрављали мислећи да њима машу, а потом би лица нестала остављајући за собом звуке који нису наликовали ни плачу, ни смеху, ни граји песме. Када би возови прошли, сељаци су мењали печурке за оно што се могло наћи поред пруге. Са искасапљених тела оних који нису преживели потенцијално спасоносни испад из воза сељаци су скидали одећу и ципеле, тражили драгоцености у поставама трудећи се да се „не оскрнавe болесном крвљу некрштених“ (Косински 1999: 128), налазили су и поруке, бележнице, календаре, дневнике, старе пасоше, породичне фотографије које су сада представљале једине трагове постојања. Мештани су имали обичај да касније размењују те фотографије из забаве или да их каче на зидове поред слика Госпе, Христа и распећа: „Газде би затицале слуге док размењују фотографије девојака, узбуђено зуре у њих и непристојно се играју са сликама.“ (Косински 1999: 132)

На дечака је посебан утисак у вези са овим возовима смрти оставио сусрет са људима на које су наилазили, најчешће мртвих или полумртвих, као што је био случај једног петогодишњег дечака кога су пронашли у трновитом жбуњу. Био је сав у дровцима и личио је на њега: имао је дугу црну косу и тамне засвођене обрве. Један од мушкаца га је нагазио на ногу не би ли проверио је ли још увек жив. Дечак се тргао и отворио очи покушавајући нешто да каже, али уместо речи наврла је ружичаста пена која му се сливала низ врат. Његове црне очи препале су окупљену рају која је одскочила у страну и почела да се крсти бежећи од овог сабласног призора:

[...] дечак је покушао да обрне тело. Но, кости су му, по свему судећи, биле поломљене јер је тек јекнуо, а велики крвави клобук појавио му се на устима. Пао је назад и заклопио очи. Сељаци су га подозриво посматрали из даљине. Једна од жена привукла му се отпозади, шчепала изношене ципеле на његовим ногама и смакла их. Дечак се померио, застењао и искашљао још мало крви. Отворио је очи и угледао сељаке који су бежали из његовог видокруга, крстећи се у паници. Поново је затворио очи и остао непомично да лежи. Два мушкарца су га дохватила за ноге и обрнула га. Био је мртав. Скинули су му јакну, кошуљу и гаће и однели га до средине колосека. Оставили су га тамо где га је немачка патрола морала приметити.

Кренули смо натраг, кући. Док смо одлзили, још једном сам се осврнуо. Дечак је лежао на беличастом камењу колосека. Само се још грумен црне косе распознавао у даљини. (Косински 1999: 129)

Безимени дечак је у овом несрећном дечаку пронашао себе, не само због сличног тамнопутог изгледа, већ и због тога што је био свестан да је лако и он могао да буде на његовом месту. Растуживала га је помисао што је умро сам, вероватно се осећајући преварено од стране оних који су га избацили из воза у покушају да га спасу. Мислио је како би му сигурно било драже да је остао у тој гомили, приљубљен за оне које највише воли. С друге стране, било му је драго што је мртав, јер би у супротном његов боравак у селу била велика опасност и претња за *живоће свих нас* – у овој претећој ситуацији споља дечак постаје део целине са сељацима – јер би Немци сигурно одмах пошли у потрагу за њим а „ископали би и мене из оног подрума“ (Косински 1999: 130) размишљао је немоћно дечак: „Зар није било лакше променити људима очи и косу него градити велике пећнице а онда ловити Јевреје и Цигане да бисте их спаљивали у њима“ (Косински 1999: 130) питао се не могавши више да поднесе чињеницу да је морао да се бори за свој живот само зато што има другачију косу и очи.

Троп занемелости

Видели смо да код Филипа Давида воз такође има значајну улогу за јунака Алберта Вајса јер се испољава кроз стање које се назива тинитус при коме пацијент чује буку у глави која се код њега манифестује кроз

звук воза. Код њега је то симптом трауме коју је доживео у раном детињству када је изгубио читаву породицу возећи се управо у једном од возова смрти. То што нема млађег брата Елија значи да је он заувек ућуткан; његова мутавост није пролазна, она је вечна и неповратна. Мали дечак код Козинског који умире поред пруге покушава нешто да изговори, али не успева – и он остаје ућуткан за век; Ћутљиви једино може да крикне и на тај начин пренесе ужас који се речима не може пренети. Остају само звиждави звуци локомотива и клопоти шина да говоре у име свих њих. Тропом мутавости или занемелости бавили су се многи критичари, а појављује се у великом броју романа о Холокаусту јер представља један од симптома тренутног шока код оних који преживе трауму. У студији *Voicing the Void: Muteness and Memory in Holocaust Fiction* (1997) Сара Р. Хоровиц (Sara R. Horowitz) наводи да за њу књижевност представља озбиљно средство за промишљање о Холокаусту и да је троп занемелости доминантна фигура у свим врстама наратива који експлицитно испитује повезаност и разлике између текстуалних омашки, фикционалних конструката и историјских чињеница. Пошто занемелост стоји у бинарној опозицији са говором, оба члана сваки на свој начин подразумева компоненту језика те преносе одређену врсту поруке. Комплексност књижевности Холокауста лежи и у теоријском критичком дискурсу и у самим делима те управо на разрешавању ових потешкоћа Хоровиц заснива своје истраживање тропа занемелости. Код писаца као што је Козински увиђа да је троп занемелости искоришћен да би се представила борба писца-преживелог у потрази за новим језиком којим ће покушати да говоре о својим искуствима. Дечак кова немост која настаје након што су га сељаци бацили у пуну септичку јаму по њеном мишљењу представља централну структуралну и симболичку окосницу романа који се завршава враћањем моћи говора. Поставља следећа питања: да ли тај повратак говора значи да је Козински успео да пронађе језик којим се може говорити о трауми иако је тај језик сам по себи трауматичан и изазива још више нелагодности и страха? да ли та дупла истраумираност и изложеност догађају делује катарзички и исцељујуће да би се на крају, повратком говора, вратили уобичајеном језику и животу који су одвојени од оног непојмљивог света геноцида? Чини се да је одсуство говора и адекватног језика замењено сликама бруталности и ужаса као јединог начина суочавања са ситуацијом те Хоровиц закључује да: „По својој природи, интензиван бол који настаје због несреће ради

против сваке могућности да буде смештен у речи.“ (Хоровиц 1997: 72) У овом роману језик не представља средство комуникације које спаја људе, већ нешто што их обележава и одваја. Дечак на почетку не може да разуме различите дијалекте којима говоре сељаци, док они не могу да разумеју његов градски језик образоване класе. До краја не знамо који је то језик. Једини сигурно препознатљив и свима разумљив језик којим говоре војници Црвене армије у роману јесте руски. Једино место у роману када дечак екстензивно користи језик јесте када га један од његових газда води са собом на свадбе и друге прославе да би дечак забављао окуљене званице рецитијући песме и приповедајући приче које је научио пре рата од мајке и дадиље на градском језику који је био груб и пун тешких сугласника (могао би то да буде јидиш) и који је у поређењу са меким и развученим дијалектом локалног говора тим људима деловао комично: „Када год сам рецитовао поезију у брзом ритму, сељаци су широм отварали очи у запрепашћењу, држећи да сам суманут и да мој брзи говор представља неку врсту слабоумности.“ (Косински 1999: 112) Међутим, да би преживео касније околности и ситуације у којима се налазио, дечак је морао да научи како да контролише свој говор, да што мање говори како се не би одао јер је језик био она карактеристика која је могла да угрози Јевреје који су физички личили на аријевце. Пошто се дечак својим изгледом свакако разликовао од сељака што је био довољан разлог за малтретирање, језик би само појачавао незавидан положај у коме се налазио те је занемелост била једино решење које је пружало сигурност. У време апсолутног зла никакав глас не може да допре до срца људи који су изабрали да их зло води. То што је дечак као симбол детета које по себи носи особине невиности и чистоте занемео значи да је опет занемела невиност и чистота самог Човека. Он је чист само у оном периоду док не проговори јер тада не може да испоји своју злочесну страну кроз језик. На рођењу плачемо због тог губитка. У почетку је била само Божија реч из које је све настало и само један језик док синови човечији нису почели да граде једну кулу која је била споменик њихове гордости и пркоса Богу који их је због тога казнио. Људи више нису могли да се разумеју; језик се расточио у мноштво језика што је довело до удаљавања и дубљег јаза међу људима. Нацисти су донели нов језик непознат и Богу и људима – једини одговор на то био је занемелост и ћутање јер ни један од мноштва језика више није имао никаквог смисла. Покушај говора бивао би претворен у ужасан неразумљив крик.

Губитак говора за дечака представља кидање веза са сигурношћу из прошлости, припадањем и значењским системом који је кроз говор могао да разуме и успостављање система бесмислености са чиме ће морати да се бори све до краја романа. Пад који је доживео у локалној цркви носећи претешки мисал за његове ослабљене руке представља симболички пад и рушење његове визије система на коме је почивао свет, а то је био систем у коме је свако, па и он, могао да заради дане индулгенције уколико би изговорио довољан број молитви на дан. Тај владајући образац света, у коме постоје ред и правда, помогао му је да разуме зашто су неки људи богати, а други сиромашни или зашто су неки јаки, а други слаби. То је било зато што су ови први на време разумели важност молитви и што су временом сакупили много више потребних дана спасења. Дечак је напукон пронашао објашњење и смисао за свој положај и престао да окривљује друге, пошто је схватио да је он сам био крив, али је такође био срећан јер је схватио да још увек може да се спаси једино ако успостави везу са Богом. Први мањи шок и назнаке предстојећег трагичног рушења тог система била је спознаја да је свештеник лежао болестан као и свако дуги, иако је сасвим сигурно имао много више нагомиланих дана индулгенције од било кога. Смисао молитве није био у њеном значењу, већ у самом говорном чину као што проблем са сељацима није био у томе шта дечак говори већ језик којим то чини. Хоровиц каже да је дечак очајнички желео да у бесмисленом свету у коме се нашао исконструише свој сопствени смислени систем што је и покушао да уради уз помоћ молитви које су за њега постале предмет божанског обожавања: „У дечаковој машти, изговорене речи постају конкретизоване као да може да их дохвати руком; ипак, оне не повећавају своје значење. Уместо тога, оне замењују говорника својим бесмислом. Свеци ‘сакупљају у јата’ молитве, а не људе. Док дечак мисли да је зарадио божанске и fine усвојитеље, његова визија само куша његову напуштеност“ (Хоровиц 1997: 76). Међутим, у тренуцима када сазнаје да је све бесмислено и да му хиљаде и хиљаде изговорених молитви неће помоћи, дечак не напушта Бога на начин на који то привремено чини Визелов дечак Елиезер; напротив, дечак је почео да сумња да је Бог напустио њега:

Мора да је постојао неки узрок губитка мог говора. Нека виша сила, са којом још нисам успео да успоставим везу, управљала је мојом судбином. Почео сам да сумњам да је то Бог или неки од

његових светаца. Са заслугом коју сам осигурао огромним бројем молитава, моји дани индулгенције мора да су били непребројни; Бог није имао разлога да ме осуди на овако језиву казну. Вероватно сам навукао на себе бес неке друге силе, која је ширила своје пипке над онима које је Бог напустио из овог или оног разлога. (Косински 1999: 177)

Визелов дечак се спремао да живот посвети Богу, док је безимени дечак Козинског готово сасвим случајно дошао у додир са њим када је католички свештеник који га је раније спасио од оног немачког официра коме се дечак дивио приметио да баш и није упућен у религију, црквене обичаје или литургијску опрему, па је одлучио да га прими да буде олтарски дечак. Он се није добро сећао цркве у коју је ишао са родитељима, и није могао најбоље да разуме значење мисе или улоге свештеника: „Све је то за мене била магија, дивотнија и сложенија од Олгиног врачања, али једнако недокучива.“ (Косински 1999: 152) Тако ће случајно да сазна и за моћ молитве која доноси индулгенцију ономе ко их изговара: „они који изрекну више молитава зарађују више дана награде [...] тај труд, такође, може да има непосредан утицај на њихове животе.“ (Косински 1999: 158) Иако дечакова заинтересованост за Бога креће оног тренутка када сазна да може да му помогне да преживи, сазнање да ипак није Бог тај који управља људским животима није било толико драматично за њега јер је утеха долазила од војника који су га заиста и спасили. Дечак, односно писац Козински, схвата оно што многи људи ни дан данас нису или не желе да схвате, а то је да су једино и искључиво људи одговорни и кадри да чине зло. Међутим, у том вакууму између одбачености од Бога и одбацивања Бога, дечак долази до друге важне спознаје која му је можда још теже пала него сам губитак говора. Када је затекао Евку, девојку у чијој је породици боравио у једном тренутку и са којом се осећао срећно и безбедно у њеним покушајима да га преобрати у мушкарца, у љубавном заносу како се пари са јарцем:

Нешто се сломило у мени. Мисли су ми се распукле и распреле у разбијене комадиће као поломљени крчаг. Осећао сам да сам празан као рибли мехур који, више пута избушен, тоне у дубоку, муљевиту воду.

Сви ови догађаји изненада су постали јасни и очигледни. Они су објашњавали израз који сам често чуо да неки људи користе за друге, изразито успешне људе: ‘Он је у савезу са Ђаволом.’ (Косински 1999: 188)

Ђаво је такође само изговор и покриће за зло које се чини. Јарац је у античкој митологији обличје Ђавола, а Евка – или Ева – и овде бива његов инструмент за издају. Важно је значење самог њеног имена, а то ће бити важно и у роману *Ђавоља рачуница*. Име Ева⁶⁶ је хебрејског порекла (Хава) и има значење ‘дисати’ или ‘живети’. За разлику од безименог дечака који до спознаје бесмисла говорења долази на трауматичан начин, Ћутљиви је могао да говори, али је сам у неком тренутку закључио да то нема никаквог смисла, јер говорили или не, људи се међусобно свакако не разумеју. Ћутљиви једини пут „проговара“ након несреће са возом и сазнања да она није имала жељени исход; његов мрмљиви урлик који гута земља остаје недоступан другима, једино његов пријатељ дечак може да му чује глас, али не и речи. То је ситуација оних преживелих који нису имали снаге или воље да говоре о својим искуствима. Њихов глас се чује, али оно што хоће да кажу остаје неразумљиво већини јер они сами не могу да артикулишу оно што их мучи и преточе тај бол у говор. То је и свеопшта ситуација која је владала након завршетка рата све до краја седамдесетих година када је напokon разумљиво проговорено о страшној прошлости кроз теорију и уметност што нас враћа на бојазни које је исказивао Семпрун када се питао да ли ће људи моћи да разумеју оно о чему би им преживели говорили. Мумлање Ћутљивог у том смислу не представља његову немогућност да искаже оно што хоће, већ неспособност слушалица да разумеју као што Бакина верзија познате бајке *Трнова ружица* остаје потпуно неразумљива њеним укућанима и унукама све док се најмлађа међу њима не отисне на место бакине трауме и извор њене сопствене црне бајке. Када дечак на крају романа поврати свој говор и глас он је подстакнут невидљивим слушаоцем с друге стране телефонског апарата који жели да разговара са њим и који провоцира и његову жељу да проговори. Када се то заиста и догоди, он одлаже слушалицу како би могао да ужива у свом гласу и на-

⁶⁶ У оригиналу је написана пољска верзија Ewka, што може да буде деминутив од Ewa/Eva. Значење хебрејских имена се може видети на страници *Behind the Name*, доступно на <https://www.behindthename.com/name/eve>, приступљено 12.6.2021.

вирућим речима. То је тренутак када други људи постају спремни да чују и разумеју оно што преживели имају да кажу, иако одлагањем слушалице дечак ипак удаљава свој говор од других да би већи значај придао самом говорном чину који означава превазилажење потиснуте трауме и почетак исцељујућег процеса. Такође значи и повратак у свет сигурности који је донекле поново остварен. Козински се једино у свом говору и причама које је непрекидно приповедао осећао слободно и сигурно.

Ни он није могао да заобиђе тему зла. Видели смо раније како су је Давид и Албахари тематизовали. За разлику од Давидовог јунака Алберта који закључује да одговора на питање шта је зло? нема, и Албахаријеве мајке која каже да питања уопште не би требало да се постављају, безмени дечак бива љут на себе када најзад схвати „праве законе овог света“ којим ипак не влада Бог или његови свеци, већ различити демони које су сељаци називали различитим именима као што су Луцифер, Уништивач, Кадавер: „Покушао сам себи да представим начин на који зли духови дејствују. Умови и душе људи били су отворени овим силама као узорана њива и по тој њиви Зли су непрестано разбацивали своје злоћудно семе.“ (Косински 1999: 188) Међутим, то семе није могло да никне баш свуда, али тамо где би успело и где би се настанило у људске душе, они који су га одгајили су могли да очекују несебичну помоћ злих сила али само под условом да чине што лошије ствари другима; што више несреће и беде, јада и горчине другима, то је више помоћи било: „Само они са довољно јаком страшћу за мржњу, похлепу, освету, мучење [...] могли су да склопе ваљану погодбу са силама Зла. Остали, збуњени и несигурни у своје циљеве [...] сами су се борили кроз живот, без помоћи било Бога или Ђавола.“ (Косински 1999: 189) Онај који одлучи да ступи на страну Зла, мора да остане тамо до краја живота иначе је принуђен да прими сву ону количину патње и несреће на себе коју је требало да нанесе другима. У томе је дечак препознао и изванредан успех Немаца које је Зло запазило још од давних времена, јер они никада нису хтели да сами обрађују земљу или да чекају жетву, већ су од давнина више волели да воде ратове и да поробљавају друга племена и народе; да други сеју, а они да жању. У њиховој потпуној преданости злим силама је лежала њихова моћ, јер што су више несреће проузроковали то су више помоћи од нечистивих сила добијали. Зато је и дечак у том тренуту осетио да је дошло време да се и он сам преда јер је већ осећао довољно мржње према људима те је закључио да је већ регру-

тован од стране сила Зла и да је време пасивности прошло, иако још увек није дао свој прави допринос. Оне су се још раније заинтересовале за њега и да би га упутиле на мржњу прво су га одвојиле од родитеља, па од Марте и Олге, од његовог пријатеља веверице, па га упутиле на злочестог дрводељу и сељака Гарбоса, лишиле га моћи говора и најзад одвојиле од Евке предавши је јарцу. Осећао је да у њему лежи огромна снага за чињење зла другима што би га довело у исти ранг са било којим Немцем: „веровање у добро, у моћ молитава, олтаре, свештенике и Бога лишили су ме моћи говора. Моја љубав према Евки, моја жеља да учиним било шта за њу такође су доживели фијаско.“ (Косински 1999: 191) Налазимо да је главни окидач овог перипетичког преокрета заправо тренутак када дечак остаје изневерен од стране оне коју је на неки начин заволео и да га тај губитак вере у љубав и моћ љубави заправо подстиче да изгуби и веру у моћ Бога. С друге стране, то је старозаветни Бог освете који каже „око за око, зуб за зуб“ и дечак је одлучио да се тако и понаша, а није свестан да је то само људска пројекција управо настала као изговор за такво понашање. И Митка га је саветовао да казна мора да буде у складу са почињеним злочином. Говорио је да човек никада не сме да дозволи да буде злостављан јер се тако губи достојанство а живот постаје безначајан. Зато, уколико се нађе у таквој ситуацији, мора да се освети за свако недело или понижење које доживи. Интензитет освете зависио је од тога какво је недело учињено, а убеђење да је неко јак исто онолико колико и његов непријатељ и да може да му врати двоструком мером омогућавало је жртви неправде да преживи. Освета је требала да буде у складу са природом и могућностима жртве. У хришћанској традицији Христос је оличење љубави а љубав је сила која спасава. Ако дечак није могао да се одупре поривима ка освети јер још увек у том добу не може у пуном обиму да располаже својом слободном вољом, то је могао да га научи Митке или било која друга одрасла особа. Међутим, пошто не верују у Бога, односно пошто Бог по њима не постоји, остаје само Човек са својом злом природом која нема алтернативну контравизиру у облику хришћанског морала и љубави која би могла да сузбије ту злочесност. Тако зло наставља да влада онима који тако одлуче, јер разрешење је једноставно а састоји се у људској одлуци да буде добар, а не зао. Када изгуби оне који према њему покажу и најмањи трачак самилости, губи веру коју је на свом путу стекао. Када од својих спасилаца партизана сазна да Бог не постоји, настаје време религиозне апатичности

и заокрет ка хуманизму, без Бога и без Ђавола, што нам указује на чињеницу да у друштвима или системима где је Бог свргнут с трона врховног управитеља моралних вредности зарад неке друге врховности као што су Држава, партија, или неки нови Човек до изражаја долази неспутана људска природа која је кадра да произведе Холокауст или Гулаг. Када се догоди несрећа са возом коју је изазвао Ћутљиви, јасно је да освета нема никаквог смисла и да се њоме само продужава ланац патње и агоније.

Готово у сваком поглављу закључно са дванаестим поред дечака прате се и судбине различитих животиња које су подједнако тешке и које пролазе кроз подједнаку тортуру од стране људи као и сам дечак. Већ у првом поглављу док борави код Марте дечак среће голуба који се случајно нашао у јату Мартиних кокошака којима и није било баш драго што је улез међу њима, али које га нису нападале. Једног дана он је преузео судбину неке од њих наставши се на мети моћне птице са оштрим кукастим кљуном која га је однела као трофеј свог напада. Марта је такође имала и једну змију коју је држала посебно у одвојеној ограђеној башти и од које је узимала њену стару одбачену кожу због њених лековитих својстава за која је дечак био исувише мали да би их разумео. Ту је и мала црвена веверица која ће бити једно од ретких бића која су показивала наклоност и пријатељство према дечаку који ју је такође називао својим пријатељем, али која је доживела веома тежак и насилан крај пошто је група сеоских дечака полила уљем и запалила. У пренесеном смислу веверица је сам дечак, односно Јеврејин а злочесни дечаки нацисти који свеје жртве спаљују. У другом поглављу налази се такође упечатљива сцена када јато гавранова напада дечака који је цео закопан у земљи осим главе како би она извукла болест из њега. Од напада гаврана који су му кључали главу спасила га је газдарица Олга. Цело пето поглавље је посвећено различитим врстама птица јер се дечак налази код птичара Леха, те нам говори о родама, ластама, кукавицама, слепим мишевима. Ту сазнајемо да га је Лех подучавао о томе да су људи и животиње повезани и да би стално требали да учимо и извлачимо поуке из њиховог понашања. На пример, птице су могле да предскажу присуство злих сила ако би летеле у великом броју у време црвеног заласка сунца јер то је био „очигледан знак да су зли духови на стражи због проклетих душа које су летеле на својим крилима“ док су друге врсте птица, као што су беле врране, гачци и чавке у једном заједничком скупу сигурно означавале присуство Злог чији је задатак био да усади у њима мржњу према

другим врстама птица као што је задатак нациста био да подстакну и још јаче урежу постојећа антисемитска осећања мржње према Јеврејима који су се привидно асимиловали у друге народе који их сада свесрдно одбацују због њихове различитости. Птице су могле да предскажу и природна и временска збивања: „Појава дугокрилих белих врана најављивала је провалу облака; дивље гуске у ниском лету, у пролеће, предсказивале су кишно лето и слабу жетву.“ (Косински 1999: 72) У истом поглављу је и однос Глупе Лудмиле и њеног пса о чему ћемо више говорити касније. У шестом поглављу једна од најстравичнијих сцена у којој дрводеља бива поједен од стране гомиле пацова који су се налазили у напуштеном бункеру и који „убијају и једу једни друге, скачу једни на друге, дивље кидају зубима парчад меса и комаде коже“ (Косински 1999: 88) док је масивно дрводељино тело било тек делом невидљиво у најезди ове узбуђене крвожедне масе животиња са крвљу орошеним леђима и светлуцавим зубима из отворених чељусти, које су се бориле за сопствени опстанак брекћући и увијајући репове: „лице и половина руку беху ишчезли испод површине мора пацова, а талас за таласом глодара преливао се по његовом телу и стомаку. Човек је потпуно нестао и оно море пацова још жешће се узбуркало.“ (Косински 1999: 91) Оваква сцена у којој глодари прождиру људско тело поновиће се и у Томасовом роману *Слике са изложбе* кроз сан нацистичког команданта логора. Пацови представљају најпрљавије и најомраженије животиње па не чуди што су у нацистичкој пропаганди Јевреји били представљани као прљаве свиње или пацови који прете да отрују, пренесу разновразне смртоносне болести, као што је куга, и изједу чистоћу супериорне аријевске расе. Ова сцена може да се тумачи у антисемитском кључу по коме је дрводеља оличење свих оних насупрот овој грозоти било да су то Немци или Пољаци који су имали потпуно исто осећање према Јеврејима које представљају огавни глодари који се држе заједно и изоловано од других и својим деловањем и похлепним поривима нагризају и уништавају све и свакога ко им се нађе на путу. Иако пацови прождиру сељака то не значи да ће они на крају и победити и зато је неопходно да се борба против њих настави све док не остану само њихове кости, а по могућству ни то. Сетимо се да су они који су осећали највише мржње и нетрпељивости према Јеврејима били управо хришћански сељаци који су радили код јеврејских господара као радна снага или послуга што је био ређи случај јер су јеврејски поданици у разним европским царствима у XVII и XVIII веку и ра-

није углавном били истог сталежа и положаја као и они који су их мрзели, али и тога да Јеврејима није било дозвољено да поседују сопствену земљу и да су постојала ограничења у пословима којима су могли да се баве. Да би свој бес искинали на Јеврејима, било је потребно дехуманизовати их, свести их на ниво животиња и то оних најпрљавијих којих се сви гаде како би се оправдала надлазећа борба против њих.

У осмом поглављу дешава се још један потресан губитак пријатеља-животиње за дечака. Када у село врати коња кога је случајно у шуми пронашао, власник коња одлучује да је једино решење за повређену животињу да буде убијена јер више није могла да му служи. То је и учињено, али на један суров начин; два снажна и велика коња била су упрегнута док је болестан коњ био привезан за њих. На знак газде они су кренули у силовит кас и ускоро је јадни коњ био мртав. С друге стране, нису ова два коња сама својом вољом убила трећег, већ их је човек натерао на такав чин. Пошто животиње немају своју сопствену вољу и не могу да управљају својим поступцима оне извршавају вољу људи који њима управљају и постају карактером слични њима. Људи би требали да се разликују од животиња управо због способности да сами бирају, управљају и одговарају за своје поступке и могућности да не дозволе другима да кроз њих спроводе своју вољу која је усмерена на уништење другог. Козински управо показује да неки људи испољавају бестијалне пориве када им се укаже прилика за то потпуно занемаривајући и остављајући по страни баш те особине по којима би свесна и савесна људска бића требала да се разликују од животиња. Зато Арент није била у праву када је говорила о баналности зла. У једанаестом поглављу дечак је приморан да се бори са злим Гарбосом, али и са његовим злим псом Јудом који је оличење свог газде са подмуклим сјакавим очима способан да убије човека само једним угризом својих застрашујуће јаких чељусти. Међутим, опет је човек тај који искоришћава животињу како би спровео свој злочиначки план а да при томе не буде оптужен или кажњен за то: „Гарбос је подбадао Јуду против мене. Мора да је пса убедио да сам ја његов најљући непријатељ. Било је довољно да ме угледа па да се накомости као бодљикаво прасе.“ (Козински 1999: 149).

На крају, однос животиња и људи кулминираће у настраном нимфоманском и инцестном односу замљорадника Макара, његове ћерке Евке и сина Антона званог Препелица. Тај надимак носио је зато што је имао обичај да разговара само сам са собом, никада са другима, што се на неки

начин може окарактерисати као полу мост. Макар је имао доста зечева о којима је водио посебно рачуна, пратио њихово коћење и знао свако име. Једна женка му је, како је дечак запазио, била посебно драга зато што би имао обичај да је унесе у кућу и да је тамо држи по неколико дана. То је била најлепша, циновска, снежно бела женка која се ни једном није окотила. Након боравка у Макаровој кући зечица би изгледала изнурено и нездраво, одбијала би да једе а дечак је приметио и да је крварила испод репа. Нигде се у тексту не даје тачан разлог таквог њеног стања, али то је управо онај тренутак када читалац сам учитава значење онога што је писац написао, што није експлицитно рекао нити одредио неко непроменљиво и свеважеће значење. Једног дана дечак ће добити заповест од свог газде да убије баш ту зечицу. У њему се јавила неверица и недоумица шта да уради јер је Макар био тај који је увек убијао зечеве пошто дечак није био довољно снажан и спретан да то уради на прави начин. А ова зечица је била његова омиљена и веома вредна због своје ретко доступне чисто беле коже. Но, наредба је и даље важила и дечак је морао да је изврши. Пошто је била исувише тешка и крупна, није могао да је подигне за задње ноге и удари међу уши већ је морао да је убије на земљи, што је и учинио. Започео је са процесом драња коже и одвајања драгоценог крзна, али у једном тренутку му се учинило да се полуодрано тело грчевито затресло. Био је убеђен да му се причињава и да умишља због страха да нешто не поквари, али се тело поново згрчило на куки о коју га је обесио. У паници је скинуо тело које је почело да одскаче по дворишту уз узнемирујуће пиштање и крике који су узнемирили све остале животиње у дворишту. Описи помахнитале полумртве и полуодране животиње која махната по дворишту производе узнемирујуће и гротескне слике у читаочевом уму:

Пала је на земљу и одмах почела унезверено да трчи напред-назад. С кожом која се вукла за њом ваљала се по земљи испуштајући један, непрекидан врисак. Пиљевина, лишће, прашина и измет лепили су се за голо, крваво месо [...] Престрављени зечеви су помахнитали у леглима; узбуђене женке газиле су своје младе, мужјаци су се међусобно уједали ударајући ребњацима о зидове. Дитко је скакао и затезао ланац. Кокошке су клепетале крилима у очајничком покушају да полете да би после пар метара, изнемогле и понижене, падале у парадајз и лук. (Косински 1999: 185)

Читаву ову ујдурму окончао је сам Макар пресекавши секиром на пола крвавог створа бесмучно ударајући по њему док није остала само крвава каша. Неколико пута смо нагостили да је врхунац и тачка прелома за дечака био тренутак када је затекао Евку у заносу са једним јарцем. То је за њега било превише; није могао да поверује да је тако нешто могуће и сва његова надања у боље дане била су срушена. Јер једино је са Евком осећао да нешто вреди, да његов живот има смисао:

Заборавио сам на свој удес циганског мутавца коме је судбина одредила да изгори у ватри. Престао сам да будем зао дух кога су чобани извржавали руглу, који је бацао чини на децу и животиње. У сновима сам се преобраћао у високог, згодног човека, белопутог и плавооког, са косом боје избледелог јесењег лишћа. Постајао сам немачки официр у тесној црној униформи. Или сам се претварао у птицоловца, упућеног у све тајне стазе у шумама и мочварама.

У тим сновима моје веште руке изазивале су необуздане страсти код сеоских девојака преобраћајући их у дивље Лудмиле [...]
(Козински 1999: 182-183)

Ови редови још једном потврђују дечакову борбу са идентитетом, жељу да буде неко други кога неће прогонити због тамнопутог изгледа и урокљивих црних очију већ кога ће ценити због његовог знања и желети због припадања вредној раси. Од самог почетка је већ јасно да је дечак само литерарно средство којим Козински повезује прошлост и садашњост, историјски тренутак у коме је одрастао и свој каснији живот, а да су многи закључци, мисли, осећања и слике које приказује заправо власништво одраслог човека Козинског који сада после толико година и времена од када је био дечак има знање које тада никако није могао да има. Размишљања о Богу и Ђаволу, о Злим силама, о жељи да се уклопи у друштво, о великим вођама и друштвеним системима које представљају сигурно нису теме које окупирају тако мало дете чак и у оваквим екстремним ратним околностима.

Дечак саосећа са свим животињама чијим је смртима директно или индиректно присуствовао и осећа њихову патњу као своју. Зихер указује да метафора обојене птице делује и на дубљем нивоу „примитивног цар-

ства“ мушкараца и жена сведених на природне нагоне. Птица је по њему симбол освете. Раније смо поменули да се дечак нашао и код птичара по имену Лех, код кога је дечак доспео након што је побегао од Млинара Љубоморног. Он је имао обичај да боји једну по једну птицу у дугине боје и баца у јато црних гавранова који их препознају као уљезе и некога ко не припада њиховом јату те их због тога нападају и одбацују кљуцањем до смрт. Он је ово радио у тренутку беса када није могао да задовољи своје сексуалне животињске нагоне за шта му је служила Глупа Лудмила која је једном приликом нестала и није се дуго појавила. Како сазнајемо, свој надимак Глупа добила је пошто је померила памећу након што су родитељи хтели да је удају за сина сеоског појца псалама, што је она одбила, а овај је из освете намамио изван села и организовао да је гомила пијаних сељака силује. Од тада је постала незасита у својим блудним побудама и жељама. Као што јој и име каже, Лудмила је била чудна, застрашујућа и безумна што је плашило дечака:

Била је добро грађена и више него остале жене. Њена коса, наизглед никада шишана, спуштала јој се степенасто низ рамена. Имала је големе дојке које су висиле готово до трбуха и јаке мишићаве листове. Лети је ишла одевена само у избледелу врећу која јој је откривала груди и бусен црвене длаке у међуножју. Мушкарци и момци причали су о обестима које су упражњавали са Лудмилом када је она била расположена за то. (Косински 1999: 74)

Њен готово митски изглед и стање у које је доводила мушкарце као што је то чинила митска Сукуба⁶⁷ сметали су сеоским женама које су више пута покушавале да је ухвате и казне за оно што чини њиховим мушкарцима, али она је била неухватљива: „како је Лех са поносом истакао, Лудмилин реп био је као ластин и нико није могао да је ухвати против њене воље.“ (Косински 1999: 74) Лудмила је била попут шумске виле која је очаравала мушкарце и задовољавала све њихове похотне жеље и прохтеве да они после тога нису могли ни да погледају своје ружне и дебеле жене које

⁶⁷ Сукуба је демонско биће које се јавља у облику прелепе жене која заводи мушкарце нарочито у сну кроз ноћне море. Однос са њом је ужасно искуство из кога могу да се изроде деца са демонским изгледом. Више о овоме пише Розмери Гилеј (Resemary Guiley) у *Encyclopedia of Demons and Demonology* (2009), 249-250.

су често пујдале псе против ње, али је и над њима имала неку необјашњиву моћ, па је тако успела да зачара и придобије најопаснијег и највећег пса са којим је, како се причало у селу, живела као са мушкарцем: „Други су предвиђали да ће једног дана родити децу чија ће тела бити прекривена псећом длаком, која ће имати вучје уши и четири шапе и да ће та чудовишта живети негде у шуми.“ (Косински 1999: 75) За њу Зихер каже следеће: „Она представља паганско, примитивно царство птица и шума где је свега било у бесконачном изобиљу, дивље, процветало и владарско у свом сталном пропадању, смрти и поновном рађању; недозвољено и у сукобу са светом људи.“ (у Зихер 2005: 85-86) Ипак су је на крају разбеснеле жене из села на бруталан начин убиле тако што су јој у међуножје набиле запущену боцу пуну ђубрива коју је затим једна од жена свом снагом шутнула. Флаша се разбијала у њеном телу док су се све окупљене жене изређале у овом подухвату. Свет у коме се дечак налази само наизглед не припада земљском и људском друштву, већ некој врсти зачараног света у коме је дечак обојена птица у односу на друге људе који су сви једнолични, те мора бити изопштен из њега. Али људи јесу творци и спроводиоци света у коме је могуће убијати друге људе зато што другачије изгледају и то је оно што је најстрашније уколико узмемо у обзир чињеицу да је после Француске револуције свест Човека требала да буде на вишем ступњу цивилизацијског развоја у односу на мрачни средњи век.

Козински је са својим недефинисаним и многоструким идентитетом постао, као и дечак из романа, ослобођен и неспутан везаношћу за једно место. Његова лутања нас подсећају и на проклетство које Јевреји носе са собом оличено у легендарном лику Јеврејина луталице⁶⁸ који је осуђен на вечно ходање светом и немогућност да се негде трајно заустави или пак умре. (Енциклопедија Британика 2018) Своје преживљавање приписивао је пукој срећи и увек је био свестан болне чињенице да је стотине хиљада друге деце било осуђено на смрт, али он себе никада није видео као некога ко продаје сопствену кривицу и приватне успоме-не, нити као хроничара катастрофе која је задесила његов народ, већ ис-

⁶⁸ Пошто је одбио да умирућем Исусу да воду, Јеврејин бива осуђен на вечно лутање и бесмртност. Тако је у очима хришћана њихов грех двострук: најпре су га издали, а онда му нису испунили последњу жељу. Вечни живот му постаје терет, а смрт недостижна. Више о овој легенди може се прочитати у електронском издању Енциклопедије Британика, доступној на следећем линку <https://www.britannica.com/topic/wandering-Jew>, приступљено 12.1.2022.

кључиво као приповедача. О преживљавању је говорио непосредно након објављивања романа на поменутом скупу у Конектикату пред искључиво јеврејском публиком са којом је осећао извесну врсту повезаности, јер су породице неких присутних страдале на сличан начин као и чланови његове шире фамилије. Оно што му је било упечатљиво јесте да су многи присутни изгледали толико јеврејски да није могао да се отргне утиску и мишљењу да готово нико од њих не би преживео да су се нашли у Пољској за време рата баш због свог специфилног и препознатљивог изгледа. Страност и страх од оних који изгледају другачије Козински још више појачава описом племена Калмика, немилосрдним отпадницима од совјетске војске, који су као и дечак имали изразито тамне очи и црну косу што је било трагичан усуд: „Очигледно да сам заједно са њима припадао другом свету. Није могло бити милости за овакве као што сам ја. Ужасна судбина казнила ме је тако што ми је дала црну косу и очи поистовећујући ме са овом хордом дивљака.“ (Косински 1999: 217) Ситуација у данашњем свету се не разликује много. Велике миграције које су покренуте са арапских простора захваћених ратовима у Сирији, Ираку, мигранти из Пакистана и других држава Блиског и даљег истока својим специфичним тамнопутим изгледом плаше Европљане који их сматрају дивљацима и који не желе да их приме у своје чистокрвне државе не марећи за то што су управо вође њихових држава изазвале разарања и потпуна уништења поменутих држава зарад експлоатације и богаћења и других стратешких разлога подржавајући овакве велике миграције које могу у потпуности да утичу на промену идентитета, етничке и верске структуре Европе какву смо је до сада познавали. С друге стране, избеглице из Украјине су добро прихваћене и брзо интегрисане у европска друштва јер су оне последица најопаснијег и највећег демона који се појавио икада у историји света, како нас учи америчка и западњачка пропаганда већ деценијама. Међутим, и поред свог изгледа дечак је пожелео да буде део групе која није марила за то и која је дошла да спроведе дугоочекивану правду. То је био један пук совјетске војске који је пролазио кроз село у коме се дечак нашао спашавајући га од помахниталих Калмика.

На крају романа Козински се, рекли бисмо, на ироничан, али и идеалистички начин позабавио темом комунизма. Знајући његове антитоталитарне ставове и негодовања против послератног совјетског комунистичког терора, његов приказ дечакове опседнутости или жеље за припадношћу

совјетској војсци можемо да посматрамо као одјек жаљења што су се победничке снаге у рату претвориле у репресивне снаге у миру. Пук који је пронашао дечака био је састављен углавном од младића који су на почетку рата били још увек деца. О њему су бринула два војника Митка, инструктор стрелаца и елитни снајпериста, и Гаврила, политички комесар пука, али су и остали војници били благонаклони и заштитнички настројени према њему. Гаврила се бринуо и о његовом образовању, учио га да чита и пише и освешћивао откривајући му да светски поредак нема везе са Богом нити да Бог има везе са светом и да су људи сами били задужени за своје животе и смер у коме ће се они одвијати. Зато је сваки човек био битан, па и неко као што је он, „и зато је било пресудно да свако зна шта му је чинити и чему треба да стреми.“ (Косински 1999: 227) Од њега ће сазнати и да повремено неки појединац искочи из масе људи, што је било у складу са правилима историје човечанства. Такав човек је желео добробит свим људима и знао је, на основу свог супериорног знања и мудрости да Бог не може да помогне у овоземаљским стварима: „Такав човек постаје вођа“, говорио би му Гаврила: „један од великих људи, који предводи народ у његовим мислима и делима, као што ткач управља својим разнобојним концима кроз сложени образац тканине.“ (Косински 1999: 227) Дечак је имао прилику да у пуковској библиотеци, болници и мензи види неколико фотографија и портрета тако великих људи који су углавном већ били покојни. Волео је да им загледа и проучава лица. Упечатљив му је био један портрет који је приказивао човека са дугачком разбарушеном брадом и кратким именом. Али посебну пажњу му је привукла слика последњег вође који је још био жив и чије су слике биле лепше и сјајније од других. Имао је саосећајне очи и мило лице и личио је на неког вољеног ујака или деду кога дуго нисмо видели, који жели да нас помилује и узме у наручје. Посебно га је фасцинирао његов изглед из младости јер је имао изразито црну и разбарушену косу, тамне очи, густе тамне обрве и касније бркове. Изгледао је још тамније од њега; био је црњи од Циганина и јеврејскији од других Јевреја које је дечак видео у селима а које су Немци убили. Сазнао је да је он био Грузин и био је уверен да би га Немци ухватили и послали у крематоријум заједно са његовим сарадницима који су сви били црномањаст, здепасти и црнооки. Али то се није десило и он је постао њихов вођа који их је водио у победе и нови праведнији живот једнакости. Име тог великог човека било је Стаљин:

Под његовим руководством, причао је Гаврила, Црвена армија је побеђивала Немце и доносила ослобођеним људима нов начин живота који је све чинио једнаким. Неће више бити богатих и сиромашних, изабљивача и изабљиваних, прогањања црно-мањастих од стране плавих, људи осуђених на гасне коморе. [...] дуговали су све што су имали том човеку: образовање, чин, кућу. Библиотека је дуговала све своје красно одштампане и повезане књиге њему. Ја сам дуговао негу армијских доктора и опоравак њему. Сваки совјетски грађанин имао је дуг према овом човеку за све што је поседовао и за сву своју срећу. (Косински 1999: 228)

Критичари који су се бунили против његовог напада на стаљинистички режим у Совјетском савезу осетили су ту иронију и сарказам са којим он говори о партији и читавом систему. Свакако да дечак са дванаест година није могао да зна све оне ствари које је Козински знао када је писао роман двадесетак година после, те у деловима у којима говори о партији заиста чујемо аутентичан глас одраслог Јержија Козинског и у том смислу се роман може окарактерисати као аутобиографски, јер је изнео своје ставове и разочарање у исти тај систем. Пошто је онај велики човек живео у Москви, великом граду жудње и наде свих радника широм света о коме су се писале песме и књиге, снимали филмови и испредале легенде. Кремљ је био срце Москве у коме је Стаљин радио, често до касно у ноћ, те су осветљени прозори његовог кабинета сијали не само буквално, него су представљали и светионик нове наде и тежње за бољом будућношћу свим радницима света. Дечаково разочарање и осећај преварености због неважења силних молитви које је изустео зарад свог спасења и спознаје да не постоје Исус, Марија и остали свеци, заменило је осећање новог самопоуздања које је осетио из прича својих спаситеља који су му предочили истину о томе да постоје земаљски начини да се прошири доброта уз помоћ оних великих људи који су своје животе посветили том циљу:

Били су то чланови комунистичке партије. Они су били одабрани између свих припадника људске заједнице, пролазили су специјалну обуку и прихватили се посебних задатака. Припремани су да издрже све тегобе, па и смрт, ако је ствар радничке класе то захтевала. Чланови партије стајали су на друштвеном врху

одакле су људско делање могло (*sic*) сагледати не као бесмислено главињање, већ као део одређеног обрасца. Партија је могла да види даље и од најбољег снајперисте. Стога није чудно да је сваки члан партије не само схватао значење догађаја већ је могао да их обликује и управља њима према новим циљевима. Ето због чега једног члана партије ништа није могло изненадити. Партија је радним људима била оно што је локомотива возу. Водила је друге према најбољим циљевима, указивала на пречице ка унапређењу њихових живота. А Стаљин је био главни машиновођа у тој локомотиви (Косински 1999: 231).

Дечак је био посебно фасциниран самим члановима партије који су на састанцима критиковали друге, али и себе чистећи тако партију од оних који су реметили њен напредак. Унапређивали су своја становишта трудећи се нарочито да предупредe штетна деловања свештеника или велепоседника. На тај начин су се калили и постајали чврсти као челик:

Било је нечег неизмерно очаравајућег у вези са тим. Гледате човека који је одевен као и сваки други... Али он је можда био члан партије; можда је у џепу униформе, изнад срца, носио партијску књижицу. Тада би се он мењао у мојим очима... постајао један од најбољих, један од изабраних, један од оних који су знали више од других. Његови искази садржавали су више моћи него кутија са експлозивом. Остали би ћутали када би он говорио, или би говорили обазриво када би он слушао. (Косински 1999: 232)

Међутим, посебно место у његовом срцу заузео је Митка који се такође бринуо о њему од кад је доспео у пуковску болницу. Он је био најомиљенији и најпоштованији човек у пуку, Совјетски херој са највише одликовања и носилац највиших војних почести. О њему су писале новине и снимане репортаже у филмским журналима које су гледали милиони људи. Такав један човек, о чијим су се ратничким подвизима испредале приче око логорске ватре, бринуо је о њему, доскоро безвредном Циганчету одвојеном за одстрел. Хранио га је, давао лекове, уз његову помоћ је добио на тежини јер је увек бирао најбоље комаде меса и скидао масноћу са супе за њега. Гаврила се бринуо да га научи озбиљним стварима, да се описмени и да га

упути у партијске ствари, док му је Митка читао поезију и певао песме уз пратњу гитаре, водио га у пуковски биоскоп и објашњавао филмове, да посматра механичаре док раде и стрелце док вежбају гађање. Ранија опчињеност и фасцинација коју је осећао према СС војнику кога је имао прилике да види, његово држање и достојанствен став који су одавали нешто натчовечанско у фасцинантној зифт црној униформи, који је проводио време убијајући затворенике или доносећи одлуку о субдини „малих црних бува“ као што је био и он сам, изгледали су му жалосно безначајни у односу на све оно што је чинио Митка у својим ратним подвизима којима је све више јачао Совјетски Савез убиством сваког немачког официра.

Зато је дечак на крају рата, док је боравио у центру за изгубљену децу пре него што су га пронашли родитељи, једном војнику на папиру написао да је син совјетског официра који је на фронту и кога чека у сиротишту јер није желео да изгуби своје место у тој локомотиви која је уместо у смрт сада возила у бољи и праведнији живот. Чини се да је за Козинског тај воз ипак промашио очекивану станицу, па је одлучио да искочи из њега и потражи неко друго место које ће му пружити потпуно другачије искуство од свега онога што се може доживети у Европи, које ће понудити своју верзију сна о праведном животу. Дечак није дошао до смираја и његове муке као да нису искупљене и награђене на крају иако је доживео нешто што огромна већина деце није, а то је да су га на крају рата пронашли његови родитељи са којима је могао да почне нов живот у миру. Он је и даље обилазио сиротиште надајући се да ће добити писмо од Митке или Гавриле, одлазио ноћу од куће и проводио ноћи са људима који су дању живели у миру, а ноћу као да су још увек били у рату, који су се опијали, водили љубав, убијали се, силовали девојке, трговали разном робом сумњивог порекла: „Осећао сам се лагодно међу овим људима чија су лица остајала скривена под копреном ноћи. Нико ме нисам сметао. Нико ме нисам стајао на путу. Држали су да је моја мутавост предност која осигурава дискрецију...“ (Косински 1999: 275) То што су га родитељи пронашли за њега није значило слободу, већ на неки начин губитак слободе. Слично као и људи који су преживели логоре и који су напokon доживели слободу, они нису знали шта са њом да раде. И сам дечак је имао такав утисак. Иако је знао да би требало да је задовољан што су га пронашли, није могао лако да прихвати чињеницу да је од изгубљеног и ничијег или свачијег дечака постао нечији син, вољено биће које неко мази и пази и не жели зло. Родитељи су имали право на њега и то право

нико није могао да им одузме. Они су били неопходни и корисни малој деци, али неке као што је он, дечаку на прагу пубертета, они су представљали сметњу: „[...] дечак мог узраста требало је да буде ослобођен свих ограничења. Требало је да буде слободан да сам одабере људе које жели да следи и од којих жели да учи“ (Косински 1999: 269) мислећи на своје нове пријатеље који су га спасили и које је жељно очекивао да поново дођу и да га поведу са собом како би стварали нов бољи свет. И поред те жеље да не буде спутан, ипак није могао ни да се одлучи на бегство: „Посматрао сам уплакано лице жене која је била моја мајка и дрхтавог мушкарца који је био мој отац, људи који нису били сигурни да ли ваља да ме погладе по коси или потапшу по рамену и нека унутрашња сила ме је спречавала и забрањивала ми да побегнем. Наједном сам се сетио Лехове обојене птице коју је нека невидљива сила вукла њеном јату“ (Косински 1999: 269). Његова истовремена жеља за слободом и за припадањем биле су подједнако јаке. Није могао да се одупре ни једној толико да је у потпуности одбаци, тако да је дању остајао код куће, где би преспавао цео дан да би увече био поново спреман за неки други њему добро познати живот. Његова слобода била је његов затвор; присетио се једног крупног и лепог зеца у коме се могао осетити нагон за слободом, а кога је злочесни Макар затворио у кавез. Најпре је беснео, лупао и ударао по зидовима да би се потпуно припитомио када је Макар, бесан због оваквог понашања, цирадом прекрио кавез. Једном приликом су врата кавеза остала отворена и дечак је помислио да је то прилика када ће зец напокон срећним случајем побећи и поново освојити своју слободу. Али десило се нешто сасвим супротно што је изненадило дечака. Зец је инстинктивно искочио из кавеза, начуљивши уши и као да је застао на тренутак како би се повезао са својом слободом. А онда је дошло до обрта. Кавез је био у њему саме, слобода га је напустила:

Одједном се у њему догодила нека промена. Начуљене уши су се срозале, он се отромболио и некако смањивши. Једном је скочио и бркови су му се накомстршили али ни тада није побегао [...] Он се само окренуо и тремо, као да је изненада остарио и малаксао, кренуо према колиби. На том путу једном је застао, осврнуо се и поново исправио уши; а онда је прошао поред зечева који су пиљили у њега и ускочио у кавез. Затворио сам вратанца иако то више није било неопходно. (Косински 1999: 270)

Кроз ове епизоде са животињама Козински пише модерну басну за одрасле. Потпуно иста ситуација се дешава и са људима који дуго времена бивају омамљени идеологијама, тешким условима за живот и рад да више немају ни вољу ни жељу да се боре и пригрле слободу када им се она укаже. То може да буде и мали гест слободе у коме ће човек поступити по сопственој савести а не некаквом наређењу више инстанце која га држи духовно везаног. То је тешко, јер слобода подразумева преузимање одговорности за самог себе и своје поступке и одлуке што људи у многим случајевима нису спремни да учине.

На крају, роман ипак одише оптимизмом иако нема великих излива емоција или јасних назнака среће, осим радости коју дечак осећа када га инструктор скијања код кога је зими боравио похвали. Пошто град није био добро окружење за мршаваг и ижигљалог дечака, родитељи су одлучили да се преселе у брда где је отац пронашао посао, а дечак би зиму проводио код старог инструктора скијања који је прихватио да се у том периоду брине о њему и да га подучава скијању. Чини се да се дечак помирио са стањем апатичности и равнодушности коју су људи показивали једни према другима. Знао је да свако стоји сам за себе и да нико не може да очекује помоћ од неког другог: „То што сам био нем, мало је значило. Људи ионако нису разумели једни друге. Сукобљавали су се или привлачили, грлили се или се газили... Попут планинских врхова око нас, гледали смо једни друге, одвојени долинама, превисоки да останемо непримећени, прениски да дотакнемо небеса.“ (Косински 1999: 276) Срећа као и несрећа долазе у тренуцима када им се најмање надамо, тако да ће једна незгода на скијама заправо бити врхунац овог тешког путовања и почетак новог поглавља за дечака, али поглавља у коме ће моћи својим сопственим гласом да проговори о свему ономе што је морао да прећути: „[...]завонио је телефон. Подигао сам слушалицу и зачуо глас неког мушкарца. Држао сам слушалицу на уху, слушајући његове нестрпљиве речи; негде на другом крају жице био је неко ко је желео да разговара са мном[...]“ (Косински 1999: 277) И то је тренутак наде, последњег обрта у коме се све преживљене трауме превазилазе, у коме жртва жели да се суочи са својом тешком судбином и саопшти свету истину, у коме се од безнађа и патње долази до наде и среће и неодољиве жеље да се проговори:

Отворио сам уста и напрегао се. Звуци су наврли уз грло[...]
Глас изгубљен у далекој сеоској цркви поново ме је пронашао и

испунио читаву собу. Говорио сам гласно и непрестано, најпре као сељаци а затим као градски живаљ и то што сам брже могао наслађујући се звуцима који су били бремени значењем, као што је мокар снег бремени водом, убеђујући себе наново, поново и изнова да је говор сада мој и да не намерава да побегне кроз врата која су се раскрилила на балкону. (Косински 1999: 277)

Дечак проговара и то је симбол свих позитивних животних вредности које су биле изгубљене у немо доба. То је победа живота и поновно рађање Човека. То је глас који надјачава хуку возова и остаје да сведочи и о њима и о онима који су из њих нестали. С друге стране, код Вајс налазимо податак да се само прво издање из 1965. године завршава епилогом у коме сазнајемо да је дечак одрастао и да је одбацивши друштвене околности у којима је живео у родној земљи, емигрирао на Запад. У таквој верзији књига нема срећан крај, сматра она. Исто сматра и Хоровиц јер се не нуди осећај потпуности код дечака, за разлику од почетка романа, јер његове речи остају непознате. Она сматра да крај заправо нуди лажно разрешење, јер нама дечакове конкретне речи остају недоступне и непознате, а крај отворен и двосмислен. Али то је оно о чему је и сам Козински говорио: он не нуди ништа, никаква готова и сигурна решења. На нама је да прихватимо причу како је ми осећамо и шта нама одговара. Наш утисак је да је епилог ипак повољан и да је суштина у самом чину и процесу говорења, а не у конкретним речима јер је свакако немогуће пронаћи адекватне изразе када се говори о ужасима рата; за њима се непрекидно трага кроз сам процес писменог или усменог приповедања. Ако је за време рата и преживљавања трауме ћутање значило живот, после рата говор о трауматском искуству постаје чувар самог живота који се наставља кроз сведочење, памћење и трајно сећање.

Већ смо на почетку помињали да Вајс карактерише роман као историјску алегорију и да су потешкоће са његовим пријемом настале управо зато што је писао о историјски специфичним догађајима уз помоћ алегорија где је дечак постао протагониста, а не слушалац. Управо тај алегоријски карактер романа додатно отежава однос историје и биографије који је Козински несумњиво проблематизовао. Када је реч о употреби бајке и преради постојећих у новом савременом контексту обрађујемо романе Џејн Јолен који су написани управо овом постмодернистичком техником.

Међутим, узимајући у обзир констатације које изводи Бајс у вези са природом романа, али и Џек Зајпс (Jack Zipes) у књизи *Spells of Enchantment: The Wondrous Fairy Tales of the Western World* (1991) по којој бајку види као нешто што заправо проистиче из историје и, [...] из специфичне борбе да се хуманизују зверске и варварске силе које тероришу наше умове и заједнице на стварне начине које прете да униште слободну вољу и људску саосећајност. Бајка жели да освоји овај стварни ужас кроз метафору“ (Зајпс 1991: xii) можемо да закључимо да је Козински управо желео да ухвати тај ужас историје у облику који превазилази могућности реалистичног, да је једино могуће објашњење да заправо прелази у домен метафоре као јединог могућег начина да се нацистичка зверства на неки начин ухвате у сазнајне оквири. Такође метафора је једино средство које је њему као писцу доступно јер његово присуство догађају није било потпуно из два разлога: први је што је био дете које не може да разуме шта се око њега дешава, а други је што му можда уопште и није присуствовао. У сваком случају неоспорна је чињеница да је Козински био истраумиран историјом, иако не можемо поуздано да знамо да ли примарно или секундарно што не умањује његову потребу да се суочи са њом.

Ако се још задржимо на значају бајке у људском колективном памћењу, долазимо до неких важних трагова који нас воде до бајковите структуре овог романа. У уводу своје обимне студије Зајпс подсећа на чињеницу да се бајке погрешно сматрају причама за децу што је тек скорашња тенденција, а да су оне заправо првобитно биле намењене одраслима који су покушавали преко њих да објасне чуда и непознанице из природе и тако остваре чвршће везе унутар својих заједница. Књижевна бајка је тако постала жанр унутар Западне цивилизације. Иако је тешко одредити шта је заправо бајка, познато је да су усмене приче у којима се налазе чудесна бића и појаве најпре преношене усменим путем од стране одраслих за одрасле. Пошто је Козински био дубоко везан за усмену традицију источне Европе можемо да констатујемо да је његов покушај да пише о Холокаусту покушај да се врати тој најстаријој традицији по којој одрасли подучавају одрасле о ужасима који их окружују тражећи у том процесу наду и спасење, али не прерађујући постојећу добро познату причу, већ стварајући сопствену која има елементе традиционалне, те писац свесно или несвесно свој наратив обликује на тај начин. Зајпс још наводи да су ова усмена предања која су послужила као основа за књижевне бајке обилувала на-

родним обичајима, ритуалима и веровањима групе или племена у коме су настале. Козински такође своју причу заснива на многим ритуалима који су други спроводили над њим или над животињама или које је он спроводио над другима у нади да ће га спасити. Бајка, односно прича, представља знак који оставља трагове човекове борбе и жеље за бесмртношћу. Пошто је Холокаустом требало убити живот, једино што може да оствари ту жељу за бесмртношћу јесте прича која наставља да живи вековима. Језик бајке има магијску моћ јер ствара магичне спојеве који раније нису постојали:

Приповедач/писац поставља себе насупрот језика како би утврдио идентитет и тестирао самога себе уз помоћ језика и насупрот језику, а свака реч означава пут према будућности која је различита од оне прокламоване, сигурно другачија од онога што се проживљава у садашњости: речи које се бирају у процесу стварања приче допуштају приповедачу/писцу слободу да се играју могућностима које никада нико раније није могао ни да назре. Те ознаке су магичне. [...] ознаке као што су слова, речи, реченице, знаци. Бајке настављају више од било ког другог књижевног жанра да наглашавају трансформације ознака уз помоћ чини, чаролија, васкрсења, ре-креација. (Зајпс 1991: xii)

Још једном се наглашава важност самог језика као дела животоносног процеса приповедања. Чудо у раним усменим предањима, или касније у првим писаним облицима прича, није увек у функцији ослобађања које је зависило од тренутног стадијума развоја једног племена или заједнице, већ за преобликовање, преиспитивање или пак стабилизацију одређених убеђења, законитости и норми заједнице што је за последицу имало идеолошко обликовање настало из позиција које наратор заузима. Промене заплета и околности у причи зависиле су од осећаја зачуђености или страха које је наратор желео да произведе код слушалаца што значи да је призвук чуда и емоција коју говорник жели да измами код публике увек идеолошки условљен. То даље значи да није увек могуће спознати идеолошке намере приповедача пошто су ове приче прерађиване и препричаване вековима те није могуће реконструисати или деконструисати идеолошко значење саме приче. Оно што можемо да закључимо јесте да

су овакве приче увек усмерене ка способности читалаца и потенцијалних даљих преносилаца њихових знакова и значења да се питају и промишљају о даљим могућностима приче без датог и намераваног завршетка што је управо учинио и Козински:

Не желимо да стварамо идоле. Не желимо да нам се именује утопија. Желимо да останемо знатижељни, запањени, испровоцирани, мистификовани и полетни. Желимо да гледамо широм отворених очију, да пиљимо, да бленемо, да посматрамо и зуримо. Желимо да нам се дају могућности да мењамо и најзад, желимо да нам се каже да можемо да постанемо краљеви и краљице или господари наших сопствених судбина. Сећамо се чудесних прича и бајки како бисмо одржали свој осећај за чуђење живим и како бисмо неговали своју наду да можемо да досегнемо могућности и прилике да преобликујемо себе и своје светове. (Зајнс 1991: xvi)

Подсећа да су нацисти злоупотребили и бајке, као и све остало што су искористили у креирању сопственог мита и пропагандних идеолошких наратива. Након рата, још једном је постала средство за суочавање са ужасима стварности који нису протекли из процеса цивилизовања, већ су новрата проистеклог из перверзних и поремећених облика цивилизације који су довели свет до највећег дотадашњег посрнућа.

У нашој анализи романа *Обојена пишца* као бајковитог наратива послужићемо се теоријом руског формалисте Владимира Пропа који је покушао да анализира и теоријски успостави структуру и облик народне руске приче у свом делу *Морфологија бајке* објављеном 1928. Под термином *морфологија* у овој анализи подразумева се „опис бајке по њеним саставним деловима и односу делова једних према другима и према целини.“ (Проп 2012: 27) Пропова хипотеза гласи да су бајке (са вилама и другим магичним елементима) посебна врста народних приповедака. Пошто није у питању народна приповетка, а ни бајка јер нема магичних бића, већ својеврсна пишчева творевина коју одређујемо као постмодерна бајка у којој проналазимо макар трагове фолклорне традиције источне Европе на коју се фокусира и Проп, усуђујемо се да текст подвргнемо оваквој анализи. Фокусираћемо се на типове ликова и функције које они обављају које су карактеристичне и за народне приповетке јер се врло јасно уочавају и

утичу на путошество самог јунака. На почетку другог поглавља Проп даје четири примера методе коју користи у којима су представљени стални и променљиви чланови. Оно што је променљиво јесу називи ликова и њихови атрибути, а оно што је константа јесу њихови поступци, односно функције. (в. Проп 2012: 28) На основу тога Проп закључује да се исти поступци могу доделити различитим ликовима из чега изводи *функције* које ликови могу да имају и наводи тридесет једну могућу функцију (поступак). Одабир функција зависи од њиховог значаја за ток радње. Не постоји ни једна бајка која садржи све могуће функције, али се оне увек јављају истим редоследом иако се неке од њих могу изоставити јер је за разумевање наратива кључно смислени редослед догађаја. У том смислу наратив Козинског је у потпуности структуриран на овај начин јер догађаји произилазе једни из других, ток приче је праволинијски и тече без икаквих сметњи, али са понављањима одређених ситуација. Трећа хипотеза коју Проп изводи и доказује је да је редослед функција увек исти, али само уколико је у питању искључиво фолклорна творевина и да то не важи за бајку као врсту нити за вештачки створене бајке. Овде нема дисторзивних, фрагментисаних и ахронолошких делова карактеристичних за постмодернистичке романе тако да се функције надовезује онако како би то био случај и у фолклорној причи. Јасно је свакако да овај наратив не може да се посматра као магична бајка јер она то није, али испод реалистичког нивоа налази се тај дубљи алегоријски слој који у себи носи карактеристике магичног иако праве магије, магичних предмета или бића нигде нема. Нема царева, цареве ћерке, златних јабука, змајева; ту је само дечак са пределима, људима и животињама који се сви заједно налазе у једном мрачном зачараном свету који никако не може одговорати рационалној стварности. Овом анализом желимо да истражимо које су то функције и ликови који се појављују у народним приповеткама који се могу пронаћи и у овом роману и тако покажемо да је Козински случајно или намерно применио структуру усмене традиције коју је веома поштовао и која је била извор свог знања и у свом наративу о најтрагичнијем догађају у историји.

Детаљну анализу и опис функција Проп даје у трећем поглављу. Свака функција објашњена је кратким сажетком њеног основног смисла, скраћеницом која се формулише кроз једну реч и ознаком слова грчког алфабета или другим симболима. Свака прича углавном почиње *удаљавањем* јунака од куће или приказом његове тренутне ситуације која не представља праву функци-

ју, али чини важан морфолошки односно структурални елемент. На почетку наратива сазнајемо положај безименог дечака и како је доспео у ситуацију у којој се налази. Након уводне ситуације следе функције. Ми ћемо представити оне које проналазимо у наративу Козинског као и њихове ознаке.

I Један од чланова породице удаљава се из куће (одредба - *удаљавање*, знак е) - Дечака шаљу у село да би се сакрио – удалио – од рата) - Проп наводи да првих седам функција представљају припремни део за почетак главног дела приче а да се перипетија дешава чином подлости који врши *зликовац*. У причи Козинског након прве функције ових седам припремних нема јер се јунак/жртва одмах налази у окружењу у коме је већина људи непријатељски настројена према њему тако да оне нису потребне.

IV Противник покушава да се обавести (одредба –*расийиивање*, знак в) – лик/ликови зликоваца се још увек не појављују што у овом случају не нарушава структуру приче јер она заправо почиње тек касније са XI функцијом.

XI Јунак напушта кућу (одредба – *оглазак*, знак ↑) - његов дом је Мартина колиба коју мора да напусти након што случајно изазове пожар у коме ће већ умрла Марта изгорети. Када је ова функција у питању, Проп појашњава да се она разликује од оне прве (е) која у себи садржи елемент тренутне одсутности док ова означава почетак путовања *јунака-ж* на коме не иде ни у какву потрагу и на коме га чекају многе авантуре. Овде Проп разликује две врсте јунака: јунака-тражиоца и јунака-жртву. Безимени дечак се недвосмислено уклапа у ову другу врсту а његово неизвесно путештвије заиста тек почиње када буде морао да напусти Мартину колибу која је тада била његов дом. У том смислу можемо онда рећи да је ово заправо прва функција којом прича почиње. Стрелица (↑) представља путоказ, односно путању јунака која је интензивна и пролази кроз многа различита места. Сада се у причу укључује нови лик који се назива *рџве-донор* од кога јунак обично добија магичан предмет који ће му помоћи да превазиђе надоласеће проблеме и кога обично случајно среће. То би била Мудра Олга која проналази дечака након његовог одласка из Мартине колибе и која му пружа потребна знања и вештине које ће касније употребити на свом путештвију.

XII Јунак се проверава, испитује, напада и сл., и тиме се припрема да добије чаробно средство или помоћника (одредба – *прва дариваочева функција*, знак D) - непријатељски настројени сељаци (D⁸) бацају у воду

дечака и она га носи далеко од Олге која му је преносила дар знања како да користи биљке, лековите траве и животиње и да поседовање ватре такође може да му спаси живот.

XIV Јунак стиче чаробно средство (одредба – *стицање*, знак Z) - Магичан предмет за дечака биће такозвана „комета“ или избушена конзерва у којој се одржавала ватра. Имала је више функција: могла је да га загреје, да му послужи за припрему хране, да буде спасоносно оружје којим би одагнавао псе луталице и људе. Ватра је морала да се чува и одржава савесно, јер је она значила живот. Прву комету је добио од Олге, али је она сада била далеко, а другу је случајно нашао (Z^5) и украо од дечака чобана кога је срео успут. У том случају дечак кога случајно среће на путу бива прави донор.

XVI Јунак и његов противник ступају у непосредну борбу (одредба – *борба*, знак L) - Дечак наилази на сељаке који се према њему понашају непријатељски, туку га, малтретирају, третирају као животињу или горе од тога. Ових ликова има много, а први са којим се директно сукобљава јесте Дрводеља који ће га претући пошто је побегао од куће. Проп наводи неколико врсте борби. Дечак се неће наћи у отвореној борби – тучи – већ ће надмудрити (L^2) зликовца (в. Проп 2012: 61).

XVII Јунака обележавају (одредба – *жиљосање*, знак M) - обележавање јунака долази кроз борбу и рањавање; међутим безимени дечак је још од самог почетка обележен својим изгледом по чему га препознају, а касније ће бити обележен и својом немошћу (M^3) – што су други начини обележавања (в. Проп 2012: 62).

XVIII Противник бива побеђен (одредба – *победа*, знак V) – Дечак ће у такмичењу надмудривања (V^2) победити Дрводељу који ће упасти у бункер са пацовима и бити поједен до кости.

XX Јунак се враћа (одредба – *повратак*, знак $\downarrow$) – дечак нема полазну тачку којој би могао да се врати. Свако разрешење његовог положаја не означава повратак у правом смислу, већ поновни одлазак на ново путовање. Понекад повратак представља бег, што важи и у овом случају јер дечак бежи са места борбе проналазећи нове предмете који ће му помоћи у његовом бегу: у овом случају су то Дрводељина кола са коњима (средство) којима ће се одвести до наредног села и новог зликовца.

XXI Јунака прогоне (одредба – *прогањање*, *пошера*, знак P) – Након што комунисти упадну у једно село пронаћи ће скривеног дечака и повести га да га предају Немцима.

XXII Јунак се спасава од потере (одредба – *спасавање*, знак S) – након нових пропасти које му се уз пут дешавају, један Немачки војник га пушта а затим га свештеник одводи код новог сељака/зликоваца Гарбоса. Проп објашњава да се у причи могу догодити и друге несреће за јунака и да се зликовац може враћати више пута лишавајући га његових помоћних предмета као и да не постоји одређен облик понављајућих зликоваца (в. Проп 2012: 68) што је управо случај са причом Козинског: дечак се изнова и изнова сусреће са новим непријатељима који желе да га униште и начинима наношења штете кроз одузимање предмета или животиња које су његова помоћ. Ова и претходна функција ће се поновити у још једном селу када необуздани Калмици изврше масакр, а дечака спасу војници Црвене армије Митка и Гаврила.

XXIII Јунак стиже препознат кући или у другу земљу (одредба – *голазакимкоинишо*, знак °) – Следећа ситуација за дечака јесте када се нађе у новом селу код новог прогонитеља Гарбоса који покушава да га убије. За то ће користити свог пса Јуду.

XXV Јунаку се задаје тежак задатак (одредба – *тешки задатак*, знак T) – Када се буде нашао у цркви биће му поверен задатак да носи мисал у току мисе што ће се показати као веома тежак задатак у коме неће успети. То је варијанта тешког задатка који није у вези са просидбом. Касније ће добити још један тежак задатак да одере Макареву омиљену зечицу, у чему опет неће успети.

XXVI Задатак се решава (одредба – *решавање*, знак A) – у овом случају задатак није решен, већ насупротив томе изазива нове потешкоће за јунака који бива обележен својом немошћу након што га сељаци убаце у септичку јаму. Пошто задатак није решен и пошто се чини да јунаковој несрећи нема краја, можемо рећи да је ово један од тренутака када се ова прича може окарактерисати као постмодернистичка антибајка јер приказује потпуни слом хуманости о коме се не може говорити, али само привремено пошто ће крај бити срећан. Још један веома важан зликовац јесте Макар у чију се ћерку Евку дечак заљубљује и која би могла да има улогу принцезе која ће доћи на крају као награда. Међутим, као што смо видели, дечак доживљава највеће разочарање баш када је она у питању и то је још један тренутак када ова прича постаје антиприча јер све добро у шта је дечак веровао бива поништено те се дечак предаје злим силама које ће да га воде готово до самог краја.

XXVII Јунака препознају (одредба – *препознавање*, знак I) – Препознавање према белегу или неком знаку – дечака препознају његови родитељи по младежу на грудима са леве стране.

XXXI Јунак се жени и ступа на царски престо (одредба – *свадба*, знак N) – у овом случају нема свадбе и принцезе, већ јунак добија другу врсту накнаде (n°) (Проп 2012: 74), а то је повратак говора. Овим се прича завршава.

Наведене функције могу бити подељене према ликовима о чему Проп говори у шестом поглављу. Постоји седам врста ликова, а сваки лик има свој делокруг који обухвата одређене функције: делокруг противника (штеточине), делокруг дариваоца (снабдевача), делокруг помоћника, делокруг цареве кћери (траженог лица) и њеног оца, делокруг пошilhaоца, делокруг јунака, делокруг лажног јунака. Делокруг може да се подели по ликовима на више начина: један делокруг одговара тачно једном лику, један лик обухвата више делокруга, један делокруг је подељен на више ликова. У случају приче Козинског ликови и делокрузи би били следећи: делокругу противника припадају ликови који директно наносе штету јунаку, а то су Дрводеља и Гарбос; делокругу дариваоца би спадале Марта и Олга које дарују дечака знањем или магичним предметима; делокругу помоћника би такође спадале Марта и Олга, али и свештеник, немачки војник, Митка и Гаврила зато што сви они отклањају дечакове невоље или спасавају дечака од потере; делокругу цареве кћери и њеног оца би припадала Евка и њен отац Макар који му поставља тежак задатак да се отараси зечице, у чему он опет не успева. Овим завршавамо само почетни стадијум морфолошке анализе романа/бајке/алегорије којом смо показали да је писац могао да буде упознат са овом теоријом и на основу ње делимично конструисао своју сопствену причу о преживљавању за друге.

Када се каже да Козински „измишља“ то заправо и није сасвим тачно, јер знамо да сећање не пружа потпуну аутентичност и сигурност, нарочито ако је онај ко се сећа у време догађаја био дете. У раду ‘La Mémoire Collective’ (‘Колективно и историјско памћење’) који је објављен 1950. године, Албваш говори о начинима перцепције и памћења историјских догађаја код деце. Деца на другачији начин доживљавају стварност од одраслих, те ће њихово памћење такође бити другачије. Та разлика никако не значи да је у питању измишљотина или лаж, већ је перспектива позиције детета и одраслог другачија као и структура менталног склопа. Он објашњава како дете чим изађе из чулне и пређе у опажајну фазу развоја почиње да

мисли са осталима пошто се „његова мисао раздељује између плиме посве личних утисака и различитих струја колективне мисли.“ (Албваш 1999: 68) Иако у тренутку историје којој присуствује дете није свесно онога што се око њега дешава, оно стиче утисак да је изван догађај важан и да превазилази оквире његовог најужег окружења на основу понашања и коментара његових родитеља или других чланова заједнице. Оно што тада може да види може да остане ван његове преокупације док не дође неки каснији тренутак у коме сада одрасла особа схвата значај догађаја коме је присуствовала као дете. До тада може да прође и неколико деценија што је случај са Козинским. Пошто као дете не може приступити догађају са пуним разумевањем његовог значаја, оно ће своје знање временом надограђивати читањем новинских чланака или у интеракцији са другим људима који нису из његове непосредне породице – комшијама, рођацима, послугом који ће радије са њим говорити о стварима које „нису за децу“ него што ће то чинити његови родитељи. Албваш закључује да ће се дететово памћење заснивати на доживљеној прошлости много више него на писаној историји и због тога може да дође до утиска да онај који пише на тим основама измишља или пренебрегава неке историјске чињенице док он заправо само преноси своја искуства са којима учествује у колективном памћењу.

Пошто је сећање несигурно, а онај који прича о догађају који је преживео заправо препричава и конструише сам догађај онако како га је он доживео и то много година касније од самог догађаја, нема сумње да је Козински своју причу исконструисао вођен својим унутрашњим светом из перспективе детета које своју причу препричава из позиције одрасле особе. У више наврата дечак у роману каже „нисам могао добро да видим“ јер му је неко или нешто заклањало поглед пошто је био скривен на тавану или штали, али је на основу звукова, покрета, на крају и маште „видео“ шта се дешава. Као и Албахари користи модалност „можда“, „сигурно“, „очито“ како би изнео да је у питању само његова претпоставка до које долази на основу чињеница које је из различитих извора сакупио. Сматрало се да је књига и сувише брутална и да приказује ужасе на такав начин да је немогуће да је реалистична. Такав утисак је остао и након што су неки делови из оригиналног рукописа избрисани од стране издавача. Оптуживан је да је искористио ужасе рата како би задовољио сопствену особену имажинацију. Али, искуства преживелих показују да је свет тих дана био

испуњен демонима које чак ни жива дечија имагинација не може да намашта. Његов одговор на то је био следећи:

[...] чинило ми се да романи о детињству захтевају врхунски чин ангажовања маште. Будући да немамо непосредан приступ том најосетљивијем, најранијем периоду наших живота, морамо га поново оживети да бисмо почели да вреднујемо наша садашња стања свести. Премда нас сваки роман нагони на један такав чин преношења, терајући нас да доживимо себе као другачија бића, ипак је, уопште узев, теже доживети себе као дете него као одраслу особу. (Косински 1999: 11)

Најзад, сам Козински се питао: „[...] да ли је могуће машту, једнако као и оног дечака, држати у затвору?“ (Косински 1999: 25) нарочито ако је стварност толико несхватљива.

7.1.2. Филмска верзија романа – *Nabarvené ptáče* (2019)

Још један доказ неисцрпности и важности теме Холокауста јесте и филм *Обојена птица* (2019) који је приказан у главном такмичарском програму 76. филмског фестивала у Венецији 2019. године и који, иако је било најављено, ипак није номинован за Оскара 2020. године. У питању је остварење чешког редитеља Вацлава Мархоула који је заљубљеник у књижевност и чији су филмови углавном засновани на књижевним делима. Рад на филму трајао је „готово једанаест година“ (Комоти 2019)⁶⁹ према речима самог редитеља, што показује колико је тешко и одговорно ухватити се у коштац са таквом тематиком и екранизовати роман који је у своје време истовремено изазвао велике политичке контроверзе и огроман успех: „За сваког уметника, третирање оваквих тема је готово изазов на живот или смрт“ (Мархоул 2019) стоји на званичном сајту венецијанског фестивала у редитељевој изјави⁷⁰. На крају је изнедрио го-

⁶⁹ О процесу настанка и намерама које је редитељ имао када је у питању сама форма филма говорио је на 76. Венецијанском фестивалу у интервјуу са Николом Комотијем (Nicolò Comotti). Интервју је доступан на Јутјуб каналу https://www.youtube.com/watch?v=VO_69UIwNzo, приступљено 14.2.2020.

⁷⁰ Доступно на <https://www.labiennale.org/en/cinema/2019/venezia-76-competition/painted-bird>, приступљено 15.3.2020.

тово трочасовни црно-бели филм (169'), у коме се говор чује укупно само девет минута и који због тога у буквалном смислу представља „покретне слике“ јер је то по њему суштина овог уметничког израза. Као неко ко прави филм, он је причу желео да исприча кроз слике и звук, без превише објашњавања и превише речи, јер речи су у књизи, која представља темељ и базу, а његов задатак као редитеља био је да те речи преточи у слику. Овакво становиште редитеља о томе шта је задатак филма подудар се са оним што је Анет Инздорф написала о томе шта је заправо филм: „У филмовима, можда више него у животу, радња дефинише особу. Док роман допушта гласу да објасни мотивацију, филм је управо то – покретна слика, која је најбоља када показује, а не када објашњава. Филм се оваплоћује кроз израз, гестове и понашање где дијалог остаје споредна компонента у стварању значења.“ (Инздорф 2003: 258) Као и роман у време објављивања, овај филм је изазвао опречне реакције и бурна осећања код публике и критичара што и јесте у основи задатак уметности. За Мархоула, ово није ратни филм, па чак ни филм о Холокаусту, већ универзална прича о свима нама. Након читања романа, осетио га је као универзалну причу о људском роду, о добру и злу у људима и борбама које свако од нас води, које нас терају да се запитамо о многим тешким питањима и да пронађемо често болне и непријатне одговоре. Козински је такође роман посветио универзалном човеку; свако од нас би могао бити безимени дечак и свако од нас би могао бити сељак који је добар или зао у зависности од околности и његовог избора.

Филм је подељен у девет сегмената, девет кругова пакла кроз које безимени дечак пролази да би на крају дошао до нечега што би требало да буде смирај, али до чега, како се чинило, дечак неће доћи. Међутим, то ипак није сасвим тачно као и у роману. Сегменти носе називе људи код којих дечак одседа током рата или са којима се сусреће на свом путу. У сваком делу представљена је по једна прича. Филм се одвија редоследом као и роман, па су називи следећи: Марта, Олга, Милер, Лех и Лудмила, Ханс, свештеник и Гарбос, Лабина, Митка и последња прича Никодем и Јошка. Занимљива је игра имена коју је редитељ направио. Поред, рекли бисмо материјалне грешке у замени имена (прича која је насловљена као Лабина у роману припада Евки), последња сцена названа Никодем и Јошка на мало другачији начин завршава филм у односу на роман. Најпре је занимљива игра имена јер знамо да је право јеврејско име Козинског било Никодем

Левинкопф, док Јошка алудира на Јерџи, иако није директан надимак тог имена. У филму се отац зове Никодем, а тек на крају у последњој сцени са-знајемо да је име дечака Јошка када он то име исписује на стаклу аутобуса којим се вози са својим оцем. Мислећи да дечак не жели да разговара са њим, отац му поставља кључно питање: „Да ли се бар сећаш како се зовеш“ на шта дечак не реагује. Козински завршава роман тако што дечаку враћа глас, док Мархоул то не чини на тај начин већ враћање гласа приказује исписивањем имена. Тим поступком више пажње је усмерено на повратак и признавање идентитета дечака који није био познат током филма, али који ипак и даље остаје нејасан, јер није директна алузија на име Јерџи. Исписивањем имена дечак врши симболично крштење и признаје своју припадност оцу, односно признаје свој јеврејски идентитет.

У филму је такође битан сегмент језик. Којим језиком представити ужасе кроз које пролази дечак, а не обележити некога и не изазвати погрешна тумачења? Мархоул није желео да сељаци у филму говоре било којим познатим источно-европским језиком: пољским, украјинским, руским или чешким, да не би дошло до стереотипних обележавања тих народа као лоших, јер они то нису, а у самом роману немамо ту одредницу. Зато је покушао да пронађе неки заједнички, универзални језик који не би на такав начин диференцирао народе. На његово изненађење и задовољство открио је да заправо постоји словенски Есперанто или међусловенски језик који може обезбедити универзалност за којом је трагао иако ће неки критичари тај одабир сматрати идеолошки обојеним о чему ће више речи бити касније.

Реакције публике на венецијанском и другим светским филмским фестивалима пропраћене су и у светским медијима. У електронској верзији *BBC* у одељку о култури налазимо текст ‘Can Cinema Still Shock’⁷¹ у коме Калим Афтаб (Kaleem Aftab) одговара на назив самог текста и поставља ново питање да ли би ипак требало да се радујемо зато што филм још увек може да изазве јавно негодовање и бес након што је публика масовно напуштала пројекције *Обојене тилице* на фестивалима у Венецији и Торонту, али и у Београду. Кадрови физичке, сексуалне и психичке бруталности и крајње трауматична искуства дечака исти су они кадрови који су шокирали читалачку публику пре пола века. Управо су делови свакодневних бруталности које се могу реално видети и на улицама изазивале негодовање, а не сама чињеница да је иску-

⁷¹ Доступно на <https://www.bbc.com/culture/article/20190913-can-cinema-still-shock>, приступљено 12.2.2020.

ство дечака део једног исто тако људског конструкта што је био Холокауст, а не маште. Ако ништа друго, филм јесте изазвао шок и реакцију. Међутим, у филму се не приказују кључне експлицитне сцене насиља које су до детаља описане у роману. На пример, у сцени у којој млинар Љубоморни вади очи љубавнику своје жене, сам чин вађења ока се не види, само се види како воденичар приноси кашику камери, и како крв шикља, а у главама гледалаца ствара се слика која следи на основу крика, звукова и приказаних детаља: „Експлицитне сцене су само у вашим мозговима, не у мом филму. У смислу насиља и бруталности не само да је веома пристојан, већ је и истинит“ (Аф-таб 2019) објашњава Мархоул. Управо је сугестивност тло на коме шок настаје. Филм није прављен са намером да изазове бес, шок, гађење, јер у њему нема сцена које би могле да произведу таква осећања. У данашње време, када популарни холивудски филмови обилују насиљем, крвљу, убиствима и другим узнемиравајућим сценама, готово да згрожености и шока нема, јер је у питању чиста фикција, док филм као што је *Обојена птица* приказује могућу реалност, те се у нашим срцима ствара отпор. Управо је о томе говорио и сам Козински. Према томе, проблем није оно што се види, већ оно што се замишља. Естетски гледано у визуелном смислу, за Зана Брукса (Zan Brooks) филм представља врхунско остварење у коме се црно-белом техником представљају раскошне брезове шуме, мочварне маце и удаљена рустична села, наводи он у свом тексту за Гардијан⁷² након приказивања филма, док драматуршки гледано филм представља: „шокантно бруталну и немилосрдну хронику земље обливене крвљу, која је дубоко у примитивним сумњама да је запањујуће одједном видети авион или камион из двадесетог века или глумце у мање бруталним сценама“ (Брукс 2019). На крају, из свих ових ужаса исијава нада, а дечак постаје бастион те наде која опстаје међу преживелима деценијама након трауматичних искустава.

У часопису *Los Angeles Review of Books* налазимо чланак професорке књижевности са Јејл универзитета Марте Фиглеровиц (Marta Figlerowicz) под називом ‘Film After Auschwitz: On Václav Marhou’s *The Painted Bird*’⁷³. Она га карактерише као „вајлдовски филм“ у коме се непрестано смењују

⁷² Чланак под називом ‘The Painted Bird review – savage, searing three-hour of hell’ доступан је на страници <https://www.theguardian.com/film/2019/sep/03/the-painted-bird-review-vaclav-marhou>, приступљено, 12.2.2020.

⁷³ Доступно на <https://www.lareviewofbooks.org/article/film-after-auschwitz-on-vaclav-marhouls-the-painted-bird/>, приступљено 14.2.2020.

лица и наличја, оно што видимо на површини и оно што се скрива испод маске, што је у роману заоденуто у рухо алегорије. Она сматра проблематичним то што је Мархоул одабрао да филм конципира онако како је конципирана и сама књига, као поглавља/кадрове који следе један за другим и који углавном приказују једну причу или једну целину. Али и у овом поступку редитеља осећамо да он, као и Козински, слаже своје кадрове као што се слике слажу у фото-албуму јер и сам живот представља низ различитих дешавања са повременим паузама мира и стагнације. Пошто је овај филм скуп покретних слика јасно је да једна слика може да говори само о једном догађају. Затим је по њој проблематично и то што је редитељ одлучио да радњу смести у неку анонимну, свеопште словенску земљу без конкретног назива. И у овом сегменту редитељ прати роман где такође не знамо конкретне топониме, али је свакако свима јасно у којим државама је било логора смрти из којих је људски пепео могао да лети унаоколо. Није потребно да нам се каже оно што већ знамо, већ оно несазнатљиво што покушавамо да разумемо. Одабир глумачке поставе такође се на неки начин уклапа у привидну анонимност, јер је већина глумаца непозната или су у питању дебитанти, као што је случај са дечаком натуршчицом Петром Котларом (Petr Kótlar), да би се, с друге стране појавила добро позната имена западноевропских и америчких глумаца као што су шведски глумац Стелан Скарсгард (Stellan Skarsgård), амерички Харви Кајтел (Harvey Keitel), немачки Удо Кир (Udo Kier) или британски Џулијан Сендс (Julian Sands) што нарушава квазидокументаристичку намеру филма која је по њој исказана кроз одабир-црно беле технике. Она је често избор многих редитеља и не сматрамо да углавном има ту намеру да створи привид документарности иако је јасно да филм није такав, већ да нас на такав визуелан начин повезују са прошлошћу.

Оно што се може закључити из досадашњег корпуса недокументарних филмова о Холокаусту последњих деценија јесте управо присуство познатих, најчешће холивудских, али и европских глумаца. Једна од намераове нам је и да укажемо на важност приближавања теме Холокауста младим генерацијама кроз књижевност јер се све више временски удаљавамо од самог догађаја. С друге стране, ту су и други медији који су и раније били доступни као што је филм, али нове генерације које се рађају у новом свету високих технологија и интернета саму књижевност и друге гране уметности све чешће сазнају посредством нових технологија.

Читави животи младих се селе у виртуелни простор који постаје њихова једина реалност. Да би их заинтересовала и заинтригирала прошлост која се у данашње време нових технологија на прелазу у четврту технолошку револуцију много више разликује од претходних историјских периода, потребно је доћи до њих. Не можемо очекивати да ће они сами да направе искорак у прошлост, већ је на старијим генерацијама да их поведу на тај пут. Једна од стратегија се управо налази у филмовима у којима глуме познати и популарни глумци јер је много већа вероватноћа да ће већи број људи на свету погледати неки филм уколико глуме планетарно познати глумци чак иако је тема филма овако тешка и непривлачна за многе који се никада нису на својим издвојеним континентима сусрели са ужасима евопских страдања. Фиглеровиц поставља питања како треба гледати овај филм и како сам филм жели да буде виђен, те да ли уопште треба погледати ову: „ноћну мору која се покреће великом брзином да нико од њених учесника нема времена нити менталне способности да је разуме.“ (Фиглеровиц 2019) Гледалац остаје разочаран и збуњен бруталним садистичким приказима људске природе, јер свако ко је осећајан постаје силоватељ, или свако ко је агресиван постаје убица. Сам безимени дечак делује као дух, полу нем и оуглао на исто тако нестваран свет да изазива изненађење у тренуцима када и покаже да га све то ипак дотиче. Фиглеровиц наводи да та збуњеност и неодлучност филма бива осветлана када се схвати да је у питању филм који говори нешто више од „једноставног таласања између искрене драме и постмодерне пародије“. То је филм о Холокаусту, али и о Источној Европи која је приказана „са већом осећајношћу и пажљивошћу него што би њен изворни географски положај претпоставио.“ (Фиглеровиц 2019) Она се осврће и на словенски Есперанто који је по њој једва разумљив, пошто је и сама говорник пољског језика. Идеја о Есперанту настала је као утопијска контра глобализацији коју је крајем XIX века предложио Јеврејин из Пољске Заменхоф, и сам полиглота, желећи да уједини свет стварањем јединственог интернационалног језика. Идеја о словенском Есперанту је још и старија, јер датира из XVII века са кореном у Црквенословенском, подсећа она, али и да је идеја о свесловенској нацији сломљена као реакционарна идеја совјетског комунистичког покрета. Оно што не може да не примети јесте однос који пост-комунистички чешки редитељ успоставља између неког словенског народа кога представљају садистички настројени неорганизовани и примитивни сељаци који

говоре неидентификованим језиком и јасно препознатљиви, добро организовани и јаки војници Црвене армије који говоре препознатљивим руским језиком, а који и сам припада словенском Есперанту. У овој културолошкој и лингвистичкој диференцијацији источноевропљани се осуђују не само на основу њиховог односа према Јеврејима, већ и у односу на Совјете под чије су окриље потпали након рата што је по њој представљено одабиром црно-беле технике. Међутим, у самом роману Козински много више простора и ироничног одушевљења пружа Црвеној армији и идеологији коју је представљала, као што смо видели када смо анализирали роман, док се у самом филму ни на који спектакуларан начин не пропагира одушевљење истом, нити се може рећи да редитељ развија дубљу везу између припадника ослободилачке војске и народа који спасава. Свој чланак Фиглеровиц закључује тиме да се филм *Обојена пшеница* због свега наведеног мање бави Холокаустом као модерним феноменом, а више исконским снагама које иза њега леже и које његови творци уз одређену дозу страха покушавају да пронађу у себи самима. За њу је филм разочарање зато што свој драматичан свет представља превише кохерентно и самозадовољно. Доказ да је редитељ ипак успео у својим намерама и поред негативних реакција публике и дела критике налази се у седмominутном аплаузу након премијере у Венецији.⁷⁴

Филм је приказан и на 48. међународном филмском фестивалу ФЕСТ у Београду 4. марта 2020. године у главном такмичарском програму. Промотер филма био је поменути глумац Џулијан Сендс који тумачи лик Гарбоса, насилног земљорадника у коме је Мархоул инкорпорирао више ликова. И као што је публика реаговала на фестивалима у Кану или Торонту, и у Београду је било оних који су напуштали салу након сцена које су биле најупечатљивије као што је сцена са очима или одсецање главе јарцу са којим је претходно општила Лабина (у роману Евка) уз коментар да не желе да гледају овако језиве сцене. Жири Главног такмичарског програма у коме се филм такмичио којим је председавао словеначки редитељ Себастијан Каваца (Sebastian Cavazza) доделио је Мархоулу награду за најбољу режију уз образложење да је „направио искорак из свих тренутних филмских трендова и закорачио у екстрем. Направио је монументално умет-

⁷⁴ Доступно на <https://www.youtube.com/watch?v=90yLTJpPjU>, приступљено 14.2.2020.

ничко дело, које подсећа на највећа ремек-дела седме уметности.⁷⁵ (Кавача 2020) На основу реакција публике која је видно једним делом била потресена и шокирана, али у исто време и дубоко ганута овом причом и сопствених импресија након одгледаног филма сматрамо да би филм требало погледати и да ће свако од нас пронаћи сопствени одговор на немилосрдне одјеке и слике посрнулог човечанства у коме је једини губитник сам човек који кроз овакве уметничке приказе покушава да дâ смисао том свом паду и поново се уздигне колико је то могуће.

7.2. Џејн Јолен (1939)

Америчка ауторка Џејн Хајат Јолен (Jane Hyatt Yolen) позната је углавном као децји писац. У њеном опусу налази се велики број књига, сликовница, сабраних прича, романа, поезије за децу, тинејџере и одрасле, есеја. Оно што њене књиге издваја од других књига за децу јесте њихова дидактичка употребљивост нарочито када је реч о књигама са тематиком Холокауста. Сматра се једном од значајнијих јеврејских писаца за децу. Поред разноврсног жанровског и формалног опуса, технике којима се служи су такође разноврсне па су многе њене приче у стилу научне-фантастике, магијског реализма, хорор прича, а оно што је такође карактеристично јесте и њена прерада познатих бајки *Трнова Ружица* и *Ивица и Марица*. О најважнијем делу њене биографије⁷⁶ за наше интересовање сазнајемо на почетку *Бавље рачунице* где се каже да су се њени преци са обе стране доселили у Америку у приближно исто време почетком XX века: са очеве стране су допутовали другом класом из Украјине, а са мајчине из Литваније населивши се у Вирџинију. Рођена је у Њујорку, а ратне године је провела у Њупорт Њузу (Newport News) са мајком и братом код баке и деке, док јој је отац био мобилисан и послат у Енглеску. У школи је била веома активна: певала је у хору, била капитен женског кошаркашког тима, освајала награде на дебатним такмичењима и била активна и на другим пољима што се наставило и касније на факултету. Тада је почела да пише

⁷⁵ Образложење је доступно на званичном сајту ФЕСТА, доступно на <http://2020.fest.rs/vesti/malkovicevim-performansom-završen-48-fest>, приступљено 10.3.2020.

⁷⁶ Детаљи њене биографије се могу пронаћи на њеној званичној интернет страници која је доступна на адреси <https://www.janeyolen.com/biography/>, приступљено 6.2.2021.

поезију и осваја награде. Написала је текст за мјузикл и глумила у представи завршне године. Након факултета опет се одселила у Њујорк где је почела да ради као уредник и новинар, али је на своје сопствено изненађење постала писац дечјих прича. Прву књигу за децу продала је на дан свог двадесет и другог рођендана. У марту 2021. године изашла је њена 400. књига. Часопис *Newsweek* ју је прогласио за „Ханса Кристијана Андерсена америчке дечије књижевности“ (Јолен 2019) како стоје на њеној званичној интернет страници. Живи у Масачусетсу и Шкотској где проводи трећину године.

Као што смо поменули, преци Џејн Јолен су се доселили у Америку још почетком прошлог века тако да она није имала контакт ни са ким из Европе. У Европи су живели у штетлима, али јој никада нису говорили о пређашњем животу. Познавала је неке преживеле, али није писала на јеврејске теме јер није довољно знала о томе. Нису је опседали духови прошлости, изгубљене читаве породичне гране или мешовит идентитет. Сама је одлучила да жели да се декларише као Јеврејка када је напунила тринаест година. У том смислу она теми Холокауста прилази из позиције секундарно истраумираних. То чини на себи својствен и једини могући начин за њу саму, подстакнута споља. Слично као и код Киша, њена заинтересованост да тему Холокауста инкорпорира у своје стваралаштво дошла је од стране њене уреднице која је била и рабинова супруга и која ју је охрабрила да пише о овој теми. О томе говори у интервјуу⁷⁷ са Надин Епштајн (Nadine Epstein) из 2013. године где каже да би једине јеврејске теме о којима би могла да пише биле библијске или везане за Холокауст. Пошто се одлучила за ову другу, једини начин за њу да се тиме бави био је да своје ликове врати назад у прошлост. То су девојчице из садашњости, припаднице треће генерације које имају сопствене дилеме и питања. Тако је почело њено истраживање и сакупљање матерјала за дечију књигу о Холокаусту које ће трајати између четири и шест месеци. Оно је укључивало и интервјуисање преживелих које није могла да спроведе сама јер није могла да поднесе када неко говори о ужасавајућим искуствима било које врсте. Сам истраживачки процес је био тежак и трауматичан, али подједнако и исцељујући баш као што је био процес исповедања трау-

⁷⁷ Интервју 'Children's Book Author Interview: Jane Yolen'(2013) је доступан на страници магазина *Moment*<https://momentmag.com/childrens-book-author-interview-jane-yolen/>, приступљено 6.2.2021.

ме за преживеле. Зато су јој помогле њене асистенткиње Барбара Голдин (Barbara Goldin) и Дебора Броди (Deborah Brodie) које су обавиле интервјуе и поставиле питања која она сама није могла и на које одговори нису могли да буду пронађени у литератури. Дакле, њен приступ се заснивао на документаристичким истраживањима, на оскудним познанствима са особама које су имале некакав додир са логорима и интервјуима преживелих који су до ње долазили ипак из друге руке. У оба романа која обрађујемо, она даје недвосмислене информације о томе шта је у њима истинито а шта није, и испуњава ону моралну обавезу коју би писци требали да имају када пишу о темама или личностима из прошлости. Прави јасну разлику између онога шта је историја а шта фикција, што неки од писаца које обрађујемо нису учинили на овако јасан и експлицитан начин. С друге стране то не чуди јер они треба да послуже и педагошкој сврси и зато у одређеној мери морају да буду јасни.

Разлог због кога је одабрала да о Холокаусту пише помоћу фантастике јесте што је у њој видела начин да се приближи овој теми чија је стварност била препуна патње, различитих невероватних смрти и покушаја херојства да је њој реалистично писање о свим тим стварима било немогуће: „За мене коришћење фантастичних елемената омогућава приступ теми Холокауста. То је било време толико распрострањеног ужаса, драме и бизарних смрти са задивљујућим чиновима херојстава и мучеништва да је за мене немогуће да отворено говорим о томе“ (Вилсон 2009) изјавила је у интервјуу⁷⁸ са Стивеном Вилсоном (Stephen M. Willson). За бајке каже да имају ону митску моћ самоодрживости и моћ да о стварном животу и истинским емоцијама говоре кроз метафоре које су људи у неким ранијим периодима много боље разумевали него што је то случај данас. Такође, оне нам помажу да о мрачним темама говоримо а да и сами не постанемо мрачни: „Мислим да нам бајка омогућава да приступимо тој теми, да је истражимо, а да сами заправо не постанемо такви. Говори нам причу о теми – тролови, вештице, крв, чини – али на кодиран, метафоричан начин“ рећи ће у подкасту⁷⁹ са Џули Богарт (Julie Bogart). О употреби фантазије и магије и какав је ефекат она имала на квалитет њених романа

⁷⁸ Интервју за *Doorways Magazine* је доступан на адреси <https://spceditor666.livejournal.com/9115.html>, приступљено 6.2.2021.

⁷⁹ Подкаст под називом *Brave Writer's Life in Brief* podcast је доступан на <https://blog.bravewriter.com/2016/10/17/podcast-jane-yolen-plus-a-giveaway/>, приступљено 8.2.2021.

о Холокаусту писала је у тексту који је узет као предговор за критичку студију *The Fantastic in Holocaust Literature and Film, Critical Perspectives* (2015) коју су уредили Џудит Керман (Judith B. Kerman) и Џон Браунинг (John Edgar Browning) у коме каже како магија има моћ да догађаје из прошлости који се сада након много времена чине као немогућим и нестварним учини још стварнијим. (Керман и Браунинг 2015: 2) Као и код других писаца о којима смо писали који се користе фантастиком или било којом техником која се помера из оквира реализма, критика је имала двоструку оцену њених романа о Холокаусту. Са једне стране су били они који су такав приступ подржавали и сматрали да магија само доприноси причи и наративу, док су с друге стране они који не прихватају никакве додатке и измене самог догађаја зато што је сам по себи довољно несвакидашњи и незамислив да било шта споља одузима ту јединственост. Међутим, реализам могу да користе они који су нешто доживели и преживели, а сетимо се да ни код тих писаца наративи нису у потпуности лишени фантазмагоричних сегмената; они који су деценијама и километрима удаљени од тога морају да пронађу другачије начине репрезентације. Зато су њени романи у извесној мери сматрани контроверзним. У једном од есеја под називом 'The Door to Lilith's Cave, Memory and Imagination in Jane Yolen's Holocaust Novels' Елен Вејл (Ellen R. Weil) констатује да се писци књижевности Холокауста не суочавају са проблемом да ће написати фиктивну причу о неком стварном догађају „што је једна од најстаријих књижевних техника – већ да испричају причу која не нарушава историјско искуство тог догађаја, како је сачувано у сећањима преживелих и њихових потомака.“ (Керман и Браунинг 2015: 112) Јолен је била та која се због свог избора да укључи фантазију у свој наратив суочавала са свим највећим легитимним страховима и опасностима које такав чин носи са собом. Могла је лако да склизне у тривијализацију која је нарочито опасна уколико се узме у обзир њена примарна млада публика која је у великој мери усредсређена на суве чињенице и бројеве без додира са личним судбинама и емоцијама преживелих који су из тог разлога често одбијали да говоре о својим искуствима из страха да их неће разумети на прави начин. Фантастика је асоцијација за нешто нестварно и бајковито са чим она тесно уплиће своје наративе неповредивог историјског карактера. Све те опасности које је она ипак избегла допринеле су једном другачијем приступу којим се будуће генерације могу служити у процесу откривања истине. Неки критича-

ри су били против тенденције да протагонисти буду фиктивни млади зато што већ постоји сведочанство праве девојчице Ане Франк. Вејл подсећа и да је проблематичност са *Дневником Ане Франк* у томе што он заправо и није био оригинално намењен искључиво младима и да је његова светска слава проистекла из потребе да се гасне коморе забораве тако што ћемо славити способност да се повучемо у „екстремно приватан, нежан, осећајан свет“ онда када прави ужас тек почиње. (Керман и Браунинг 2015: 115) Сетимо се да је оригиналан дневник уређиван од стране саме Ане, али и његог оца који је одбацио делове за које је сматрао да нису прикладни за објављивање. Тиме је директно оскрнављен оригинални текст и оригинално Анино биће на уштрб неке одређене пожељне слике коју тај наратив треба да створи у јавности. Још један разлог зашто су овакви наративи потребни је и тај што је Ана била учесник догађаја па самим тим и историје, а постгенерације морају саме да се изборе за приступ тој историји.

Бетелхајм се такође бавио питањем употребе бајке у представљању трауме у књизи *The Uses of Enchantment, The Meaning and Importance of Fairy Tales* (²1977) где каже да се неки родитељи боје да својој деци причају бајке, јер мисле да их тако лажу и да им не говоре истину. Боје се питања да ли је то истина? С друге стране, многе бајке већ на самом почетку уводном реченицом као што је „Био једном један..., Некада давно.., У давна времена потопа која су одавно прошла...“ измештају саму причу из оквира реалности и стављају је у неко далеко време које је одавно прошло. „‘Истинитост’ бајки је истинитост наше имагинације, не нормалних узрочно-последичних односа.“ (Бетелхајм ²1977: 117) Он подсећа и на Толкинову (J. R. R. Tolkien) констатацију да је за дете много значајније да разуме да ли је неко добар или зао од тога да ли је то све истина. Овај закључак смо извели раније код Козинског, јер безимени дечак непогрешиво зна ко је на страни добра, а ко не, иако се препушта силама зла да га воде када се разочара у људе које воли јер га одрасли који га окружују подстичу на тако нешто.

7.2.1. *Бавоља рачуница (1988)*

Роман има осамнаест поглавља након којих следи ненумерисано поглавље у коме се главна јунакиња Хана из прошлости враћа у садашњост, „Епилог“ и ауторкино објашњење под насловом „Шта је истина о овој књизи“. Намењена је деци узраста од девет до дванаест година – добу које у

јеврејској традицији представља време пре иницијације у религиозну зрелост у коју девојчице улазе са навршених дванаест, а дечаки тринаест година.⁸⁰ (в. Ђаковац 2006: 31) За скоро тринаестогодишњу девојчицу Хану ће то бити иницијација у сећање, у прихватање сопственог идентитета, породичне историје, разумевања понашања својих предака и улоге нове генерације као чувара сећања која до истине о томе мора да дође прерадом самог догађаја на себи својствен начин. Нарација се врши у трећем лицу јер се писац и главна јунакуња не поистовећују иако налазимо одређене сличности у њиховим биографијама. Роман се не може окарактерисати као аутобиографски или аутофиктиван зато што ни њих две ни њихове породице не деле иста искуства те је жанровски у питању у потпуности дело фикције које је засновано на сведочанствима преживелих и другим фактографским подацима. Оно што овај роман чини важним није његова иновативна форма или експерименталност у изразу, већ техника магијског реализма и путовања кроз време којом се Јолен служи у литерарном и дидактичком тексту за младе.

Прва сличност између Јолен и Хане је узраст девојчице у коме она доживљава спознају и пуно прихватање свог наслеђа. То је доба када се сама Јолен декларисала као Јеврејка. Обе имају деду по мајци који се зове Ден, о коме Јолен пише у биографији на званичној интернет страници. Ни један од њих није био у логору нити је доживео рат јер су обојица у то време живели у Америци. С друге стране, Ханин деда по оцу Вил јесте преживео рат и боравао у логору што је на њега оставило трајне последице које она не може да разуме. Његово понашање за девојчицу је било чудно и постиђујуће сваке године када се окупе да би се нечега сећали. Јолен причу започиње традиционалним окупљањем једне јеврејске породице за време Седер Песаха – традиционалне свечане вечере првог дана празника Песах/Пасха. То је најзначајнији јеврејски празник којим се прославља време које су Јевреји провели у изгнанству у Египту „када је Анђео Смрти прескочио хебрејске домове“ (Морисон и Браун 2001: 116) и излазак (Егзодус) из Египта. Током свечане вечере присутни се сећају овог догађаја читањем прича и спровођењем обреда из Хагада⁸¹ по тачно утврђеном ре-

⁸⁰ Церемоније и обреди овим поводом се називају *bar mitzvah* (син Божије заповести) за дечаке и *bat mitzvah* (ћерка Божије заповест) за девојчице. То је доба када они званично приступају читању Торе и примају благослов тим чином.

⁸¹ У *Лексикону хришћанства, јудаизма и ислама* (2006) се каже да је Хагада (на хебрејском

доследу, док је за најмлађе најзанимљивији тренутак када крећу у потрагу за скривеним *афикоманом*⁸² да би када га пронађу добили награду у виду слаткиша. За децу је то све занимљива игра, али за одрасле и овај сегмент има своје религијско значење и подсетник на тешка времена.

Хана је уморна од сећања јер се сваке године за сваки празник нечега сећају, а њој баш и није јасно чега. Још једна одбојна ствар је и што вечери присуствују углавном старији – њени родитељи, бака Бела, дека Вил, декина сестра Ева, тетка Роуз, чика Сем. Једино дете јесте још њен млађи брат Арон. Сметало јој је и то што ће их сви загледати, коментарисати како су порасли и како је лепа, иако је носила протезу и имала браонкасто-пепељасту миш боју косе, а и шале које ће говорити ће бити све на јидишу који она нити говори нити разуме. Ова важна породична вечера се поклопила са хришћанским католичким Ускрсом који празнује Ханина најбоља другарица Розмери код које је била пре него што ју је мама приморала да оде како би се припремили за досадно породично окупљање. Хана је била сита јер се најела ускршњих слаткиша и желе бомбона и љута што мора да иде тврдећи да је заборавила да вечера пада на исти дан. Међутим, није могла ништа да уради да убеди родитеље да је ипак пусте да остане код другарице и невољно је морала да крене. Затим је уследила придика коју би јој мама упућивала увек смиреним и разумним тоном који је Хану веома нервирао; волела би да се понекад извиче на њу као што то чини мама њене другарице Розмери, али је знала да се то неће десити. Мама је подсетила да поента ове вечере није у јелу, већ у сећању: „Сви јеврејски празници су сећање, мама. Уморна сам од сећања“ (Јолен ²1988: 4)⁸³ инсистирала је Хана док ју је мама подсећала и колико је баки и деки важно да цела породица буде на окупу и колико им породица значи: „Бака је

„прича“) мешавина различитих елемената: стихова из Библије и њихова тумачења (мидраша), упутстава за спровођење обреда за празник Песех, молитве, химне. Она садржи материјал из свих фаза јеврејске историје и представља живо језгро литургијских иновација и креативности од њеног постанка па све до данашњих дана (в. Ђаковац 2006. 77).

⁸² *Афикоман* је одломљено средње парче од три дела традиционалног бесквасног хлеба *мацес/мацош* који подсећа на тренутак када су Јевреји пошли из Египта узимајући на брзину храну и хлеб који није надошао (в. Ђаковац 2006: 148). Одломљено и увијено парче афикоман подсећа на тежак положај и сиромаштво Јевреја у то доба. Такође, овај обичај треба да држи децу буднима у току целе дуге вечере како би до краја одслушали делове Хагаде. О детаљима јеврејских празника и свим елементима од којих се састоји Седер Песех више се може видети на сајту *Макабијада*, одељак Празници на адреси <http://www.makabijada.com/praznici/pesah.htm>, приступљено 14.4.2021.

⁸³ Сви преводи романа који нису преведени на српски су преводи ауторке.

изгубила родитеље због нациста пре него што су њен брат и она успели да побегну. А дека ...’ / ‘Сећам се. Сећам се ..., шапутала је Хана. ‘... Вил је изгубио све осим твоје баке Еве. Породица од њих осморо потпуно уништена’” (Јолен ²1988: 4) завршила је мама уз уздах који није био уздах саосећајности, већ помирености са судбином, више као закључак уместо тачке на крају реченице. Тај уздах смо срели и код Гросмана; то је онај „крехц ојјјј“ којим су преживели испуштали преживљену трауму о којој нису говорили и који сада остаје у наслеђе њиховим потомцима који углавном сами морају да се са њом изборе. Али за разлику од Момика који је и сам увучен у њему неразумљив трауматски свет о коме жели грчевито да сазна, Хана није ни мало заинтересована за ту неразумљиву породичну историју, за то свеprisутно сећање које она не поседује а које јој не дозвољава да проводи празнике како жели са својим вршњацима и да се забавља. А оно што је у јеврејској традицији веома важно јесте упитаност и не толико трагање за одговорима колико постављање питања. Као што ћемо касније видети, деца имају обредни задатак да поставе четири питања чиме се подстича њихова радозналост и потреба за откривањем света око себе, а на овој посебној вечери сврха јесте да се открије зашто је она посебнија од других. Ипак, није била у потпуности изолована од трауматских напада које је доживљавао дека Вил, али никако није разумела шта се то са њим дешава и зашто се тако понаша јер нико од одраслих није хтео да јој објасни, а и она сама није била довољно заинтересована. Када су стигли на вечеру, сви су већ били окупљени око њега док је седео у фотељи испред телевизора и песницама љутито и претећи насртао на нацисте:

Преко екрана су промицале старе фотографије жртава нацистичких концентрационих логора, лешева поређаних на гомиле као трупци и преживелих са тупим погледима. Док су слике промицале, дубок тежак глас је објављивао низ логора: ‘Аушвиц, Берген-Белзен, Хелмно, Дахау . . .’

‘Даћу им ово!’ викао је деда Вил на телевизор, подижући своју леву руку ка апарату. Рукав његове кошуље је био поврнут изнад лакта. Промакла је упадљива фотографија једног нацистичког пуковника. ‘Ово ћу им ја дати!’ (Јолен ²1988: 8)

Није могла да се сети ни једног тренутка када се он није овако понашао. Његов заврнути рукав откривао је петоцифрени истетовирани број

који је фасцинирао Хану, иако је изгледао као тамно плава мрља око које је остарела кожа, али је сам број остао упадљиво жив. Иако људи старе, траума у њима је и даље жива; ма колико се можда чинила потрошена, замрљана, избледела, она ипак опстаје и постаје све јача како време пролази. Сетила се инцидента са обреда Ароновог обрезивања. Покушала је да привуче пажњу присутних који су били одушевљени бебом и на својој левој руци је хемијском оловком себи написала тај низ бројева толико јак да је скоро пробила кожу, на истом месту на коме се налази тетоважа деда Вила. Надала се да би то могло да му се допадне и да ће бити подједнако забавно као и нова беба. Међутим, уместо одушевљења настала је паника: „На тренутак је зурio у њу збуњен. Онда ју је одједном зграбио вриштећи на јидишу *Malach ha-mavis* понављајући то неколико пута, смркнутог и ужаснутог лица. Сви на забави су их гледали. Њеном оцу и баба Еви је требало дуго времена да га смире.“ (Јолен ²1988: 9) Касније су покушали да јој објасне шта је то што је деду толико узнемирило, али му она никада није у потпуности опростила за то што се десило. Понекад је у сновима поново преживљавала те његове урлике и избежумљено лице мада се никада није усудила да пита шта оне речи заправо значе јер је у сновима знала да је то Анђео Смрти: „Нико се није понудио да јој каже. Изгледало је да су сви заборавили тај инцидент, али Хана није.“ (Јолен ²1988: 9) Већ на тај начин његова неразрешена траума постаје и део ње.

Јолен указује на проблеме са којима су се сусретале друга, а сада и трећа генерација. Пошто је на почетку Ханина мама та која је подсећа и објашњава колико су празници важни, колики је значај сећања и породице као целине, може се помислити да је њена породица преживела пакао Холокауста; међутим, из даљег текста се види да је заправо њен тата припадник друге генерације, а да мама нема такво породично наслеђе. С друге стране, све главне јунакиње у оба романа су жене – баке и њихове унуке – а пошто је у јеврејској традицији доминантан матријархат сматрамо да је Јолен и на овај начин хтела да истакне колико је важна улога жене у очувању породичних и традиционалних вредности и породичног наслеђа. Хана протестује и пита зашто деда Вил мора увек тако да се понаша, зашто мора да има неке своје горке приповести и обичаје за вечером који се разликују од оних које је учила у недељној школи. Било би је срамота да га неко од њених другара види у том помахниталом стању или да почне да виче на њих због нечега што се догодило у прошлости и да се дека Ден

никада не издире на телевизор или на такав начин говори о рату. Опет је мама та која јој објашњава да деда Ден срећом никада није био у логорима и да су се његови зато и доселили у Америку да ни он ни она не би завршили у тим логорима. Наглашава и да су путовали другом, а не трећом класом, што нам указује на положај Јевреја почетком прошлог века у источној Европи. Како смо видели у првом поглављу, они су углавном били средњи „међуслој“ који је посредовао између највиших владајућих и најнижих поданичких слојева којима су у највећем случају и сами припадали свакако уз изузетке. Пошто су живели у штетелу могли су да се баве трговином и занатством у оквиру своје углавном затворене заједнице која је одолевала нападима и мешањима са спољашњим окружењем. Међутим, индустријализација, повећани антисемитизам и други неповољни политички и друштвени фактори су условили да преко милион и по⁸⁴ Јевреја напусти источну Европу и бољи живот потраже на неком другом месту. Талас масовних досељавања завршен је након Првог светског рата (Сарна и Голден 2000). Ден и Хана као његов потомак су избегли судбину породице деда Вила пошто су обоје рођени у Америци на чијем се тлу никада није водио ниједан глобални сукоб, али је сваки тај сукоб донео много профита и новца Америци која је чекала прави погодан финансијски тренутак да се умеша. Иако је америчко друштво настало мешавином европских досељеника, временска и географска удаљеност и изолованост матице и новог света довели су до стварања једног новог, традиционалистички херметичког друштва које је изгубило осећај и значај заједништва, колектива, породице као нуклеуса друштва, које је окренуто искључиво индивидуи и профиту и које за себе каже да је отворено, демократско, толерантно, да поштује све различитости, али које нема увид у то шта њихови државни представници раде по свету нарочито после Другог светског рата. Обични грађани имају потпуно поверење у оно што им њихова влада каже и пружа јој пуну подршку за политику коју спроводе изван својих граница. Они су у потпуности некритички оријентисани према другим државама

⁸⁴ Више о самом процесу и условима који су довели до исељавања Јевреја из источне Европе и заједницама које су се оформиле у Америци може се пронаћи у чланку Џонатана Сарна и Џонатана Голдена (2000) 'The American Jewish Experience in the Twentieth Century: Antisemitism and Assimilation' на интернет страници америчког Националног центра за хуманистичке науке доступној на адреси <http://nationalhumanitiescenter.org/tserve/twenty/tkeyinfo/jewishexp.htm>, приступљено 14.4.2021.

и народима који служе за експлоатацију ресурса, радне снаге, извоз капитала и лажне демократије. Они се демонизују, представљају као претња за локални или глобални мир да би се направила позитивна атмосфера и придобила подршка да се ista та „демократска“ Америка неизоставно војно умеша и реагује како би спасила свет од тираније других. Сећамо се, међутим, Велике економске кризе крајем двадесетих година прошлог века у којој су милиони људи остали без посла, многи су извршили самоубиства, остали без кућа, станова, целокупне имовине. Таква ситуација јесте довела до успона нациста на тлу Европе уз подршку Америке која је у надолazeћем рату видела погодне могућности за сопствени економски и индустријски развој о чему смо више говорили у другом поглављу. Дека Ден и сви они који никада нису искусили зло рата не могу да имају исти однос према таквом догађају иако су можда патили на друге начине и преживљавали егзистенцијалне трауме као што га имају они који су изгубили све само зато што се њихово порекло или изглед нису допадали другим људима. Зато он не може да говори о томе на исти начин као и деда Вил, а Хана не може да разуме зашто је та тема толико важна иако је од самог рата прошло пола века. То је разлог због кога Јолен одлучује да своју јунакињу магијски врати уназад у време и на место самог дешавања – логор смрти – да би сама доживела трауму коју ни на један други начин не може да разуме.

Штајниц и Зоњи (1975) говоре о двоструком идентитету и осећањима у вези са тим као припадници друге генерације, док су Јоленине јунакиње унукe још удаљеније јер припадају трећој генерацији. У поглављу *Five Children of Survivors: A Conversation* се каже да су неки од њих рођени у Америци или су се доселили као мали, али да су ипак сво петоро имали јаку потребу и жељу да свој идентитет посматрају двоструко јер су и Европљани и Американци. Зато су многи путовали у државе својих родитеља да би се повезали са својом историјом. Они су те двострукости свесни, док Јолен своје јунакиње на почетку лишава тог осећања све док не дође тренутак за промену и откривање тог другог дела сопственог идентитета. Седамдесетих и осамдесетих година трећа генерација још увек није постојала у мери у којој постоји данас, седамдесет и пет година после, али су већ тада почеле дилеме и дискусије о томе како ће се новим младим генерацијама које ће бити још једну генерацију даље од Холокауста та искуства преносити. Друга генерација је о Холокаусту у великој мери

сазнавала интелектуално и непосредно кроз књиге, приче, филмове и тај процес није био нимало лак иако су биолошки „имали мало Холокауста у својим нервима.“ (Штајниц и Зоњи 1975: 51) Зоњи је био забринут за начин на који ће трећа генерација сазнавати. Његова забринутост настајала је због тога што се средином седамдесетих година о теми Холокауста још увек није у значајнијој мери јавно говорило јер већина преживелих још није била спремна за то, нити је био присутан у образовном систему. Тема Холокауста се полако отвара и од табуа постала свеприсутна у животима људи кроз литературу, медије, образовни систем до чега долази већ крајем седамдесетих. Али пре тога је и даље у великој мери ова тема била непозната за многе, нарочито због инсистирања људи као што је био Визел. Његов став да је Холокауст тема која не припада људима, мистична, ванвременска и непојмљива Зоњи је видео као својеврсни механизам одбране, као забрану која кочи сопствено суочавање са тешком прошлошћу. Оно што је сматрао да је потребно да се уради за наредне генерације јесте да се успоставе механизми сећања и комеморације кроз које би они могли да на унутрашњем дубљем емотивном нивоу осете Холокауст као што су то они чинили. Међутим, није био сасвим у праву када је рекао да њихова деца неће имати Холокауст у „својим нервима“, јер смо видели у другом поглављу да постоје индиције које треба још доказати епигенетским истраживањима да и њихова деца у својим генима могу да носе тај злокобни генетски запис.

Поред деда Вила ту је и његова сестра Ева која живи заједно са њим. Никада се није удавала и није имала своју децу. Хана се увек питала зашто је то тако, али од одраслих никада није добила конкретан одговор, већ само „Зато што је тако хтела.“ (Јолен ²1988: 10) На крају је одустала и од тих питања и са бака Евом разговарала о обичним стварима као што су колико кашичица шећера иде у чашу хладног чаја или како се прави чорба од кромпира или плете шал, пошто је на та питања увек добијала одговоре. Зато је и ове године бака Ева та која пали свеће у кући иако би то требало да ради бака Бела. Из неког чудног разлога Хана је осећала да је на необичан начин повезана баш са бака Евом: „Гледање како бака Ева изговара молитве над свећама је био онај тренутак на свим породичним окупљањима који је за Хану био посебан. Било је као да су она и њена бака делиле посебну везу у тим тренуцима, као да је магија још увек била, некако, жива“ (Јолен ²1988: 12). Њих две су увек заједно шапатом изговарале

молитву за све вољене мртве и живе. Та њихова скривена повезаност се једино огледа у Ханином имену јер га је добила по једној Евиној другарици која је била мртва, али детаље о свему томе Хана није знала. Сетимо се да је и Давидов Момик носио имена свих мртвих те га је бака називала увек другим именом, али и да је дечак код Козинског безимен јер нема рођака који би могли ичега да се сећају – сва њихова имена су трајно избрисана када су нестали у вртлогу дима. Међутим, помињање њихових имена тамо где су остали преживели који их се могу сећати је још један начин да се мртвима ода почаст и да наставе да живе кроз нове генерације које ће их и на тај начин памтити и сећати се њихове праве жртве. Чињеница је да многе жртве никада неће бити идентификоване те дечакова безименост може да представља и тај сегмент изгубљене историје појединаца. Јолен иде још даље од Гросмана у смислу да своју јунакињу не само да именује према оној које више нема већ је враћа у прошлост на место трауме и спаја у заједничком искуству.

Поменули смо дечију игру и потрагу за афикоманом за који су сви знали где се налази, али су се правили да не знају јер је све то део игре коју је Хана препустила свом брату пошто она више није дете: „А игра је да се разоткрије скривени поредак универзума. Седер значи ‘ред’“ (Јолен ²1988: 17) објасниће Ханина мама, али ће истовремено изазвати и нов налет беса деда Вила: „Какав скривени поредак?“ рекао је деда Вил. „Да ли мислиш да је било поретка тамо у логорима? Да ли мислиш...“ (Јолен ²1988: 17) Да би смирила ситуацију, бака Ева га је прекинула и закључила да не би требало да схвата све то тако озбиљно и да је важно да се деца забављају пошто то све раде за њих како би могли кроз игру да науче и да се сећају сопствене историје. Јолен још једном наглашава колико су традиција и сећање на далеку прошлост важни као темељ за садашњи и будући живот, али и да је новим генерацијама потребан нов приступ и начин сећања јер се сада већ налазе на великој временској удаљености од најближег трауматског догађаја из јеврејске историје. Пошто се налазимо у добу које неки означавају као четврта индустријска, односно технолошка револуција која се базира на примени нових рачунарских и паметних технологија, јасно је да ће и сећање и памћење догађаја из прошлости морати да пронађу свој пут и у виртуелним оквирима уколико не желимо да изгубимо тај сегмент људскости и у потпуности постанемо аутоматизоване машине способне само за прост рад. На крају вечере следи обред када се

дозива пророк Елијаху/Илија и пушта да уђе у кућу како би благословио све присутне. Њему се оставља посебан пехар са вином у који сви укућани сипају део пре испијања четврте и последње чаше вина чиме се вечера завршава. Пошто више није дете, Хана је током вечери по први пут заиста и пила своје вино па је почела да се осећа помало ошамућено. Зато је сав свој део сипала за пророка не сањајући да ће због те не баш искрене да-режљивости ипак она бити та која ће имати част да га позове: „Како си ти добра девојчица. Пошто си тако несебична, *ми* можеш да отвориш врата пророку и да га дочекаш“ (Јолен ²1988: 19) рекао је деда Вил подсећајући је да се овим чином отварања врата присећају времена када су то заиста морали да раде у прошлости како би доказали хришћанима међу којима су живели да не практикују никакве ритуале са крвљу. Иако су сви веровали да се пророк једино може призвати само ако су срца чиста и отворена, Хана је мислила да је то још једна прича за децу и љутито отворила врата чикајући и упозоравајући да долази, био он спреман или не. Али она није била спремна за место и искуство које ће магијским путовањем у прошлост добити као лекцију за сву своју претходну мрзовољност.

Даље следи главни део романа у коме Хана постаје Хаја, девојчица из Лублина 1942. године. Уместо у стану свог деда Вила, Хана се одједном нашла у некој непознатој просторији са оскудном трпезом. Била је убеђена да је то због вина и да јој се само причињава, али је убрзо угледала и непознату необично одевену жену која меси хлеб: имала је тамну сукњу прекривену умрљаном кецељом, извежену блузу са поврнутим рукавима и плавом марамом на глави:

Хана је била запрепашћена. Као да се одједном пребацила на филмски сет. Илузија је била тако потпуна да није могла да нађе одговор. А онда су јој до памети дошле речи које јој је упутила ова жена: *a goy zugt a vertl*. . . . Била је то фраза на јидишу коју је њен деда све време користио и коју раније никада није разумела. Ипак, сада је била толико јасна као да је и сама могла да говори тај језик. *A goy zugt a vertl* је значило ‘Што би рекао сељак хришћанин. . .’ (Јолен ²1988: 23)

Тај језик јој је био потпуно непознат и неразумљив, али како је време пролазило као да га је све више разумела што јој је било најлуђе од свега

из овог лудог сна из кога је желела што пре да се пробуди. Та непозната жена јој се обратила назвавши је именом Хаја које је заправо било њено хебрејско име: *„Оно које ми је дато у част бака Евине мртве пријатељице. Чудно“* (Јолен ²1988: 23) била је изненађена Хана док се питала како је жена могла да зна. *„Наравно да је знала. Била је део ове луде ире. Овој лудој сна.“* (Јолен ²1988: 24) У грудима је осећала тескобу и панику да ово ипак није никакав сан, већ најстварнија реалност. Оно што није могла да разуме јесте како и зашто се она ту нашла, у непознатој кући, са непознатим људима који говоре и изгледају чудно. Сазнала је да су они њена тетка Гител и стриц Шмуел, сестра и брат њеног покојног оца како су тврдили и да су у току припреме за Шмуелову свадбу са девојком Фејге из суседног села. Пошто је остала без родитеља, Хана сада живи са њима у штетелу док је раније са родитељима живела у Јублину. Питала се како може да буде истовремено и Хана и Хаја којој су родитељи умрли од неке опаке болести коју је сама чудновато преживела:

Знала је да је Хана. Знала је јер се сећала. Сећала се маме и тате и брата Арона са његовим крупним плавим очима и сјајним осмехом. Сећала се своје куће са справама за играње у задњем дворишту и оних седамнаест плишаних куца на њеном кревету. Сећала се своје најбоље другарице Розмери, која је почела да носи протезу годину дана пре ње и која јој је показала како да једе желе бомбоне са њом иако то не би требало да се ради. Сећала се своје школе у Њурошелу. Док се сећала, заборавила је да остане јака и њене очи су почеле да се пуне сузама. (Јолен ²1988: 23)

Дакле, Хана је сигурно знала ко је, одакле је и какав је њен живот јер се тога сећала, али оно што није могла да зна јесте ко је Хаја која је преко имена постала део ње саме. Животи које живимо у садашњости су нам доступни и о њима имамо довољно сазнања; али у оквирима заједнице ми не постојимо изоловано као јединке. Као део заједнице имамо и неке своје прошле животе које је имала и наша ужа и шира породица, па самим тим шира заједница или народ коме припадамо. То није наше лично сећање, али јесте колективно које је подједнако важно као саставни део нашег личног и историјског идентитета па и генетског кода. Једино можемо да знамо ко смо и шта смо уколико се сећамо прошлости и онога што смо у њој били.

Хана полако осећа да би могла да постане све више Хаја а све мање Хана ако прихвати реалност сна и тако заборави на своју стварну прошлост што је додатно узнемирава. Полако почиње да јој се чини како је Ханина стварност сада део сна, а Хајина она права – постајало је све теже и теже да се разлучи шта је заправо сан а шта јава. А на новој јави се припрема свадба на којој Хана упознаје своје нове пријатељице које су једва дочекале да упознају Хају из Лублина. То су биле четири девојке: Шифре, Естер, Јенте и Рахел која се одмах наметнула као Ханина најбоља другарица, на шта је она протествовала јер је већ имала своју Розмери у Њурошелу. Када год би поменула да је из Њурошела, исправљали су је и говорили да је из Лублина, а она се све више питала ко је заправо и шта је истина.

Концепт путовања кроз време долази из квантне физике што би требало да га чини научно могућим те је чест мотив научнофантастичних наратива или филмова. Путовање кроз време се јавља у причама фантастике и дешава се уз помоћ неког чаробног предмета. Пошто је ово историографска метафикција нема чаролије у правом смислу, ни науке већ је магијски реализам оно што омогућава стапање два фиктивна лика у један. Јолен користи два поступка како би јасно дала до знања да њена јунакиња није директно у прошлости и да ова прича није историографска или биографска већ да је само њен привремени посетилац; први поступак је алкохол који конзумира Хана, а други болест коју је преживела Хаја. Оба поступка замагљују стварност романа и границе стварности и маште У благо алкохолисаном стању Хана није сигурна шта је стварност а шта привиђење, док тешке болести често изазивају халуцинације што болесника такође ставља у положај да није свестан шта је стварност, а шта последица овог стања. Почела је да прича о свом животу у Лублину мислећи све време на Њурошел и своју породицу оданде. Нове пријатељице су очекивале од ње да им исприча причу о себи и свом животу што им се чинило као да им прича бајку јер се њен живот у свему разликовао од њихових. Тако је Хана постала главна у друштву:

Чинило се да приче навиру из Ханиних уста док је препричавала све филмове и књиге којих је могла да се сети. Причала је девојкама о филмовима *Јеншел* а затим о *Конану варварину* са подједнаким жаром: о *Рашовима звезда*, који их је збунио; и о *Виолинисти на крову* који није. Испричала им је радњу *Малих жена* за десет минута, што је било чудо сажимања [...]

Очарала их је својим причама. После прве, коју су прекидале питањима након сваке треће реченице, биле су пажљива и тиха публика [...] (Јолен ²1988: 50)

Хана је знала да има дар за приповедање. Арону су се увек допадале њене приче, као и Розмери, али и близанцима које је тек почела да чува и који би се увек умирили уз њене приче. Али никада до сада није имала овако захвалну публику. Јолен такође подсећа на важност усмене традиције и приповедања, иако јеврејска култура обилује писаним текстовима чија се важност и применљивост ипак испољава у усменом тумачењу. Када је прешла на бајке и почела да прича *Ивицу и Марицу* звук оркестра је преузео пажњу присутних и означио да се поворка сватова ближи одредишту. До ње је дошао забављач и почео да пева песму показујући на њу: „Лепа девојчице са замишљеним очима / Зашто гледаш тако изненађена? / Како си постала тако мудра / Стара девојко у младу прерушена.“ (Јолен ²1988: 55) Када је Гител узвикнула њено име забављач је наставио да јој се обраћа не скидајући поглед са ње: „Дакле, твоје име је Хаја, што ће рећи, *животи*. Снажно име за чудна времена, дете. Буди добар *животи* и дуг *животи* својим пријатељима, млада-стара Хајо.“ (Јолен ²1988: 55) Хана није могла да зна значење свега изреченог у том тренутку, али ће јој на крају путовања овим необичним сном све бити јасно. Њено присуство на овом далеком и страном месту као посетиоца из будућности биће слично као и присуство „дворске луде“ на коју ју је забављач подсетио – њена улога ће бити пророчка да остале упозори на оно што их чека иако њена упозорења звуче лудо и невероватно када угледају три црна старинска аутомобила и дванаест војних камиона која су је подсећала на нешто али није тачно могла да се сети на шта. Затим се појавио човек у црној униформи и са дубоким црним чизмама окићен мноштвом медаља: „Видим *malach ha-mavis*. Видим Анђела Смрти“ (Јолен ²1988: 62) повикао је забављач. У том тренутку Хана се сетила како се деда Вил драо на њу узвикујући ове речи када је нацртала себи тетоважу, а када је сазнала да је у 1942. години неколико дана пре Песеха, било јој је потпуно јасно где се налази и да она сигурно више није Хана из Њурошела иако још увек поседује њено сећање које јој је указивало на то шта ће убудуће са њима да се деси. Почела је упозоравајуће да виче да су то нацисти, да они убијају људе и све Јевреје: „Стотине. Хиљаде. Њих шест милиона! Знаш. Немојте да ме питате како,

једноставно знам. Морамо да окренемо кола назад. Морамо да бежимо!“ (Јолен ²1988: 64) Наравно да јој неће поверовати као што мештани нису поверовали ни Визеловом „полуделом“ Моши када покуша да им пренесе своје искуство са масовног стрељања. Тада ће рабин Борух, младин отац да јој објасни зашто не треба да беже и да се боје:

‘Дете моје, *шолити* број.’ Вртео је главом и смејао се, али су се углови његових усана померили на доле уместо на горе. ‘А што се тиче бежања – где бисмо побегли? Бог је свуда. Увек ће бити нациста међу нама. Не, дете моје, немој да дрхтиш пред обичним људима. Бог је тај пред којим морамо да се тресемо. Само Бог. Идемо напред, као што смо планирали. Након свега, ово је наш штетел, не њихов, и још увек имамо да обавимо венчање.’ (Јолен ²1988: 64)

У наставку романа Јолен приказује све оне процесе у логору о којима смо и раније читали, али углавном код писаца који су имали ауторитет да о тим догађајима говоре „изнутра“. Пошто је њен наратив заснован на сведочењима преживелих, она улази унутар вагона и логора и пише о нечему што није њено лично искуство, али јесте искуство њене заједнице и као такво представља културолошко искуство свих оних који тој заједници припадају било да су у првој, другој, трећој или некој од наредних генерација. У деветом поглављу видимо како су људи готово добровољно извршавали наређења и пунили вагоне. Оно што су им нацисти обећавали о пресељењу било је много вероватније и убедљивије него концентрациони логори и гасне коморе о којима им је говорила Хана. Аргументи нациста да им неће ништа недостајати, да је све то план владе да евакуишу Јевреје који са овим ратом немају ништа и да ће се ускоро спојити са својим најмилијима који су раније одведени били су много јачи од оних невероватних и кошмарних које им је предочавала Хана, девојчица која је за длаку избегла смрт и која је другарицама говорила о злој вештици која се спрема да скува Ивицу и Марицу за ручак у свом котлу. Међутим, Хана је инсистирала да котлови о којима говори немају никакве везе са бајкама и да није могуће да верују у приче о пресељењу: „У шта друго можемо да верујемо?“ питао је Шмуел. ‘У гасне коморе? Лилитиног младожењу? Отровне мачеве? Анђела Смрти?’“ (Јолен ²1988: 68) Закључак је да немају избора и да морају да послушају оно што је хришћанска влада наредила

која са Јеврејима заиста нема ништа осим са њиховим богатством, зачуће се глас једног свата који је разумео о чему се ту ради, али који као мањина није могао да уради ништа против ауторитета речи њиховог предводника рабина. Нацисти су користили добро опробане методе које се и дан данас користе када треба читаве народе држати у подређеном и понизном положају ради испуњења интереса оних који владају. Најубојитија метода обмане јесте лаж, јер људи немају начина да знају да ли је нешто истина или не или какве су намере других људи према њима пре него што се суоче са последицама. Највећа и најопаснија лаж је она која обећава нешто за чим се чезне – у овом случају то је јеврејска земља Палестина у коју ће нацисти спровести све Јевреје света. Када им обећавају пресељење, они им обећавају испуњење вишевековног сна – срећу међу својим људима на својој земљи и завршетак бесконачног путовања међу другим људима кроз различите земље. Ништа вероватније и битније од тога не може да буде. Међутим, у њиховом новом дому који их заправо чека о коме не могу ни да сањају сваки други ауторитет престаје да важи, једино су нацисти ти који имају моћ. Објашњавају им шта значи натпис *Arbeit Macht Frei* на улазу у њихов нови дом: „Када стигнете у нове домове, са свима онима који желе да раде биће поступано хумано. Кројачи ће да шију, обућари ће да раде своје. И бићете срећни међу својима.“ (Јолен ²1988: 69) Успели су и да убеди рабина да ће се побринути за њихове домове, радње, школе и синагоге док су они одсутни и да неће дозволити сељацима да их оскрнавe: „Змија се смеје, али не показује зубе“ (Јолен ²1988: 69) прокоментарисао је забављач, али га нико осим Хане није чуо. На следећу опаску да је боље да лисица чува кокош, а вукови овце, настало је комешање и питања колико ће то трајати и зашто би војници чували њихову имовину када су потребни негде на фронту. Уследиће прекор рабина да је он једино знао оно што су му обећали и да у то верује. Када Хана поново покуша да проговори, Гител ће је ућуткати речима да ово није једна од њених бајки која се завршава срећним крајем и да у пиштољима нациста нису замишљени меци: „Слушај рабина. Он ће нас умирити. Ако кренемо тихо, неће бити никакве штете.“ (Јолен ²1988: 70) Код Тишме смо се сусрели са ликом оца Вере Кронер Робертом Кронером који није издржао и већ се на самом почетку дугог путовања препустио смрти која га је жељно шчепала. Он је осећао презир према себи и свом књишком народу који није био способан нити обучен да користи оружје или да се бори пуцањем у друге људе јер за то

није имао времена, а ни државу због које би тако нешто морао да ради. Једино што је могао јесте да верује другима и да истину тражи у својим књигама. Након Другог светског рата и коначног остварења вишевековне жеље за сопственом државом коју су и добили 1948. године, Јевреји више нису само тај немилитантни књишки народ који се борио само пером зато што у рукама сада, као и хришћани и муслимани, држе мач и оружје којим ће ту исту земљу бранити када затреба. А треба од тада до дана данашњег, јер је Државу Израел оформила Велика Британија која је добили протекторат над том територијом и која је оставила вечан сукоб међу народима који сада тамо обитавају и који се и даље међусобно боре сваки за своје парче земље. То је још једна заоставштина Другог светског рата и игара моћи колонијалних западних сила по којој део народа који је један од највећих жртава историје света сада има улогу тлачитеља и оних који убијају друге људе зато што желе да освоје животни простор за себе на месту које им историјски, религиозно, културолошки припада макар исто онолико колико и другима који су се временом ту доселили.

Иако овај роман није написан у стилу бајке нити инкорпорира или прерађује неку од постојећих, Јолен је већ овде показала своје тенденције да се темом Холокауста бави управо на овај начин који ипак није у потпуности нов јер су и други писци користили фантазију нарочито уколико су им млади били циљана публика. Хана бива премештена у земљу чуда као и Алиса, само што она ипак зна колико је то чудо ишчашено из свих могућих зглобова имагинације, снова и саме реалности. Када мештанима покуша да објасни шта се дешава, они је не разумеју и не схватају озбиљно управо зато што мисле да је то дечија измишљотина и бајка. Исто тако су и преживели могли да буду у позицији да се њихова сведочења не узимају као истинита јер је њихова невероватност једнака бајци. Али ако се присетимо развоја бајки и њихових првобитних намена за одрасле, јасно је да је прича о Холокауста заправо једнако реална и могућа као и било која друга прича од почетка света. Када су се сви укрцали у камионе „као овце за клање“ Хана се питала да ли је теже и страшније знати или не знати и како је могуће да нису барем посумњали шта их чека. Једино што је могла да уради било је да се препусти песми која се пророчки ширила од камиона до камиона и чије речи нису биле оне које би умириле децу: „Господине, дајте ми парче хлеба / видите ме, тако сам мртва и бледа“ (Јолен ²1988: 71).

У десетом поглављу Јолен нас уводи и у саме возове смрти. На станици ће нови путници препознати ствари својих вољених, а када је Хана хтела да им објасни зашто нису са њима, Гител јој је забранила да говори. Та забрана говора о жртвама је постојала и након рата када су биле важне само приче о ослободиоцима и херојима. То је и неми период преживелих који је претходио потпуном испољавању и разрађивању трауме. Нацисти су их упозорили да раде оно што им се каже и да једино од њих траже сарадњу: „ ... лезите,“ чула је Хана нацисту на шта је неко вриснуо: „Шта? Овде? На земљу?“ ‘Наравно, Јеврејине,’ допрео је официров глас. ‘А затим ће моји људи да прођу и да покупе ваше папире и накит за чување’“ (Јолен ²1988: 75). Када су почели да се комешају и коментаришу, уследило је упозорење да ће пуцати ако још једном неко проговори. А када се нису померили он је полако извадио свој пиштољ из футроле и устрелио стопало човека који је стајао при крају реда. Тим поступком је испољио сву своју моћ коју поседује над њима и њиховим животима и утерао им страх у кости што је била још једна стратегија којом су се служили осигуравајући тако послушност и сарадњу. Када су нацисти узели драгоцености које су хтели, људски отпад који је остао је био спреман да буде превезен даље класом коју је заслуживао – сточним вагонима. Рабин је објавио да су сада у Божијим рукама и да је он једини пред ким треба да се боје, а не обични људи што је била велика заблуда. Хана је опет покушала да им каже да морају што пре нешто да учине и да зна куда их воде и шта их тамо чека јер је она из будућности, али јој је рабин својим мирним гласом објасно да су сва деца из будућности а да је он из прошлости и да их прошлост учи шта морају да раде у будућности: „Зато одрасли подучавају, а деца уче. Тако да мораш да ме слушаш када ти кажем да оно што сада треба да урадимо јесте да се молимо. Молимо се, јер смо сви ми сада у Божијим рукама.“ (Јолен ²1988: 78) Рабин овде још једном указује на то да је прошлост та која нас учи како треба у будућности да се понашамо и да су лекције из прошлости непроцењиве уколико их савладамо на прави начин. Међутим, до данас нисмо савладали неке важне лекције тако да је неумитно понављање историје онакве каква се већ вековима и миленијумима понавља у измењеним околностима. Божије руке у којима су се нашли биле су веома вреле и знојаве пошто је у вагонима било неподношљиво вруће. Људи су били припијени једни за друге, смрдљиви и преплашени у загушљивим вагонима без ваздуха и светлости.

Следећа сцена је занимљива зато што представља другу страну ме-
даље коју смо већ видели код Козинског. Када се склопе добија се цело-
вит поглед на исти догађај који се приказује из различитих позиција и
перспектива што је један од главних захтева за приступање догађајима
из прошлости. У питању је сцена када возови смрти пролазе кроз села
и однос који су сељаци имали према онима који су се у њима налазили.
Козински није улазио унутар возова јер није био у њима, али пошто је
тврдио да је био међу сељацима имао је право да пише о томе како су
радосно махали машиновођама и ложачима. Јолен ипак улази унутра уз
помоћ сведочанства преживелих и преноси нам како су се осећали људи
и са каквим мукама су се борили. Након дуге и мучне тишине неко ко је
био близу врата успео је да види нешто напољу. Обавестио је остале да
пролазе кроз неки град и да може да види људе у пољима. Неколико њих
је инстинктивно почело да виче у помоћ, а на питање да ли има неких ре-
акција људи од споља, одговор је био: „Да. Прелазе прстима преко гркља-
на.” Гадови. Зар их не дотиче ништа? ” [...] ‘Да ли их је некада дотицало’“
(Јолен 1988: 79) одговорио би неко други. Код Козинског не знамо који је
то град, село или држава, док код Јолен знамо само да је у питању Пољска,
да је Хаја дошла из Лублина и да је млада из села Виоск, што би могло да
одговара селу Вијоска (Wioska) у западној Пољској; међутим, каснији то-
поними ће бити измишљени. Осим Лублина, ни једно друго место које Јо-
лен наводи заправо не постоји: Виоск (Viosk), Лианск (Liansk), Мостохова
(Mostochowa). Ови непостојећи топоними указују да је све ово могло да се
деси било где где је нацистичка чизма крочила и где је било Јевреја које
треба елиминисати у чему се подударе са Козинским. Једном ће се Хана
на тренутак препастаи када у логору у који ће доспети угледа команданта
Бројера, који је био задужен за њих, јер ће је подсетити на неког лекара
др Менгела кога су називали Анђео Аушвица чије јој се име појавило у
сећању на тренутак да би се исто тако брзо изгубило. Јолен о томе и пише
на крају где објашњава шта је у роману истинито и каже да неименова-
ни логор о коме је писала није постојао, али да је то заправо један омаж
свим највећим логорима као што су Аушвиц, Треблинка, Хелмно, Соби-
бор, Белзец, Мајданек, Дахау, Биркенау, Берген-Белзен, Бухенвалд, Ма-
утхаузен, Ревенсбрик у којима је страдало највише људи на најсуровије
начине. Ипак даје експлицитан траг кроз натпис на улазу који представља
метафору свеукупног ужаса Холокауста. Оно што ће се даље дешавати са

ликовима у роману заиста се дешавало људима који су боравили у овим логорима. Поставља се питање да ли су приче Козинског или Јолен мање веродостојне само зато што нису географски тачно и јасно одређена места радње иако је искуство идентично? Опет долазимо до закључка да је једина права истина истина саме приче и приповедања као процеса. Само из више различитих перспектива можемо да сагледамо размере догађаја тако да је неопходно да све стране оставе своја сведочанства да би слика била потпуна. Дечак Козинског је такође слушао од сељака који су радили на станицама или на изградњи логора шта су причали да се дешава са људима из ових вагона, али је једна жена из Ханиног вагона сва у хистерији питала човека који је о томе говорио како је могуће да је то неко чуо ако су сви били мртви и како може да буде сигуран у тако нешто. Друга је констатовала да њих, ето, нису убили, већ да им је путовање само мало непријатно. Зато нико таквим причама није веровао и желели су да они који тако причају сада у вагону престану с трачевима и измишљотинама, али је једино Хана потврдила да то нису никакве бајке: „Зар није записано да морамо да пренесемо сведочанство?“ (Јолен ²1988: 80) питао је човек алудирајући на сведочанства која се генерацијама преносе са колена на колено у сваком обреду и сваком празнику што је Хану некада замарало. Јављали су се још неки који су препричавали шта су чули, чак су се и шалили на рачун смрти. Хана је сматрала да уместо тога треба да покушају да побегну, али они нису имали где. На Ханин одговор да треба да побегну у Америку, Гител је одговорила да је ово њена кућа, не мислећи свакако на вагоне, већ на место и село у коме су се родили и она и њен отац и сви њени, а када је предложила Израел, они нису знали где се то место налази осим у њиховим молитвама. Тада су пронашли и прво дете које је умрло у вагону. Након четири дана и ноћи напоскон су стигли на одредиште. Биланс путовања је био једна мртва беба, пет мртвих старица и кројач. И Ханина нова другарица Рејчел. Ово је била прва рачуница коју је Анђео Смрти лично сводио са којом се Хана сусрела. Након искрцавања прошли су испод капије изнад које је стајао огроман црни натпис о коме им је командант пре путовања говорио. Када стигну у логор, једино што ће видети јесте овај натпис који читаоцима недвосмислено наговештава где се налазе о чему они тада не могу да знају. Уследиће селекције и одвајање жена и деце на десну, а мушкараца на леву страну, затим право туширање хладном водом, иако је Хана очекивала да ће заправо пустити гас пошто је

знала да то може да се деси. То је још једна иницијација, као у ритуалном јеврејском купатилу микве, или приликом крштења, која треба да означи њихов улазак у нов логорски живот.

Након ове негативне иницијације у свеприсутну смрт, уследиће осмишљен процес идеолошке деконструкције човека као духовног бића кроз свођење на потчињени робовски положај и основне потребе за храном и сном чије ће остварење морати да се заслужи тешким физичким радом, а чија ће испуњеност бити испод основног минимума. То је требало да има пре свега убитачан психолошки ефекат и да још једном потврди идеолошки конструисану супериорност аријеваца и инфериорност осталих који нису способни ни за шта друго осим за извршавање основних простих радњи. На ред је дошло шишање. Док је затвореник-берберин тупим маказама и бријачем секао и бријао Ханину косу, она је схватила да је изгубила памћење и да не може ничега да се сети из своје прошлости. Уласком у логор дефинитивно и коначно престаје да постоји живот пре и сва пажња се концентрише на тај простор и то време које се броји у односу на одсуство смрти. Како је један део њене индивидуалности насилно отргнут од ње, Хана је насилно изгубила и без разлога остала и без пређашњег памћења што је било подједнако застрашујуће насилно као и када је запала у овај свој сан. Полако постаје заиста једна од оних чије име и сведочанство носи. Морала је да седи нага све време док је трајало шишање што је део процеса демолирања и понижавања како је сведочио Леви, а када су им донели стару смрдљиву и поцепану одећу бивших логораша процес је постајао све мучнији. Неколико пута од када су стигли Хана је упадала у стање размишљања о ономе што се око ње дешава, али је брзо схватила да неће дуго издржати ако тако настави па је закључила да не сме да размишља и да осећа, већ само да ради оно што јој се каже. То је био кључ преживљавања уз незаобилазну срећу да би се преживело на оваквом месту. Размишљање, постављање питања и отпор су били противници животу у логору. Последњи део потпуне иницијације у пакао и завршни чин дехуманизације догодио се када су новопридошлима утиснули њихове нове и једине идентитете у виду тетоваже; требало је да дају своје име у замену за низ бројева и слова и тако дефинитивно постају само један безличан број у мноштву. Овим поступком Хана је и коначно престала да буде Хана, а неко искричаво и далеко сећање у коме неко виче „Даћу им ја“ није јој ништа значило; прошлост више није постојала већ само неки нов свет, нека непозната садашњост у којој су људи бројеви у игри

непрегледног одузимања. Тетовирање није било само знак одузимања личног идентитета, већ и присилно кршење Божије заповести која је записана у Тори и која се тумачи као забрана и тетовирања: „За мртвцем не режите тело своје, ни ударајте на се какве белеге. Ја сам Господ“ (Библија: Левитски законик 19: 28) чиме су нацисти још једним гестом покушали да посвађају изабрани народ и онога чију реч треба да преносе. Међутим, пошто тај белег нису нанели сами себи добровољно, то им неће бити замерено. Када су јој затражили име, није могла да га се сети те је Гител отпозади уместо ње узвикнула „Хаја Абрамовиц“ за које је осетила и да јесте и да није њено име. А сигурно више није јер је њен живот сада само број Ј197241 кога једино и у сваком тренитку мора да се сећа. Човек који јој је истетовирао број заветовао је да мора да живи и да се сећа због његове ћерке Хаје, чију је сада хаљину носила, и свих Хаја које више нису у животу. Касније ће научити како да запамти свој број уз помоћ мнемоничке асоцијативе игре, али ће добити савет од тета Гител да никада не заборави своје право име: „Никада немој да заборавиш то име, шта год да ти овде кажу. Ти ћеш увек бити Хаја – *животи* – за мене. Ти си дете мог брата. Ти си моја крв.“ (Јолен ²1988: 103) Јолен уводи још један лик и некога кога смо на почетку већ упознали, али чега нећемо бити свесни све до самог краја, осим ако нисмо пажљиви читаоци који обраћају пажњу на детаље што ћемо морати да будемо и са Томасовим *Сликама са изожбе* у коме се на сличан начин поједини ликови мистериозно појављују кроз све наративне и временске равни. То је десетогодишња девојчица Ривка која је заправо кључ целе приче и разлог Ханиног необичног путовања. Цела породица јој је страдала: мајка, отац, три сестре и брат. Остао јој је само још један брат Волфи који ради као Зондеркомандо – живи мртац – чији је посао да вади лешеве из гасних комора и да их убацује у крематоријуме. Ово је још једна тешка рачуница са којом се сусрећу сви у овом „царству Оданде“ како га је називао Гросманов Момик. Ривка је знала како да завајају Анђела Смрти који вреба над њима и која су то правила која морају да поштују. Једно је било да свом мртвом и безличном броју придодају животно значење које ће бити водич и светионик ка спасењу, нешто чему ће се надати и због чега ће желети да преживе, што су основе које се налазе у Франкловој логотерапији. Тим поступком би саме исконструисале своје нове идентитете и повратиле ону људскост и духовност која им је одузела и само физички наставиле да суделују у наметнутој безличној понижености:

Ј18202., ‘Ј зато што сам – као и ти – Јеврејка. Број 1 за мене јер сам сама. Број 8 је моја породица јер нас је било осморо када смо живели у нашем селу. И број 2 зато што нас је остало сада двоје, ја и Волфи, који за себе сматра да је једна 0. Али ја га волим без обзира на оно што је приморан да ради. А када будемо слободни и када се ово заврши, биће нас опет 2. Даће Бог.’ (Јолен ²1988: 113)

То је рачуница која ће уз позитивну мисао и осмех помоћи да остану живе. А они који одустану од ње, они се препуштају Анђелу Смрти и постају *Муслиmani*. И то је једно од правила које треба додати рачуници – пустити оне који не желе да се боре ради сопственог преживљавања. И тако је и Хана направила своју рачуницу; поред имена Хана звала се

Такође и Ј за Јеврејку. И 1 за мене, саму. Ја сам веома, веома усамљена. А 9 је за . . . па, на енглеском се изговара ‘најн,’ као на немачком реч за *не*. Не, нећу умрети овде. Не сада. Не у сну као . . . мала . . . деца. [...] Ј-1-9-7. *Седам* је за – сваки дан у недељи који останем овде. Сваки дан појединачно. Затим 2 за Гител и Шмуела, који су такође на овом месту. [...] И 4 је за . . . за . . . [...] И четири је за моју породицу, мислим. Готово да их се сећам. Ако затворим очи они су тамо, лебде унутар мог вида. Али када отворим очи, они нестану. [...] А 1 [...] зато што сам сасвим сама. Овде. На овом месту. У овом . . . овом времену. (Јолен ²1988: 119-120)

Сваки дан који преживе се рачунао; један плус један чинили су овде ђаволу рачуницу. А како су дани пролазили Хана је поседовала само сећања из логора: сећала се када јој је један чувар дао комад „кобасице“ и није тражио ништа за узврат, или када је стигао нови транспорт са новопридошлим „цугангима“, или дана када „транспорт“ није стигао, или када је Гител „организовала“ конопац па су се деца играла прескакања, или када се Маша из Кракова „обесила“ о тај конопац, или „супе од кромпира“, „селекција“, „одабраних“, „процесуирања“, „људских прња“. Наглашене речи су одреднице новог језика којим се говорило Тамо унутра а којима је требало сакрити и поништити праву истину када се рат заврши јер „оно што се не забележи, не може да се осуди“ (Јолен ²1988: 128-129). Уместо да стварност буде осликана у језику, језик осликава стварност, односно он је констру-

ише онако како одговара одређеним групама које га злоупотребљавају. Ово је идеолошки процес који је живо присутан и дан данас јер смо сведоци нове еуфемизације језика на просторима англоамеричких држава које покушавају да кроз језик уводе забране и замагљују стварност. Тада се нису смеле говорити речи „смрт“, „леш“, „убијање“, „кремирање“, већ су се морали користити еуфмистични изрази који заправо и немају асоцијацију на злочине. О тим стварима се није могло говорити ни споља након завршетка свега. Сетимо се још једном Визела и препрека на које је он наилазио при помену речи као што су „окупљање“, „селекција“, „ноћ и магла“ које су означавале ужасне ствари једног посве демонског света који је суштинска човекова творевина која са демонима нема никакве везе. Преживели и они који су хтели и могли да проговоре и пишу нису могли да пронађу праве речи за такво искуство у постојећим језицима јер нису више могли да користе постојеће изразе који су означавали само смрт, патњу, немоћ. Хану тамо није бринуо језик, већ то што није могла да се сети ничег другог осим појмова и појава из логора – није могла да говори о, на пример, пици јер више није знала шта је то.

Логор смрти постаје један нови хронотоп у бахтиновском смислу који ће бити карактеристичан за нову двадесетовековну књижевност Холокауста и о Холокаусту. Импресије које је Лоренс Лангер стекао шездесетих година приликом посете меморијалном комплексу Аушвиц, навеле су га на размишљање о томе како се један злочин као што је рат, страдање и смрт милиона људи може представити у литерарном облику. О томе пише у *The Holocaust and the Literary Imagination* (1975). Место злочина је сада место нормалног живота, са стамбеним зградама око којих се деца спокојно играју на само неколико метара од улаза у некадашњи логор. Оваква места постала су део колективног памћења, али као нешто што је толико ван домаћаја свести, толико сложено, неопипљиво и несхватљиво да не може да се повеже чак ни са самим тим местима ни њиховим именима. Такав утисак је имао и приликом сусрета са нацистом који је учествовао у уништењу Варшавског гета: „Опет нисам могао да повежем изглед човека и злочине за које је оптужен, као да је расточена нека витална веза која спаја нормалност и ужас остављајући одвојеним две идеје да стоје самостално у празном простору“ (Лангер 1975: xi) Френклин каже да Аушвиц није само место, већ „убичајена метафора за неуобичајено зло, готово банална референца за сам пакао на земљи.“ (Френклин 2011: 70) То су историјски феномени који су у потпуности променили нашу перцепцију и природу саме

стварности. У логору нема правих догађања, само постојања што је био случај и са мемљивом варошицом ранијих реалистичких романа. Ово је место на коме нема историјског кретања унапред, већ се све одвија циклично утврђеним током по правилима насазнатљивог универзума. Бахтин као да пише баш о том новоуспостављеном универзуму када каже:

[...] оно [време] се креће у уским круговима: круг дана, круг недеље, круг месеца, круг читавог живота. Дан никада није дан, година није година, живот није живот. Из дана у дан понављају се исте животне активности, исте теме разговора, исте речи итд. [...] Обележја тога времена су једноставна, грубо-материјална, чврсто срасла са животним простором [...] Време је овде без догађаја и зато изгледа готово заустављено. (Бахтин 1989: 377)

Са овим хронотопом ћемо се сусрести и у Томасовом роману *Слике са изложбе* који ће ипак на неки начин разбити овакав концепт устаљености, приказом једне нове перспективе која није сасвим уобичајена кроз интеракцију нацисте и Јеврејина логораша.

Елизабет Р. Баер (Elizabeth R. Baer) говори о томе како су постмодернистичке тенденције хибридних наратива кроз различите форме и стратегије као што су стрип или магијски реализам у писању књижевности Холокауста заправо оно што чини те наративе толико јаким и значајним у смислу самог поступка писања. Како је све мањи број преживелих чија су се сведочанства заснивала углавном на техници документаристичког исповедања догађаја и личних импресија онога што су преживели, видели, чули, осетили, генерације писаца који желе да се ухвате у коштац са темом са којом нису имали личног додира, фокус свог интересовања померају на саму форму наратива који мора да буде хибридан јер је то једини начин на који они могу да се баве овом тематиком. Ту потребу потврђују и Томас и Јолен. Баер се у свом раду 'A Postmodern Fairy Tale of the Holocaust: Jane Yolen's *Briar Rose*' (2005) усредсређује на начин на који Јолен употребљава бајке кроз женску перспективу, јер су њене главне јунакиње жене. Поменули смо раније да Јолен има позитиван став према интертекстуалности што се огледа у оба романа јер користи цитате, изреке и краће одломке из других књига. Овде је инкорпорирала традиционалне приче, бајке и ликове који су заиста постојали потврђујући да се

све „приче наслањају на друге приче, културе на културе“ (Баер 2005: 145) што је неопходно да би култура расла и развијала се инкорпорирајући у себе искуства различитих поднебља. Готово исти став имао је и Киш који је такође сматрао да је неопходно да се користе постојећи текстови, да се надограђују, надовезују једни на друге, циркулишу у култури и традицији оних који их користе и да су све културе део једне светске културне баштине на коју сви имају подједнако право. Управо овај позитиван став према интеркултуралности доводи до још једне опасности и проблема када је реч о оригиналности јер они који се противе сматрају да је коришћење других текстова одраз неталентованости, сколости ка плагирању, литерарног непоштења. Пратећи линију оних који су за интертекстуалност, сматрамо да је допринос оваквог начина стваралаштва управо у начину и умећу да се неки већ постојећи, обично добро познати текст, употреби као основа за надоградњу и стварање нечега потпуно новог што ће из те прераде проистећи. Јер, као што наводи и Баер, текстови не постоје сами за себе, изоловани од других текстова, места и тренутка у коме су настали, већ напротив, интертекстуалност захтева дијалог са другим текстовима и пружа могућност да се неки стари ставови и системи преиспитају кроз сам чин приповедања: „[...] она нам буди свест о начину на који писац чију књигу читамо обликује ранији текст. У овом смислу долазимо до онога што се назива метафикција: фикција о фикцији.“ (Баер 2005: 146) Сигурно је и да су писци ранијих епоха своја дела остављали наредним генерацијама како би оставили сведочанство њиховог времена, сопствених мисли, осећања, жеља, потреба, начина суочавања и сагледавања света. Поновним откривањем и употребом старих текстова поново се присећамо и тих значајних писаца, али се долази и до сазнања колико је неки претходни историјски тренутак заправо био сличан у односу на наше време што нам само потврђује да се историја понавља, а да се мењају само људи и околности док су догађања идентична. Чак нам и бајке потврђују колико је ово изречено истинито, јер можда делује да ми из садашњости ту своју тренутну ситуацију пројектујемо на прошлост тражећи сличности док се заправо дешава неумитно понављање образаца из прошлости. Тако ће Хану прва селекција којој ће присуствовати подсетити на тренутак када вештица тера Ивицу да му покаже свој прстић како би се уверила да ли је довољно ухрањен да би могла да га скува и поједе. За разлику од вештице, нацистичка Звер бира оне који више немају снаге, који су мршави и

изнемогли па јој је зато потребно много више таквих несрећника. Гител ће Хани „организовати“ плави шал за рођендан који је успела да узме из „Канаде“, а њој ће пролетети кроз главу натпис са неке мајице који каже „Лакше је тражити опроштај него дозволу.“⁸⁵ (Јолен ²1988: 130).

Прича и приповедање су онај старински обред заједнице који је одржава на окупу и у околностима које владају у логору смрти. Кроз приче логораши покушавају да објасне тренутак у коме се налазе и пронађу утеху. Једна од прича је и прича о великом рабину Бал Шем Тову⁸⁶, оснивачу хасидизма који је живео у Пољској од 1698-1760. године. Остао је рано без родитеља, а о њему саме не постоји пуно личних писаних извора, већ су то записи његових следбеника. Сматра се да су последње речи које му је отац упутио биле: „Не бој се никога сем Бога.“⁸⁷ (у Јеврејска виртуелна библиотека, н.д.) Фејге ће Хани и Ривки испричати причу коју је научила од свог оца рабина о дечаку Израелу кога је отац упозорио:

‘Знај, сине мој, да ће непријатељ увек бити са тобом. Биће у сенци твојих снова и у твом живом месу, јер је он други део тебе. Биће времена када ће те опколити зидовима таме. Али увек имај на уму да ће твоја душа бити сигурна у теби, јер је твоја душа вечна и да он не може да уђе у твоју душу, јер је она део Бога.’ Тон Фејгиног гласа се подизао и падао док је говорила како је млади Израел повео малу групу деце против вукодлака који је у себи носио срце Сатане. А на крају, када је Израел ушао право у вукодлаково тело и узео његово ужасно срце у своју руку, ‘које се тресло и трзало као риба на сувом,’ рекла је Фејге померајући своју руку на исти начин, то ужасно срце је било испуњено ‘немеривим болом. Болом који је почео пре времена и који ће трајати вечно.’[...]

⁸⁵ Наилазимо на изворе који указују да је у питању изрека која је заправо од непознатог аутора и да је у употреби још од 1846. године када је записана у вишетојном делу под називом *Lives of the Queens of England* коју је написала Агнес Штрикланд (Agnes Strickland). О познатим људима који су је у својим говорима користили и литерарној употреби може се прочитати на страници Quote Investigator на адреси <https://quoteinvestigator.com/2018/06/19/forgive/amp/>, приступљено 26.4.2021.

⁸⁶ О биографији рабина Израела Бал Шем Това и његовом односу према Богу се може прочитати у јеврејској виртуелној библиотеци у чланку ‘Rabbi Yisrael Baal Shem Tov (1698-1760)’ на адреси <https://www.jewishvirtuallibrary.org/rabbi-yisrael-baal-shem-tov>, приступљено 20.4.2021.

⁸⁷ Преузето из чланка Rabbi Yisrael Baal Shem Tov (1698-1760) са странице <https://www.jewish-virtuallibrary.org/rabbi-yisrael-baal-shem-tov>, приступљено 20.4.2021.

‘Затим се Израел сажалио на срце и подарио му слободу. Ставио га је на земљу а она се отворила и усисала црно срце у себе.’
(Јолен ²1988: 143)

Било је свима јасно да се налазе у утроби вукодлака, те незасите Звери, али је питање било како и где да пронађу његово црно срце. Однос према Богу Јолен приказује двоструко: постоје они који су посумњали и који верују да је Он дозволио да се ове страхоте дешавају, али и они који су и даље сигурни у његову промисао и верују да постоји разлог зашто дозвољава да се све ово догађа. Једна од њих је била и Ривка која је веровала да Бог није чудовиште без обзира на то што сада не могу да виде и уче који су то разлози, јер ми видимо само мали део круга који се непрекидно врти, како је говорио њен отац. Људи су заправо монструми са црним срцима вукодлака, али ће Бог својом милошћу опет очистити и просветлити та иста срца све док не дође нови циклус размене. А док не дође до те промене, неки од оних који се у утроби налазе морају да преживе, иако је план нациста био управо супротан те су зато и били толико „напредни“ у својим убилачким походима – били су сигурни да неће остати нико ко би о томе могао да сведочи. Када су Гител, Шмуел и њихов пријатељ Јицак постали део плана за бекство из логора, она је упозорила Хану да мора да буде храбра и да се не плаши ако се њима нешто деси; она је једина веза са прошлошћу, а и са будућношћу јер ће она бити та која ће све морати да запамти и пренесе другима. Јолен опет убацује цитате стварних личности па тако Хана поставља питање зашто баш они планирају бекство да би јој Гител одговорила: „Ако не ми, ко? Ако не сада, када?“ (Јолен ²1988: 145) Ове речи ће се Хани учинити познатим јер су то заправо речи јеврејског мудраца и учитеља древног рабинског јудаизма Старца Хилела⁸⁸ који је био познат и по неколико изрека од којих једна гласи: „Ако нисам за себе, ко ће бити за мене? А ако сам само за себе, шта сам ја? И ако не сада, када?“⁸⁹ Тиме су се водили они који су желели да побегну. То су била

⁸⁸ О биографији и учењу Старца Хилела (Hillel the Elder) се може прочитати у јеврејској виртуелној библиотеци у чланку Hillel на адреси <https://www.jewishvirtuallibrary.org/hillel-2>, приступљено 24.4.2021.

⁸⁹ ‘If I am not for myself, who will be for me? And being for my own self, what am I? And if not now, when?’, доступно на страници јеврејске виртуелне библиотеке у чланку Quotes on Judaism & Israel: Rabbi Hillel на адреси <https://www.jewishvirtuallibrary.org/rabbi-hillel-quotes-on-judaism-and-israel>, приступљено 24.4.2021.

још нека правила која су морала да се поштују у једначини преживљавања: свако је сам за себе ако жели да остане жив, али онда више није човек већ животиња која иде за инстинктом преживљавања ван свог чопора као јединка и као таква постаје лака мета нацистичког предатора чији је циљ и био да човека сведе на овај примитивни ниво у коме ће највећи успех бити ако се добије порција више. С друге стране, увек постоји и она мањина која не жели да прихвати овакво помирљиво стање и која жели да покуша да уради нешто за спасење свесна да у том подухвату вероватно и неће успети. Никада није погрешно време за тако нешто јер једино време на има на претек. Јолен се такође служи иронијом која се огледа у говору нацистичког команданта који објашњава логорашима да се налазе у сред недођије и да су њихове једине шансе за преживљавање ту унутар логора, не у минским пољима, шумама или градовима где им ниједан разуман Пољак неће пружити скровиште. Још једна једначина у ђаволој рачуници гласи: „Све што вам даје живот је рад. И моје добре жеље“ (Јолен ²1988: 151) наглашавајући тиме да је све заправо игра у којој нема правила и да све зависи искључиво од воље и расположења неколицине нациста који садистички уживају у психичком мучењу милиона људи. У томе се и налази кључ трауматичног искуства; тежак физички рад оставља последице на телу, али оно што уништава и тело и душу јесу управо неизвесност, страх, свакодневни стрес у коме се неко налази јер зна да шта год да уради може да изазове гнев целата који ће у сваком поступку наћи да нешто не ваља и да због тога та особа мора бити елиминисана. Они инсистирају на томе да доследно спровођење свих правила и марљив рад спасавају животе, што није била истина, као што није била истини ни то да отпор доноси поволан исход. Истина је била следећа:

Видим да сам превише попустљив према вама. Постали сте моји љубимци. Тако вас зову, знате: Бројерови прљави мали љубимци. Други транспорти не долазе овде и не спавају у баракама и немају три obroка сваког дана. О њима се не брину у модерним болницама. Њима не дају одећу и ципеле. [...] Не, њих одмах процесуирају као што је наређено из Берлина. Они су део коначног решења јеврејског проблема. Али вас, моји мали љубимци, вас сам пустио да живите да бисте радили. А видите како враћате свом господару. (Јолен ²1988: 151)

Јасно је да ниједан нацистички официр није својим поданицима говорио да су део коначног решења јеврејског питања и да је ово пројекција и интервенција писца који о томе зна чиме се гради иронија. Покушај бекства неколицине логораша изазвао је гнев јер је злоупотребљена доброта и племенитост команданта који се брине о својим радницима као нико. Та непослушност је морала бити строго кажњена стрељањем. Нареджено је да сви буду тихи што су и послушали јер су желели да присуствују тренутку о коме ће касније моћи да сведоче, али и зато што нису имали другог избора. Међу ухваћенима је био и Ханин стриц Шмуел који је једини пркосио крвницима осмехом свестан да нема шта да изгуби и да је то крај. Ипак, крај је за њега био срећан јер му је сасвим изненада у загрљај дотрчала невеста Фејге која није желела да учествује у бекству јер је постала једна од оних самосталних ловаца на чинију ретке чорбе више, али у овом последњем тренутку круг мора бити затворен и довршено венчање које није церемонијално обављено до краја: „Небо је наш балдахин. Божији балдахин. Само небо.“ (Јолан 1988: 153) Овим њеним речима ће круг донекле ипак бити магијски затворен иако неће бити изговорени благослови нити ће се испијати вино које је сада симболично проливано њиховом крвљу. Испуњен је још један важан услов да би венчање било признато – имали су сведоке и то много више од прописана два који нису били са њима или међусобно у сродству како је правило. Уместо звука разбијања чаше „[...] чији је циљ суптилна асоцијација на променљивост живота, неочекиване обрте на које треба бити спреман и у најлепшим тренуцима [...]“ (Радовановић 2013: 40) ту променљивост ће нагласити заглушујући звуци рафала којима ће коначно церемонија бити завршена. Заједно ће под сводом небеским отићи у свој нови небески дом у коме ће започети брачне односе и нов живот који се на земљи прекинуо. Након овог тужног венчања Хана ће по први пут имати прилике да види „живе мртваке“ на корак од смрти међу којима ће бити и Ривкин брат Волфи који се у литератури описују као *Муслиmani*. Ускоро се за њу завршава ово необично путовање на које је морала да крене како би у потпуности могла да схвати своју улогу у процесу очувања сећања и зашто је оно толико важно у свим јеврејским празницима. Она одлучује да својим другарицама Шифре, Ривки и Естер исприча једну прича која неће бити једна од оних бајковитих наратива које им је раније говорила, већ причу о садашњости и будућности иако на том месту има

превише садашњости, а премало будућности. То ће бити и прича о сећању које морају да сачувају они који преживе јер је знала да ће неки од њих успети у томе. А знала је и да ће убити шест милиона Јевреја и да ће их у будућности ипак бити још, чак и да ће неки бити глумци у Америци. У њој је тренутно концентрисано троструко сећање – на прошлост, садашњост и будућност премда се будућности не можемо сећати већ је једино можемо донекле перципирати кроз снове. Ханино сећање будућности постаје све веће како се више труди да је запамти. Поента њене приче је да оне морају да пренесу поруку: „Да *ћемо* преживети. Јеврејски народ. Да оно што се дешава овде не сме никада више да се понови“ (Јолен ²1988: 157).

Преживљавање је подразумевало задржавање основног људског достојанства у систему у коме људско друштво функционише на принципима дехуманизације и бруталне смишљене и методички утврђене психичке и физичке тортуре у коме је свака назнака хуманости строго и најтеже кажњавана. У тренутку када имају среће да прођу кроз тушеве за дезинфекцију директно учествују у дехуманизацији и демолирању Човека јер стојећи тако голи и боси, са одећом у рукама, не усуђују се да погледају један другог; изгледају као прљаве и бедне марионете које више не поседују ништа, ни одећу, ни обућу, ни косу, ни име, ни традицију, ни језик којим би исказали ово стање дна, јер ниже од овога не може да се падне: „Одузеће нам и име: а ако будемо хтели да га сачувамо мораћемо у себи да нађемо снаге за то, да учинимо све да иза тог имена остане макар нешто од нас, од нас какви смо некад били.“ (Леви 2021: 27) Франкл ће понудити решење у облику логотерапије, Бетелхајм такође неку преокупацију којом би се човек обузео како би га држала у животу као и бригу о себи и свом изгледу, јер онај који губи све, често губи самог себе, а одржавање доброг изгледа је било „потребно као инструмент моралног преживљавања“ (Леви 2021: 43) што је било готово немогуће када је требало најпре физички опстати. Човек је сведен на употребну вредност оруђа за рад. Натпис на улазу Аушвица „Рад ослобађа“ сугерише на то да само они који буду могли да раде могу да се надају ослобођењу.

Ханин пророчки и заветнички говор прекинуће непријатан глас новог чувара који је уочио да њих четири не раде. Као и код Филипа Давида, број четири се провлачи кроз роман неколико пута: четири је питања која

треба поставити на вечери, четири чаше вина које треба испити; сада је њих четири остало да доврше завршни ђавољи рачун по коме је потребно још троје Јевреја који ће да попуне товар: „Командант Бауер верује у ефикасност, а наше јединице не раде добро када товари нису пуни. Тако сам послат да пронађем три командантова љубимца који *не* раде. Рекао ми је – лично – да напуним товар.“ (Јолен ²1988: 157) Иако су све четири биле здраве и јаке и могле добро да раде, најпре је изабрао Естер јер је по његовој процени најмање здрава; затим је одабрао Шифру јер је као и њена библијска имењакиња⁹⁰ била непослушна и превише протествовала. Остало је још једно место за Ривку коју је одабрао јер му је са марамом на глави личила на бабушку. Франкл објашњава да је процес одабирања био процес борбе да се неко не нађе на списку јер би свако ко би био спасен заправо уступио место неком другом логорашу који би потонуо. Загрливши је за растанак Ривка је упитала Хану ко ће се за њу сада сећати. Она јој није одговорила ништа јер су сва њена сећања на Лублин, штетл па и сам логор, почела да делују као сан. Знала је да ће живети у будућности као што је живела и у прошлости и садашњости баш због тих својих сећања. Ривка је имала само ово сада, а чуварима није било важно ко је у суштини особа јер су и овако сви били бројеви. Хана је одлучила да уради нешто потпуно супротно од онога што је описао Франкл и да замени Ривку, да се жртвује да би она живела. Узела је њену мараму и стављајући је на главу пренела девојчици коначно завештање: „Трчи за свој живот, Ривка. Трчи за своју будућност. Трчи. Трчи. Трчи. И сећај се.“ (Јолен ²1988: 159) Сада је број комплетиран, а Хана за крај има само још једну причу, причу своје будућности и новог живота који ће проживети захваљујући старој Хаји која се жртвовала за њу:

‘Она је о једној девојчици. О обичној девојчици Хани Штерн која живи у Њурошелу. Не у Олдрошелу. Не постоји Олдрошел, схватате. Само Њурошел. Он је у Америци где слике наилазе преко кабла, покретне слике баш у вашој дневној соби и . . .’ Застала

⁹⁰ Значења јеврејских женских имена која користимо за тумачење се могу пронаћи на страници Савеза јеврејских општина Србиј (СЈОС) е у рубрици *Вера и традиција – Најчешћа женска јеврејска имена* на адреси <https://www.savezjos.org/sr/vera-i-tradicija/najcesca-zenska-jevrejska-imena>, приступљено 24.4.2021. Име Шифра (Shifra) значи „побољшана“ а у библији се помиње бабица по имену Шифра која је одбила наређење фараона да убије јеврејску децу (СЈОС н.д.).

је док су се врата Лилитине пећине отварала пред њима. ‘И где ће једног дана, кладим се, Јеврејка бити председник ако то пожели. Да ли сте спремне сада? Спремне или не, долазимо...’

Затим су све три удахнуле дубоко, испрекиданим дахом и прошле кроз врата у бескрајну ноћ. (Јолен ²1988: 160)

То је био крај путовања жртве Хаје Абрамовиц, али и тренутак рађања моралног сведока Хане Штерн која је сведок оне која није преживела и која својим узвиком на крају „сећам се“ потврђује историјску тачност онога чему је сведочила да ништа није додала, одузела или изокренула. Она пролази кроз психолошки процес који смо раније описали као заступање преживљавања јер несвесно допушта себи да се приближи догађајима кроз сновиђење и тако ментално приступи искуствима која сама не поседује. Тај приступ може да се оствари у стварном животу кроз снове, а у свету фикције уз помоћ магијског реализма као што то бира Јолен. Сада је била спремна да прихвати и разуме зашто се деда Вили тако обраћа телевизору, зашто је полудео када је видео број на њеној руци, зашто одрасли нису хтели да јој говоре о сенкама своје прошлости и зашто она сама није желела да сазна више о томе, зашто је сећање есенција породичних окупљања и јеврејских празника. Опет је била у стану своје баке Еве и дека Вилија на Седер вечери, али је изгледала бледо као смрт коју је управо победила тако што је најзад она испричала бака Еви шта значи истетовирани број на њеној руци. А то је могла да уради зато што се сећа да је бака Ева заправо Ривка и да је њен брат дека Вили зондеркомандо Волфи. Тако је Ривка „она која спаја“ (СЈОС н.д.) прошлост и будућност, што је и значење њеног имена, остала да живи и да преноси причу на своју унуку којој је дала име Хаја и тако својој пријатељици која је њој подарила физички живот узвратила истом мером – новим животом и сећањем. Хана постаје сведок оне која није преживела, праве жртве која је завршила у крематоријуму. Она је заступник преживљавања јер је доживела оно што и унутрашњи сведоци заједно са њима – баком Евом и дека Вилом – чиме је заокружен процес сведочења њеном констатацијом да се сећа.

Налазимо да су имена у роману веома значајна зато што имена заиста могу да имају животни значај – *nomen est omen*. Хаја значи живот, Ривка / Ребека она која спаја, Волфи асоцира на енглеску реч за вука, али онај који га носи нимало није вук већ преплашено јагње у средишту вукове

утрубе. Ева и Вили су променили своја пређашња имена када су после рата дошли у Америку зато што су их подсећала на оно што су преживели, а то сећања је било превелики и претежак терет. Као да одбацивањем имена можемо да одбацимо и проклетство које оно са собом може да носи. Подарен им је нов живот, па је ново име представљало поновну иницијацију у тај живот. Оно што им је требало био је заборав, али он никако није био могућ, јер ако заборавимо престајемо да постојимо, баш као што је закључио и Давидов Алберт Вајс у соби заборава. Не постоји магичан напиток или таблета који могу да избришу прошлост јер је она утиснута у све нас и наставиће да постоји увек ма колико далеко да одемо у будућност. И као што нам Орвел поручује да „Ко контролише прошлост, контролише садашњост. Ко контролише садашњост, контролише будућност“ на нама је да будемо ти чувари прошлости ма колико она била тешка. Једино тако ћемо сами моћи да контролишемо своју будућност насупрот онима који ту прошлост покушавају да изврну, обесмисле, промене, прекроје како би опет спровели неку интересну ђаволу рачуницу. Најзад, јеврејски филозоф Емил Факенхајм (Emil Fackenheim) је уврстио „императив памћења“ на Холокауст као 614. заповест у Тори и сећање на то да је јеврејско преживљавање „порекло Хитлерову постхумну победу.“ (Јофе 2003)⁹¹

7.2.2. Филмска верзија романа – *The Devil's Arithmetic* (1999)

Сама Јолен није учествовала у процесу стварања филма осим што је прочитала сценарио и дала неке примедбе. Међутим, она и њен супруг су са великим уважавањем били позвани на холивудску премијеру где је домаћин и један од продуцената филма Дастин Хофман пред свима изјавио „Џејн, надам се да осећаш да смо твој роман учинили поносним.“ (Вилсон 2009) Филм прати основну радњу и структуру романа, али су неке сцене измењене и додате како би се визуелним путем нагласили важни елементи који се другачије не могу представити. Главна јунакиња је Хана, али је њен узраст промењен што се може видети на почетку када она сама вози ауто што значи да има најмање шеснаест година. У уводној поруци пре

⁹¹ Видети чланак Лоренца Јофеа 2003: 'Emil Fackenheim' доступно на <https://www.theguardian.com/news/2003/oct/10/guardianobituaries>, приступљено 7.12.2018.

самог филма⁹² Хофман каже да је заједно са Мими Роџерс (Mimi Rodgers) која тумачи Ханину мајку поносан што могу да представе овај филм као продуценти и родитељи који у процесу образовања од своје деце такође могу много да науче јер је „од своје десетогодишње ћерке сазнао да је сценарио који је донела заправо заснован на роману који су обрађивали у школи.“ (Дајч 1999) Он наглашава да и у филму као и у роману постоје узнемиравајуће сцене које ипак не приказују пун обим страве и ужаса који су владали у реалном догађају. Те сцене приказују насиље и терор чија је природа потпуно другачија од оних којима се деца, па и одрасли, „хране“ кроз холивудске блокбастере јер се зна да они не изазивају никакве смртоносне последице у стварном животу јер су плод чисте маште. Ужаси Холокауста јесу били плод маште покварених и злих умова који су своје фантазије спровели у реалности које се ни дан данас не могу веродостојно показати и приказати јер су разумном и свесном људском уму недокучиве и незамисливе.

У приказу филма ћемо се усредсредити на измене које су направљене у односу на роман и како оне доприносе значају самог романа и теме која се обрађује. Одбачен је сегмент поклапања хришћанског и јеврејског празника, а уместо тога на почетку видимо Хану коју тумачи Керстен Данст (Kirsten Dunst) са другарицама у салону за тетовирање чиме се симболично уводи у причу у којој ће старији чланови породице имати истетовиране бројеве на подлактицама. И у филму Хана сматра да су оваква окупљања губљење времена и да је много забавније за њу да време проводи са својим друштвом у проводу, уместо да слуша једне те исте приче. Хана зна да носи име по другарици своје баке Еве коју тумачи Луиза Флечер (Louise Fletcher) али јој о њој не говори јер се боји да неће моћи да разуме шта су све оне доживеле заједно што би је веома растужило и погодило. Ово изговара одмах на почетку вечери. Зато прва генерација радије бира ћутање из страха од неразумевања. Такође нема стравичних испада деда Вила који виче на телевизор, већ се у једном краћем разговору помиње додавање и одузимање Јевреја којих после те ђавоље рачунице више нема, што Хану оставља збуњеном и незаинтересованом. На вечери је више људи а присутна су и друга млађа деца што скреће фокус са саме Хане. Бака Ева ће бити та која ће предложити да баш она отвори врата пророку Елијаху

⁹² Цео филм је доступан на Јутјуб каналу https://www.youtube.com/watch?v=bO2-My_2mAc.

тако да у овој филмској верзији Ева има већег значаја пре Ханиног магичног путовања, док је у роману деда Вил тај који ће иницирати Ханино путовање зато што је његово понашање за Хану неразумљиво и појединим тренуцима застрашујуће. Многи ликови из романа се не појављују у филму док су неки преузели улоге више ликова. Када се Хана нађе „с оне стране имажинације“ први сусрет ће бити с рођаком Ривком коју игра Британи Марфи (Brittany Murphey) у коју је инкорпорирана улога и тетке Гитл која се у филму не појављује. Ривка од породице има само мајку која ће страдати. Тако ће чврста веза између њих две одмах бити успостављена на самом почетку и биће заједно све до самог краја када Хана уместо Ривке одлази у смрт. Говор младе Ривке је такође прилагођен за младу публику те тако она користи израз „фенси“ (Дајч 1999: 16:40) када говоре о одећи коју Хана иначе носи. Ривка објашњава да се налазе у другој земљи, не у Њурошелу, и да је у овај мали град дошла из Лублина, али се име државе не помиње. Убачен је и сегмент заљубљености који је пожељан како би одређен садржај био примамљив за тинејџере, а и њен филмски узраст то дозвољава, па тако Хана има свог удварача Аријела. Међутим, ништа више од тога се даље не разрађује. Ту је и венчање које треба да се одржи и које се и спроводи до краја пре него што нацисти наиђу и покупе све присутне. Тада ће Хана да се запита која је година и Ривка ће јој рећи да је октобар 1941. године, што је такође другачије него у роману, али нема посебног значаја за саму радњу или след догађаја. Хана не губи улогу приповедача у филму и остаје у улози пророка из будућности јер ће се тада сетити да ће нацисти убити шест милиона Јевреја и поставити питање шта је горе: знати или не знати? Касније ће у логору Ривка желети да слуша њене приче из будућности о томе како ће Јевреји преживети сматрајући да има бујну машту и да су плод њене фантазије које их ипак на том ужасном месту одржава у животу. У филму неће изостати спорадичне интертекстиалности тако да ће официр упутити све присутне куда треба да пођу реченицом: „Овим путем до камиона, даме и господо“ (Дајч 1999: 28:04) што је јасна алузија на назив збирке прича Тадеуша Боровског (Tadeusz Borowski) *This way to the gas, ladies and gentlemen*, али ње у самом роману нема. Последња сцена је такође измењена: најпре Ривка спасава Хану да је стражар не убије да би Хана узвратила, иако је Ривка видно болесна и слаба и због тога селектована. Ривка ће још у логору одлучити да ће се звати Ева када се све то заврши. Још једна битна ствар која је промењена у односу на роман јесте

начин опхођења према логорашима у смислу њиховог идентитета. Осим визуелне дехуманизације шишањем и облачењем у одећу мртвих, изостављен је главни део процеса по коме се људи само безлични бројеви. Тако ће једна девојчица изговорити своје име и презиме када је стражар упита и тиме обесмислити читав поступак тетовирања и онога што то заправо треба да значи. Тиме је и главни део ђаволе рачунице укинут јер је укинута памћење и асоцијација на бројеве и слова као јединог начина да се повежу са будућношћу и да преживе. Када се врати у стварност Хана изјављује да се сада сећа и обећава Еви да ће се увек сећати свега.

Као што можемо да видимо, у филму главне улоге тумаче познате холивудске звезде и младе глумице које ће то тек постати. Мархоул такође ангажује неке од њих. Томас ће о дилеми репрезентације и холивудизације писати у *Сликама са изложбе*; поставиће питање да ли у филму о Бјелажу Церкви треба да глуме познати глумци или је ипак прикладније да то буду анонимне личности – да у улози лекара буде прави лекар. Оно што је забрањено јесте да се од ове теме прави спектакл или било каква сензација. У филму се алудира на значај образовања и на то да би можда требало променити приступе на који се историјске теме представљају деци, јер се Хана присетила како је на часу историје писала поруке својим другарицама не обраћајући пажњу на оно што је наставник говорио. Филм би могао да се приказује у средњим школама у оквиру редовних предмета као што су социологија или историја у којима се проучавају историјски догађаји и друштвени и социолошки феномени расизам, дискриминација, стереотипија и у оквиру обавезних изборних предмета као што је грађанско васпитање. То би био другачији приступ у коме би ученици могли да искажу своје ставове и мишљења анализирајући садржаје њима блиских и доступних медија на њима занимљивије и креативније начине повезујући тако знања из различитих предмета.

Можемо да закључимо да је филм лишен одређених битних сегмената који чине роман важним. С друге стране, пошто је само заснован на причи романа, филм представља засебно дело које има свој живот и одређен значај у репрезентацији. Убачени су сегменти који су за младе и њихове животе важни и помоћу којих могу да се поистовете са ликовима из филма и на тај начин прихвате и оне делове који су изостављени, а који су важни за сам догађај који се приказује. Тако ће њихова пажња бити заокупирана овом темом и лакше ће се одлучити да наставе да истражују и гледају

друге филмове или читају дела са овом тематиком и да из релевантних историјских извора сазнају више што и јесте циљ подучавања и учења о Холокаусту.

7.2.3. *Трнова ружица (1992)*

Након што је себи обећала да ће *Бавоља рачуница* бити њено једино задирање у таму Холокауста зато што ју је процес истраживања и писања „емотивно и духовно исцедио“, само неколико година касније добила је понуду да учествује у рекреирању бајки кроз серију романа *Fairy Tale novel series* коју чине осам књига коју је уредила њена пријатељица Тери Вајндлинг (Terri Windling). О процесу настанка другог романа сазнајемо из додатка издању из 2016. године 'How Briar Rose Became . . .' који је нешто раније написала сама Јолен 2015. Виндлинг је била потребна обрада *Трнове ружице/Успаване лепошнице* која је за Јолен одувек носила неку тежину и мрачну атмосферу због својих првих верзија које готово и не наликују на оно што се деци данас приказује, поготово кроз једину Дизнијеву верзију која је данас доступна. Овде се отвара једно занимљиво и друштвено важно питање на које подсећају и Јолен и Виндлинг која даје кратак преглед развоја ове бајке у предговору. Суштина је у поједностављивању и „чишћењу“ прича од морално дискутабилних делова све док не буду сведене само на забаву прихватљиву за децу. Јолен је, међутим, на уму имала верзију из XVII века коју је објавио Ђанбатиста Базиле (Giambattista Basile) 1636. године у збирци италијанских бајки под називом *The Pentamerone* која је, како се сматра, даље прерађена од стране француског писца Шарла Перроа (Charles Perrault). Своју верзију која је објављена 1697. године у Паризу засновао је на претходно поменутој, али са извесним додацим којих раније није било: принц одводи девојку са њиховом децом у своју палату где их чека његова злобна мајка која жели да их скува и поједе за вечеру. Тек након њене смрти они су могли да проживе срећан живот. Ове раније верзије су прерађиване и редукване, почевши од браће Грим до Дизнија, и сведене на срећан живот до краја живота што у реалности не бива на такав начин.

Долежел (2008) говори о постмодернистичкој преради фикционалних светова и каже да протосвет може да буде радикално трансформисан и повезан са каснијим текстом на више различитих начина. Он се кон-

кретно бави постмодернистичком прерадом класичних књижевних дела. Циљ овакве прераде је подмлађивање и преиспитивање прошлости. Долежел издваја три различита типа прераде од којих је за нас значајан други који гласи: „Експанзија шири обим протосвета тиме што попуњава његове празнине, конструише предисторију или постисторију, итд. Протосвет и свет-сукцесор су *комплементарни*. Протосвет бива смештен у нови контекст, што мења његову првобитну структуру.“ (Долежел 2008: 213) У нашем корпусу у роману *Трнова ружица* Јолен прерађује познату бајку која је већ доживела неколико прерада и ствара нову која је утемељена у реалности. Она је, међутим само један део наратива који функционише сам за себе од остатка текста што се и визуелно може приметити. Заправо, на спољашњем нивоу се дешава обрнут процес у коме је стварност конструисана на начин фикционалног могућег света који није немогућ, већ незамислив и непојмљив у оквирима фикционалног, или чак фантастичног. Пошто се ради о трауматском историјском догађају који не захтева никакво подмлађивање и реинтерпретацију у том смислу, главни циљ постмодернистичке прераде у оквирима књижевности о Холокаусту јесте преиспитивање прошлости и проналажење начина суочавања са њом. Пошто се бајке завршавају са „и живели су срећно до краја живота“ Јолен нам даје постисторију успаваног краљевства и нешто што до сада нисмо имали прилике да видимо – како изгледа тај живот принцезе и да ли је он уопште био срећан. У бајци се принцеза зове Аурора, док у овој постмодернистичкој преради нисмо сасвим сигурни које је Бакино право име пошто има више псеудонима. Тако још једном наилазимо на потврду да је питање идентитета и његовог разрешења готово неизбежан у романима о Холокаусту. Долежел још каже да овако прикривени идентитети настају због тога што субјективни приповедач нема монопол над својом причом те у конструкцији света учествују туђи гласови и туђе перспективе. У стварном свету Холокауста, сакривање идентитета значило је могућност преживљавања, а они који су били приморани то да раде у тренутку промене имена поставили су неко други и, као и фикционални субјекти, губили власт не само над својим именом и идентитетом већ и над сопственим животом који је од тада припадао вољи персекутора. Бакин глас је само један од три која се у роману јављају, а о њеној причи сазнајемо посредством другог приповедача – мушкарца. То ће бити случај са Томасовом Лизом о којој сазнајемо из перспективе и гласа др Фројда. Видећемо касније да Јолен не супроста-

вља мушког приповедача женском у смислу сукоба ероса и танатоса или мушко-женске тензије због позиција моћи и сексуалности, што је случај у другим романима, већ је овде пре у питању спајање перспектива различитих група жртава које се налазе на истој територији патње а које нису толико заступљене у репрезентацији. С друге стране, ни мушки глас није дат у првом лицу, већ посредно путем новог женског гласа.

Оно што је Јолен навело да баш ову бајку интерпретира у контексту Холокауста јесте сазнање о логору смрти у Хелмну, првом логору смрти и центру за убијање у оквиру Операције Рајнхарт који је био смештен у дворцу за који је сазнала гледајући Ланцманов филм *Shoah* током истраживања за први роман. Стари аристократски замак на улазу у логор служио је као пријавница, а послужио је и Јолен као замак у коме ће сместити своју пост-модернистичку верзију бајке. У области Хелмна вршене су прве егзекуције у гасним камионима, а лешеве су покопавани у оближњој шуми у масовним гробницама да би се касније извела ексхумација и спаљивање у импровизованим пећницама. Поред Јевреја жртве овог логора били су и Роми, Пољаци и совјетски затвореници. Пошто није знала ништа о њему, наставила је са истраживањем, али ни овога пута није било лако јер готово да није могла да пронађе никакве информације док није сасвим случајно наишла на једну брошуру за нову Јеврејску енциклопедију која је била у припреми и која је садржала управо унос који је њој био потребан. То је био знак да треба да настави и поред свих тешкоћа које процес писања о овој теми доноси. Поред очигледне метафоре дворца још неке сличности су одмах биле јасне: „И рекла сам Тери о овоме и да ми изгледа да се све савршено слаже са причом *Успавана лепошница*“: девојка/жена у замку, жица/бодље, угушена гасом/успавана. Нацистички командант/зла вила.“ (Јолен ²2016: 12) Када је сакупила довољно материјала који јој је био потребан, процес писања је могао да отпочне. Али није била она та која је владала наративом, већ су ликови и сама прича били они који су имали моћ над њом. Места и неке ликове је засновала на њој познатим местима из окружења и људима. Испоставило се да су неки ликови потпуно другачији од онога што је она мислила да ће бити о чему ћемо подробније говорити касније.

За разлику од претходног, овај роман поседује одређену формалну конструкцију. У њему се јасно осећају упливи различитих жанрова: мистерије, хорора, детективске приче, трилера све прожето повременим комичним упадицама што још више доприноси динамичности тока наратива која се

постиже помоћу саме структуре и ахронолошког временског тока. Хронологија је поремећена јер се дешавају скокови из прошлости у садашњост, па се враћа у још даљу прошлост, али та враћања неће пореметити разумевање. Има укупно тридесет и три поглавља, а након завршетка текста опет се налази ауторска белешка о историјском Хелмну и истријски познатим чињеницама. На крају каже: „град Хелмно постоји. Можда постоји и свештеник тамо, али га никада нисам срела. Можда тамо постоје добри људи. Ово је књига фикције. Сви ликови су измишљени. Срећан крај је карактеристика бајке, не историје. Не знам да је било која жена побегла жива из Хелмна.“ (Јолен ²2016: 263-264) У Енциклопедији Холокауста⁹³ проналазимо податак да је познато да је седморица Јевреја побегла из Хелмна и да су сви радили у одељењу за покопавање (в. Енциклопедија Холокауста н.д.б), односно у Зондеркоманди.

Тематски је подељен у три целине, а свака се уводи страницом на којој су дата по два епиграфа која се односе на теоријску интерпретацију традиционалне бајке или друге начине њене посмодерне прераде и који наговештавају које ће главне теме бити представљене кроз поглавља тог сегмента. Пре почетка целе приче Јолен наводи део из поменутог Зајпсове студије (1991) кроз који ауторка жели да укаже на нераскидиву повезаност историје и усмених и писаних форми бајки јер су обе укорењене у самом историјском поимању ствари које комбинује и кроз свој наратив. Кроз бајке су људи покушавали да прикажу „специфичне борбе да се хуманизују зверске и варварске силе које тероришу наше умове и заједнице на конкретне начине, претећи да униште слободну вољу и људску саосећајност.“ (Јолен ²2016: 17) Ова реченица у потпуности дефинише која је сврха приповедања или писања невероватних прича и намеру коју имају писци који на бајковит и фантастичан начин приступају историји, као што смо раније видели кроз пример Козинског који је такође покушао да „освоји ове конкретне ужасе кроз метафоре.“ (Јолен ²2016: 17) Ужаси и терор из реалности су превелики да би се као такви пренели у реалност књижевности. О њима се не може писати другачије осим кроз уобличене метафоричне фигуре које ни изблиза не могу да пренесу ужасе оног што се није смело и није могло радити са другим људским бићима.

⁹³ О историјату центра за убијање у Хелмну може се прочитати на страници *Holocaust Encyclopedia* у чланку 'Chelmno' на страници <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/chelmno>, приступљено 4.4.2021.

У првој и трећој целини наизменично се налазе поглавља која су писана нормалним фонтотом и курзивом онда када Бака прича причу, и то су непарна поглавља, што код читаоца изазива осећај зачараности, као да се налази у сред бајке која га је својом моћи зачарала и чији крај жели што пре да сазна, али се у исто време и боји завршетка јер осећа да он није срећан као што би у бајци требало да буде. Сличан ефекат смо имали и код првог издања Пинтерове драме где је по једна страница остављана празна као знак празнине и нестанка свих дотадашњих вредности и милиона изгубљених живота. Прву целину чине двадесет и четири поглавља. Јолен најпре наводи два цитата. Први је из књиге *About the Sleeping Beauty* П. Л. Траверса (P.L.Travers) из 1975. године у коме се наводи како деци која умеју да слушају и није потребно читати бајке јер ће она умети да чују, чак и када се претварају да не слушају приче и шапутања одраслих које ће се у њима сакупљати као што облаци сакупљају кишу (Јолен ²2016: 19). Тако ће главна јунакиња треће генерације Ребека/Бека слушати изнова и изнова причу своје Баке – јунакиње прве генерације – која у појединим деловима уопште неће личити на добро познату причу, чак ће повремено бити и застрашујућа због чега ће се њена другарица бојати да преспава код ње. Међутим, Беки ће управо због тога бити потребно да је изнова слуша пошто на подсвесном нивоу осећа да та прича није само разонода за лаку ноћ већ да се иза ње крије нешто много дубље и важније. Други цитат долази из књиге *The Sleeping Beauty* Ралфа Харпера (Ralph Harper) у коме се каже да сви воле бајке баш због срећних завршетка. Испричати неку причу често значи испричати неку врсту неистине, али је утисак да је управо у тим неистинама скривена сама истина. Јасно ће бити на крају књиге да су сви делови које је Бака „измислила“ мењајући познату причу заправо њена сува истина и у том смислу опет долазимо до закључка да је једино што је сигурно истинито сама прича. Дакле, биће јасно да је Бека то дете које уме да слуша чак иако се Бакина бајка не слаже са лепом и забавном причом коју сви знају, чак иако нема срећан завршетак. Можемо да поставимо питање да ли је могуће срећно завршити било коју причу о Холокаусту? или да ли је срећан крај управо постојање такве приче као доказа бесмртности и вечног живота? Јер то што постоји неко ко такву причу прича и неко ко је слуша представља победу и бастин бесмртности која је загарантована, али једино уколико је утемељена у сећању и памћењу прошлости. Када је увела читаоце у оно што ће у даљем тексту бити подробније разрађено, почиње прво поглавље.

Упознајемо девојчицу Беку која је тада тек учила да говори и њене две сестре Шану и Силвију које жељно траже од Баке да им исприча ону њену причу пред спавање. Као и у претходном роману, Јолен позајмљује неке своје аутобиографске податке својој јунакињи, али он није аутобиографски ни у ком сегменту. Бека се презива Берлин, што је било презиме Јоленине мајке. За разлику од претходног романа сада је бака по мајци та која је преживела Холокауст, али нико из породице о њој неће знати чак ни како јој је било право име. Овде је приказано потпуно незнање друге генерације које ће бити подстакнуто интервенцијом треће што представља обрнути процес у процесу преношења породичне историје. У овом првом уводном поглављу све три сестре желе да слушају причу, али како време буде пролазило та жеља ће остати само код Беке која тако постаје на неки начин одабрана да је до краја расветли и сачува. Она је и ментално и физички предодређена јер једина личи на Баку са својом риђом косом. Већ у другом поглављу се радња помера за двадесетак година касније где је Бека двадесеттворогодишња млада новинарка (време када је и Јолен почињала своју новинарску каријеру), а Бака на самртничкој постељи у дому за старе. Све три унукe долазе да је посете, али сада само Бека има жељу да опет чује добро познату, али другачију, бакину верзију приче. Јер Бака више ништа друго и не изговара; њена једина комуникација јесу реченице „Некада давно [...] у свако и ни у једно време [...], али не у најбоље време [...] Некада давно постојао је један замак“ (Јолен ²2016: 29) које изговара са тешкоћом, уморно и једва чујно. Две старије сестре које су удате и имају сопствене породице бакине речи тумаче као речи дементне или пак луде особе: „Она *није* луда [...] Није, није луда. Уопште није луда. Она само мисли – она *верује* – да је једном живела у неком замку! Истинска *Belle au Bois Dormant* [...] Лепотица у успаваној шуми“ (Јолен ²2016: 31) инсистираће Бека која ће даље објаснити сестрама да ни она не верује да је то што Бака прича истина, већ да је прича у ствари некаква метафора. Она ће бити једина која ће се наћи поред Баке у њеним последњим тренуцима када ће баш њој оставити завет и породично наслеђе које је представљено кроз тај тајанствени дворac о коме је деценијама говорила: „Ја сам била та принцеза у замку у успаваној шуми. И онда је дошла велика тамна измаглица и сви смо заспали. Али принц је мене пољупцем пробудио. Само мене. [...] Тај замак је твој. То је све што имам да ти оставим. Мораш да га пронађеш. Тај замак у оној успаваној шуми. Обећај ми“ (Јолен ²2016: 34)

била је Бакина последња жеља. Бека је обећала и заклела се да ће пронаћи и замак и принца и онога ко је бацио чини. Последње Бакине речи биле су: „Ја сам Трнова Ружица.“ (Јолен ²2016: 35) У последњим тренуцима живота Бака уопште не делује као да не зна о чему говори, већ напротив, потпуно је јасна и тачно зна шта Беки мора да каже да би осигурала испуњавање своје последње жеље. У Бакином опсесивно-компулсивном понављајућем пориву да изнова прича исту причу још једном препознајемо борбу преживелих да испоје своје најстрашније трауме и да се са њима суоче као што смо раније видели код Лауба и Лакапре. Тај процес је тежак, непрекидан, али неопходан и лековит. За Баку би могло да се каже да припада оној групи преживелих који су имали потребу да причају о својим искуствима, који нису скривали своју болну прошлост, који су својим новим породицама одали тајну њихове наследне трауме. Међутим, она је то чинила само донекле у смислу да је о нечему говорила, али њена прича остаје и даље страна њеним потомцима који осећају да се ту крије нека мрачна тајна. Тек након њене смрти тајна ће бити откривена, а прича испричана од стране друге особе која ће је усмено исповедити својим слушаоцима. То даље значи да једна прича и једна перспектива није довољна, да морамо да пронађемо још извора, још оних који су спремни да открију из свог угла шта се и како догодило. Тако би требало приступати сазнавању историје. А сама историја такође није довољна; потребна јој је „емоционална надоградња“ јер су њени актери људи који су имали осећања, страхове, жеље; суве чињенице и бројеви без емпатије у наше удаљено време мало значе. Слична ситуација је била и са Гросмановим Момиком који је растао окружен многим Бакама, Аншелима и другима који су нешто желели да му пренесу, али је он сам морао да сазна шта је то и каква је то прича коју непрекидно прича Хер Најгелу.

Четврто поглавље носи у себи важна питања: колико потомци познају своје претке? колико желе да знају о њиховим животима из младости? на који начин њихова прошлост утиче на будуће генерације и њихове животе? Сазнајемо да Бакина породица готово ништа не зна о њој осим да је дошла у Америку пре Другог светског рата, али не и одакле. Ништа у вези са њом није било сасвим сигурно: ни датум рођења, ни држава, чак ни њено име – била је и Дона⁹⁴ Принц и Гитл Мандлештајн и Џеневив. Бека

⁹⁴ Dawna Prinz – на енглеском *dawn* значи зора, а име које краљ и краљица у *Трновој ружици* дају својој девојчици је Аурора што такође значи зора на латинском.

је знала за име Дона Принц јер га је убележила у породично стабло за један школски пројекат, али је била уверена да је у својој домовини имала неко друго име. То ће цела породица сазнати из њене скривене кутије, са којом се сусрео и Давидов Алберт Вајс, за коју није знала чак ни њена ћерка, Бекина мајка.

Албваш говори о односу унука и њихових бака и дека који их својим причама враћају у још даљу прошлост. Бекина мајка готово ништа није знала о својој мајци, њеној прошлости, животу из младости, чак ни право име. Разлоге за бољу повезаност ове две удаљеније генерације Албваш налази у томе што се обе не занимају толико за садашњи тренутак у коме треба обезбедити егзистенцију на који су концентрисана њихова деца. Као они који долазе из прошлости са собом носе део те прошле традиције и обичаја. Унуци не могу да се идентификују са њима или ни да препознају њихове црте на себи због чињенице да су остарили, али код Беке то није случај – она и физички веома личи на своју Баку чак и у њеном старијем добу што их још више повезује. Многи и не проведу толико времена са својим бакама и декама, као што је случај са Бекиним сестрама, због чега касније зајале, јер су могли да имају потпуно непосредан и директан контакт са самом историјом и прошлим временима о којима сада, када старих више нема, могу да сазнају једино посредством других секундарних извора као што су књижевност, фотографије, историја. Или личних предмета као што је до тада скривена Бакина кутија коју су пронашли након њене смрти скривену међу њеним стварима у дому. Бекина мама ће је отворити по први пут и пронаћи гомилу фотографија на којима ће бити људи и места које никада нико од њих није видео а на свакој од њих ће бити иста трудна жена која ће заштитнички држати десну руку на свом стомаку опрезно гледајући иза фотографа као да очекује да се нешто деси или да се неко појави. Само на једној ће у наручју држати девојчицу испред неких барака иза којих се назирала водена површина. Ту су и новински исечци који датирају од 30. августа 1944. до 3. јуна 1956, докумената којих ће укупно бити седам и других ствари међу којима ће бити један прстен, коверта са плавим и риђим праменом косе, месингано дугме са неке униформе и искоришћена италијанска возна карта. На црно-белој фотографији на којој жена држи дете писаће „Ив и ја, 1945.“ Овде почиње детективски део приче, јер породица покушава да склопи слагалицу од потпуно непознатих делова. Људи на осталим фотографијама, као и сама

Бака, ако је то уопште она, били су одевени сиромашно у оделима и хаљинама које нису биле одговарајуће величине и које су изгледале као цакови за брашно, осим на овој са дететом. На следећем папиру који личи на визу за улазак у Америку писаће: „За Гитл Мандлештајн“. То име није било познато Бекиној мами која је мислила да се њена мајка звала Џеневив:

„Ниси знала право име своје сопствене мајке? Мајк је био у чуду.

‘Мисила сам да се ја зовем Ив зато што је она била Џеневив,’ рекла је госпођа Берлин. ‘А онда је узела надимак Дона да бисмо биле Дона и Ив.’⁹⁵ Шалила се с тим.’

‘А ја сам одувек мислила да је име Дона узела из приче,’ рекла је Силвија.

‘Које приче?’ Шана је очито била збуњена.

‘Трнова ружица, наравно. Знате – принцеза Аурора. Зора.’ (Јолен ²⁰¹⁶: 47-48)

Пронаћи ће и извод рођених за Ив Штајн и држављанство са фотографијом младе Доне Штајн из 1946, уговор о закупу за стан у Њујорку и регистар имунизације. На крају ће пронаћи и уговор о хипотеци за кућу у којој су одрасле Бека и њене сестре, а коју је Бака купила 1953. године. На следећој фотографији за пасош налазио се неки веома наочит младић са високим јагодицама и тамним брковима. То би могао да буде њен брат, или неки рођак, или муж, или мамин отац, али ни она сама није знала ко је то јер Бака никада није помињала никога од своје породице из домовине осим да су сви у замку заспали, а да је њу спасио принц. Следеће што ће пронаћи биће мала црна сомотска торбица у којој се налазио мушки прстен са великим тамним каменом и натписом „ЈМП 1928“ који је унео додатну мистерију коју је могла да разреши једино Бака које више нема: „То је загонетка обавијена у мистерију унутар енигме.“ (Јолен ²⁰¹⁶: 49) На крају ће Бека објавити свима да је она та која ће разрешити и загонетку и мистерију и енигму и пронаћи и замак и принца и изгубљено наслеђе додирујући прстен и фотографије; то је било њено обећање Баки. Говорећи речником Пропових функција, та кутија постаје магични предмет који у

⁹⁵ *Eve* скраћено од *evening* – вече. Тако би њих две биле Зора и Вече.

себи крије помоћ главној јунакињи која је сада спремна да пође на пулествије у потрагу за својим породичним и културолошким наслеђем. У наредним поглављима Бека покушава да сортира све што се у кутији налазило, да пронађе неки траг, неку повезаност, неко упутство или путоказ који ће јој показати барем одакле да почне. Премотаваће делове Бакине приче, читаће документа изнова, питаће се зашто је толико страшно спавати, увидеће да бакина прича заиста одише неком необичношћу јер се не завршава срећно за цело краљевство – пробудиће се само она и принц и доћи ће њихова беба, али је питање да ли је живела срећно до краја живота. Бека ће спознати да све то није важно онима који спавају, већ онима који су се пробудили. Асоцијације као што су „зла вила у црном са црним чизмама и сребрним орловима“, „проклињем тебе и твог оца краља и твоју мајку краљицу и све твоје рођаке... И све људе који носе твоје име...“ (Јолен ²⁰¹⁶: 55), „смрт кроз сан“ (Јолен ²⁰¹⁶: 57) нису много значиле Беки. То нам показује колико припадници наредних генерација нису упознати са историјом својих предака, нарочито уколико су у питању досељеници из Европе и да су они у потпуности американизовани и окренути својој садашњости, као што је био случај и са Ханом на почетку претходног романа. У овоме се рефлектује потреба старијих да забораве на своју тешку трауматичну прошлост сада када су далеко од свега тога и да је не преносе на своје потомке који ни сами нису имали потребу да дубље истражују о томе и када би примећивали да код старијих постоји нешто скривено и за њих недокучиво јер су у већини случајева наилазили на зид ћутања. Тако је и Бака одувек била тајанствена и ћутљива у вези са прошлошћу. За оне који су упознати са догађањима из Другог светског рата везаним за прогон и уништење Јевреја, ове асоцијације су сасвим довољне да схвате да је зла вила заправо нацизам, да је смрт кроз спавање смрт кроз гушење отровним гасовима. Међутим, како Беки то тренутно ништа не значи, њено истраживање се ограничава само на доступне, али потпуно мистериозне реликвије које су остале од Баке.

У осмом поглављу сазнајемо како је Бека постала новинарка, који су њени први чланци и теме којима се бавила и већ ту се уводи тема хомосексуалности која ће заузети значајно место кроз главни мушки лик кога упознајемо у другој целини. Неколико пута у роману се на кратко помињу овакве склоности неког од јунака. То је сегмент у коме је прича повела Јолен над којом она сама више није имала контролу. Да би могла о свему

на миру да размисли, Бека је однела кутију у новинску агенцију *Advocate* у којој ради. Овде упознајемо нови лик који ће Беки бити од велике помоћи; то је њен уредник Стен који је потајно и њена симпатија. Поред тога, и он је у својој младости био на путу откривања прошлости јер је усвојено дете о коме ће на крају сазнати све: и ко су му усвојени родитељи и ко му је права мајка и одакле је. Више детаља о тој причи нема у наставку. Када му укратко исприча о Бакином инсистирању да је она принцеза коју је из сна пробудио принц у замку који је прекрила тамна измаглица, он ће јој помићи и са њом проћи кроз све чињенице и могућности које су им биле на располагању. У свом истражном поступку успеће да уоче да је један од исечака из *Palladium Times-a* град Осваго. Сазнаће и да је у том месту био једини избеглички камп у Америци, што је историјски тачно, у који је било смештено око хиљаду људи из Италије, претежно Јевреја и хришћана. Испоставиће се да је тај камп непознато место са слика. Доћи ће до контакта са Националним архивом из града Вашингтона који ће јој послати драгоцен документ међу којима неће бити имена Дона Штајн или Дона Мандлештајн или Џеневив Мандлештајн, али ће пронаћи документ из августа 1944. године за Гитл Роуз Мандлештајн која је била удата, претходно живела у Пољској, белкиња, Јеврејка, способна за рад. Осталих података није било: датум венчања, село или област у којој је живела или име места у које би се вратила: „Гитл Мандлештајн. Изгледа да твој живот углавном чине празнине. Како уопште да га уклопим после скоро педесет година? Како уопште да знам да си ти моја бака? Моја Бака?“ (Јолен ²⁰¹⁶: 79) Одговор на питање о последњем сталном боравишту биће прецртано једним потезом. Сазнаће и који је надимак имала на пољском: *Księżniczka* (кнегиња/принцеза) и да је у том периоду требала да се породи сваког тренутка. Стен ће јој дати веома важан савет који смо већ на почетку у другом уводном цитату назрели, а то је да смо сви ми саткани од прича које, иако се чини да нису истините, могу да скривају најдубље истине. На нама је да покушамо да их сазнамо иако у томе можда и не успемо, иако оне можда немају срећан крај као у 237, ама: „Мислим да нећеш бити срећна док не сазнаш ко је била твоја бака. Баш као што ни ја нисам могао да будем срећан док нисам сазнао ко ми је рођена мајка.“ (Јолен ²⁰¹⁶: 82) Наше приче су наши идентитети, оне нас дефинишу јер смо ми њихов саставни део – ми припадамо њима колико и оне нама. Они који осећају да припадају некој причи коју не знају, не могу да наставе са својим животима из садашњости док не открију прошлост: „оно што је у прошло-

сти је само пролог“ (Јолен ²2016: 123) сетиће се Шекспирове *Буре* и објашњења природе историје која није само река која тече и односи оно што је било, већ која у свом току садржи „цепове“ у којима се налазе елементи који повезују све оно што је протекло и оно што ће се тек догодити у непрекидном понављању историје. Неки своје приче носе у својим унутрашњим траумама, док су код неких то видљиви ожиљци кроз тетоваже из логора што ће бити случај са једним старцем кога ће Бека упознати захваљујући Стену са којим је заједно отишла у Осваго, јер је то био једини стваран траг који је имала. Када буде показала фотографије из Бакине кутије Харви Голдман ће препознати себе на једној, као и принцезу Księżniczkę која је свима била симпатична и недокучива због свог аристократског држања:

‘Била је као нешто из бајке, са најсветлијом кожом и најриђом косом, као да рат и сав тај ужас нису могли да додирну ту лепоту. Ти прилично личиш на њу, осим очију. Твоје очи су топле. Овде су. Њене су биле – негде другде. Ми момци смо сви били заљубљени у њу, мислим. Али она није говорила ни са ким од нас. Било је као да је нека клетва бачена на њу.’

‘Клетва?’ рекла је Бека.

‘Нацисти су били клетва.’“ (Јолен ²2016: 103)

То је било оно чега се са сигурношћу сећао; међутим, било је тренутака када је имао нешто на уму, али није могао да изговори шта је то тачно; био је стар, а све те ствари су се десиле пре много година. Јоленини ликови се тако сусрећу са нестабилношћу и непоузданошћу сећања. Још један од присутних, Рендолф Феист приметиће да се људи углавном сећају необичних ствари, оних које нису део уобичајених дневних рутина, као што је био случај са женом која је пољубила тло кампа када је у њега стигла: „Ниси *ши* то видео, Рендолфе. [...] То је било у новинама,“ (Јолен ²2016: 101) приговориће још једна од присутних Марџ Пирс: „Вероватно си у праву“, признао је Рендолф ‘Али *се чини* као да се ја тога сећам. То ја мислим о сећању.’“ (Јолен ²2016: 103) Његово сећање је лажно у смислу да му је урезано нешто чему није директно присуствовао, али то не значи да није истинито јер се догађај заиста десио. Тако утисци које усвајамо из околине и спољни фактори допуњавају и мењају наше сећање које је иначе нестабилно и подложно променама од оног тренутка када се то искуство заврши.

Након што ће исцрпети све доступне изворе код куће, а главни ће бити онај прецртани одговор о месту сталног боравишта за које ће се испоставити да је неко место у Пољској на шта јој је указао Стен, долази време да крене на велико путовање у „царство Тамо“, у најмрачније мрачно средиште Звери вукодлака о коме је говорила Хана. Да би открила које је то место, морала је поново да позове Харвија као једину особу која је била веза са Баком. Он ће јој растумачити и открити шта значи име Кулмхоф, али не сетним, већ љутитим гласом:

„Кулмхоф!‘ рекао је. ‘Мој Боже!’

‘Да ли се то место негде налази?’ питала је Бека тешким шапатом.

‘У најтамнијим пределима пакла.’

‘Молим?’

‘Питала си где се налази, Ребека, и ја сам ти одговорио. Кулмхоф. Није чак био ни концентрациони логор. Био је просто место . . . истребљења.’

‘Онда је моја бака била тамо?’

‘То није могуће, драга моја,’ рекао је Харви, гласом који је изненада постао старачки. ‘Ниједна жена никада није побегла жива из Кулмхофа.’“ (Јолен ²2106: 114)

Ова последња његова реченица је историјски тачна и управо ту Јолен започиње своје имагинарно путовање, али нас о томе савесно обавештава на крају. У том њеном поступку препознајемо сличности са романом *Бели хотел* у коме је главна јунакиња Лиза Ердман на историјском месту страдања у Бабјем јару. Наиме, оба романа користе историјске догађаје који се даље фикционализују, али управо у оном тренутку када се чини да смрт побеђује. Томасова јунакиња Лиза умире у јами Бабјег јара, као што и Бака заправо умире у јами Хелмна. Међутим, то су тренуци са којима се писци не мире лако, у којима не дозвољавају да смрт преузме постоље победника и различитим наративним техникама преокрећу причу у корист живота. Томас и Јолен у овом случају користе магијски реализам уз помоћ кога ће се Лиза наћи у Логору, неидентификованом месту у коме ће се поново срести са свима онима који су поново живи, док ће Баку спасити принц пољупцем и вратити назад у живот у један од могућих светова. Управо у овоме се огледа сврха постојања књижевности, а нарочито уко-

лико представља одговор на стварност и борбе човека да се избори с траумом која не престаје.

Када родитељима буде испричала о свему и изразила потребу да оде тамо и пронађе породично наслеђе, њен отац ће одговорити на начин који се често јавља као дилема када је наслеђе Холокуста у питању о чему су размишљали и други писци којима смо се бавили. Сам помен речи Холокауст недвосмислено асоцира на смрт, уништење, страдање, бол, патњу. Беку ће обузети нека необјашњива језа коју раније никада није осетила када сазна да је Кулмхоф немачко име, а да је на пољском то Хелмно „као да је та реч утиснута у њене гене“ (Јолен ²2016: 122) што може да буде заиста истина. Да ли је то онда наслеђе које остаје наредним генерацијама? да ли се и оне дефинишу на основу тог искуства? да ли су то доминантна осећања која треба да преовладавају у дефинисању њиховог идентитета? Бакин отац ће рећи да концентрациони логор није наслеђе, али додајемо да јесте чињеница да се то заиста догодило и да је члан њихове породице преживео, тако да тај терет и та тајна ипак постаје део њихове породичне историје. Међутим, оно што је ту веома важно јесте да се према њему не би требало односити као према одређујућем чиниоцу чији је основни елемент Смрт, већ потпуно супротно победа над њом. Јер сама чињеница да је неко преживео, макар то била једна једина особа носи ореол победе Живота и треба му приступати управо из тог угла. Међутим, сама Бака је била у потпуности уроњена у тај део своје прошлости јер је из темеља променио свет који је до тада познавала, а и њен живот. Албваш каже да дете тек са одласком на место са кога су потекли његови преци може да „продре у једну другачију област која му ипак није страна пошто стоји у складу с ликом и начином живота најстаријих чланова његове породице.“ (Албваш 1999: 70) Тако Бека може да покуша да разуме Бакин пређашњи живот и њену причу једино уколико оде у Пољску и покуша да пронађе њен замак. С друге стране, пошто је Холокауст стран, искаче из разумских оквира и није у складу ни са чим познатим и традиционалним, не можемо рећи да је Хелмно у складу са бакиним ликом и начином живота јер је то место на коме се живот гаси. Баш због тога оно јесте одређујуће за Баку, али Бека представља онај други део наслеђа у коме је живот тријумфовао како би се сачувало сећање на тренутак када се чинило да се то ипак неће догодити. Бека ће тада почети да размишља о свему томе и снови ће јој бити испуњени сликама тих ужаса које је видела једино у филмовима, а

којима је њена Бака заиста присуствовала. У једном тренутку ће се запитати зашто то све ради и сетиће се да је то због Баке, али и због свих њих и њихових живота. Бекина сестра Шана помиње политичку ситуацију у Пољској која је веома несигурна и сваког часа може да експлодира због чега је сматрала да Бека не треба да иде; међутим, испоставиће се да је у ствари мислила на Југославију што нам указује на две ствари: прва је да писци који пишу о Холокаусту често помињу, без додатног елаборирања, дешавања почетком деведесетих година и распад Југославије, нарочито уколико су њихове књиге објављене у том периоду – у нашем корпусу су то Јолен и Томас; друга, када ликови говоре о овим дешавањима, чест је случај да помешају државе или делове Европе на који мисле што показује колико су „обични“ људи у западним државама које су више пута водиле нападе на нашу земљу само у последњој деценији прошлог века, па и касније у ратовима широм света из XXI века, нарочито у Британији и Америци, заправо били необавештени о свему, колико им није било важно које су те државе, да ли је Сибир или Сирија или Србија, или Југославија или Пољска јер су само знали да тамо владају неки крволочни тирани које исто тако у крви њиховог народа треба збацити са власти и увести им све оно што америчка демократија није. У том смислу препознајемо критику писаца према таквом ставу јавности.⁹⁶ У последњем разговору са Стеном пре одласка откриће јој да сви они који се налазе у потрази за својим причама из прошлости једино они сами могу да „рашчине“ њене чини и да је за њега сам чин и пут трагања био много значајнији од тога да ли ће пронаћи своју мајку или не, односно да ли ће та прича имати бајковити срећан крај или тужан крај реалности. Бека тада постаје трагач у двостукој улози: за својом породичном истином као унука и за причом као таквом као новинар.

У причу се уводи још један женски лик који је у потрази за својим коренима и идентитетом пошто јој је мајка јеврејског порекла, а отац пољског. То је студенткиња из Пољске Магда Бронски која ће Беки помагати

⁹⁶ Међутим, јавља се дилема о мотивацији таквог потеза и шта су били пишчеви истински пориви за реферирање на ове просторе нарочито у делима која се баве Холокаустом. Да ли су и они у неком смислу потпали под гнусну медијску пропаганду пуну стереотипа, извртања чињеница и прикривања истине у којој се одрђена дешавања из рата поистовећују са дешавањима из Холокауста по којима се један народ директно поистовећује са нацистима и проглашава искључиво за злочинце, док се други директно поистовећује са Јеврејима постајући на тој основи једино жртва.

као преводилац и која ће сама имати значајну улогу у смислу да ће се кроз њен лик Јолен додирнути педагошких начина преношења историје деци и младима. Навешћемо један пример о неефикасности образовних система из Холандије који даје Ернст ван Алфена (Ernst van Alphen) који је рођен у 1958. године и није јеврејског порекла. О својим потребама и улози образовног система у преношењу историје младима пише у предговору своје књиге *Caught by History, Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature and Theory* (1997). Наводи да поседује сећање на Други светски рат и Холокауст који „бубњи у његовом уму“ захваљујући образовном систему у коме је стасао, али који није успео да сећање на тај догађај пренесе на прави начин већ се тој теми приступало досадним и непопуларним методама. Касније је схватио одакле је та одбојност према овој теми долазила и шта је у образовном систему било погрешно. Један од разлога био је што му је као детету коме се представља ова тема било забрањено да има свој сопствени одговор на наративе о Холокаусту јер су ти одговори већ били културолошки утемељени и претпостављени. Такође је била забрањена потенцијална идентификација са злочинцима уместо са жртвама; моралне позиције су биле чврсто уврежене и непроменљиве. Као дечаку му се чинило да се прича о Холокаусту на неки начин није уклапала у причу о Другом светском рату, није имала смисла у успостављеном оквиру рата на основу кога је требала да буде објашњена те је за њега остала изван тог досадног оквира херојске мужевности са којом није желео да се идентификује. Зато је и одлучио да напише ову студију која означава преокрет у његовом поимању значаја и места Холокауста: „Док образовање које сам стицао није успело да учини Холокауст значајним догађајем за мене, уметност и књижевност Холокауста су напokon успели да призову моју пажњу овом апокалиптичном тренутку у људској историји. Разлози за овај позив, међутим, нису сасвим јасни. Зато сам одлучио да допрем до дна ове теме“ (Ван Алфен 1997: 3). Дакле, оно што му је било нејасно јесте како је то репрезентација Холокауста успела да га заинтересује за нешто од чега га је образовни систем деценијама одбијао. Његов пример на најбољи начин потврђује значај постојања не само историјских и документаристичких приказа и сведочења, већ и литерарних записа и уметничких дела која могу много више и дубље да утичу на некога да се заинтересује за тему о којој не зна ништа или не зна довољно и да свим тим чињеницама да један људски оквир: историја се бави догађајима и бројевима, а уметност људима

и људским судбинама. Зато је однос историје и имажинације у репрезентацији, па и у образовним системима, од великог значаја.

Магда се појављује у осамнаестом поглављу, а у двадесетом ће се испољити њена функција у роману. Кроз њен лик Јолен показује како треба увести и на успешан начин приказати деци тему Холокауста кроз школски систем. Већ знамо да је Магда из мешовитог брака Јеврејке и Пољака католика, али ни један од њих није исповедао своју веру тако да је Магда одрасла изван религиозних традиција својих родитеља што је резултирало њеним slabим познавањем „праве“ историје Пољске – не оне херојске о ратницима и херојима, већ о обичним људима који су страдали у сукобима које нису ни желели, ни изазвали ни водили. Због тога је њихова наставница историје организовала школско путовање у Лублин у чијој се близини налазио нацистички логор смрти Мајданек. Она је употребила исту технику повезивања ученика са судбинама њихових вршњака који су страдали у димњацима Мајданека и свим другим начинима смрти широм Европе као што је то урадио Албахаријев јунак професор у роману *Гец и Мајер* у сцени обиласка некадашњег концентрационог логора на Старом сајмишту. И то није једина сличност између ова два романа; наиме, оно што се означава као логор смрти Хелмно је стратиште и место масовних гробница као што је су то били Јајинци код Београда. Начин функционисања ова два стратишта је био сличан: Јевреји из Лођа и других места би најпре били доведени на имање на коме се налазила велика вила (Бакин дворак) где су их дочекивали СС војници обучени у беле мантиле (зле виле које бацају чини) како би их заварали са причом да ће ту да се пресвуку и дезинфикују, а затим наставити даље у Немачку где ће бити послати као радна снага. Међутим, само први део приче је био тачан: након што би се свукли и предали све своје ствари и драгоцености које су имали, слати су у душегупке које ће их одвести даље у шуму где су већ биле припремљене масовне гробнице за сада већ надолазеће лешеве који су угушени гасом (измаглица која успављује) на путу до шуме (успавана шума). За разлику од Хелмна који није био логор у смислу задржавања затвореника, Старо сајмиште то јесте било. Одатле су углавном жене, деца и старци бивали на исти начин превожени и гушени издувним гасовима до Јајинаца где су их чекале ископане јаме масовне гробнице: „Прве жртве гасног камиона у Београду, биле су особље и пацијенти из две јеврејске болнице у граду.“ (Бајфорд, н.д.) Још једна историјска сличност јесте што су прве

егзекуције у Хелмну на овај начин започете 8. децембра 1941. године, а тог истог датума ће у Београду почети пријављивање и регистровање свих београдских Јевреја који ће већ до 12. децембра чинити популацију логора од преко 5000 људи која ће у наредним данима нарасти до 7.000 што је било око половине читаве јеврејске популације у Србији, наводи Јован Бајфорд на страници *Јеврејски логор на београдском сајмишту – историја и сећање*⁹⁷. Први овакви транспорти смрти почеће 19. марта 1942. године. Дакле, наставница им је објаснила да је споменик који се тамо налази посвећен свим људима међу којима су чак била и деца која су страдала а која су била њиховог узраста. Препоруке за подучавање и учење о Холокаусту које је дала Међународна алијанса за сећање на Холокауст (IHRA)⁹⁸ заснивају се на стварању емпатије са жртвама како би им се повратио људски облик, да не би биле само статистички број као и на јасно дефинисаним терминима без прикривања и околишања. Нарочито је важно да се деца повежу са судбинама деце жртава и на личном нивоу осете њихове емоције, страхове, мисли. Магда је била толико потресена да је запамтила све што је наставница говорила:

[...] ‘Рекла нам је како су млади као ми, и стари као наше баке и деке и болесни као г-дин. Млечко који је чистио нашу школу, али је имао лоша плућа – стављани у пећнице. Изгорели као да су били месо. Или хлеб’. [...] ‘Рекла је да су та деца била шибана са сточарским бичем а њихова тела бацана на гомиле у камионима као да су прљави отпад, и вожена до *ружичњака* како су стражари називали гасне коморе. Сећам се сваке речи коју је рекла.

‘До тада је већина нас већ плакала, неки од старијих дечака су чак јецали наглас. И рекла је, ‘Погледајте како су зелени и дивни травњаци око меморијала. Замислите какви су ужаси баш под нашим стопалима овде закопани пре четрдесет година; размислите о томе шта је тако поћубрило ово богато земљиште.’ Натерала нас је да дуго гледамо у сиве споменике, а затим позвала аутобус да

⁹⁷ Доступно на <http://www.open.ac.uk/socialsciences/semlin/sr/sajmiste-jevrejski-logor.php>, приступљено 13.7.2021.

⁹⁸ Приручник за подучавање и учење о Холокаусту је доступан на енглеском и на српском језику на страници <https://www.holocaustremembrance.com/sites/default/files/inline-files/IHRA-Recommendations-Teaching-and-Learning-about-Holocaust.pdf>, приступљено 13.7.2021.

нас одвезе кући.’ Магда је за тренутак заћутала. ‘Није се вратила следеће године.’ (Јолен ²2016: 147)

Пољска совјетска власт је имала идентичан став према онима који су тежили да шире истину о жртвама нарочито међу младима који увек треба да буду бољи од својих предака и да не понављају њихове грешке, као што су то чиниле и комунистичке власти у послератној Југославији; о крвавој прошлости нико није желео да говори нити да се сећа жртава јер су злочинци и њихови злочини такође морали да буду заборављени. Јолен опет интервенише и убацује неку врсту хомосексуалне наклоности код Магде према тој наставници нарочито након што се није вратила. Ово искуство је помогло Магди да донекле дефинише себе у смислу свог идентитета. Почела је да поштује јудаизам, да се дружи са другом јеврејском децом и да их посећује за празнике, али она их није обележавала на уобичајен религиозан начин. Такође не говори нити чита хебрејски. Њена мајка се није слагала са оваквом њеном одлуком, док је оцу било важно само да не буде католкиња. Тако се заинтересовала за историју и историју Холокауста на универзитету где је постала члан Студентског пољско-јеврејског друштва преко кога ће је и спојити са Беком. Ово је само један од примера како историја утиче на живот у садашњости и како образовни систем мора да преузме главну улогу чувара сећања и подстрекача за даљим самосталним интересовањем ученика не само за овако велике глобалне догађаје који су се одигравали и локално, већ и за националну историју.

Најзад ће пут довести Беку и Магду на дупло крајње одредиште у двадесет и другом поглављу: последње место њеног путовања у потрази за породичном историјом и место на коме се завршило животно путовање за стотине хиљада људи. То је, с друге стране, и место новог почетка за Беку и њену породицу пошто сазна истину. Сивило пејзажа места Хелмна прати таму његове историје и његову необичност иако изгледа као типично место у Пољској које, пак, није ни на мапама туриста који обилазе локације на којима је Холокауст спровођен: „Хелмно је место блатњаве боје, осим цркве која је сијала белином и стаменитошћу и као да није припадала овом суморном селу. Куће низ улицу биле су ниске; неке су, међутим, изгледале пропале. Затим је сивило дана било потврђено облацима, и било је као да је ваздух постао исте боје као и зграде.“ (Јолен ²2016: 158) Занимљиво је што се само црква разликује од овог пејзажа. То је зато што је у свакој ситуацији, макар и најцрњој када

излаза нема, једина важна ствар вера – било то вера у Бога или нешто друго – а заправо вера у Живот сам и његов смисао. А нада ће за Беку управо доћи из те цркве у облику свештеника који ће једини бити расположен да са њима прича о овој тешкој теми. Пре него што су пронашле свештеника, наишле су на једну старицу и групу од петоро мушкараца, али нико од њих није желело ни да их саслуша како треба пре него што би отишли или прогунђали погрдне речи. То је случај са свим местима на којима су се догодили велики злочини који су дуго времена заташкавани и од стране званичника и од стране мештана који су готово увек по правилу непријатељски расположени према онима који долазе да се распитују о дешавањима из прошлости. На Бекину опаску да није сигурна да ли ће свештеник хтети да подели тајне мештана са њима због тајности исповести, Магда ће јој одговорити важном реченицом: „*Тајност* не укључује историју“ (Јолен ²2016: 161) што значи управо супротно од онога што се тамо дешавало. Историја не сме да буде тајна никоме и не сме да сакрива никога, већ да открива и разоткрива своје токове како би се предупредили погрешни потези у будућности. Али ако упознамо прошлост и механизме тог понављања бићемо опремљени знањем и могућношћу да препознамо опасне ситуације или токове и да их предупредимо. А ћутање управо служи томе да се грешке прикрију и омогући њихово понављање зарад нечије користи иако то подразумева пропаст многих људи. Зато је свештеник Сташу одлучио да остане у овом месту како је временом сазнавао шта се ту све догађало иако је желео да напредује у каријери. Схватио је да је ипак потребнији овим људима за прочишћење њихових душа што је постало његова животна мисија. Овде се покреће питање улоге коју је неко могао да има која није јединствена и непроменљива, већ флуидна и покретна: жртва, злочинац, помагач, посматрач; често се дешавало да једна особа има више улога у зависности од околности. Мештани Хелмна су себе сматрали подједнаким жртвама нациста као и Јевреје, али су у дубини својих душа знали да то није баш тако и да су у већини случајева били само пасивни посматрачи којих се није тицала судбина хиљаде других људи који су страдали одмах поред њих:

‘Овде је, видите, живео нацистички учитељ и његова жена. Овде су насељавали нацисте, схватате. Доводили су добре чланове партије да би колонизовали – начинили немачким – ово место. Дали су му ново име.’ [...] ‘Овде више нема Немаца. Само Пољака. Али то их не оправдава. Јадни мој народ. Ако њих питате, рећи ће

вам да су они били онолико жртве колико и Јевреји. Али у својим срцима не верују у то. Само понекад ће на исповести плакати код мене. Само ће ми понекад на самртничким постељама рећи да се плаше умирања зато што ће морати да се суоче са душама свих оних убијених Јевреја. И Цигана. И других Пољака, такође – комуниста и протестаната. И неколико свештеника, такође.’ (Јолен ²2016: 163-164)

Дакле, још једном добијамо потврду да нису само и искључиво Јевреји били жртве нациста, да је ту било и других народа и група људи који су блатили и кварили аријевску чистоћу. Сви ће им они опростити уколико им сам Бог опрости, знао је свештеник. Ипак, размера злочина и његова непојмљивост изазивају сумњу у ове речи код Магде, али и код самог свештеника јер је за двадесет година колико је већ у селу и свакодневних нових сазнања о ужасима било тешко да задржи веру иако се сматра божијим човеком, те тако и не чуди што су се обични људи можда сасвим и одрекли Бога. Оно што ће на крају изговорити делује сурово и нехришћански, али свакако људски: „Ја не могу да им опростим, знате. Могу да их волим, али не могу да им опростим. Али онда, и не морам. Ја нисам Бог.“ (Јолен ²2016: 167) С друге стране, ако као хришћани упућујемо молитву *Оче наш* Богу и молимо га да нам „опрости дугове наше као и ми што опраштамо дужницима својим“ (Библија, Јеванђеље по Матеју 6:12) јасно је да ми морамо да опростимо другима, али да никада не смемо да заборавимо шта су нам урадили и да нам та истина буде водиља у нашем даљем опхођењу кроз сећање и љубав која треба да буде једина снага и мотиватор. У разговору ће се испоставити да отац Сташу има једног познаника у месту у коме су њих две одселе, Јозефа Потоцког који је био у партизанима, са којим ће их повезати. У овом тренутку прича се ближи својој кулминацији зато што је Потоцки, осим Баке, био једини сведок онога што се у зачараном царству догодило. У двадесет и четвртом поглављу Бека ће упознати Потоцког који ће се веома потрести када на фотографији коју му Бека покаже препозна Książniczky. Како би обрисао сузе које су изазване пробуђеним сећањима, извадиће марамицу на којој ће бити извезени иницијали „ЈМП“ које је Бека већ раније видела на прстену из Бакине кутије што ће јој бити јасан знак да је он њен деда, иако нико од њених не личи на њега. Објасниће јој да то никако није могуће јер је одувек био и остао хомосексуалац због чега ће га нацисти и интернирати

у логор. Сазнаће да је њен деда био са Потоцким у партизанима у шумама, али пошто је прича дуга, договарају сусрет за наредни дан у његовој кући. Бека ће објаснити да Бака није причала ни о чему осим бајке *Трнове ружнице* и да јој ништа није јасно о чему је реч, а Потоцки ће је охрабрити речима да ће ускоро све разумети: „И без даљег увода, почео је са обећаном причом, говорећи је са увежбаном економичношћу, као да је он само приповедач, а не један од главних ликова.“ (Јолен ²2016: 179) Овим Бекиним запажањем се завршава прва целина у којој је Бека у улози трагача за истином и историјом своје породице. Племићка породица Потоцки била је присутна на територији Пољске још од дванаестог века о чему нас обавештава Магда, али није уверена да је њихов Јозеф племићке крви јер је то време у коме је свако могао да промени име из неког можда и животоносног разлога. Више ништа није сигурно, у све треба сумњати и све треба преиспитивати.

Друга целина садржи шест поглавља. Најпре наилазимо на два епиграфа: први је из песме ‘Briar Rose (Sleeping Beauty)’ из збирке *Transformations* Ен Секстон (Anne Sexton). Одломак гласи:

„Тринаеста вила,
Са својим прстима дугим као слама,
Својим очима изгорелим од цигарета,
Њеном материцом празном као шољица од чаја,
Стигла је са једним злим поклоном.“ (у Јолен 2016²: 181)

Други цитат је из већ коришћене књиге *About the Sleeping Beauty* и гласи: „Једном када прихватимо причу, не можемо побећи судбини те приче.“ (у Јолен ²2016: 181) Први цитат наговештава да ће читаоци заједно са Беком напokon сазнати какве су то зле чини бачене на Бакино краљевство, ко је зла вила која изгледа као страшило са очима закрвављеним од непрекидног дима коме је изложена, док се други опет односи на чињеницу да приче из историје немају увек срећан крај и да судбину саме приче морамо прихватити онаком каква јесте, без лажних очекивања и обећања. Двадесет и пето поглавље почиње речима: „Морате да разумете (рекао је) да је ово прича о преживелима, не о херојима [...] сви смо ми били хероји тог тренутка. Нико више него Јозеф П.“ (Јолен ²2016: 183) Оно што је важно за цео овај сегмент јесте што очекујемо сведочења Јозефа Потоцког у првом лицу, пошто нам је то обећано на крају претходне целине, али због ове интервен-

ције у загради „(рекао је)“ то не могу бити његове речи већ је у питању преношење његових речи пошто је цео сегмент писан у трећем лицу јединине. То једино значи да је ово прича коју је записала Бека новинарка и да прича ипак има срећан крај. Бека у овом делу има улогу слушаоца и примаоца исповести учесника, оне важне карике у процесу преношења сећања, јер без слушалаца и прималаца поруке само сведочење нема смисла. Кроз лик Поттоког Јолен помера средиште приче од жртве ка другим учесницима. Пошто никада нисмо чули Бакину причу из њених уста, ми заправо и немамо сведочење јеврејске жртве, односно преживеле, већ учесника догађаја који се сврстава у више категорија: Пољака, партизана, хомосексуалца. Бакина прича је само један део целине која чини Јозефову причу. Зато би по ранијим критеријумима овај роман имао проблематичан карактер у смислу да се свакако не може назвати романом Холокауста, али би неки критичари и преживели сматрали да није ни о Холокасту баш због умереног фокуса од јеврејске жртве и сублимирања неколико различитих перспектива о догађају. Међутим, то је неминован процес у писању када је дистанца од догађаја све већа, јер живих сведока који су могли да пишу у првом лицу готово да више и нема, а они који за њима остају кроз писање морају да прибегну техници склапања мозаика додајући симетричне коцкице које чине једну целину. Сваки каменчић који би радикало штрчао и имао неправилан облик не би могао да чини саставни део приче. Свако искривљење и претеривање у било ком смислу не може да прикаже слику прошлости онаквом каква је била и зато је неопходно пронаћи више извора и чути више гласова како би се дошло до најприближније могуће идентичности која ни у ком случају не може да буде „клон“ прошлости јер је већ сећање самих учесника на много начина компромитовано. На овај начин се гради сећање наредних генерација и писаца који пишу о овом догађају. Њихове приче делују концентрично и ексцентрично од онога што се сматра језгром Холокауста, али то је једини начин да се до центра поново дође. Зато сматрамо да ово јесте добар пример књижевности о Холокаусту коју пишу секундарно истраумирани јер пружа ширу слику о догађају који није постојао сам за себе без икаквих додира са другим перспективама.

Свако поглавље носи одређени део Јозефове приче: најпре у двадесет и петом поглављу сазнајемо о његовом животу и како је завршио у логору у Захсенхаузен у коме је медицинске експерименте вршио др Мруговски који је историјска личност, али је у контексту романа фикционализован,

у двадесет и шестом како је побегао из логора и како га је пронашао дрвосеча партизан, у двадесет и седмом како је постао део његове групе, како су вршили диверзије и како је у једној од акција једино он преживео. У двадесет и осмом поглављу прича се даље развија и сазнајемо како ће га у шумама пронаћи чисто јеврејска група партизана која ће га прихватити и са којом ће кренути у поход спасавања затвореника најпре из Мајданека, али када схвате да је то немогуће, крећу до места у коме се налази неки *schloss*, односно замак у неком неугледном селу. У наредном двадесет и деветом поглављу напokon се појављује и Бака и сазнајемо ко је и како спасао из паклене утробе звери у дословном смислу. Она је у средишту концентричних кругова прича и улога; сам нуклеус је Бакина прича као прича жртве, затим следи шири круг Јозефа П. који је сведок и помагач и на крају долази Бекина прича коју саставља на основу својих сазнања и сведочења других као неко ко припада трећој генерацији која има функцију чувара и преносника сећања за будућност. У овом поглављу се сусрећу Јозефова и бакина прича која сада преузима читаву нарацију. Последње поглавље прати живот ове партизанске групе у периоду од годину дана и открива неке важне детаље из Бакиног живота који донекле решавају „загонетку увијену у мистерију унутар енигме“ јер се не расветљавају све појединости: нећемо сазнати чије је и одакле месингано дугме са униформе из Бакине кутије, нити ће се расветлити порекло свих њених имена што на неки начин причу чини непотпуном. Доминанте теме које се протежу су начини на који су људи пружали отпор кроз партизанске групе, како су налазили подстрек и охрабрење за своје акције и улога приповедања у том процесу као и третман других прогоњених група из њихове перспективе. Иако је једна од главних учесница Јеврејка ми немамо њено сведочење што може да буде проблематично у смислу расправе да ли је ово роман о Холокаусту, јер је догађај представљен из перспективе Пољака као што је случај са *Софијиним избором*. Да ли је онда Јозеф Потоцки валидан сведок и да ли он има право да о њему сведочи? Ипак, у процесу спровођења Холокауста над Јеврејима заједно са њима на истом месту и у исто време спровођено је убијање и других непожељних група које су у одређеној мери долазиле у блиски контакт са њима доживљавајући исту судбину. Пошто се расни рат за чистоћу аријевске расе није водио искључиво против Јевреја, значајно је чути и друге приче. У центру приповедног ткања је јеврејска жртва, али јој се додају и приче других. Њего-

ва прича ће помоћи потомцима јеврејских жртава да сачувају сећање јер њихови преци нису били у стању да им га пренесу. У том смислу роман јесте о Холокаусту. У овој целини су историја и фикција у највећој спрези јер се историјски подаци и чињенице надограђују фикционализованим деловима. У тумачењу овог поглавља фокусираћемо се на ове теме које смо издвојили.

Јозефова прича

Потоцки представља једну од група које су биле такође на нацистичкој листи за уништење о којој се мало пише. То су хомосексуалци који су били законом обухваћени у 175. параграфу Немачког криминалног кода који је забрањивао сексуалне односе међу мушкарцима па су зато били познати и као „стоседамдесетпеташи“. У логорима су морали да носе розе троуглове. Поред тога што је неко био хомосексуалац обично је припадао још некој групи која није била по вољи нацистима због чега би био ухапшен. Јолен даје неке историјске чињенице које се односе на третман који су имали под нацистичким режимом као и податак да су прогони социјалиста, Јеховиних сведока и хомосексуалаца почели већ 1933. године са доласком нациста на власт. Пре тога је ова заједница била у замаху својих активности у Немачкој, нарочито у великим градовима где је постојало много места где су се окупљали као што су геј барови, позоришта или ресторани⁹⁹, а имали су и своје штампане медије у виду новина и часописа: „Ове публикације су образовале читаоце о сексуалности и објављивале песме и кратке приче.“ (Енциклопедија Холокауста 2021a) На почетку приче сазнајемо да је Потоцки аристократског порекла, али више „по предању него по имању“ и да се његова мајка преудала за локалног наследника из фамилије Потоцки одмах након смрти његовог оца након чега су га послали на школовање у Енглеску. Касније ће сазнати да му је племић Потоцки прави отац, али неће бити потпуно уверен у то што отвара још једну нерашчишћену идентитетску причу. Тамо је открио да има три наклоности: прва је била према позоришту – постао је позоришни критичар, друга према политичкој амнезији

⁹⁹ О ситуацији у којој су се налазили припадници ове заједнице и начинима прогона од стране нациста може се пронаћи на страници *Holocaust Encyclopedia* у чланку 'Gay Men Under the Nazi Regime', доступно на <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/gay-men-under-the-nazi-regime>, приступљено 10.6.2021.

и трећа према љубави, а у Паризу ће открити и четврту – према животу полусвета. У наредним поглављима ће сам себе назвати човеком који „плови“ кроз живот без посебног плана или намере јер ће у тешким ситуацијама имати више среће него неки други људи који су је можда више заслужили, али ће такође бити и уточиште за оне којима је могао да га пружи. Касније када пуком срећом и ироничним обртима избегава смрт, Јозеф у потпуности личи на Гросмановог Аншела Весермана: једини ће успети да побегне из логора након што се због издаје једног од логораша нађе случајно на његовом месту; једини ће преживети акцију партизанске групе у којој ће се наћи након бекства иако је једини био ненаоружан пошто су му одузели пиштољ: „Због овога – ко каже да Бог нема смисао за хумор – једино он није убијен.“ (Јолен ²2016: 206) Сетиће се како је у Бечу и Берлину 1936. године искусио свој највећи љубавни занос са младим Јеврејином Адамом Готлибом који је изгледао као најсавршенији аријевац. Због његовог изгледа сви су заборавили на његово право порекло, а променио је и име у Адам Берг. Био је сигуран поред свега тога и заштите коју му је пружао принц Потоцки. Међутим, антисемитски натписи као што су „Јевреји улазе на сопствени ризик“ и „Улаз није дозвољен псима и Јеврејима“ јасно ће говорити да се налазе у утроби вукодлака, што је метафора коју је Јолен употребила и у претходном роману, и натераће Алена на потез чије ће значење Јозеф схватити тек много година касније – отићи ће у Палестину где ће страдати у небитној пограничној свађи: „Какав губитак једног дивног живота, мислио је Јозеф тада, беснећи безумно због тог дезертерства. Али годинама касније, док буде седео у мрачној шуми, изван Хелмна, схватиће да је Ален погинуо у борби и да је то, само по себи, добра ствар.“ (Јолен ²2016: 186) То је оно на шта многи нису били спремни из било ког разлога. Јолен ће приказати оне друге људе који ће на свој начин, макар он био апсурдан и сигуран пут у смрт, урадити нешто и показати да се нису помирили са безизлазним положајем без борбе. Јозеф ће се најпре правити да не примећује жуте звезде на капутима, пребијања људи и нестанке комуниста и Цигана као што су многи други радили јер то није био његов проблем, а уз то и није био Јеврејин. О њиховим прогонима је чуо само гласине, иако је у себи знао да је то истина. Схватиће неколико година касније да су све гласине о ономе што је немогуће и несхватљиво увек биле сува истина о којој су били обавештени и влада Пољске у егзилу и они у Лондону. Међутим, њега ће крајем 1940. пријавити жена код које је становао након што

пронађе „литературу неприродне природе“ (Јолен ²2016: 190) после чега ће завршити у радном логору Захсенхаузен. Услове, однос према затвореницима и групе затвореника које су се налазиле у њему, експерименте који су се тамо вршили Јолен представља на историјски тачан начин.

Потеже се питање његовог идентитета на више начина. Пре него што ће бити интерниран у логор Захсенхаузен себе никада не би представио као хомосексуалца, већ би ту информацију задржао само за себе. У самом логору је научио да је најбоље да његово пољско порекло остане тајна јер су они такође били у подједнакој немилости нациста као и други народи. Такође је било добро да се не идентификује ни са Јеврејима ни са Циганима који су били главни експериментални узорци др Мруговском. Међутим, једини одређујући сегмент његовог идентитета у логору и након рата ће бити управо његова сексуална опредељеност:

Идентификовао се као хомосексуалац, розе троугао. Они су били третирани довољно ужасно.

Да сте питали Јозефа Потоцког да опише себе пре уласка у Захсенхаузен, рекао би: ‘Ја сам Пољак школован на Кембриџу, песник и драмски писац, члан ниже аристократије, човек књижевних укуса, мајстор пет језика (пољског, немачког, енглеског, француског и италијанског) и врхунски кувар.’ Никада не би поменуо сексуалне преференце. То није била ничија ствар осим његова лично. [...]

Након Заксенхаузена рекао би: ‘Ја сам педер.’ Не веселац – није било ничег веселог бити хомосексуалац на том месту. Нити сексуалног. Као и други људи, изгубио је сваку жељу за било чим осим да остане жив. (Јолен ²2016: 196-197)

Као темељни покретач свих промена и превредновања свих вредности, Холокауст је из темеља променио и потребе људи који се осећају другачије од доминантне социјалне, културолошке, сексуалне или неке друге групе да се идентификују као мањина искључиво на тој основи. Те тенденције су данас у експанзији и могу да буду веома опасне уколико се на темељима људских права једне групе угрожавају права других група.

Браћамо се на питање отпора који су пружали они који су се нашли на мети нациста и колаборационистичких власти тамо где нису нацисти

били доминатне окупационе снаге. Први који ће то учинити биће Ален још пре рата који је осетио да је његово Јеврејство његов усуд и поред свих мера заштите и одлучио да на време оде. Када се буде нашао међу партизанима у шумама Потоцки ће слушати многе приче о подухватима других које су чланови групе причали међусобно како би се охрабрили за сопствене подухвате. Једна од њих говори о жени која се борила као лавица за своје дете које није хтела да преда нацистима када су то затражили од ње. Тај гест који није имао никакву егзистенцијалну вредност, јер су јој на силу одузели дете и бацили га кроз прозор, значио је много јер је одбила да она буде та која ће сама својевољно предати дете и бити његов целат. Када Јозеф цокне у знак неслагања да је то био неки важан потез, једна од партизанки која је себе називала именом из бајке Mutter Holle¹⁰⁰ ће рећи „Мислиш, дакле, да није било важно, пошто су резултати били исти. Али, ниси у праву Принче. [...] Сви смо снажнији због таквих жена.“ (Јолен ²2016: 203) Због свог аристократског држања и понашања Јозеф ће добити своје партизанско име Принц што нам већ открива да је заправо он Бакин принц, али само донекле. Јозефово схватање начина на који се људи супростављају околностима у којима се налазе и охрабривања за било какву врсту отпора разликоваће се од поимања чланова партизанске групе из Оренијенбурга, која се састојала од осам чланова од којих је било четворо Немаца, један Јеврејин и Пољак Јозеф као девети члан, док се за остала три члана није знало ком народу припадају. Они ће своју храброст и снагу за акције проналазити у причама о подвизима других мушкараца и жена који су дали своје животе за слободу. Њихово порекло је важно због природе њихових прича. Јозефово бекство из Захсенхаузена није било плод његовог суштинског осећања да мора нешто да уради, да се побуни, да поврати слободу избора да поново постане слободан, већ као и много тога до тада и после – сплет срећних околности за њега. Јозефа је смрт избегавала иако је није нити дозивао нити јој се грчевито одупирао. Зато му није било јасно како приче о смрти могу да буду подстрек. Али управо је у томе била цела поента: прича остаје да се преноси, да се памти, да се они који су страдали не забораве. Иако су сви били свесни

¹⁰⁰ Frau Holle или Mutter Holle (на енглеском говорном подручју) је име главне јунакиње истоимене бајке, али и назив божанства из паганске традиције којој су одлазиле душе умрле мале деце. Више о њој се може прочитати на страници Chapel of Our Mother God, доступно на <http://www.mother-god.com/frau-holle.html>, приступљено 20.6.2021.

да нису ту где јесу да би преживели, већ да би се борили када могу и умрели ако је то неопходно, нико то на глас није говорио, осим Јозефа који је тако навучао гнев осталих на себе: „Оживљавали су старе приче о отпору: о мајкама које нису предавале своју децу нацистима, о рабину који је јурио на оштрице бајонета рецитујући стихове молитве Шеме, о партизану који се бацио на аутобус како би омогућио својим друговима да побегну. Пунили су себе таквим причама не помињући никада да су се све завршавале смрћу“ (Јолен ²2016: 205). Када је једини преживео пропаст акције у којој су сви остали погинули, схватио је да њихов циљ и није био да нешто стварно разнесу, сруше, направе проблем окупатору – њихов циљ је био да и они умру како би постали приче за друге који ће себе храбрити за овакве подухвате: „Али он није хтео да умре зарад туђе приче. Ако је морао да умре, желео је да умре због своје сопствене.“ (Јолен ²2016: 217) Дакле, главну улогу у отпору има процес приповедања и сама прича која иако говори о смрти заправо значи живот који се продужава сваком наредном причом. Када се буде нашао поново у Пољској у групи јеврејских партизана увидеће да они своју храброст црпе из потпуно другачијих извора, али на исти начин кроз причу и приповедање:

Приче које су они размењивали ноћу нису имале ништа са отпором и ужасом, ништа са многим ужасним начинима умирања. Они су међусобно причали старе приче: дрвосече су препричавале народне приче са својих планина; Осветник који је био најближи детињству од свих њих, приче за лаку ноћ које му је мајка причала; Рабин, како доликује његовом имену иако не и природи, присећао се прича из Старог Завета, руски естета причао је руске приче у стиху преводећи их другима гласом дубоко испуњеним емоцијама. (Јолен ²2016: 214)

Кроз горе наведено поново се подсећамо традиције јудаизма која никако није у оружју, ратовању и умирању, већ у древним књигама и приповестима. Народи са запада Европе, насупрот томе, у својој историји имају много ратова и похода те не чуди ова разлика у самом избору прича за подстрек. Али оно што спаја и једне и друге јесте управо реч и преношење речи кроз приповедање. Када се буде нашао на самом дну пакла код јаме у Хелмну, Јозеф ће напослетку разумети и прихватити да је смрт у борби,

макар то била обична погранична свађа или митраљески контранапад у лоше испланираној акцији, много боља од смрти несрећних људи чија су гола тела истоваривана из гасних камиона као да су најпрљавији отпад: „Боље је бити легенда отпора него одбачен као стара крпа у дубок, необележен гроб.“ (Јолен ²2016: 227).

Бакина прича

Бакина прича почиње констатацијом Потоцког: „Хелмно нема националну организацију преживелих, Нико није преживео. Само су два мушкарца побегла; двојица су пронађена жива тамо на крају рата. Четворица мушкараца. И једна жена. Książniczka.“ (Јолен ²2016: 217) Већ смо навели да је седам мушкараца побегло од којих су четворица преживели рат, али не и нека жена, тако да се у цитираном делу директно спајају историја и фикција и од тада почиње прича из једног од могућих светова јер недвосмислено и отворено користи елементе и материјал из стварности како би створила фикционални свет који са своје стране утиче и обликује наше поимање оне историјске стварности. Мото из Талмуда који је употребљен у филму *Шиндлерова листа* „Ко спаси један живот спасио је читав свет“ Јолен дословно фикционализује при томе упоређујући Оскара Шиндлера и Јозефа Потоцког који су обојица од не баш најбоље врсте људи на самом почетку; али као што је ратни профитер, нациста, женскарош, коцкар Шиндлер доживео прочишћење и искру доброте у себи спасивши својих 1.200 Јевреја, тако је и Јозеф спасио своју једну Јеврејку и тако спасио читав један свет. Јозефова партизанска група је чула гласине о овом логору смрти „на точковима“, иако нису још увек знали шта то значи, и због свих својих дотадашњих искустава знали су да то нису само приче већ истина, али нису знали шта са њом да ураде и како да помогну тим људима. Направили су извидницу околине, а Јозеф је успео да поразговара са једним мештанином из самог места Кулмхофа који је био одушевљен што ће најзад те јеврејске пијавице које су у вагонима довозили из гета у Лођу до дворца бити откинуте са рана читаве Европе па и света и то директно, баш ту. Сазнао је и да улазак у дворцац и излазак из њега нису били исти, што сугерише да је мештанин био упознат са дешавањима у шуми. Јозеф је видео и неколико мушкараца који су били у букагијама. То ће бити довољно да их одведе баш тамо где су и камиони необичног изгледа возили

људе из дворца. Првог јутра нашли су се баш на месту у шуми где ће најпре стићи камион с тридесет и петоро затвореника који се нису померали, а затим ће убрзо наићи и три дугачка камиона из којих ће почети да испадају нага људска тела. Јолен и у овом роману даје ђавољу рачуницу испостављену од њега лично:

Свака два сата камиони су долазили до чистине и све што су Јозеф и његови другови могли да ураде било је да чуче иза тамног дрвећа на ободу шуме и сведоче ужасу ових догађаја, јер су камиони били праћени од стране двадесет СС возила. Партизани су били далеко бројчано и оружано надјачани.

Када су видели прва тела која су испадала, били су љути. Али када су она пропраћена још једним и још једним и још једним – осамдесет две особе укупно су цимане, вучене и котрљане из камиона – постали су апатични. И иако нису могли да виде јасно иза дрвећа, сазнали су убрзо да су тела била сакаћена у потрази за златним зубима а затим котрљана у огромну масовну гробницу тамо у пољу поред сивог Нарева.

Тог првог дана Јозеф и другови су посматрали од изласка до заласка сунца, седам путовања камиона, сваки пут по три камиона, двадесет и један товар. Јозеф им је израчунао, 'Између осамдесет и сто мртвих сваки пут значи да су убили преко хиљаду и осамсто до највише две хиљаде мушкараца, жена и деце само данас. То је горе него у Захсенхаузену.' Мислио је да нема горег. (Јолен ²⁰¹⁶: 225-226)

Када буду дошли до саме јаме приказ ће бити још страшнији: „Јозеф је зурио доле у тела, али само један у хиљаду не би заиста видео – дете, старо не више од три или четири године, светле косе, на самом врху гомиле. Његов палац је био чврсто у његовим устима, као запушач.“ (Јолен ²⁰¹⁶: 228) Али неће бити он тај који ће спазити једно женско тело на врху које се помера, већ млади студент медицине Осветник који ће је извући из гомиле распадајућих, смрдљивих и укочених тела и предати је даље Јозефу. Њени образи ће бити необично румени одразом ружа, али ће престати да дише и он ће покушати да јој вештачким дисањем поврати ваздух осећајући горчину која избија из њених уста. Осветник ће вршити меди-

цински део посла у оживљавању док ће Јозеф наставити да јој даје ваздух у чему ће напokon и успети. Након што сазнамо да је имала риђу косу биће јасно да је то Бака, али ни њени спасиоци неће сазнати ништа о њој: ни одакле је дошла, ни како се зове, ни како је доспела до логора јер она неће проговорати ни наредних дана све до тренутка када ће рећи само да је Јеврејка, али и да се ничега другог не сећа јер нема никаквих сећања у својој глави осим једне бајке којој такође не зна име:

Слегла је раменима: ‘Не знам јој име. Али у њој ја сам принцеза у замку и прикрива нас велика измаглица. Само ћу се ја пољупцем пробудити. Сада знам да постоји замак и да се зове *schloss*. Али не знам засигурно да ли је то *мој* замак. Само се сећам бајке и изгледа да је, некако, то и моја прича, такође.’

‘Мисли на *Успавану лепошницу*,’ рекао је Јозеф.

Дрвосече су климнуле главом а Осветник се насмејао, готово као да му је у исто време било забавно и да је био очаран. И умирен.

‘Онда ћемо те звати Принцеза,’ рекао је Јозеф. ‘Принцеза Трнова ружица, по тој причи.’ Али је употребио пољску реч: *Księżniczka*. (Јолен 2016: 233)

Запажамо две важне ствари у овом централном поглављу: најпре питање ко је прави принц који спасава Баку. Већина критичара сматра да је то Јозеф зато што је пореклом сам аристократског порекла и зато што ће он бити тај који ће удахнути ваздух у њена уста. Али у бајци је принц онај који проналази, који пољуби принцезу и којом се на крају жени. Међутим, овде наилазимо на подвојену улогу принца који је од једне особе добио обличје две. Осветник је тај који проналази девојку и који се касније њоме жени. Јолен је морала да примени овај поступак удвајања с обзиром на чињеницу да је Јозеф хомосексуалац и да бакино спасавање не би имало никаквог смисла уколико не би било некога за кога би се удала и родила дете што је кључно за преношење приче јер је суштина свега баш то – прича. Тако Јолен примењује постмодернистички поступак раздвајања субјекта принца на две личности која свака има своју специфичну функцију тако да се не можемо у потпуности сложити да је једино Јозеф прави принц, а да се улога Осветника у том смислу не узима у обзир. Друга важна карика овог поглавља јесте још једна жена коју ће партизани спасити и која

ће поживети довољно дуго да исприча своју причу, своју исповест која ће једина да буде у првом лицу. Испричаће читав процес како је доспела из Лођа у Хелмно, како је изгледао пут кроз замак и утешне речи нациста да ће се ту само дезинфиковати и пресвући на путу за радни логор, како ће морати да оставе све своје драгоцености у посуде обележене њиховим именом, како ће проћи кроз подрум дворца наги пред свима, како ће један натпис гласити *За кућаоницу* а други *За лекара*, како ће Немци одједном почети да их ударају палицама када су дошли до камиона терајући их да брзо улазе у њега и како ће тада последњи пут чути глас своје ћерке која ће бити затрпана гомилом у камиону са лименим и решеткастим дном. Она је прави сведок – онај који није преживео и само она може да зна како је било, док је Бака медијум и полуглас између мртвих и наредних генерација који преноси само метафоричке трагове истине, једини лик који је конструисан као сновиђење што нас наводи на закључак да је она отеловљење трауме и процеса испољавања ПТСП чији ће крајњи продукт бити Бекина прича која ће бити саткана од претпоставки, имажинације и сведочења других који су присуствовали тим догађањима. За Џудит Кестенберг (Judith Kestenberг) „идентификација“ са прецима и њиховом прошлошћу се дешава кроз процес који она дефинише као „транспозиција“ у свет пређашње генерације као што се спиритуалисти повезују са светом мртвих, кроз нешто што представља „временски тунел историје.“ (Милер и Тауго 2002: 74) Бека ће се на почетку потраге за причом запитати да ли Бакина прича има срећан крај, а наш закључак је и не и да. Он неће бити срећан јер ће Принцеца остати без Принца, без оба подвојена субјекта – Осветника ће убити, а Јозефа никада више неће видети – али је срећа у томе што је Бака успела да преживи и да са собом у избеглиштво поне-се највећи доказ и реликвију победе – нови живот у својој утроби. Баш због тог новог зачетог живота који неће дозволити да се угаси, Јозеф ће јој набавити лажне папире на име Ева Потоцки уз помоћ којих ће отићи из земље, даће јој прстен свог очуха, или правог оца, и своју фотографију за пасош у случају да јој затреба као покриће. Рећи ће да је пољског аристократског порекла и да путује сама: „Насмејала се. ‘Никада нећу заборавити мрачног принца који ме је пробудио пољупцем.’“ (Јолен 2016: 244) Раније смо рекли да је остало сасвим нејасно како је било њено право име или како ће се звати када стигне у Америку јер се ни једно од понуђених имена које смо раније навели не поклапа са Евом Потоцки. На венчању ће

је рабин назвати Евом јер је прва која је венчана тамо у шуми и зато што њен надимак није био јеврејско име. Младожења Осветник ће рећи своје право име Арон Мандлештајн. Њена ћерка ће се звати Ив, што је енглески начин изговора имена Ева. Бака је вероватно морала да мења имена успут како би остала безбедна, или није могла да се сети оног претходног, јер се иначе ничега није сећала, па је сваки пут измишљала ново што ће до краја остати нерасветљено, те је на свакоме од читалаца да протумачи могуће опције.

Трећа целина има само три поглавља. Два уводна епиграфа преузета су из књиге Анцеле Картер (Angela Carter) *The Old Wive's Fairy Tale Book* и још једном из књиге *About the Sleeping Beauty*. Први нас опет подсећа да мало дете које „лаже“ када прича и „измишља бајке“ заправо много више говори истину него лажи, као што су и приче из усмене традиције наших предака одржавале и одражавале живот и дух времена у коме су живели иако их данас често називамо „бапским причама“ што одмах имплицира неистину, сујеверје и измишљотине. Јолен бира баш ову књигу јер представља скуп прича из различитих древних цивилизација и култура са различитих континената, а оно што им је заједничко је да су главне јунакиње жене и из женског угла приказују поимање ствари, као што су и јунакиње из Јолениних романа оне које сакупљају и чувају приче из прошлости својих предака. У уводном делу Картер још каже да свака бајка или прича која се налази у овој књизи не постоји само у том једном облику, већ у много различитих варијанти у зависности од тога у ком делу света и која друштва је користе. Приче путују светом и у том процесу се мењају, нешто се додаје, много тога се одузима и прилагођава публици којој је намењена. То можемо да повежемо са контекстом сведочанства: они који су преживели и који имају нешто да кажу о томе моделују своје приче у зависности од времена у коме је преносе, публике која их слуша и околности у којима се сведочанство даје. У том процесу се неумитно по нешто од приче губи и додаје, а сваки слушаалац за себе прима причу на њему својствен начин. Прича представља спону између прошлости која је далеко од нас и садашњости у којој обитавамо: „Мртви знају нешто што ми не знамо, иако то задржавају за себе. Иако прошлост постаје све различитија од садашњости [...] све више и више нам је потребно да знамо ко смо били у што више детаља да бисмо могли да претпоставимо шта бисмо могли да будемо.“ (Картер 1990: x) Тако и они чији мртви крију неку тајну,

као што је крила Бака, имају потребу да је сазнају што је више могуће, у што више детаља и појединости како би успоставили своје идентитете који су нераскидиво повезани са прошлешћу. Тако ће Бека схватити да она није само Американка, већ и Пољакиња што раније није могла ни да претпостави иако су живели у пољској четврти. Такође смо поменули и да остају неке нејасноће и недоумице које ће неповратно остати изгубљене јер је само Бака могла да их разјасни, као што је пример са њеним именом и то је онај тренутак када онај који прима причу додаје по нешто своје и где неке ствари заувек бивају изгубљене губитком невиних живота. Други цитат се надовезује на први тако што Јолен упућује на тренутак када дођемо до сазнања из прошлости предака која је вољно или невољно уткана и у нама самима генетски, традиционално, културолошки и на сваки други могући начин те тај тренутак не представља неко изненађење или откривење, већ тренутак препознавања и признавања тих прича као наших што је било тачно осећање на крају претходног романа када девојчица Хана изговори речи „сећам се“. Бека не изговара те речи, али потврђује Стену који је чека на аеродрому на повратку да је пронашла причу за којом је трагала и дво-рац и принца и да се прича завршава срећно иако је много тужна успут. А пронаћи ће и свог сопственог принца који ће је пољубити у знак почетка њихове приче: „Хајде онда да почнемо од почетка“, рекао је, подигавши опет торбе и ухвативши је за руку. ‘Са некада давно. Нисам баш *толико* брз. Доћи ћемо до среће до краја живота на крају.’“ (Јолен ²2016: 259) Било је неопходно да Бека и Стен буду заједно на крају јер прича мора даље да се преноси иако последње тридесет треће поглавље заокружује целу причу тако што се уводи четврта генерација у процес приповедања, са Бекиним сестрићем Бенјамином и сестричином Саром који су још увек мали, али такође са жаром и усхићењем слушају Бакину „Упавану јепотицу“ како ће изговорити двогодишња Сара баш као што ће то радити и мала Бека пре двадесетак година. Када Бека упита Баку да ли је и принц живео срећно са принцезом и њиховом ћерком до краја живота, пошто никако није била сигурна у тај део, деца ће потврдити, али ће Бака само одлучно рећи да срећно до краја живота значи баш то, без даљих објашњења, што нас опет оставља да сами са собом пронађемо значење шта је то срећа за свакога од нас.

На крају, поменули смо дидактичку вредност и намену романа. Ауторка даје водич за тинејџере и активности које могу да се спровode са њима уз напомену да је добродошла било која врста адаптације тих активности

у складу са потребама ученика или групе која жели да се бави овим романом. Препорука је да се књига обрађује са ученицима узраста од 13 до 17 година што би у нашем образовном систему представљао завршни разред основне школе и прва три разреда средње школе. Водич је сачињен на основу прописаних стандарда постигнућа у америчком образовном систему што би код нас одговарало Општим стандардима постигнућа ученика за крај основног и средњег образовања, односно исходима учења које ученици треба да остваре на крају основног и средњег образовања кроз развијање различитих врста компетенција. Роман би могао да се обрађује у настави о Холокаусту која још увек не постоји као таква већ се спроводи мултидисциплинарно кроз различите предмете (историју, социологију, грађанско васпитање, књижевност, страни језик, ликовну културу) у завршним разредима основне и средње школе, али за сада на жалост само уколико наставници имају вољу и жељу да се овом темом дубље и више баве.

7.3. Д. М. Томас (1935–2023)

Енглески писац Доналд Мајкл Томас (Donald Michael Thomas) рођен је у енглеској области Корнвел 1935. године. Пошто је живео на Острву, није директно искусио ратна збивања која су се дешавала у унутрашњости континента. На почетку рата имао је само четири године, тако да није могао да разуме шта се дешава чак и да је био у средишту самог рата. Са његових четрнаест године породица се сели у Аустралију где ће остати наредне две године да би се опет вратио у Енглеску. Од тада живи у Корнволу. Касније одлази у војску где ће се посветити учењу руског језика. Радио је и као универзитетски професор. Своју књижевну каријеру је започео пишући и објављујући збирке поезије, преводио је Пушкина и Ану Ахматову који се сматрају најзначајнијим руским песницима. Седамдесетих година почео је да пише романе по којима је најпознатији. Написао их је укупно тринаест у периоду од 1978-2000 од којих је најпознатији *Бели хошел*. Године 1998. излази и биографија Александра Солжењичина под називом *Alexander Solzhenitsyn: A Century in His Life*. Написао је два мемоара оба посвећена *Белом хошелу* – први *Memories and Hallucinations: A Memoir* (1988) о процесу настанка самог романа, други *Bleak Hotel: The Hollywood Saga of the White Hotel* (2008) „невероватној причи како од *Белој*

хоћела никада није постао филм иако је обећавано двадесет и пет година да ће се то десити¹⁰¹ (Томас н.д.) како сам каже на својој званичној интернет страници. О себи је још написао и да су му омиљени сликари Вермер и Мунк што ће пренети и у своју литературу и да између осталог воли и „политику када изазива драму и конфликте и политичку некоректност“¹⁰² (Томас н.д.). Политички елемент уз извесну дозу ироније и наклоњеност другим формама уметности – сликарству и музици – присутни су у великој мери у његовом другом роману којим ћемо се касније бавити *Слике са изложбе* (1993). Занимљиво је и то да се у контексту политике коју воде НАТО и савезници широм света Томас осврће и на ситуацију деведесетих година у бившој Југославији, као и на бомбардовање СР Југославије из 1999. године у роману *Шарлот* (2000). У његовим романима се осећа утицај руске литературе и естетских и феминистичких теорија, али и Фројдове психоанализе уз помоћ којих обрађује теме сопства, уметности и њене улоге, креативности, историје и текстуалности, живота и смрти, насиља, улоге и положаја жене. Његови романи представљају један од значајнијих примера постмодернистичког правца у књижевности због тога што у њима одбацује реализам у корист фантастике, магијског реализма и историографске метафикције приликом представљања неког исторског догађаја.

7.3.1 *Бели хоћел* (1981)

Роман *Бели хоћел* је доживео велики успех по објављивању и у Америци и у Британији. Престижна издавачка кућа *Penguin* поново је размотрила могућност издавања овог романа у Британији, након што су га раније одбили уз образложење да нема комерцијални потенцијал. Испоставило се да нису били у праву и да је шест узастопних недеља био на врху листе продаје у Британији, а на другом месту у Америци. Преведен је на тридесет светских језика. Освојио је неколико награда од којих је најзначајнија била награда међународног удружења књижевника (PEN), а био је номиниран и за књижевну награду Букер исте године, али је она припала Салману Рушдију за роман *Деца ноноћи*. Сâм Рушди га је оценио као роман

¹⁰¹ Доступно на https://www.dnthomasonline.net/section364780_123893.html, приступљено 23.11.2020.

¹⁰² Доступно на <https://www.dnthomasonline.net/info.html>, приступљено 23.11.2020.

„блиставе имагинације и интелектуалне снаге“ (Томас ²1993) како стоји на корицама издања из 1993. године. У свом првом аутобиографском мемоару (1988) каже да се већини јеврејских читалаца роман допао и да су неки чак мислили да је и он Јеврејин. Позитиван утисак роман је оставио код Леслија Епштајна који је рекао да је ово „митски роман који нам објашњава нас саме“ (Томас ²1993). Сетићемо се да је задатак бајки, односно прича у давна времена био управо тај – да људима објашњава свет и њихово место у њему. Томас не користи форму бајке као што је то чинио Козински, нити прерађује неку од већ доступних као Јолен, већ ствара својеврсни наратив који је заснован на неким другим писаним формама као што је Фројдова психоаналитичка студија случаја, која с друге стране, има исту функцију као и бајка – да објасни и протумачи личност која је из неког разлога изгубљена у свету у коме живи. Као и Фелман (1982) која је то чинила у теоријске сврхе, и Томас преиспитује однос књижевност и психоанализа истражујући њене књижевне потенцијале.

Приликом једног интервјуа у Паризу, новинарка и Томас су дошли до закључка да се његов роман допада „женама, лудацима и Јеврејима“ иако је свакако било и оних којима се није свиђала његова поетика: „Књига је била и чиста и прљава; за неке је постала гуру; за друге [...] ‘највећи светски перверзњак’. Ја нисам био ни гуру ни перверзњак; али сам се осећао располућен на пола.“ (Томас 1988: 74) Међутим, недуго након објављивања и почетног успеха, Д. М. Томас је постао жртва оптужби да је његов роман плагијат. Био је захвалан онима који су стали у његову одбрану и то чинили много боље од њега самог. У мемоару се каже да је проблем настао зато што је његова издавачка кућа у Британији у издању меког повеза штампала одвојено и мањим фонтом захвалност Дини Проничевој на њеном сведочанству од његових напомена и других захвалности. То је истина јер та захвалност заиста постоји и гласи: „Аутор са захвалношћу признаје употребу матерјала из *Бабјеј јара* Анатолија Кузњецова у V делу (New York: Dell Publishers, 1967, London Jonathan Cape, 1970), нарочито сведочанство Дине Проничеве.“ (Томас ²1993)¹⁰³ Она се налази на страници на којој су подаци о ауторским правима коју „обичан“ читалац који се делом не бави на научни начин највероватније неће ни погледати. Ту се налази и податак о ауторским правима за употребу Јејтсових (William Buttler

¹⁰³ Ово издање је доступно на линку: https://archive.org/details/whitehotel0000thom_f3e5/page/n7/mode/1up?view=theater, приступљено 14.1.2022.

Yeats) стихова из песме ‘Медитација у време грађанског рата’ које Томас наводи као уводни епиграф. У издању¹⁰⁴ из 1982. године ове захвалности се налазе на посебној јасно видљивој страници након које следи садржај па „Ауторова белешка“. Тек након ње следи одељак о ауторској белешци у којој се објашњава како је лик Фројда фикционализован. Каже да је таква промена у односу на оригинални тврди повез била за жаљење и да они који су га нападали нису ни погледали оригинал, као што је био случај и са злонамерним критичарима романа *Обојена пшеница*. У српском издању које смо овде користили нема ове захвалности. Сматрао је да је једино важно да ли само дело има оригиналну снагу као целина коју публика треба да препозна на шта је одговор могло да пружи само време. Ту се јавило и питање документарности у фикцији, односно до које мере писац може и сме да користи аутентична документа у својим литерарним креацијама о чему ћемо касније говорити.

У овом роману Томас покушава да тематизује искуства Холокауста са којима ни на који начин није имао додира, па се поставља питање зашто би неко, ко није ни био свестан ратних околности и свега што се тада дешавало, имао жељу да напише роман који се бави управо тим догађајем? У његовим романима има доста насиља па су се многи питали зашто је то тако. Одговор лежи у самом Томасовом сензибилитету и његовој свесности света и времена у коме живи. У интервјуу са Кевином Куријером (Kevin Courrier) из 2010. године¹⁰⁵, Томас је рекао како га извесни догађаји из прошлости непрекидно прогоне и да су тридесете и четрдесете године прошлог века биле најужасније у читавој историји човечанства, почевши од Хитлера, Стаљина, све до Хирошиме (в. Куријер 2010). Свако ко је био рођен пре рата и ко је преживео, као што је његов случај, носи у себи свест о тим догађајима иако није директно учествовао. То исто осећање имао је и његов сународник Пинтер. Занимао га је и геноцид над Јерменима из Првог светског рата. Он је такође дете Холокауста иако му не припада по јеврејству, већ по секундарној истраумираности културолошког наслеђа и зато је стално окупиран мислима и догађајима из прошлости који су универзални и припадају свима. Као писац увек се везује за инди-

¹⁰⁴ Томас 1982: D. M. Thomas, *The White hotel*, New York: Pocket Books. доступно на <https://archive.org/details/whitehotel0000thom/page/n7/mode/2up?q=hard+cover&view=theater>.

¹⁰⁵ Куријер 2010: K. Courrier, “Talking Out of Turn #7: D. M. Thomas (1981)”, доступно на <https://www.criticsatlarge.ca/2010/12/talking-out-of-turn-7-dmthomas-1981.html>, приступљено 16.4.2010.

видуу и истражује како се појединачан живот уклапа у свеопштост живота. Он је желео да пише о томе јер је то прича XX века. Зато уплиће две теме које су га интересовале а које се до тада нису јављале заједно на овакав начин што роман чини формално јединственим и аутентичним. Јако су га интересовала Фројдова открића несвесног и његове студије случаја појединаца, за које је сматрао да су и одлична књижевна дела поред тога што имају велику и важну научну вредност, као и начин на који је он посматрао „митску територију ума“ и човекове душе која је „далека, неприступачна земља која се не може истражити.“ (Томас 2012: 188) Зато је био веома радознао шта ће добити ако споји овог великог научника и велику трагедију човечанства као другу тему која га је опседала. Спајајући их, добио је изванредно дело које стоји само за себе и које смело и беспопштено приказује вечну борбу ероса и танатоса у човеку и пружа једно од, према многим критичарима, најпотреснијих приказа неурозе поремећеног људског ума која је довела до глобалног масакра. Поред дела јавности који је позитивно прихватио роман, било је и оних које је скандализовала и шокирала његова пренаглашеност сексуалности и сирови описи насиља која се граничи или прелази у порнографију.

Бели хошел је један од постмодернистичких романа који у себи инкорпорира значајна питања која се постављају у овом новом правцу који се радикално разликује од реалистичног романа XIX века пре свега зато што је сва пажња метафикционалног карактера усмерена на читање, писање и интерпретацију, како каже Хачн, односно не толико на садржај колико на процес стварања као вида суочавања са катастрофом као што је и у испољавању трауме процес њеног ослобађања од великог значаја. Ту је најпре питање историје, њеног односа и границе у односу са књижевношћу, питање документарности и књижевне репрезентације Холокауста. Са овим питањима смо се већ сустрели код Козинског и код Јолен. По својој структури, подсећа на Гросманов роман *Виги пог: Љубав* због наизглед ахронолошки постављених поглавља. У питању је пастиш у коме комбинује фиктивне епистоларне делове са поезијом, психоаналитичком студијом случаја, која је и сама фиктивна, променом наратора, односно перспективе у сваком поглављу употребом првог и трећег лица, утопијском фантастиком о некој врсти раја до кога се долази помоћу магијског реализма у другом и последњем поглављу због чега га Зихер сврстава у жанр фантастике, док га Вајс сврстава и анализира као документаристич-

ку фикцију. Питање жанра је још један сегмент који овај роман сврстава у представнике новог експерименталног таласа који се јавио у Британији осамдесетих година. О карактеристикама новог британског романа говори се у књизи *The 1980s A Decade of Contemporary British Fiction* (2016) коју су уредили Филип Ту (Philip Tew), Емили Хортон (Emiliy Horton) и Ли Вилсон (Leigh Wilson). Фредерик М. Холмс (Frederick M. Holmes) у шестом поглављу 'Generic Discontinuities and Variations' детаљно анализира које су то нове форме и технике којима су се писци служили узимајући у разматрање и *Бели хоџел* као пример литерарниог представника кризе ауторитета унутар књижевности због своје тематске и садржинске, али и жанровске нестабилности и плуралитета. Такозвани „постмодерни проблем“ како га је дефинисао Малколм Бредбури (Malcolm Bradbury) појавио се управо са овим фрагментисаним романом који није признавао ни један одређени вид писања као привилегован или ауторитативан (Ту *et al.* 2016: 155) јер такав начин писања више није био могућ.

Можемо да издвојимо још неколико тема које су се јављале и у другим одабраним романима о којима је до сада било речи. Као и у *Кући сећања и заборав*а и *Обојеној пшеници* један од централних тропова јесте троп воза и његов значај за главну јунакињу. Затим су ту и питања идентитета који се испољава као траума, питање добра и зла. Са *Софијиним избором* дели једну од главних тема у репрезентацији Холокауста, а то је питање ко сме да буде представник жртава Холокауста. Ову црту је имао и Јоленин роман *Трнова ружица*. У њему такође наилазимо и на проблем конструисања субјективности и перспективе приповедања чиме се Хачн подробно бавила у својој *Поезији постмодернизма* где каже да овај роман приказује хуманистичку претпоставку о јединственом субјекту и целовитој свести на начин да у исто време и конституише и руши кохерентну субјективност, ремети хуманистичка уверења везана за природу субјекта тако што га уписује, а затим оспорава (в. Хачион 1996: 265), што је основна карактеристика самог постмодернизма. То се најбоље види у конструисању идентитета главне јунакиње који је вишеструк, самим тим нестабилан и подложен деконструкцији – он не бива признат јер је његова различитост не прихватљива. Та различитост не долази због њеног пола, већ расе иако ни она сама не може јасно да одреди којој то раси заправо припада, те истовремено и прихвата и одбацује и јеврејско и пољско и украјинско порекло која постоје само као могућности – не и дефинитивности која би

била центар. Својом комплексном структуром и темама, роман осликава комплексност живота и људске патње, али и начина да се са том патњом боримо на унутрашњем и спољашњем нивоу. Комплексан садржај у овом случају захтева и комплексну форму.

Главна јунакиња романа је Лиза Ердман, уметница која преко свог тела проживљава колективну патњу и страдање свог народа за време Холокауста. Међутим, њено име ћемо сазнати тек на крају, боље речено њено право име, јер се кроз поглавља провлачи више различитих имена како за њу, тако и за остале ликове што додатно отежава праћење тока радње, али у исто време и открива чега читалац дуго није свестан. Та несвесност долази отуда што се историја не може перципирати као таква оног тренутка када се дешава; потребно је да прође неко одређено време како бисмо постали свесни да ће неки догађај постати историјски важан. Исто важи и за трауму. Тек након одређеног времена можемо да проговоримо и о једној и о другој, али парадоксално више немамо тако јасан и опипљив додир са једном или другом. Можемо само да говоримо о њиховим последицама и начинима њихове (ре)конструкције који могу бити идеолошки ометени. Сама концепција романа упућује на његову постмодерну природу јер се на почетку и током целог тока дешавају ствари из будућности које се тумаче кроз прошлост. Тек на крају читалац у ствари долази до спознаје онога што се налази већ на почетку. Оваква конфузност подсећа на Фокнерову *Буку и бес* која прича причу унатраг, почевши од помућеног ума идиота у околностима историјског колапса једног до тада познатог света који полако нестаје док је Лизино ментално и физичко стање такође проузроковано историјским и моралним колапсом који превазилази све дотадашње тачке ломова. Ова сличност нам је прва пала на памет када смо прочитали роман и остали помало збуњени, али у исто време и истински ганути овом Томасовом метафиктивном причом.

Пре ауторске напомене налази се цитат из Јејтсове песме 'Медитација у време грађанског рата' (1924) који гласи: „Хранисмо срце фантазијама, / Срце поста свирепост од те хране; / Снажније су наше мржње / Него наша љубав..." (у Томас 2012: 6) Песник осећа доба у коме владају побуне, револуције, грађански ратови као доба у коме се обистинују оне најниже и најгоре људске фантазије које су усмерене на уништење другог човека. Њихов извор је људско срце које одбацује божанску љубав да би задржало човечанско зло које је део његове људске природе. Томас бира баш овај

део зато што још једном, не тако далеко од тренутка када ови стихови настају, мржња преовладава у свом најекстремнијем облику после кога реч фантазија више нема смисла, јер се након Холокауста више ништа не може замислити. Људска машта преједена мржњом је дошла до свог крајњег домета и пробила све могуће границе фантазије задржавши се у стварности довољно дуго да дословно спали милионе срца чији се губитак може надокнадити једино неизмерном љубављу и непрекидним сећањем.

Поменули смо да Томас у „Ауторевеј напмени“ наглашава да је његов Фројд његова фиктивна креација, али и да се поједине ствари из живота правог и измишљеног Фројда поклапају. Историјски Фројд је за њега важан као неко ко је „велики и дивни модерни мит психоанализе“ (Томас 2012: 7) уз образложење да он под овим митским карактером психоанализе подразумева њен новооткривени драмски и поетски израз кроз који нам се открива скривена истина. Он не сумња у њен научни карактер већ је посматра на њему блиском нивоу и зато жели да искористи тај њен потенцијал кроз свој наратив.

Радња почиње „Прологом“ у коме се одвија кореспонденција између неколико људи почевши од 1909. закључно са 1931. годином. Роман се завршава догађајем из 1941. године. Један од учесника преписке је и професор Сигмунд Фрој који нас уводи у читаву причу о једној својој пацијенткињи чији је случај оставио снажан утисак „раја пре пада“ на једног његовог пријатеља јер „љубав и смрт се јесу тамо десили, али није било времена да добију значење.“ (Томас 2012: 17) Управо то значење доћи ће на самом крају. Томасова студија случаја је заснована на Фројдовој *Дори* из 1905. године у којој он описује случај једне осамнаестогодишње пацијенткиње, чије је право име било Ида Бауер, која је испољавала симптоме хистерије повезане са сексуалношћу, односно са непристојним понудама и покушајем сексуалне интеракције коју је покушао пријатељ њеног оца. Њен главни симптом био је немост поред многобројних других. Сличности између Доре и Лизе нису сасвим идентичне, али се могу пронаћи неке подударности као што је њен однос са оцем, обе су имале брата, боравиле су у бањи на Б, значајну улогу имају њихове тетке. Сами симптоми нису слични. Међутим, писац није ни желео да конструише свој лик на основу ње, већ му је ова студија послужила као узор форме саме студије. Из поменутих писама сазнајемо да пацијенткиња током целог свог живота осећа симптоме хистерије који се испољавају као јаки болови у левој дој-

ци и карлици, као и у повременим нападима гушења који личе на астму. Патила је и од халуцинација поплаве и пожара у хотелу, пада с висине и затрпавања земљом ожалошћених људи приликом покопа преминулих из хотела. Такође је имала фобију од гледања у огледало. Из њене хистерије „родиће“ се еротска песма и прозни запис којим је покушала да опише своје стање у којима је „екстремна либидинозна фантазија комбинована са екстремном морбидношћу“, оцењује њен лекар Фројд. То је једино што је била способна да роди, како смо то описали, јер дете није могла иако је била трудна, а касније ћемо сазнати и зашто. Тај случај допринео је његовој тврдњи да је инстинкт смрти подједнако јак као и инстинкт живота, али је притајенији и теже уочљив „као да се Венера погледала у огледалу и видела Медузу.“ (Томас 2012: 15) Томас тако обрађује и тему односа између еротске жеље и танатоса толико присутним у крвопролићима XX века којим су се бавили и многи други писци што је уочљиво и код Штајрона, Козинског и Пинтера. Лиза своје непрекидно размишљање о сексу објашњава свом подсвесном непостојећем љубавнику на следећи начин: „А ако не размишљам о сексу, размишљам о смрти“, додала је горко. „Понекад и о једном и о другом истовремено.“ (Томас 2012: 84) У *Historical Dictionary of Postmodernist Literature and Theatre* (2016) Фран Мејсон (Fran Mason) наводи да је однос деструктивности и нагона ка смрти који настаје из мушког садистичког задовољства и мазохистичке перверзности женске сексуалне жеље била тачка у којој је феминистичка критика усмерила своју пажњу против Томаса. (Мејсон 2016: 444) Он је такође приказао и мушку тенденцију да женско тело посматра као пожељни објекат, али непожељног идентитета у овом случају. Постмодернистички писци траже нове начине за померањем граница литерарне имажинације, али ризикују да пређу границу моралне одговорности када дође до тога да су „Холокауст и клип кукуруза исто“: „Можда постмодернистички писац може рећи да је нацизам сасвим људска перверзија, да је једнак доминацији и господарењу, или да је искоришћавање жена један вид нацизма.“ (Зихер 1998: 61)

Након „Пролога“ следи шест поглавља која имају своје називе: „Дон Ђовани“, „Гаштајнски дневник“, „Фрау Ана Г.“, „Лечилиште“, „Кола за спавање“, „Логор“. Прва два поглавља обилују еротским сценама и опсценим језиком кроз који Лиза покушава да изнесе све оно што је у њој и што јој ствара симптоме хистерије. У првом поглављу под називом „Дон Ђовани“, читалац наилази на подужу песму која је пуна еротских сцена и на-

боја описаних слободним језиком која изазива збуњеност и нелагодност код читаоца. Написана је у првом лицу женским гласом. Не знамо њено име, само знамо на основу 'Пролога' да је у питању 1920. година. Читалац тада није свестан, и неће још дуго бити, да је заправо све речено и да се на почетку налази и сам крај. Пацијенткиња описује своје доживљаје за време одмора који је провела у швајцарском одмаралишту Бад Гаштајну, али који су плод њене поремећене уобразиље. Ту сазнајемо од каквих све телесних болова и визуелних халуцинација пати. Њена потреба да се изражава на такав начин можда открива још један поремећај који она испољава, али у писаној форми: то је *коипролалија* – неконтролисана потреба за изговарањем, у овом случају записивањем, вулгарних речи. За разлику од Доре која ће занемети, Лиза ће своју сексуалну трауму ослободити у свом наративу који служи процесу излечења и суочавања са истом.

Друго поглавље „Гаштајнски дневник“, почиње приказом сна једне младе жене чији идентитет такође није познат. Како се напредује са читањем, постаје јасно да се у овом поглављу говори о потпуно истом садржају као и у претходном, који је и даље набијен сексуалношћу и халуцинацијама које смо раније прочитали кроз песму, али о чијим детаљима сада сазнајемо у прозном облику. Дакле, реч је о прозном запису у трећем лицу који је у претходном поглављу приказан у облику песме у првом лицу. Кроз цео роман мења се фокализација. Сан којим се отвара ово поглавље веома је важан јер представља пророчко виђење будућности оне која сања. Заправо, тај магијско-реалистични сан делује тако што јунакињу и нас води на лице места, али без могућности учествовања, јер је протагониста неко други. Ту смо искључиво као посматрачи. Ми не знамо ко је „она“ која се саплела о неки корен, устала и наставила да трчи. Мислићемо да је то иста женска особа коју је кондуктер пробудио у току путовања да бисмо на крају схватили да је то нека друга жена. Тако имамо два различита субјекта који су објект наратије. Сличан поступак наћи ћемо и код Џејн Јолен у *Ђаволој рачуници* када њена јунакиња кроз сновиђење постаје део приче из прошлости. Ова два поглавља кроз која се исти садржај понавља, али на различите начине и у различитим формама, подсећају и на Кишову борбу да своје искуство уобличи кроз најпримеренију форму до које се не може доћи без опсесивно-компулсивног понављања истог садржаја јер је то начин на који се отпушта и сама траума, а сви ови наративи и јесу борба са њом. У овом поглављу поред наративног текста

јављају се написи са разгледница које су слали гости из Белог хотела као и стихови „*Дивља ружа*, песме Харолда Лајонхарта“ који су пишчева креација као и сам песник.

У трећем поглављу под називом „Фрау Ана Г.“ по први пут се сусрећемо са именом жене која је већ неко време пацијенткиња професора Фројда. Он није прави историјски Фројд, већ Томасов измишљен лик који стоји сам за себе. Већ је било примера романа у којима су коришћена имена стварних историјских ликова, али је Томас то учинио на начин да је његов др Фројд у потпуности идентичан са стварним и да заузима велики део могућег света. Брајан Мекхејл (Brian McHale) подсећа у раду *Постмодерна проза* (1987) да се постмодернисти одлучују за коришћење стварних личности како би привукли публику, али и да овај поступак у исто време носи призив скандала који се налази у пробијању граница између стварног и фиктивног могућег света што изазива онтолошки скандал, или када две историјске личности дођу у контакт у фиктивном свету (в. Мекхејл 1987: 112) што у нашем корпусу није случај, јер иако имамо и Фројда и Дину Проничеву, они не долази ни у какав директан контакт. Тако онтолошки скандал остаје на нивоу пробијања међусветовних граница. Томас је могао да предузме ове кораке како би конструисао свој наратив и фиктивни свет у коме жели да прикаже нешто чему нема никакав емпиријски приступ у реалности осим историје која му у исто време значи многи, али и мало јер нема контакт са преживелима који би могли да га у њу уведу и донекле је расветле. Зато узима Дину и смешта је уз Лизу пошто он сам не може бити са њом. Она је потребна јер Фројд претходи овој историјској ситуацији коју је могао да перципира и на својој кожи осети нацистичку мржњу, али је питање да ли је икако могао и да замисли шта су нацисти у стању да ураде чак иако је толико добро познавао и покушавао да сазна несазнатљиве дубине људске психе. Пошто је Холокауст несазнатљив ма колико да смо дубоко ушли у његове корене и узроке, тако је несазнатљива и људска психа коју смо до сада само донекле сазнали. Томас спаја ова два несазнатљива елемента у покушају да их докучи за шта једино може да употреби фантазију. И он то чини на правиан начин јер нас о том пробијању граница савесно обавештава.

Студија случаја је написана у првом лицу, а писац је Фројд. О пацијенткињи знамо да се зове Ана Г. и да је рођена као друго дете својих родитеља у Кијеву, али да је одрасла у Одеси где су се преселили због посла

њеног оца. Након трагичне погибије мајке када је Ана имала само пет година, бригу о њој су преузеле гувернанте и дадиље које су бринуле о њеном образовању и васпитању; говорила је неколико језика, добро је познавала књижевност, а била је и надарена за музику и плес те је похађала и часове балета. Са петнаест година доживела је непријатност када су је напали неки пијани морнари, а са седамнаест година је одлучила да се осамостали и одсели у Петроград где је успела да се упише у балетску школу. У то време је упознала и једног политички активног студента са којим је опточила љубавну везу која је била ствар срца, а не телесне чулности, али ју је убрзо напустио због предстојеће револуције од које је она одустала. У исто време је морала да престане да се бави балетом, јер је њено тело почело да се мења и да добија на килажи, те се преселила код своје професорке балета, мадам Р. која је била веома љубазна и понудила помоћ док не пронађе нови посао. Међутим, њена удаја допринела је да Ана пређе код своје тетке у Беч која јој се после дужег времена јавила и позвала да се пресели код ње јер је остала сама након што јој је муж погинуо негде у исто време кад и Анина мајка. Без оклевања је пристала и одселила се у Беч где је поново открила свој запостављени музички таленат и почела да ради као челисткиња. Верила се убрзо, али је ипак након неког времена напустила мужа јер се разболела и почела да осећа исте оне симптоме које је раније током живота осећала: гушење, бол у левој дојци и карлици, поремећај исхране. Схватила је да га таква никако не може усрећити и вратила се тетци која је на све начине покушала да јој помогне и пронађе најбоље лекаре, али безуспешно. Сада је дошла код најбољег, професора Фројда. Терапија ће трајати од 1919. године до 1923. године. Међутим и поред свог његовог искуства и жеље да јој помогне, ипак није наилазио на задовољавајуће резултате јер често није могао да допре до корена њених симптома. За то је била крива и она сама пошто је често лагала и није била искрена са њим нарочито када би јој постављао питања везана за њену сексуалност: „...имам јаке разлоге да суњам у нека површна сећања која ми је испричала... Била је непоуздана, избегавала је одговоре и ја сам почињао да се љутим због губљења времена.“ (Томас 2012: 100) Чак је уочио и да стално пипа крст који је носила око врата када би била неискрена, као да тражи опроштај од Бога. Оно што је успео да открије забележио је у овој својој студији у којој тумачи њене симптоме, узроке и последице и закључује да, иако се чинило да има проблема у односу са оцем, сви њени

проблеми потичу од односа са мајком. Тако записи из првог и другог поглавља представљају њену жељу да се врати на једино сигурно место на коме можемо да будемо, а то је првобитни бели хотел – мајчина материца.

Томас користи један постмодернистички поступак са којом се не сусрећемо у осталим одабраним романима. То је употреба фуснота као врсте самореференце (в. Хачион 1996: 259-263) које припадају фикцији као таквој при чему се језик везује за ту фикцију, а не за стварност. У вези са овом врстом референце налази се и интертекстуалност путем које имамо додир са претходним текстовима. Фусноте служе како би додатно објасниле нешто што се у тексту приповеда и како би додатно појачале истинитост текстуалних навода. Међутим, у постмодернистичком типу прозе дешава се обрнут процес – оне не служе да појасне и истинитосно поткрепе речено, већ да замагле и збуне јер су и саме фикција. Томе нас подучава историографска метафикција. Једино се у овом поглављу сусрећемо са фуснотама (фиктивног) издавача (фиктивне) студије који нас обавештава о тешком стању несташница горива после рата, Фројдовим као аутора студије, али одредница (Прим. аут.) не стоји уз његов коментар већ уз Томасов који реферира на себе као аутора. Тако на још један начин покушава да код читаоца створи слику истинитости и историчности наратива док у исто време са намером замањује границе реалности и фикције, јер меша стварне и фиктивне референце. На пример, када др Фројд добије вест о смрти своје ћерке Софи, аутор даје тачан датум њене смрти и биографске податке. У једној од напомена каже како је Фројду увек било жао када је морао од одступи од чињеничног стања и промени неки чак и ситан детаљ о својим пацијентима. Аутору није жао да то чини са својим ликовима. Тако наводи да је приликом добијања Гетеове награде 1930. године прихватио да објави психоаналитички рад управо о случају Ане Г, што је ипак одложено због природе њених личних списа за које Фројд није дао да буду цензурисани. Међутим, нацисти су спалили његове књиге (историјски тачно) међу којима је био и овај случај (фикција).

Четврто поглавље које носи назив „Лечилиште“ води нас у будућност у 1929. годину. На самом почетку од свезнајућег наратора сазнајемо да фрау Јелисавета Ердман путује возом из Беча у Милано како би у миланској Скали заменила главну певачицу у оперској представи *Евџеније Онегин*, која је поломила руку. Из писма које пише тетки јасно је да је у питању Фројдова пацијенткиња Лиза која се у студији нашла под псеудонимом

Ана Г. Ово је тренутак садашњости романа одакле пратимо реалан живот јунакиње. Приповедање се врши у трећем лицу од стране свезнајућег спољашњег фокализатора. Чини се да је њен живот доведен у ред и приватно и професионално и да живи мирним и стабилним животом. Испоставиће се да ће јој ово путовање бити судбоносно, не само што се тиче посла и велике прилике у каријери већ и за њен приватан живот. Ту ће упознати велику уметницу, једну од водећих светских сопранисткиња, Веру Серебрјакову и њеног супруга Виктора Беренштајна. Они ће са Лизом успоставити пријатељски однос који ће прерасти у нешто много више. Пошто је била трудна, Вера је одлучила да отпутује у Кијев где ће се породити и својој заменици препустити сцену. Међутим, баш у овом периоду поново је почела да осећа гушење, нарочито после Верине објаве о трудноћи. А десило се и да је имала кошмарни сан који је, како ће се касније испоставити, био пророчки, као уосталом и сви Лизини снови: „[...] заспала је и сањала да стоји изнад дубоког јарка пуног ковчега. Одмах испод себе видела је Веру, њено опружено наго тело испод стакленог поклопца [...] Док ју је оплакивала [...] зачула је тутњаву изнад себе и знала је да ће се одроњена земља сручити и затрпати је.“ (Томас 2012: 158) После дужег времена једно писмо ће је погодити као гром из ведра неба јер ће донети ужасну вест: да је Вера преминула на порођају, али и да је дечак кога је родила добро. О њему ће се неко време бринути Викторова стара мајка, али то неће моћи дуго да траје. У исто време је добила вест и о смрти своје пријатељице из Петрограда о којој смо сазнали из Лизиног дневника под именом мадам Котен, а из студије случаја као о мадам Р. Њено право име заправо је било Људмила Кедрова. Она је такође оставила за собом Лизино кумче, дечака кога Лиза никада није упознала, али чији рођендан никада није заборављала. Те две вести су јој тешко пале, нарочито чињеница да је двоје деце остало сирочад, па је и сама почела да се осећа болесно и вратили су јој се симптоми болова у дојци и карлици које већ годинама није осећала. Јавили су се нови проблеми са зубима које је лекар успео да спаси уз помоћ златних пломби, али је ипак морао да јој извади четири. Протеза коју је затим морала да носи је утицала на њен глас и психу јер није могла да поднесе себе у таквом стању – њена сујета је такође била погођена. Већ трећи пут осећа те симптоме када се ради о рађању и деци што је, како ће се на крају испоставити, везано за историју и догађај који је кроз тај свој страх све време проживљавала, али и за њен лични живот. А онда јој је 1934. године Виктор упутио позив да дође код њега у Кијев, да

се венчају и да заједно подижу Кољу. Лиза је пристала, а одговор је послала у виду песме, овога пута не порнографске, већ у стилу 'Татјаниног писма Оњегину'. Изгледало је да јој је живот најзад добио смисао. Чак је усуд уредио тако да са новом породицом посети кућу у Одеси у којој је одрасла. То је сада било лечилиште, али су успели да купе бонове за ручак да остатак дана проведу на имању, иако није било отворено за случајне пролазнике. Као што то бива, успомене су почеле да навиру, а после много година посетила је и гроб своје мајке.

Оставивши Виктора да се сунча на обали, повела је дете у истраживање. Густо дрвеће у удаљеном делу врта није било такнуто променом; једино је павиљон, још у њено време запуштен, сада био само лавиринт жбуња и трња које је ницало из камења и иструелог дрвета.

Осећала се као авет. Она је била нестварна, дечак је био нестваран. Била је одсечена од прошлости, па стога није живела ни у садашњости. Но, изненада, док је стајала уз један бор и удисала његов оштар, горак мирис, јасно јој се указало детињство, као да се с пучине дигао ветар и растерао маглу. То није било сећање на прошлост, него сама прошлост, жива и стварна, и она је знала да су она и дете од пре четрдесет година иста особа.

[...] Била је стално тамо, још од почетка свих ствари. А када је погледала у супротном смеру, ка непознатој будућности, смрти, бескрајном простору изван смрти, и тамо је одувек била. Све је то изазвао мирис једног бора. (Томас 2012: 205-206)

Поглавље се завршава њеним писмом пред Божић из 1936. године тетке Магди у коме јој открива да је њен син Коља пошао у школу. Писмо одаје тон задовољста и мирног живота иако времена нису најбоља.

Претпоследње поглавље „Кола за спавање“ представља суштину читаве приче. У њему Томас инкорпорира делове приче Анатолија Кузнецова (Anatoly Kuznetsov) о страшном масакру над Јеврејима код јаруге Бабји јар изван Кијева који се догодио 1941. године што је учионио и на почетку другог поглавља кроз поменути сан у стилу магијског реализма. Нарација се опет врши у трећем лицу кроз свезнајућег наратора који нам описује како теку припреме за пут на који треба да пође Коља са својим

другом Павелом, али не и остатак њихове екипе; њих двојица су Јевреји и због тога морају да „емигрирају“ иако нико не зна где. Њихове породице спремају се на пут чије се одредиште не зна; причало се да их шаљу у Палестину. Коља се распитивао код мајке какво ће бити то место у које иду, али је она могла да му исприча само оно што је у детињству научила и понуди визију места које садржи: „мирисне гајеве поморанци, либанске кедрове [...] Исуса који хода по води [...] Географија и Свето писмо мешали су се у њеној глави и тешко је било дочарати убедљиву слику.“ (Томас 2012: 216) Окружена смећем и ђумезима у комшилуку могла је да се нада само једном: „Биће прави рај у поређењу с овим овде, Коља [...] Видећеш. Бићемо веома срећни тамо.“ (Томас 2012: 216) Ове речи звуче иронично јер јунакиња никако није могла да зна шта им се стварно спрема као ни стварни људи који су веровали у оно што им се говорило јер су били сигурни да ништа нису згрешили и да нема разлога за страх. Није могло да буде горе него што већ јесте, тако да су мирно и спокојно могли да пођу у непознато. Није могла ни да замисли да ће место на које иду да буде с оне стране разума, да ће њени кошмари и ноћне море бити предсказање немисливе стварности. До тамо се стизало мало по мало, у гомили људи који су се гурали док су деца вриштала и плакала наоколо. После пет минута чекања поново би кренули на свака два минута и прешли тек по педаљ:

Сада су већ могли да виде бодљикаву жицу, као и немачке војнике и украјинске полицајце постројене с обе стране улице [...] Неки су покушавали да се врате гурајући се кроз гомилу, други су гурали напред како би се још једном уверили да су се њихови мили и драги безбедно укрцали на воз [...] није ни чудо што је била потребна читава вечност да би се гомила померила неколико метара напред. (Томас 2012: 224-225)

Међутим, воз који су они чекали никако није стизао, а гомила људи одаје утисак као да стоје у реду за неку обичну свакодневну активност као што је чекање за карту у биоскопу „као да знају да су за корак ближи циљу“ иако не знају који им је циљ. Лиза почиње да осећа немир и да се гуши када чује учестале рафале митраљеза у близини који лако могу бити одједи са вежби гађања које Немци спроводе или чак са фронта, али не и убијања људи, како мислили су, осим можда оних који су покушали

да побегну и избегну депортацију: „То није могло бити нешто због чега је требало бринути, али звук је све једно изазивао немир и свуда је струјала прикривена паника која се испољавала тако што су људи сву своју пажњу посвећивали сасвим безначајним стварима“ (Томас 2012: 226) као што су поправљање ружа на уснама или обедовање што је било контрадикторно ситуацији, чак и апсурдна, јер су се понашали као на излету, иако је око-ло већ почела да влада паника. Сада су војници већ почели да пропуштају веће групе људи и Лиза је признала себи оно што је све време и знала – да ће их стрељати. На ту помисао није оклевала, већ је покушала да свог сина и себе спаси и тада почиње њена борба са идентитетом и историјом. Оспориће свој прави непожељни и прихватити свој други, у овој ситуацији пожељнији, који им може донети спас. Кроз цео роман се провлачи ово питање, а Лиза ће због свог порекла читавог живота имати проблема и доживљаваће разне непријатности о којима ћемо ускоро сазнати а које ће бити окидач за њена трауматска искуства.

У свом мемоару (1988) Томас објашњава како је случајно угледао књигу Кузњецова док је боравио у Америци, како га је Динина судбина дубоко дирнула и како је морао да откаже унапред договорене књижевне вечери да би што пре наставио да пише свој роман. Када је прочитао Кузњецов романизовани документ, како стоји у самом поднаслову, учинило му се да је девојка из његове песме Дина или неко веома сличан њој. Схватио је да су несреће које се дешавају у његовом роману, а које су повезане са четири елемента: водом, земљом, ватром и ваздухом сличне онима из Бабјег јара: поплава је убила неке људе – након рата на месту јаруге десило се пуцање које је проузроковало да готово цео Кијев буде поплављен садржином јаруге; у ватри је изгорео хотел – нацисти су запалили јаму пуну лешева; лавина је затрпала људе на сахрани – Дина је страховала да би могла да буде жива затрпана, док су скијаши падали кроз ваздух у смрт као што су жртве масакра падале у јаму. Бели хотел је за њега место сусрета ероса и танатоса, сам живот, који је створен за „задовољство и срећу; али постоји нешто у самом његовом материјалу што захтева самоуништење.“ (Томас 1988: 40) Уследило је опсесивно планирање остатка романа, а највећи проблем који се јављао био је стилске природе односно како да повеже оштре и звонке стихове са мрачном прозом којом треба представити Бабји јар. Зато је одлучио да ће средишњи део бити у облику фројдовске студије случаја јер је био фасциниран његовим поетским на-

ративима и већ неко време је желео да напише роман у том стилу, а време с краја Првог светског рата и почетка клијања нацистичког семена му се чинило најприкладнијим за тако нешто. Што се тиче психоанализе, Томас сматра да је читава та грана у неку руку јеврејски одговор на антисемитизам, јер је познато да су Фројд и они који су се њоме бавили на самом почетку њеног заснивања као научне дисциплине били Јевреји, те да су то били и први пацијенти. Најчешћи проблем са којим су се сусретали била је хистерија која је по њему била повезана са пророчанским моћима. То га је наводило на закључак да су можда одређени случајеви хистерије пре били везани и испровоцирани осећањем надлазеће будућности него потиснуте прошлости, јер њој ипак имамо некакав приступ кроз различита документа или текстове, док нам будућност остаје недоступна. Зато је симптоме хистерије код своје јунакиње поставио управо по том тумачењу: „Ужаси од којих су патили Фројдови пацијенти били су патетичне метаfore *сшварних* халуцинација неког догађаја као што је Баби јар. Фројд је месецима саосећајно настојао да разоткрије човекову психу и еротску личност; нацисти су обнажили тридесет хиљада људи само у једном дану – без фројдовске похотности – и стрељали их“ (Томас 1988: 40). Оно што га је још привлачило правим Фројдовим историјама случаја било је то што су пратиле структуру класичне грчке драме и то што су представљали заводничке приче из Беча с почетка XX века. Оно што је било тешко јесте да имитира његову форму, што није био случај са стилом. Било је потребно и спознати ту жену о којој жели да пише. Њен живот био је централни део студије и то је требало истражити. Што се тиче њеног имена у студији Фрау Ана Г. било је повезано са грчким словом ‘ге’ или Геја – мајка земља. То је било довољно за почетак, али је било питање шта ће професор Фројд из ње да извуче. А сазнаћемо да она уопште не може да рађа јер јој историја то не дозвољава. Одговор је потражио у сопственој уобразиљи и сопственом несвесном вођен фројдовским немилосрдно сувим и суптилно еротичним гласом. Своје могуће незнање и неупућеност оправдао је почетним упозорењем да је у питању фиктивни Фројд, те и да је сама студија случаја фикција. Сталне промене наратора оправдава осећајем да му је недостајао сопствени прозни стил што је било повезано и са немогућношћу писања о Холокаусту што је био чест случај као што смо видели у ранијим поглављима. Једино што је сигурно знао било је да ће свој роман завршити догађајем који је представљен у Кузнецовљевом нара-

тиму. Он је морао бити такав због тежине самог догађаја, али и због тога што такве описе бола и патње сам никако не би могао чак ни да измашта управо због недоступности тог догађаја њему као некоме ко није ни на који начин њиме одређен. Пошто је Лиза као његова сопствена креација и јединствен лик постајала део историје то је морало да буде урађено кроз Динину причу и аутентични догађај; сматрао је да би било неморално да он као такав фикционализује Холокауст. Пошто није могао да поистовети себе са Дином, могао је да поистовети своју јунакињу Лизу, јер је Дина за њега била Лиза или пак њена сенка. На том страшном месту уследиће познате сцене бруталне дехуманизације и понижавања људи који ће бити приморани да се одрекну свега што поседују и да се сведу у буквалном смислу на голу кожу као што су радиле и жртве гасних комора. И као да већ није било довољно што ће убрзо бити убијени, невини људи ће трпети додатне тортуре и омаловажавања од стране војника и полиције како би се процес несметано или уз што мање проблема спровео до краја, док су жртве у том тренутку бринуле о својој нагости:

Лиза је ухватила себе како не може да одвоји поглед од призора који се одвијао пред њима. Једна по једна група људи који су за-помагали и крварили посрћући је излазила из шпалира; сваког од њих дограбио би по један полицајац, млатио га поново и терао да се свуче. Призор се непрекидно понављао. Неки су се хистерично смејали. Неки су за само неколико минута постајали старци. Када је Лизин дар или проклетство предвиђања тако несрећно подбацило и њен муж био ухапшен и одведен у непознатом правцу, коса јој је преко ноћи оседела – стара изрека је била тачна. А сада је видела како се то дешава управо пред њеним очима. У првој групи после њихове угледала је Соњу; њена као гавраново крило црна коса поседела је за онолико времена колико је требало да се скине и буде послата на стрељање. Лиза је посматрала како се то непрекидно понавља.

Видела је да су сви мушкарци и жене, без изузетка, рукама прекривали гениталије... И већина деце је то чинила. Неки мушкарци и дечаци били су у агонији од удараца које су добили управо по гениталијама, али то је углавном био инстинктиван стид, исти онај због којег Коља није желео да га она види без одеће. Када се

свукао и он је ставио руке тамо, делимично због бола, али и због природне стидљивости. У том положају је Христос био сахрањен. Жене су покушавале да покрију и груди. Било је ужасно и чудно видети их како брину о пристojности док их воде на стрељање. (Томас 2012: 229-230)

То није била жеља за пристojношћу, већ последњи грчевит покушај очувања људског достојанства које им је одузето у тренутку смрти. Пред овим призорима и насиљем које су преживљавали, Коља неће остати равнодушан и страх ће изазвати, као и код безименог дечака код Козинског, занемелост која ће бити пропраћена несвесним пражњењем црева. Најмлађа девојчица Лизине комшинице Љубе Шчаденко, трогодишња Нађа, својим широм отвореним устима испуштаће безгласан крик као потврду пропасти Човека и човечности и бесмисла као и саме могућности говора у свету у коме познате речи више не значе ништа. „Тај приказ није био плод ничије маште, он се дешавао.“ (Томас 2012: 231) Овом реченицом Томас још једном признаје историјску истинитост и успоставља јасну границу међу световима. Упућује на то да је у питању аутентична стварност, а не плод маште и да није он творац тог догађаја. У свом мемоару каже да је свакако било очекивано да објави свој дуг према извору, али то му није било довољно. Желео је да то уради у самом тексту и зато је и Дина постала једна од јунакиња. Како сазнајемо, јаруга на десној обали Дњепра је била величанствено дубока и широка као да је некакво планинско ждрело, са стрмим странама по чијем је дну текао бистар поточић. Ово место је локално становништво звало „Бабји јар“ или Бабина јаруга, а Лизин син Коља и његови другари су имали обичај да се тамо често окупљају и забављају. Још једна њена познаница биће на том ужасном месту – Дина Проличева – која ће такође покушати да се спасе потврђујући свој пожељни идентитет:

Лиза ју је препознала када је ова посрћући изашла из шпалира. Двоје стараца, можда њени родитељи, махало јој је из друге скупине вероватно јој стављајући до знања да треба да покуша да се извуче. Уместо да се скине, Дина је чврстим кораком пришла украјинском официру који је стајао код узвишења и захтевала да је пуште. Показала му је садржину своје ташне. Она свакако није личи-

ла на Јеврејку – мање чак и од Лизе која је имала прилично дугачак нос. Динино презиме је било руско и говорила је украјински. Убедила је заповедника и он је наредио да је касније пусте. Дина је села на брежуљк, нешто ниже од Лизе. (Томас 2012: 233-234)

Само помињање Дининог имена је Томасово признање које упућује на извор њене приче. Иако бивају присутне на истом месту у исто време, њих две се не обраћају једна другој, а Динини поступци ће бити мотиватори за Лизине.

На крају поглавља сазнајемо шта се десило са овим местом. После рата је изграђена брана на почетку јаруге док је сама јаруга напуњена водом и блатом и тако претворена у језеро. Међутим, након неког времена брана је напукла, а цео смрдљиви садржај се сручио на Кијев поплавивши га усмртивши око две хиљаде људи. Две године је трајало ископавање окамењених тела као из Помпеје, каже Томас, али и то да нико није сматрао да је потребно меморијално обележити то место, већ је напуњена бетоном и ту је изграђено право насеље са солитерима, телевизијским центром¹⁰⁶ и магистралним путем.

Међутим, ипак није могао да остави Лизу на дну јаруге, како каже Хана Вирт-Нешер (Hana Wirth-Nesher) са универзитета у Тел Авиву. Последње поглавље „Логор“ написао је зато што је имао осећај да прича не може да се заврши само тако, с тридесет хиљада тела у јарузи: „Мој роман није био о Холокаусту, већ о путовању душе за које сматрам да је бескрајно. Била ми је потребна спиритуална фантазија – у стилу Дантеове ‘узвишене фантазије’ – која ће наследити Лизину сексуалну фантазију и Фројдову интелектуалну.“ (Томас 1988: 49) Пошто је ипак у стварности Живот победио, Томас је морао да створи једно метаместо које није ни

¹⁰⁶ У току специјалне операције коју Руска војска изводи на територији Украјине која је почела 24. фебруара 2022. године погођен је тај торањ који се налази на удаљености од око триста метара од меморијалног комплекса. Украјински званичници су објавили како су Руси, нови нацисти, 1. марта бомбардовали место највећег масакра који су нацисти извели и да се историја понавља што је јасан пример манипулације и злоупотребе Холокауста у сврху демонизације непријатеља. Међутим, већ сутрадан је дошао деманти од стране израелског ратног новинара Рона Бен-Јишаија (Ron Ben-Yishai) који је након обиласка локације пренео да у оквиру самог меморијалног комплекса ништа није оштећено. Вест је доступна на адреси листа Jewish Press <https://www.jewishpress.com/news/global/europe/ukraine/ynet-babi-yar-undamaged-ukraine-also-engaging-in-disinformation/2022/03/02/>, приступљено 6.4.2022.

део стварности ни део фикције како би повратио принцип живота који ипак надвладава и побеђује у оној непрекидној борби ероса и танатоса чак и када изгледа да за то нема никакве шансе. Написано је техником магијског реализма који нас уводи у реалеме фантазије чиме у потпуности крши норме класичне историјске фикције, јер су његови виновници који се налазе на списку емиграната сви мртви, а међу њима је и историјска личност Фројд јер не знамо шта се догодило са Томасовим, али знамо да је стварни Фројд у то време већ био мртав, као и серијски убица Петер Киртен (Peter Kürten) о коме је Лиза некада читала у новинама¹⁰⁷. На списку емиграната једино нема имена њеног мужа Виктора што значи да је он једини преживео. Слично поглавље са истом функцијом налази се и у Давидовом роману *Кућа сећања и заборав* под називом „Скривени поредак“ у коме Алберт постаје невидљив тако што затвара очи и тоне у свет који је супротан од овог нашег света који по речима његовог оца и „није баш неко савршено место за живот.“ (Давид 2014: 187) Из њега се бежи затварањем очију и преласком у неки бољи у коме ће сви опет бити на окупу: њени родитељи, пријатељице Људмила Кедрова, Љуба Шчаденко и Вера Беренштајн, њена прва младалачка љубав Алексеј. Давид такође користи технику магијског реализма, јер је то једини начин да се циклус затвори: да се из нереалности јаве пређе у реалност снова. Његов брат одазваће се својим дечјим гласом ношен белим коњем са главом пса који се бешумно спушта до беле пољане; његови родитељи се појављују из сенке јутарње измаглице и грле своје синове заувек. На овом месту се остварује оно што је требало да се деси у стварном свету, али је насилним путем онемогућено. Тамо се долази до жељеног искупљења и среће за које је вредело чекати и надати се. То је тренутак који Алберт не жели да испусти иако бука у глави постаје све јача. То је место анагноризе – поновног препознавање оних којих више нема – које представља неку врсту логора или сабирног центра, можда је Палестина, или нова држава Израел у коју ће се вратити након векова лутања и прогонства, чистиште – бели хотел сигурности

¹⁰⁷ Киртен (1883-1931) је био познат под надимком „дизелдорфски вампир“ и „дизелдорфско чудовиште“ јер је током 1929. године починио низ злочина међу којима су убиства и сексуални напади због чега је осуђен на смрт. Мотиви за овакво понашање налазили су се у његовом сексуалном садистичком поремећају. Међу његовим жртвама се пре овог кобног периода нашла и једна деветогодишња девојчица. Томас помиње ову историјску личност управо због ескалације нагона смрти и начина понижавања жртва што се најбоље огледа на крају романа када украјински војници мрцваре Лизино изнемогло тело.

мајчине материце или Рајски врт невиности и доброте света. Оно је као из маште, права оаза свеже воде и зеленила, али се до њега путује „Ужасно! Ужасно!“ (Томас 2012: 244) хаотично и кошмарно у пренатрпаним возовима. Зграда у коју смештају придошлице више личи на хотел него на транзитни логор. На том месту ће, у сваком случају, Лизини болови напокон престати и она ће се након свега ипак осетити срећном. То је осећање које доживе они који сопственом или туђом вољом морају да оду у изгнанство. Осећај одсечености од свега што је задавало бол у родној земљи и олакшање у егзилу основно је осећање. Овде је процес изгнанства обрнут јер се Лиза из туђине враћа у домовину и то јој причињава задовољство и олакшање. Лиза такође схвата да није неопходно да човек буде Јеврејин да би се нашао на овом дивном месту, јер сазнаје да је и њена мајка на списку, а она је била Пољакиња катољкиња. Оно што ми из овога можемо да закључимо јесте да само негде у некаквом натприродном и непознатом свету људи могу да буду једнаки јер ће увек постојати нека инстанца која ће нас чинити различитима докле год постоје средства као што су моћ или новац. Уколико се окренемо љубави као јединој сили која ће да нас води и која ће нама као људским бићима да влада, приближили бисмо се нашој божанској природи. Ипак, остајемо људи вођени другим поривима и пороцима због којих не достижемо срећу и задовољство, већ патњу и озлојеђеност. Ма колико велике биле, оне се могу превазићи управо духовним делатностима које ће нас покренути и непрестано подсећати да су могући неки другачији светови у којима је овакав поредак ипак могућ који ће нас подстицати да ту могућност преносимо што је могуће више у стварност од чега никако и ни у којим околностима не смемо да одустанемо.

Студија случаја младе жене / Фрау Ане Г. / Јелисавите Ерцман

Главни делови романа су треће, пето и шесто поглавље. То „свето тројство“ предствља целину која функционише тек када се споје, јер се у трећем заправо открива пето, а последње поглавље представља коначно разрешење и право лечилиште. У претходном сегменту смо дали основне податке о главној јунакињи и њеном животу и костур романа. Сада ћемо покушати да сјединимо те делове и видимо како је Томас у ствари пове-
зао прошлост и будућност у телу жене. Да подсетимо, њени симптоми су подразумевали бол у левој дојци и карлици, проблеме са дисањем, ви-

зуелне халуцинације због којих је осећала страх и несигурност, фобије. Она је била уверена да су њени симптоми органске и телесне природе, али пошто није пронађен соматски узрок њиховог настанка, професор је закључио да је ипак у питању случај хистерије. Извор њених психичких проблема били су многоструки. Настајали су из њеног односа са мајком и оцем, њеног порекла и идентитета, њених хомосексуалних нагона. Била је дете из мешовитог брака: отац је био руски Јеврејин, а мајка Пољакиња католикиња. Због тога су их се породице одрекле. Једина која је остала уз њих била је њена сестра близнакиња Магда и њен муж Франц са којима је Ана имала леп и присан однос. Како пише у студији, корени Адине хистерије налазе се у њеном односу са мајком. У тумачењу њене хистерије и халуцинација, Фројд је закључио да су они последица непријатности коју је доживела када је имала само пет година. Тада је затекла своју мајку у течином загрљају у павиљону њихове породичне куће. Мислила је да су то заправо њени тетка и теча, али много година касније током терапије признаће себи да је све време знала да је у питању њена мајка. Међутим, нешто раније када је имала само три године, затекла је сцену која је била још трауматичнија и која се дубоко урезала у њу, иако је била тако мала. Наиме, на очевој јахти затекла је голе мајку, тетку и течу. Помислила је да њена мајка, или пак тетка, клечи и моли се, а да теча клечи иза ње; међутим, то је била сексуална поза, што ће Лиза тек касније схватити. Тако је Фројд закључио да су халуцинације олује и пожара везане за смрт њене мајке која је изгорела у хотелском пожару, а у ноћи када је Лиза за то сазнала, напољу је беснела страшна олуја. Смрт родитеља, нарочито мајке, сама је по себи траума за цео живот; међутим сазнање да је страдала заједно са течом, са којим се и касније редовно виђала након оног догађаја, свакако је допринело још већој узнемирености.

Након одласка у Петроград код своје пријатељице и учитељице балета мадам Р. / мадам Котен / Људмиле Кедрове, у њој ће пронаћи материнску наклоност која ће бити апсорбована у образац прве праве љубави – материнске љубави. Тада ће се код ње развити хомосексуална наклоност коју свакако није могла да призна ни себи ни мадам Р. Након њене удаје, тај шок је превазиђен брзо, јер је у њен живот поново ушла тетка која није имала своју децу. Међутим, та хомосексуална склоност била је, по њеним речима, део безазленог експериментисања у адолесцентском добу. Када је једног дана ухватила собарицу Јапанку како чита њен дневник. „не знам

којој је од нас две било непријатније. А завршило се тако што смо легле у кревет љубећи се [...] Обе смо биле усамљене и жуделе за нежношћу.“ (Томас 2012: 182) Блискост са женским особљем била је у ствари њен начин да се приближи оцу који се „*стварно*“ трудио из све снаге да успостави везу са мном; био је великодушан што се тиче новца и с много обзира је избегавао да фаворизује мог брата.“ (Томас 2012: 183) Покушавала је да му се приближи преко посреднице која је као и остале женске раднице имала обавезу да се брине и о физичким потребама њеног оца. То је такође било повезано са њеним виђењем себе и мајке. Сопствену вредност је успостављала на основу представе коју је имала о мајци као оличењу доброте. Али оно што је радила са својим зетом направило је пукотину која је наставила да се годинама продубљује зато што је схватила да је она ипак била покварена жена. Мислила је како она сама никада не би могла да прелази стотине километара само да би се састала са наким зарад краткотрајног уживања. Али тада је дошла до спознаје да би, када би могла, истог тренутка прешла колико год је потребно само да би била са својом пријатељицом која је носила дете свога мужа због чега се Лиза осећала потпуно усамљеном. Да би себи доказала да ипак може да оставри нормалан однос са мушкарцима, одлучила је да се уда, али је то био још један неуспех. Још један, зато што је пре мужа имала једну авантуру са младићем А. / Алексејем када је имала осамнаест година са којим је доживела чари прве љубави, али са којим је и изгубила бебу приликом пада у плесном студију. Због проблема са исхраном често је била на дијети која би подразумевала само воду и поморанце те је Фројд закључио да она никада и не би могла да се угоји и када би то било пожељно и добро за њу. Пошто му објашњење које је раније дала да је гојазност била разлог њеног одустајања од балета била сумњива, дошао је до закључка да је због трудноће почела да се гоји што је утицало на њено самопоуздање. Зато је наставила да игра што је довело до губитка бебе. Ипак, то није све. Од свезнајућег наратора сазнајемо да ју је завео један млади официр када је имала седамнаест година на њеном путу осамостаљења у возу до Петрограда. За то су била крива „мешовита спаваћа кола у руским возовима, пробуђени ђаво у њој због одлуке да се осамостали, узбуђеност због јурњаве воза кроз ноћ, шампањац на који није била навикла. Али, у ствари, била је то чиста поквареност“ (Томас 2012: 167) која је морала да буде задовољена због њеног новопробуђеног либида.

Највећи проблем у сексуалним односима са мужем био је њен страх да не роди дете иако је осећала јак мајчински инстинкт. Када би имала односе, халуцинације су биле на врхунцу. Док је боравила у одмаралишту са тетком помирила се са том помисли и тада су јој симптоми болести потпуно нестали, јер је по Фројдовом мишљењу успела да сублимира жеље и потребе. Није могла да се препусти зато што је муж очекивао да је она девица па је зато била у страху да ће сазнати да ипак није. Како се испоставило, њихов сексуални брачни живот је био потпуна катастрофа управо због њеног лошег стања и халуцинација које су јој се указивале када би покушали да имају однос. Биле су опсесивне баш као што је описала у свом дневнику; поплава и пожар у хотелу могли су имати везе са смрћу мајке, а за пад са висине и затрпавање људи одроном није било објашњења. Али, као што смо већ видели, чини нам се да су се те халуцинације јављале као јасна упозорења на то да никако не сме да роди дете због његове предодређености да нестане са лица земље у најгорем могућем незамисливом паклу геноцида. Зато није дозвољавала потпуни однос. Али пошто тај разлог свакако није био докучив ни њој ни професору Фројду, он је закључио да она не жели било које дете, већ дете с мадам Р. када би то било биолошки могуће и да зато њена сексуална енергија са мушкарцима није била до краја остварива. Пошто није била сасвим искрена, стално је нешто измицало, корени симптома се нису уклапали у потпуности у причу. Тако је дошао до закључка да су они сексуалне природе. На питање да ли је сигурна да није имала више сексуалних искустава, на шта је одговорила потврдно, закључио је следеће: да је она била страствена жена која је била способна за јака осећања која нису била остварена, те да ју је потискивање најснажнијих инстинката доводило до озбиљне менталне исцрпљености.

Фројду је Лизин пример послужио и као основ за његову теорију о инстинкту смрти о коме је писао у свом незавршеном огледу под називом *Сне стране принципа задовољства* који је сада у фиктивном свету коначно добијао конкретан облик на основу онога што је могао да закључи о Лизиним проблемима. Њена потреба да задовољи свој либидо била је инхибирана неком силом, коју он није могао да идентификује, која је тровала сам извор њеног задовољства. Иако је имала јак порив за дететом и изражен матерински инстинкт: „ипак ју је апсолутни налог неког аутократе кога нисам био у стању да именујем спречавао да има децу. Волела је да једе, а ипак није јела.“ (Томас 2012: 125) Тај апсолутни, неопипљиви, несазнајни аутократ

била је будућност која се приказивала Лизи кроз њено тело коју нису могли да докуче. Иако су сви њени хистерични симптоми и халуцинације указивале на будућност, сва њихова пажња била је усмерена на прошлост. Између та два супротна краја једина је била садашњост у којој је Лиза имала необјашњиву потребу да изнова и изнова преживљава трауматично искуство из олујне ноћи када је сазнала да јој је мајка умрла у пожару у хотелу. Лиза је патила од нечега што можемо назвати „предтрауматски стресни поремећај“ отеловљеног у њеној способности да се повеже са будућношћу. Међутим, док је чекала на стратишту да се коначно њено предсказање оствари, схватила је зашто никада није смела да роди дете иако о томе не говори. Напокон се открио тај ометајући аутократа у свој својој убилачкој снази тријумфално ликујући наизглед над победом принципа смрти.

Фобија од гледања у огледало била је последица онога што је видела на јахти када су њена мајка, тетка и теча били у сексуалном односу. Она за коју је мислила да клечи јер се моли, а то је била њена мајка са унезвереним изгледом лица, док је њен одраз, њена сестра близнакиња била мирна. Насмејана жена је држала своју руку на дојци оне друге као гест уверавања да је све у реду и да јој ово не смета, али њихова лица су била у потпуној супротности са тим јер је жена са гримасом била радосна, а жена са осмехом узнемирена. Биле су као Медуза и Церера. Тај инцестни догађај за Лизу је више био проблематичан у симболичком слислу јер је у њима двома, у њиховим одразима видела одреже доброг и зла који се морају саставити да би створили свет. Када се буду понове среле у Логору, мајка ће јој напокон објаснити читаву ствар. Њих две ће се видети на обали неког језера одакле су се видели брежуљци Јудеје. То ће бити њихов први сусрет после мајчине смрти у пожару због чега јој је кожа на лицу са леве стране била потпуно мртва. Сматрала је да заслужује такву смрт. И тада ће Лиза сазнати да је њена тетка предложила ову игру јер она сама није могла да пружи много свом мужу. Обе су биле превише младе и наивне када су се удавале и нису много знале о животу. После неког времена желела је да прекину са тим јер је вероватно постала љубоморна и усамљена док су њих двоје развили одређена осећања због чега су наставили да се тајно виђају иако је то био неописиви грех. С друге стране, Лизин отац је знао за то, али никада није помињао пошто већ дуго нису били муж и жена што му није сметало све док се држи у тајности. Мајка јој је при знала да су били свесни да их је Лиза видела на јахти, али не и пре тога у

павиљону. Замолила ју је за опроштај, али јој је Лиза одговорила да нема шта да јој опрости, да јој је све то занимљиво и узбудљиво, прећи толики пут да би се видела са неким за киме жуди и ко за њом жуди. Али то је све прошлост и Лиза је само могла да закључи да, ако има било какве љубави у срцу и нежности, има и спасења. То је крајњи израз божанске промисли и благослов за коју је потребна само једна чврста одлука.

Трой воза

Можемо да приметимо да овај роман садржи сличности са другим романима које смо обрадили у смислу да се јављају исте слике које су карактеристичне и симболички везане са Холокаустом. Воз свакако јесте једна од њих. Са симболиком воза сусрели смо се већ у роману Филипа Давида и Козинског. Код Томаса слика воза није случајна. Како је рекао Роси Гонзалес (Rosa González) у интервјуу *Art and the unseen pattern in the universe: An interview with D. M. Thomas* из 1989. године, оно што је њему важно када пише неку причу јесу слике које га обузимају и узбуђују и које својом маштом може да прошири, нека врста „метафизичке слике где се контрадикторне ствари некако спајају и стапају.“ (Гонзалес 1989) У случају овог романа то је слика хотела на обали језера, али је подједнако важна и слика путовања возом. Почетком XX века воз и железница су били једно од главних начина превоза па не би требало да чуди што главна јунакиња често користи баш то превозно средство. С друге стране, интензивна појава воза на јави и у њеним сновима наводи нас на помисао да је писац желео свесно или несвесно да дâ на значају управо овом симболу. Добро је познато да без железнице и транспорта возовима размере геноцида не би биле оволике. У Томасовом роману воз се јавља у свим поглављима; прича почиње путовањем главне јунакиње возом и завршава се њеним путовањем возом. У „Прологу“, у њеној еротској песми, на самом почетку она каже: „[...] ступила сам у везу са вашим сином, негде у неком возу у мрачном тунелу [...]“ (Томас 2012: 21). Затим, друго поглавље почиње њеним сном у возу, а сан је интертекстуални одломак из Кузњецовог документа у облику романа кроз који јунакиња пророчки предвиђа оно што ће се десити за једанаест година, али што неће бити њено искуство, јер она неће преживети. Следећи сусрет са возом је у трећем поглављу када путује из Одесе у Петроград како би започела нови живот као балерина. Ту

ће остварити и први сексуални контакт што се може тумачити као остварење ероса и воље за животом. Недуго затим прима писмо од тетке која је позива да се досели код ње у Беч. Четврто поглавље почиње реченицом: „У пролеће 1929. фрау Јелисвета Ердман путовала је возом из Беча у Милано.“ (Томас 2012: 143) Ово је још једно путовање које ће имати судбоносни значај за Лизу. То је подуже путовање на коме много људи улази у воз натоварени својим пртљазима, коферима и руксацима, што је и очекивано јер крећу на путовање. Толико их је било да су морали да прикључе још вагона како би се растеретили постојећи и како би они који су заузели прву класу, а нису јој припадали, могли да је ослободе. Међутим, како ћемо на крају сазнати, за крајњу дестинацију није било важно ко припада којој класи. Примећујемо да у тај воз сви улазе, али нема оних који са њега силазе, јер излазак из њега није могућ. Тај тренутак када су сви натрпанни унутра без могућности да се помере или изврше основне физиолошке потребе без препрека јасно нам указује да је то слика која функционише као футуристичко предсказање слика којих ће се свет нешто касније нагледати са закашњењем и без могућности да тај воз заустави. А могућност за то је постојала, само што су људи изабрали да буду пасивни посматрачи као и целати. У петом поглављу нема конкретне вожње, али Лиза очекује да се укрца у воз који ће их одвести у Палестину. Тај воз не постоји као што ни она не постоји за њих – Јевреје. На крају, последње поглавље ће их и довести у Палестину, или оно што тај појам за све Јевреје представља: место благостања, прапостојбина, место где ће најзад бити безбедни, једнаки и слободни. Како је роман почео, тако се и завршава – путовањем возом: „После хаотичног и кошмарног путовања пренатрпаним возовима, искрцали су се на малу, прашњаву платформу усред недођије.“ (Томас 2012: 243) То ће бити једно сасвим другачије, магијско путовање које ће је довести у свет емиграната који су у ствари емигрирали из живота. Све до последњег поглавља воз и путовање возом су за Лизу од великог значаја у смислу да доносе велике и важне, углавном позитивне, промене. То су путовања која је воде ка бољем животу, на места на којима она жели да буде. Али задњи воз који је ухватила одвео је на пут без повратка, директно из смрти на место на коме су окупљени сви они који су нешто значили у њеном животу. Схватила је да је то место где престају сви болови и где престају све патње, јер смо, по њеном мишљењу, сви створени да уживамо у животу и будемо срећни: „Осетила је мирис бора. Није могла тачно да се

сети одакле јој је познат... То ју је мучило на неки тајанствен начин, али ју је истовремено чинило срећном.“ (Томас 2012: 259) То је био дом, бели хотел, место сусрета и сећања.

На подсвесном нивоу Лиза је имала чудних и пророчких снова везаних за путовање возом. Тако је једном приликом сањала следеће:

Путовала сам возом и седела преко пута човека који је читао [...] Воз се зауставио у једној станици усред пустоши и одлучила сам да изађем како бих га се отарасила. Изненадила сам се што је и много другог света изашло јер је то било само мало место, потпуно мртво [...] (Томас 2012: 103)

То значи да воз код ње делује и на свесном и на подсвесном плану. Овај сан се ни мало није допао њеном терапеуту и веома га је узнемирио. Та узнемиреност је проистекла из чињенице да су снови о путовању возом сами по себи заправо снови о смрти, те се бојао да је његова пацијенткиња могла бити склона да своје необјашњиве нападе хистерије са свим поменутих симптомима оконча тако што би себи одузела живот, нарочито зато што је у сну изашла пре свог крајњег одредишта. Међутим, до краја ћемо сазнати да су те претпоставке о самоубиству биле нетачне и да она никада није имала таквих мисли, нити покушаја. Али смрт јесте нешто што се надвијало над њеном судбином и судбином многих који су се у таквим возовима налазили. Воз је симбол трауме, историјске неправде, смрти, као код Давида, али у исто време и живота, јер пружа осећај моћи, као код Козинског.

Лиза се бори са спознајом саме себе, ко је у ствари и да ли припада онима који су на списку за „емиграцију“. Дечаков идентитет је непознат код Козинског, само се каже да је можда Јеврејин или Ром; он се сећа да је са оцем одлазио у цркву, али не и каква је то црква била. Самостално је постао део Католичке цркве да би се исте одрекао и постао атеиста. Једино у шта је сигуран је да је због тога у животној опасности већину времена коју проводи са другим људима који се на сваки начин разликују од њега. Лизин идентитет је такође вишеструк, јер може да бира да ли жели да буде Пољакиња католикиња или Јеврејка или Украјинка. Њен изглед није давао јасне одговоре. Имала је дугу и праву црну косу која је уоквиравала нескладно лице. Лепа уста нису могла да замаскирају велики нос на ње-

ном лицу тамне маслинасте пути. Овакав изглед свакако се није уклапао у светлопути изглед народа из источне Европе. У јудаизму се порекло рачуна по мајци, тако да Лиза гледано по томе и није била Јеврејка. У хришћанству је супротно, па је гледано са те стране по оцу она то била. Ипак, одгојена је у духу умереног католичанства од кога се у адолесцентском добу удаљила да би му се касније вратила. У неколико наврата у роману се протеже и тврдња да има и циганске крви и да је њен дар видовитости, односно мана, како је она то видела, потицала баш због тога: *„Предвидела сам смрт двојице својих пријатеља у рату. То сам очигледно наследила од мајке – то је циганска црта, а не дар који ми причињава задовољство, напрошив.“* (Томас 2012: 110) И безимени дечак је због свог циганског изгледа изазивао страх међу сељацима међу којима је обитавао; његове црне урокљиве очи биле су смртоносна претња. Док је боравила у Милану и када се испоставило да су њени нови пријатељи из Кијева, на питање да ли пожели некада да се врати, она је одговорила: „Нисам сигурна где припадам. Рођена сам у Украјини, али моја мајка је Пољакиња. Колико знам имам чак и циганске крви! Живим у Бечу већ двадесет година. Реците онда ви *мени* где је моја отаџбина.“ (Томас 2012: 149)

Због порекла је доживела једно од најстрашнијих искустава када је имала само петнаест година. Тада су је напали пијани морнари. Заправо, њихов проблем је био то што је она била ћерка Јеврејина трговца житом за кога су они радили, а не поквареност њене мајке, како је Фројд једино могао да закључи. Све што су је натерали да им ради, о чему ћемо више говорити у делу о употреби женског тела, било је само због тога и ни због чега другог. Много година након терапије у једној преписци са професором, Лиза ће најзад открити шта се то заправо догодило са њима. То су били морнари са једног трговачког брода који су усред немира који су буктали наоколо били прилично припити. Пошто су је препознали, натерали су је да оде са њима на брод: „Мислила сам да ће ме убити. С палубе сам преко воде могла да видим докове у пламену (мислила сам да је то хотел у пожару). Нису помињали распусност моје мајке – као што сте мудро и претпоставили, то сам измислила. Не, вређали су ме као Јеврејку.“ (Томас 2012: 181) Њен отац је би хладан и равнодушан према њој и том догађају што јој је тешко пало, јер уместо да је утеши, он јој је пребацивао што је дозволила да се нађе у таквој ситуацији. С друге стране, није била сигурна да ли је његово понашање било само маска за забринутост коју није желео да

јој покаже. У сваком случају такав његов став доживела је трагично и као коначан доказ да му је она небитна. Зато је почела исто тако да се понаша према њему: равнодушно и хладно. Иако је имала замену за мајку у виду гувернанте и дадиље, ипак је била кажњена за свој грех матероубиства опет од стране мушкараца, овога пута морнара, који су јој нагостили да је њена мајка заслужила да умре јер је била „покварена жена“ коју је она ипак и даље идеализовала приморана да потисне у своје несвесно њихове грубе коментаре и сећање из павиљона због хладноће свог оца. Професор Фројд је објаснио да у развоју готово свака девојчица долази у едиповски стадијум када се јавља Електра комплекс где девојчица жели да заузме место своје мајке у односу на оца. Тада почне да испољава деструктивне импулсе према мајци прижељкујући њену смрт која се овде заиста и догодила. У Лизином случају, овај комплекс је имао следећи ток:

Захваљујући змији (течин пенис) у њеном рају, терен је био ослобођен за Ану и она је могла да уради оно што свака девојчица жели, да роди дете своме оцу. Међутим, уместо да јој донесе срећу, мајчина смрт је донела патњу [...] Њено матероубиство није било награђено ни очевом љубављу; напротив, он је постао још хладнији и још одсутнији; очигледно ју је кажњавао за њен страشان злочин. Ана је сама довела до свог изгона из раја. (Томас 2012: 134)

Касније је признала да је после тог догађаја отац био добар према њој. И поред тог признања он је у њеним очима био крив за тај несрећни случај због тога што је носилац проблематичног порекла. Симптоми гушења су се развили из њене реакције на сексуални чин који је била приморана да изврши против своје воље.

Лизино јеврејско порекло, међутим, није представљало проблем у њеном браку. Није сматрала да је неопходно да мужу открива тај детаљ, нарочито због чињенице што је отац и сам у потпуности одбацио то наслеђе. Зато се ни она није осећала као Јеврејка те је прихватила католички дух и веру идентификујући себе као „средњеевропску хришћанку“. Зато се и није бринула што је породица њеног мужа испољавала умерени анти-семитизам. Једно време је чак мислила да постоји могућност да она није ћерка свога оца, већ да је плод мајчине невере. То би свакако значило да

није Јеврејка, јер је и теча био католик и сама помисао на ту могућност била је довољна да се она осећа добро и да се чисте савести преда мужу коме би могла да роди дете, али као што смо видели то није било могуће из неког неопипљивог и несхватљивог разлога. Томас је намерно хтео да њен јеврејски идентитет буде до краја нестабилан, чак ближи католичанству јер је само тако могла да има сазнања о Чистицишту, али и да јој буде природно да може да замисли своје постојање у Светој земљи, односно да обе могућности Логора буду могуће.

До Бајбег јара водила је немачка наредба са јасном претњом да ће ако се „неки Жидов не буде придржавао упутства и буде пронађен на другом месту, бити стрељан.“ (Томас 2012: 221) Окупљена маса је коментарисала да Немци њих криве за пожаре у центру Кијева који су изазвани у борби „окупатора“ комуниста и „ослободилаца“ Немаца у којима су страдали и Немци, али и Украјинци, те су Јевреји као „представници“ комуниста, били једини осумњичени. Веровали су да ће их казнити тако што ће их послати у Пољску у гета. У тим тренуцима неверице и свеопште расправе, Лизина комшиница Љуба јој је предочила да она не мора да иде јер није Јеврејка. Међутим, Лиза није ни помислила тако нешто, јер би то значило да оставља свог сина и да га самог шаље у непознато. Врхунац њене неодлучности, или пак коначне одлуке о томе ко је и шта је уследиће у тренуцима када буде очи у очи са смрћу. Тада ће се десити опсесивно-компулсивно оспоравање и потврђивање њеног идентитета. Када је коначно схватила да ће бити стрељни, покушаће да се спаси:

Скочила је, лако као девојка од двадесет година, повукла Кољу и појурила натраг према огради [...] Вукући сина за руку, пробила се до високог Козака који је издавао наређења. ‘Извините, ја нисам Јеврејка’, рекла је једва дошавши до даха.

Затражио је њену личну карту. Претурала је по ташни и божјом милошћу успела да извуче личну карту чије је важење већ истекло. Извадила ју је када је стигла у Русију и пријавила да се презива Ердман и да је украјинске националности. Он јој је рекао да може да иде. ‘А он’ - упитала је показујући на дечака.

‘Он је мој син. И он је Украјинац’.

Али Козак је упорно тражио да види његове папире, а кад је она почела да се претвара да их је изгубила, зграбио је од ње ташну и

нашао личну карту за следовање. ‘Беренштајн!’ - узвикнуо је. ‘Јеврејче! Враћај се натраг!’ Одгурнуо је Кољу [...] (Томас 2012: 227)

Иако то није њен рођени син иако толико жељени, ипак не може да га остави. Зато ће молити истог чувара да је пусти да ипак настави са њим, али он ће категорички одбити: „Само Жидови“ рећи ће. Тада ће она вриснути Мунковим криком и саопштити оно што ју је целог живота пратило: „Ја *јесам* Жидовка! [...] *Јесам!* Мој отац је Жидов.“ (Тоамс 2012: 227) Да би доказала почела је да изговара неке јеврејске стихове и успела да убеди ионако равнодушног Козака да је пусти да се придружи Кољи. Иако је признање учињено и идентитет потврђен у процесу непрекидне конструкције и деконструкције, нада да се спасу још увек је постојала, али уз још једно оспоравање управо признатог порекла. Када је угледала немачког официра, одлучила је да покуша још једном показујући своју личну карту уз речи да је она Украјинка удата за Немца. Официр је допустио да се обуку, пошто су већ били полунаги, и да се склоне на узвишицу на којој су били и други који су грешком доспели на то место међу којима је била и Дина. Али и поред тога што се чинило да ће ипак да избегну стрељање, Томас чини обрт иронијом судбине што је био чест случај и код Козинског. Они ће као сведоци који су превише видели ипак морати да буду жртвовани са осталима, јер поента свега и јесте да не остане нико ко би могао да посведочи.

Све до коначног краја Лиза себе није сматрала Јеврејком. Отуда се може поставити питање да ли је она репрезентативна жртва пошто је, као и Штајронова Софи себе дефинисала као Пољакињу катољкињу. Свакако да јесте, јер је Софи заиста била чистокрвна Пољакиња и катољкиња, док је Лиза своје потиснуто јеврејско порекло признала на месту страдања и тиме поништила све године скривања и свесног или несвесног потискивања истине о њему што је био основни мотив за њено страдање. Иако се она можда и није осећала као Јеврејка, иако није расла у том духу нити је имала било каквог додира са том традицијом, историја није дозволила да тако остане до краја. Закључујемо да се она жртвовала за свог сина Кољу који, за разлику од ње, није имао никакве шансе да бира своје порекло и том својом жртвом надокнадила и признала оно што је у њој записано генетски и историјски. Тако постаје прави сведок, онај који није преживео, који се налази на месту где су и сви други сведоци без гласа у чије име ми са ове стране живота морамо непрекидно да сведочимо. Дина је успела да

преживи и самим тим постала заступник мртвих јер је била на само корак или уздах од смрти. Њено сведочанство је један глас којим проговара у мноштву других поново успостављених гласова.

Пићање плаћујаша: Лиза или Дина?

Већ смо навели како је Дина и њено сведочанство послужило Томасу да створи своју јунакињу, а сада ћемо подробније да погледамо како њих две функционишу у оквиру наратива. Што се тиче историјских чињеница везаних за овај масакр познато је да је Кијев био главни град совјетске Украјине у време продора Немаца на ту територију у коме је јеврејско становништво чинило двадесет процената од укупног броја популације. Велики проценат њих побегао је пре него што су нацисти ушли у Кијев 19. септембра 1941. године. Совјетски војни инжињери су извели саботажу, уништили део центра Кијева и немачки штаб, а нацисти су, као и до тада, то искористили као изговор за чишћење преосталих кијевских Јевреја углавном жена, деце, старих и немоћних који ниси могли или нису хтели да побегну раније. Сматрали су да би убијање Украјинаца било контрапродуктивно и да би изазвало гнев према окупатору па су за жртве изабрали Јевреје који су били омражени и међу Украјинцима као и међу Немцима. Погром се десио између 29. и 30. септембра када је према извештајима Ајнзац групе Ц, која је водила операцију, код увале Бабји јар убијено преосталих 33.771¹⁰⁸. То је било једно од највећих масовних убиштава у Другом светском рату. Убиства су се наставила и након овог првог удара а жртве су били остали непријатељи Рајха – Роми, Словени, комунисти и други. Укупан број жртава које су завршиле у Бабјем јару је око сто хиљада¹⁰⁹ људи (Енциклопедија Холокауста 2021б).

Анатолиј Кузњецов овај догађај представља у свом „документу у облику романа“ који је изашао 1966. године на украјинском језику, а на енгле-

¹⁰⁸ Подаци су доступни у чланку ‘Mass Shootings at BabynYar (BabiYar)’ у *Holocaust Encyclopedia*, доступно на <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/kyiv-and-babi-yar>, приступљено 16.12.2019.

¹⁰⁹ Анатолиј Кузњецов, пак, у уводу свог документарног романа наводи да је то број од двеста људи. Као и у многим другим случајевима, немогуће је установити тачан број, те су различите спекулације са бројем жртава и даље на снази. Цифра од 33.771 је званична цифра која је послата полицији Хајнриха Химлера од стране организације РСХА – Главни безбедносни уред Рајха.

ски је преведен 1967. под називом *Baby Yar: A Documentary Novel*. У њему спаја сведочанства и аутентична документа, чланке из новина, објаве из тог периода. Овај догађај карактерише као најтрагичнији и најневероватнији у току двогодишње окупације руског града Кијева док је његов „књижевни или некњижевни“ документарни роман први приказ овог масакра. У време када је масакр извршен, он је био дванаестогодишњи дечак који је живео у близини увале и који се заклео да ће свој живот посветити томе да запише шта се тамо догодило, уколико преживи рат. Тако се и догодило. Након готово четврт века од завршетка Књижевног института у Москви, изашао је обиман приказ о коме је реч у коме Кузнецов уз помоћ аутентичних докумената и интервјуа са онима који су били сведоци употребује и надограђује своје дечачко искуство. Дакле, ни он није непосредни сведок - очевидац, већ своју причу заокружује причама других људи и документима. У уводној речи под називом „Једно неопходно објашњење“ Кузнецов у свом сопственом сведочанству истиче да је све што је у књизи написано истина и објашњава на који начин он сведочи овом догађају. Сазнајемо да је око јарка био направљен камп ограђен струјним жицама и обавештењима да ће они који уђу унутра бити упуцани. Каже да он јесте једном ушао у неку канцеларију, али није ишао до саме јаруге. Након ослобођења је са другом пошао до тог места да види шта се то заправо догађало. Пратили су беле облутке који су у ствари били остаци костију које је вода спирала са места где су се одвијала стрељања. Дошавши до краја јаруге видели су да је песак у једном делу био сиве боје и схватили да је у питању људски пепео. Према сопственим речима, још тада му је дошла мисао да неко треба да запише шта се и како све заиста догодило:

[...] од самог почетка, не изостављајући ништа и не измишљајући ништа [...] Ово је оно што радим, зато што осећам да је то моја дужност. Зато, реч ‘документарни’ у поднаслову овог романа значи да представљам само аутентичне чињенице и документа и да овде нећете наћи ни најмање књижевне интервенције – односно, не ‘како је могло да се деси’ или ‘како је требало да буде.’ (Кузнецов 1966: xv)

Ипак, Зихер указује на то да Кузнецов почиње седмо поглавље које је назвао ‘Бајби јар’ у трећем лицу: „Она је отишла да прочита наређење“

(Кузњецов 1966: 65) иако је обећао да неће бити никаквих интервенција и да ће испричати причу Дине Проничеве коју је он сам записао њеним сопственим речима: њену депортацију, како је побегла и како је успела да преживи због свог совјетског изгледа и презимена јер је била удата за Руса. Увидом у сам текст закључујемо да је он њену причу заправо препричао цитирајући њене вербатим речи једино у кратким спорадичним реченицама, у неким њеним мислима, али не и у конкретним описима и осећањима за време кључних дешавања. И зато је, закључује Зихер „ово једна хибридна форма у стилу соцреализма у којој се историографски документи комбинују са ‘књижевном уметношћу’“ (Зихер 2005: 116). То је Кузњецов конструкт који се заснива на документарним списима и чиницама јер немамо сведочанство у првом лицу, као што је случај са правим документаристичким писаним и видео записима у архивама где преживели сами исповедају и приповедају своју причу својим гласом, али сам начин његовог стварања и спајања тих историјских делова слагалице представља исти процес који се дешава и приликом писања фикције само што Кузњецов није морао ништа да замишља и претпоставља. И сам наслов нас упућује да је у питању роман, али не и да је у питању фикција. У нашем корпусу једино Томас користи аутентична документа у оба романа која обрађујемо. Њиховом употребом нас најближе могуће директно враћа у прошлост и омогућава да је и физички на неки начин додирнемо.

Управо је Дина Проничева и њена прича послужила Томасу за базу завршетка романа где Лиза бива упуцана у масовном стрељању, а као што смо већ видели, делови њеног сведочанства се налазе и у неким ранијим деловима. Дина је, како пише Кузњецов, била једна од неколико људи који су успели да побегну из саме јаруге. Поред ње преживело је још двадесет и деветоро људи и сви они су заједно са Дином сведочили на суђењу петнаесторици немачких полицајаца 1946. године пред совјетским судом (Енциклопедија Холокауста 2021б). Најпре је са неколицином оних који су личили или заиста били неке друге националности одвојена са стране како над њима не би била извршена егзекуција и како би се вратили кућама. Међутим, на наређење једног вишег официра, сви они су такође морали да буду побијени: „‘Убијте их, убијте их одмах!’ грмео је официр. ‘Ако се само један од њих извуче и прошири причу, ни један једини Јеврејин се сутра неће појавити’“ (Кузњецов 1966: 75). Ова реченица потврђује начин на који су нацисти успели да релативно мирним путем, без превише отвореног на-

сиља, одведу милионе људи „као овце на клање“; незнање о томе где у ствари иду и шта их чека, лажна обећања да их селе у друга места, наређења да понесу само неопходне ствари и храну, ништа од тога није указивало да се пут на који су кренули завршава смрћу. Нашавши се над јамом, која је већ била препуна лешева, Дина је помислила да би могла да упадне пре него што је закачи метак јер је ред био дугачак. Тако је и урадила и нашла се међу лешевима, живим мртвацима, рањенима, онима који су се још увек померали и јадиковали прекривени топлом крвљу која се налазила на све стране. Да би били сигурни да су обавили посао како треба сами Немци су се спуштали у њу, пуцајући на оне који би направили и најмањи трзај. Успут су сакупљали драгоцености које су могли да нађу на лешевима. Ево шта се догодило са Дином како је то записао Кузњецов: „Један СС-овац је налетео на Дину и помислио да је из неког разлога сумњива. Окренуо је своју лампу ка њој, подигао је и дивљачки је ударио, али је она остала да виси млитаво, не показујући знаке живота. Он ју је ударио у дојку и згазио на њену десну руку док није пукла, али је наставио даље без пуцања.“ (Кузњецов 1966: 76) Затим је уследило затрпавање јаме и тада више није могла да издржи а да се не помери. Међутим, задовољни обављеним послом, Немци су се повукли, а она је успела да неповређеном руком прокопа пут до излаза из песка у мрклом мраку осећајући јак смрад распадања свуда околу. У том већ довољно ужасном тренутку, престравила се још више чувши пригушен глас дечака који јој је поручивао: „Теткице! Не бој се. И ја сам жив такође!“ (Кузњецов 1966: 76) Успели су да отпузе до некаквог жбуња где су преспавали неко време, а онда је она почела да халуцинира, видевши родитеље и сестру како стоје око ње у белим копренама смејући се и весело скакућући околу. Уз велику срећу је успела да се извуче и преживи. Јасно је да је Томас био упознат са овом Кузњецовом причом, што никада није ни порекао и што је отворено и нагласио, и да је Динино искуство употребио као инспирацију за делимично Лизино искуство. Томас није само парафразирао Кузњецова већ је у свој роман пренео читаве делове дословно их преписавши пошто нас је о томе известио.

Јанг (1988) такође анализира начин на који писци користе документаристички приступ у својим романима и наводи пример Томасовог романа. Каже да је занимљива потреба писаца да својим литерарним записима дају документаристичку аутентичност, нарочито када је реч о књижевности Холокауста, и то на начин да сами осмишљавају и производе сведочан-

ства као део свог наративног дискурса. Разлози за то су углавном слични код већине писаца који страхују да ће њихов литерарни медиј саме догађаје заоденути у рухо фикције, док је код других више у питању постизање традиције естетичности и драматичности. Проблем настаје када желимо да одредимо где су тачне границе између историје и фикције, што је некада врло тешко учинити, нарочито у литерарним текстовима где се писци ограђују од историчности својим литерарним кредибилитетом, а у исто време својој фикцији дају карактер историчности комбинујући стварне догађаје са фиктивним књижевним ликовима. Зато Јанг поставља три питања везана за ову врсту ауторитативности литерарног текста: зашто је писцима књижевности Холокауста толико важно да успоставе везу између историје и свог наратива? како та веза доприноси естетици и драматичности самог наратива? и како та веза утиче на прихватање таквих текстова од стране публике? односно: „да ли документаристичка књижевност Холокауста заиста икада документује догађаје или их увек фикционализује?“ (Јанг 1988: 52) Оно што се замера писцима који користе сведочанства у својој фикцији јесте и морална страна таквог чина, односно да ли уопште неко има право да говори или пише о догађајима који нису његови: „која не само да су изван његовог личног искуства већ, очигледно, ван његових извора имагинативног ре-креирања“ (у Јанг 1988: 54) пита се Д. А. Кендрик који је био један од Томасових критичара. С друге стране, Јанг закључује да ни сам Кузњецов није писао о сопственом искуству и да је његова литерарна креација изван његових сопствених извора имагинације, јер је искористио сведочанство друге особе. Његов приступ месту и догађају је ограничен његовим годинама у том тренутку и тиме што није био на лицу места када се све одигравало. Овакав став има и Вирт-Нешер која каже да се Томас може оптужити за то што је „употребио историјски документ у књижевном делу уместо (ре)креативне имагинацијске прераде тог догађаја, али неморалност *стварања* фикције о људској патњи за коју већ постоји историјски документ *јесте* Томасова *поениа* – уметничка и морална.“ (Вирт-Нешер 1985: 23) У томе Јанг проналази тачку подударности између Томаса и Кузњецова у смислу да су имали исте намере када су употребили туђе искуство у својим наративима, јер управо зато што немају лични приступ том догађају, немају ни право да га потпуно прераде у својој имагинацији. Томас је одговорио на оптужбе Кендрика тако што је објаснио да је то тренутак у роману када се прича измешта изван имаги-

нације: „где његова јунакиња Лиза Ердман искорачава из индивидуалности у историју.“ (Зихер 2005: 127) Она сама је бели хотел у коме се сусрећу прошлост и садашњост и визије надлазеће будућност, ерос и танатос; она проживљава читав циклус као што то чини Гросманов Казик. Поменуто Томасово оправдање или објашњење наводи и Јанг који је искористио позицију из које је важно како се пишчева искуства обликују унутар и ван наратива, а не да ли је неки сет чињеница веродостојнији и истинитији од неког другог сета чињеница и да ли су чињенице уопште трансформисане у наративу да би стао у одбрану Томасовог метода који су многи други нападали. Дакле, сам Томас је у своју одбрану рекао следеће:

Ово је део када моја јунакиња, Лиза Ердман, прелази из индивидуе Лизе у Лизу у историји – анонимну жртву. Овај прелаз, који се огледа и у стилу и у садржају, је дирнуо и узнемирио многе читаоце. Од индивидуалног самоизраза она се помера ка колективној судбини [...] Од почетка Петог дела наративни глас је још увек ауторски (иако је под утицајем тона Проничеве) јер још увек постоји простор за фикцију; Лиза је још увек особа. Али се њена индивидуалност постепено одузима од ње на путу до те јаруге; и постепено једини прикладни глас постаје глас који је као камера: глас оне која је била тамо [...] Сведочанство оне која је била тамо је истинити глас наратива [...] Тако је било – за све жртве. Не може се променити. Време за имагинацију је било пре тога; и, у мом роману, после тога. Имагинација је, на месту које цитира Кендрик, исцрпљена у напору да се у потпуности разуме незамисливост онога што се догодило. (у Јанг 1988: 55)

Јанг указује да је Томас ово имплицирао и у самом тексту, иако нигде раније није експлицитно то навео, као што је случај са Фројдом, што смо видели да заправо није тачно. Међутим, до овог његовог закључка смо и сами дошли пре него што смо наишли на постојање захвалности, што значи да у самом тексту ипак јесте на довољно јасан, мада углавном прикривен начин указивао на присуство аутентичних делова. У неколико наврата помиње Динино име још више појачавајући дуг и признање према њеном сведочанству које, ипак, примамо из друге руке: „Прво ћемо побити Јевреје, а онда ћемо вас пустити.“ Те речи су биле упућене младој жени коју је

некако површно познавала – Дини Проничевој, глумици у кијевском позоришту лутака“ (Томас 2012: 231), затим „Једна жена се *заиста* успузала уза зид јаруге кад је пао мрак. Била је то Дина Проничева. И када се ухватила за бусен да би се извукла, *заиста* се нашла лицем у лице са дечаком [...]“ (Томас 2012: 237) У следећој реченици Јанг проналази основ за Томасову одбрану да је у Динином сведочанству утемељио Лизина искуства: „Дина је преживела да би остала као једини сведок, једина особа која је могла да потврди оно што је Лиза видела и осећала. Мада се то дешавало тридесет хиљада пута; увек на исти начин и увек различито. Али живи никада не могу да сведоче за мртве. Тридесет хиљада је постало четврт милиона. Четврт милиона белих хотела у Бајџем јару.“ (Томас 2012: 237) С друге стране, Јанг у свему овоме види иронију, јер:

евоцирајући сведочанство Дине Проничеве, Томас се заправо ослања на Кузњецову новелистичку реконструкцију њеног извештаја [...] Томас на крају евоцира извештај из друге руке треће стране сећања, које је у великој мери било цензурисано на руском, затим поновно написано (тј. „нецензурисано“) од стране Кузњецова његовом емагинацијом на Запад, а затим преведено: тешко да је у питању аутентично или непосредовано сведочанство. (Јанг 1988: 56)

Стога, када је у питању фикција, циљ није постизање историјске тачности, што се може пронаћи једино у аутентичним и непосредованим историјским документима и сведочанствима, већ је циљ постизање естетичког и драмског ефекта иако се аутори позивају на документаристичку аутентичност. Представљањем историјског догађаја у неком литерарном делу не документују се чињенице о том догађају, он не жели да каже истину о томе у историјском смислу, већ самим тим што га записује он га фикционализује, као што се уосталом чини и са историјом. Тал закључује да је оно што сведочанство нуди знање и начин на које је преживели разумео своје искуство тог догађаја, а не доказ о неком догађају. С друге стране, уколико је инсистирање на документаристичкој ауторитативности само начин да се читаоцима пружи јединствен доживљај читања, онда Јанг у томе види проблем и наводи да Адорно има право када протестује против уметничког доживљаја који настаје из патње других људи.

Ван Алфен (1997) коментарише употребу сведочанства у овом роману које се реторички уклапа у текст као део наративне стратегије која треба да убеди читаоце да се ради о документаристичкој фикцији. Према Ван Алфену, то што је Томас употребио Кузњецов роман било је проблематично на нивоу замагљивања граница између историје и фикције јер је створио „хибридни наратив“ у коме је: „књижевни наратив ‘напуњен’ речима стварне жртве, које су, стога, злоупотребљене.“ (Ван Алфен 1997: 21) Последица је оно што је Барт дефинисао као „ефекат стварности“ што значи да текст не нуди стваран догађај већ привид или осећај стварности. Проблем лежи у томе што је Томас као писац и творац илузије прешао границу употребе дискурса који нас директно повезује са историјом и дискурса који нас повезује са имагинацијом. Али то је управо оно што постмодернизам жели да уради: да замагли, деконструише, расветли и поново конструише.

Томас је такође говорио о овом питању у свом мемоару (1988). На питање у којој мери писац фикције може да користи документарне изворе, његов одговор је до оне мере до које он осећа да је то потребно, осим у случају да уметност није повезана са историјом и животом. Оно што је створило проблем у случају његовог коришћења Дининог сведочанства, било је питање техничке природе, па је сматрао да је оправдано и разумно што су неки желели да о томе дебатују на озбиљан начин. Међутим, оптужбе за плагирање нису биле подигнуте само када је реч о роману *Бели хошел*. Још неколико пута је Томас морао да се суочава са њима. У Америци се појавило друго питање које га је изненадило иако је сам термин плагијат био вешто избегнут. У питању су били преводи Пушкина и Ахматове који су били плодови „тешког посла из љубави и захвалности, уз сигурност коју је пружио мала финансијска надокнада.“ (Томас 1988: 85) Сматрао је да велики песници треба често и изнова да буду превођени зато што се поетски стилови и језик непрекидно мењају. Он је искористио претходни превод свог колеге Џона Фенела (John Fennell) што је опет и нагласио на страници захвалности. Оптужбе су ишле у правцу да је његов превод био под превеликим утицајем претходника. Томас сматра да то тако и треба да буде, слично као и Киш и Јолен који заговарају интертекстуалност, јер све што је претходно написано припада свима и сваком будућем времену као део једне исте традиције: „Сви смо део истог тока и у већем делу времена постојања књижевности ово је било потпуно прихватљиво: у осамнаестом веку је било прихваћено да писац буде под великим утицајем класичне

књижевности и да цитира класичне писце, а Пушкин је био веома свестан да је био под утицајем Бајрона.“ (Гонзалес 1989) Сматра да је ово још увек прихватљиво код поезије, али не и у роману. Разлоге против интертекстуалности у романима види и у комунистичком концепту својине по коме роман припада само ономе ко га је написао што и даље не важи за песму. Он није писао историју већ о историји, тако да је сам са собом успоставио моралност коришћења докумената која је по њему следећа: уколико постоји историјски приказ, односно сведочанство о неком историјском догађају, као што је онај у Бабјем јару, онда га треба искористити. Оно што не би било морално јесте на тај начин користити дело фикције. Разни критичари и теоретичари препознали су интертекстуалне делове очигледних примера Кузњецове књиге, опере *Дон Ђовани*, *Евђенија Оњегина*, Фројдове *С оне стране принципа задовољства* али су приметили и да је поглавље „Лечилиште“ написано по моделу Тургенева. Једини део романа који је чисто фиктивне природе као део пишчеве маште јесте последње поглавље и оно метаместо на коме је једино могуће да сви који су мртви у могућем свету поново буду заједно коме имамо приступ једино путем магије.

Оно што је важно још једном нагласити јесте да Лиза није директан носилац Динине приче, већ је то сама Дина иако су делови до самог упада у јаму идентични, али након тога њихове судбине се одвајају: Лиза неће преживети, док ће Дина успети у томе. У сну „она“ бежи из јаруге кроз шуму саплићући се о некакво корење и грање; ми још увек не знамо ко је она. Али када стигнемо до краја романа и сазнамо да је Лиза мртва, а да је Дина преживела, постаје сасвим јасно да је почетни одломак који се представља кроз сан заправо Динина стварност, а не Лизина којој заједно читаоци и сама Лиза присуствује уз помоћ магијског реализма. Али пошто је Лиза медијум кроз који се приказује универзално она предосећа и преноси и друге судбине, судбине оних који су преживели да би и њену причу испричали. На тај начин је Томас, додуше индиректно и скривено за оне који нису пронашли оно отворено признање, већ на почетку открио тајну своје инспирације и одао дуг Кузњецову, односно Дини.

Роман може да се анализира и у оквирима теорије могућих светова Лубомира Долежела. Томас је своју књижевну причу о Лизи Ердман инкорпорирао у историјски догађај код Бабјег јара као што је Јолен Бакину причу инкорпорирала у јаму Хелмна. На граници стварног и могућих светова, Долежел каже да мора доћи до значајних промена матерјала из

овог првог како би тај исти материјал постао употребљив у овом потоњем. Фикционални светови поседују своју онтолошку сувереност која обавезује делове стварног света да се трансформишу у нестварне могућности које ће опет носити све оне онтолошке, семантичке и логичке последице које се таквим једним чином подразумевају. Долежел даје пример историјских особа које постају фикционалне, али само као њихови могући парњаци који су конструисани по жељи аутора. Фикционалне особе се не могу наћи у интеракцији са стварним људима. Семантика могућих светова објашњава нам да Томасов Фројд не може да буде идентичан са историјским Фројдом. Фикционалне особе које имају прототипове у стварном свету образују посебну семантичку класу унутар скупа фикционалних особа: између историјског Фројда и свих функционалних Фројдова постоји нека нераскидива веза. Њихова повезаност прелази границе светова. Фикционалне особе и њихови прототипови су повезани транс-световним идентитетом. Када се нека фикционална особа премести из једног света у неки други, она може да буде радикално измењена па тако „Наполеон бива спасен са острва Св. Јелена и одведен у Њу Орлеанс где умире.“ (Долежел 2008: 29) Нит која спаја сва отеловљења једне индивидуе у свим могућим световима – властито име као стриктна ознака – веома је крхка и теоријски спорна. То у овом случају са Фројдом није учињено јер нису измењене основне чињенице да је он лекар психоаналитичар који пише студије случајева о својим пацијентима које лечи од хистерије. Постојање и стварност фикционалних особа, никако не могу да зависе од стварних прототипова индивидуа од којих су настале. Оне чине једну посебну класу унутар скупа фикционалних особа, јер између стварног Фројда и свих фикционалних Фројдова постоји ипак некаква нераскидива веза која превазилази границе светова. Тако фикционалне особе и њихови стварни узорци постају повезани транс-световним идентитетом: прави Сигмунд Фројд егзистира у актуалном свету, док фиктивни Фројд такође легитимно егзистира у могућем књижевном свету. Тако је и са Дином Проничевом чије име Кузњецова задржава у свом романизованом документу што исто чини и Томас у свом могућем књижевном свету. Али ако Кузњецову књигу посматрамо као романизовани документ као што је то чинио Зихер, онда Дина Проничева такође и ту егзистира у једном могућем свету. Она постаје стварносна варијанта, могући парњак особе из стварног света која преузима транс-световни идентитет, а у овим случајевима је моделована

баш по узору на стварну Дину. И поред тога, Хачн подсећа да историјске и фиктивне личности могу заједно да постоје унутар контекста романа јер ту владају искључиво правила фикције унутар које обе постоје као његови субјекти. (Хачион 1996: 257).

Упошребa женског тела

Роман може да потпадне и под феминистичко тумачење када је реч о томе како се поступа са женским телом и шта оно представља у доминантно мушком свету у екстремно тоталитарним околностима. Невероватна је потреба за иживљавањем над полумртвим женским телима као што је био случај и у *Обојеној пштини* када је разуларена руља жена бруталним сексуалним насиљем убила Глупу Лудмилу, или када је сеоски кмет Дуга силовао Јеврејку која је преживела бекство из воза и чије је угрувано и преплашено тело, бело као алабастер, било у исто време објект сексуалне пожуде и извор сујеверја: „Сељаци су се полако разишли кућама. Но, неки од смелијих појединаца остали су дуже, посматрајући девојку и правећи шале на њен рачун. Полуслепе старице плувале су трипут у њеном правцу и храпавим гласовима опомињале унукe“ (Косински 1999: 133). Пошто су мештани одлучили да је ујутру предају немачкој команди, кмет Дуга који ју је и пронашао поред пруге одлучио је да девојка ноћ проведе у његовом амбару који је делио зид са амбаром у коме је боравио дечак. Тако је он присуствовао немилом догађају који је могао да посматра кроз рупу од чвора у дрвету. Кмет Дуга није губио време и одмах је почео да спава да девојку која је узалудно јечала и цвилела у безуспешним покушајима да се ослободи:

А онда је Дуга, брзим покретом смакао одећу са девојчаних рамена. Бртела је попустила. Девојка је покушала да се измигољи али је Дуга клекнуо на њену дугу косу и стегао јој главу коленима. [...] Дуга је допузео до њених стопала, уклочио их међу своје ноге и једним спретним трзајем свукао јој сву одећу. [...] Сада је била потпуно нага. [...] Дуга је сео уз девојчин бок и својим грубим ручердама зашарао по њеном телу. [...] Опкорачио је испружену девојку и благо кренуо рукама по њеним раменима, грудима и трбуху. Она је јечала и цвилела [...] Дуга се придигао на лактове,

склизнуо мало ниже, наглим покретом размакао јој ноге и копао по њој уз туп удар“ (Косински 1999: 134-135).

Његов нагон је био толико силовит да се заглавио у једној девојци која је свом снагом покушавала да га истера из себе, али сви покушаји били су узалудни: „Брисао је зној са лица, клео је и плувао. При следећем покушају девојка је покушала да му помогне. Раскречила је ноге што је више могла, уздигла кукове и здравом руком притиснула свој трбух. Узалуд. Нека невидљива сила држала их је чврсто заједно.“ (Косински 1999: 136) Дечак се присећао да је овакву појаву виђао код паса који су се преобраћали у кричаве и дречеће двоглаве наказе са спојеним телима које би данима лутале и бориле се да се ослободе једно другог све док их дечаки не би бацили у реку или их на силу одвајали пресецајући мужјаков уд што би довело до његове смрти. Козински опет, као и у сцени са мачкама, уводи паралелан свет људи и животиња не би ли указао на животињску нарав подивљалих људи у околностима општевлдајућег апсолутног зла. Не могавши више да издржи Дуга је почео да запомаже. Сељаци су довели сеоску врачару-бабицу која је урадила нешто што дечак није могао да види, само је чуо последњи продоран крик након чега је завладала тишина. Ујутру када је погледао кроз рупицу могао је да види њено обличје прекривено коњском поњавом. Као какав отпад, девојка је завршила поред пруге, где ће је немачке патроле пронаћи, а у селу је Дуга неко време препричавао како га је Јеврејка усисала у себе и није хтела да га пусти као да га је она желела у себи. Међутим, како је сам Козински објаснио, сексуалне нагоне у његовим романима подједнако осећају и мушкарци и жене; жене су те које су на свиреп начин убиле Глупу Лудмилу, Евка је та која сексуално искоришћава дечака што је покушала и Лудмила да уради, док с друге стране мушкарци силују, малтретирају и заводе жене. У том смислу сматра да у његовим романима постоји равнотежа и да су и мушкарци и жене подједнако драматични.

Посебно су језиве и мучне сцене дословно дивљачког понашања једног монголског племена Калмика које је дезертирало из Црвене армије и придружило се Немцима који су их слали да казне мештане градова и села који су били непослушни, нарочито у она места која су се налазила на путу напредујуће совјетске војске: „Немци су им дозвољавали да напредују и силују у складу са својим ратничким обичајима и мушком

традицијом.“ (Косински 1999: 213) Ти ратнички обичаји су подразумевали упадање пијаних Калмика у куће, малтретирање и убијање мушкараца и деце који нису успели да побегну пред њиховим налетом или закључавање очева, мужева, синова, браће у куће док су над њиховим мајкама и женама вршили незамисливе сексуалне оргије. Што се тиче жена, спроводили су својеврсну мушку традицију по којој су извлачили из кућа на трг жене, девојке, чак и девојчицу од пет година и убијали их језивим методама силовања: двојица или тројица би нагрнули на једну жену вршећи симултане радње, над другим жртвама, које су непрестано проналазили, вршили би редаљке или приказивали „вештину“ силовања на леђима коња са свих страна док им се не би придружио још један: „Одобрен одушевљеним гледаоцима, други (sic) је скочио на истог коња иза жене, леђима према гриви. Коњ је застењао од терета и успорио док су два војника истовремено силовали полуонесвешћену јадницу“ (Косински 1999: 216).

У *Белом хошелу* Лизино тело је мапа на којој су учитане историјске ране; на крају ће ти болови открити своје узроке у најстрашнијим сликама масакра. Како наводи Фелман у тексту ‘Camus’ The Plague, or Monument to Witnessing’ у студији *Testimony* (1992), тело представља споменик сведочењу, односно „*историјско сведочење кроз месо*“ (Фелман и Лауб 1992: 109) јер протагониста *Кије* кроз своје тело мора да сазна шта је то Холокауст: ситуација која не прихвата сведоке јер то не може да учини:

[...] искуство које захтева да га неко проживи кроз своју сопствену смрт, и парадоксално, посведочи том живљењу кроз сопствено умирање; искуство смрти које се заиста може разумети, посведочити изнутра (из уништења самог сведока); радикално искуство коме неки аутсајдер може да буде сведок, али коме ниједан сведок не може да буде, или да остане, аутсајдер. (Фелман и Лауб 1992: 109)

што призива Лаубову констатацију да је Холокауст историјски догађај без сведока јер не постоји могућност за објективним и неукљаним сведоком. У том смислу, једино је тело, односно чисто месо, оно који може заиста да посведочи, а они који су умрли су истински сведоци. Пре сцена касапљења, или аутентичног сведочења кроз смрт, женско тело може да послужи као могући залог за живот. Један војник прилази девојци која се на-

лази у групи несрећника са понудом: „Спавај са мном и пустићу те.“ (Томас 2012: 227); али када она не одреагује на то, Лиза ће покушати још једном да своје тело стави на располагање онима који га желе: „Ја ћу то урадити. Само пустите мене и мог сина.“ (Томас 2012: 228) Међутим, испоставило се да није свако женско тело довољно добро да спаси живот, јер ће је тај исти војник само безизражајно погледати и наставити својим путем. С друге стране, наилазимо на сцене масакрирања већ стрељаног и довољно унакаженог женског тела: „Спазивши нешто светлуцаво, есесовац се нагнуо над бабу која је лежала на боку. Руке су му овлаш дотакле њене груди [...] Замахнуо је ногом и ударио је у леву дојку [...] Незадовољан, опет је замахнуо чизмом и ударцем јој смрскао карлицу.“ (Томас 2012: 235) Лизино тело је и даље било живо, а помисао да ће је живу закопати била је неподношљива. Зато је панично дозивала у помоћ једва чујним гласом: „Ја сам жива. Убијте ме, молим вас!“ (Томас 2012: 236). И као да није већ довољно измучено и омаловажено, Лизино тело постаје играчка и повод за кикот:

Семашко је одложио пушку и цимнуо стару жену да би се опружила. Глава јој се завалила налево [...] Тада јој Демиденко повуче ноге и рашири их [...] Мало после Семашко је почео да му се руга, а Демиденко је прогунђао да је сувише хладно и да је баба сувише ружна[...] Уз Семашкову помоћ, нашао је отвор и они су правили вицеве док јој је увлачио бајонет, пажљиво, готово нежно [...] И даље нежно, Демиденко је заривао бајонет подражавајући сношај, а Семашко се грохотом смејао... док се женино тело грчило и опуштало, грчило и опуштало [...] чинило се да је престала и да дише. Семашко прогунђа да губе време. Демиденко заврну сечиво и зари га дубоко. (Томас 2012: 236)

Овим сценама садистичког понашања, мушкарци још једном потврђују свој доминантан положај над женским телима, односно још једном „афирмишу своју патријархалну моћ над женом као објектом.“ (Хачион 1996: 293) Женско тело није део особе, жене, људског бића које има осећања, жеље, страхове, снове, нагоне; оно је играчка у рукама мушкараца који једино желе да задовоље своје потребе, жеље, снове, нагоне тако што ће употребљено женско тело одбацити, бацити га као какву безвредну врећу, док не пронађу другу и тако у круг.

Још један доминантан симбол мушке превласти над женама представља тренутак када Лиза описује своје халуцинативно сексуално искуство са сином професора Фројда, кога никада није упознала, који јој у неком тренутку као доказ њене љубави тражи, по речима свезнајућег наратора, нешто необично – да стави његов пенис у уста:

Наћи се очи у очи [...] с тим орошеним чудовиштем тешког за-
дах, подразумевало је застрашујућу присност. У ствари, ставити
га у уста било је исто толико незамисливо колико и ставити у уста
уд бика. Но, она је зажмурила и, зазирући, урадила то како би му
доказала да га воли више од мужа. И није било непријатно; било
је чак толико далеко од непријатног да је постала радознала[...]
(Томас 2012: 67)

Међутим, ово је чин у коме жена и буквално и симболички призна-
је своју понизност у односу на мушкарца и прихвата да буде његов роб
којим може да управља како пожели. У њеној поремећеној и перверзној
психи то искуство постаје пријатно јер изазива ново узбуђење у њиховом
односу. Како ћемо касније тек сазнати, то јој ипак није прво такво иску-
ство. У питању је инцидент са морнарима. Они су тражили од ње да их
орално задовољава. Оно што је овде значајно јесте то да су они њен пол и
њено порекло свели на ништавност која се испољава у сексуалном чину:
„Присилили су ме на орални секс са њима, говорили су да сам као прља-
ва Јеврејка једино добра да им... али Ви ћете већ погодити израз који су
употребили.“ (Томас 2012: 181) Њена каснија сећања на тај догађај су јој се
чиниола страшнија од самог догађаја из разлога што је након тога имала
обичај да оживљава у машти оно што су је присилили да ради понављају-
ћи речи које су јој говорили. Ту су лежали и корени њене касније потребе
да своје симптоме изражава користећи опscene и вулгарне речи у форми
порнографске песме и прозног записа које је за време сеанси записала.

Линда Хачн (1996) посвећује посебно поглављепод називом „Исто-
ријски субјект у/према историји(јама) и његова прича“ у коме анали-
зира начине конституисања Лизиног субјекта у *Белом хоћелу*. Овај ро-
ман и њему слични постављају питања о субјективности, сексуалности,
сексуалном идентитету и начину представљања жена. Битан поступак
конституисања субјекта је његово децентрирање, чиме су се на фи-

лозофском и психоаналитичком нивоу бавили Лакан, Дерида, Фуко. Треба нагласити да овај поступак не подразумева уништавање или порицање субјекта, већ напротив, Дерида жели да му пронађе место. То даље значи признавање разлике унутар ентитета као што су раса, пол, сексуална оријентација, класа. Према Фројду женска субјективност се гради на основу мушке перцепције и начина на који мушкарци читају жене. Тако и Хачн наводи да Лиза није чврст субјект и центар свести, бар не на почетку, нити представља одраз ауторове субјективности. Она је женски производ читања јер је заправо „читани субјект у својим и туђим тумачењима и записима.“ (Хачион 1996: 268) Она сама себе приказује у прва два поглавља кроз своју песму и дневник које затим тумачи Фројд и поново уписује кроз своју студију случаја. Производња значења зависи од пола субјекта без обзира на чињеницу да значења конституишу субјект. Немогућност конституисања чврстог и кохерентног субјекта огледа се и у распореду поглавља која су такође разбијена и некохерентна, а све то је последица различитих перспектива тумачења. Лиза настаје као полни субјект, а њен пол је одређен серијом дискурса. У једном је она уписана као јединствен и кохерентан субјект у последњим поглављима романа, док је у другом преображена у објект сопственог уписивања. Хачн наводи да у прва два поглавља Лиза сама себе ствара као полног субјекта, јер „њене фантазије су женске – као у начину њене смрти.“ (Хачион 1996: 287) Али не смемо сметнути са ума да су жене и њихова тела страдали не примарно због пола, већ због идентитета и јеврејства. Репресивни режими своју моћ и превласт испољавају не само кроз уобичајено насиље већ и сексуално што није само одлика нацистичког режима. Уништење жене и њеног тела значи и уништење самог принципа живота пошто се он отеловљује у њему. То је додатно појачано када је у питању уништење јеврејских жена као носилаца матријархата у јудаизму и самим тим његовог продужетка, а пошто је циљ био потпуни геноцид над Јеврејима искључиво због њиховог религијског монотеистичког идентитета сексуално насиље представља потпуну слику те намере.

Вајс (2000) је сумирала виђења критичара о Томасовом третману жене и женског тела. Како наводи, преовлађујуће мишљење о његовим романима је оно које се појавило у часопису Гардијан након објављивања романа *Слике са изложбе*. Ту се наводи да његови иницијали Д.М. за-

право значе ‘Дијаболични Мрзоженац’¹¹⁰ (Вајс 2000: 53), а такво мишљење критичара проистекло је из немогућности његових мушких ликова за саосећајност и ради „интересантнијег“ приказа женских ликова. Тај интересантнији приказ заоденут је у рухо порнографије због чега са једне стране завређује признање јавности, док са друге његов књижевни квалитет опстаје упркос том порнографском руху. Не сматрамо да је Томас испољио било какву намерну женомрзачку тенденцију у приказу насиља над женским телима. Он покушава да разуме и прикаже друштво које је испољавало и у одређеној мери и даље испољава ту мушку потребу за доминацијом која своје најконкретније манифестације испољава у ратним сукобима где не важе моралне забране и поштовање интегритета туђег тела, нарочито женског јер пре убиства готово неизоставно претходи чин силовања уколико је ситуација за то повољна. Ове забране се често крше и у мирнодопским условима када партнери због својих личних фрустрација према самим женама или, пак, другим мушкарцима омаловажавају и ниподаштавају жену за коју сматрају да им припада јер немају другог начина да потврде сопство. У питању је вечна борба ероса као отеловљење женског принципа који је способан да рађа и наставља живот и танатоса као носиоца мушког ратничког принципа који тежи повратку у првобитно стање и смрт јер се осећа инфериорним баш зато што може само да зачне, али не и роди нови живот. А Лиза у себи инкорпорира ова два принципа тако што је инхибирана самом историјом која такође више нагиње мушком принципу и једино што може да уради јесте да зачне дете, али не и да га роди јер ће због свог јеврејства то дете бити уништено. Она то не зна, али њено тело зна. За Силвију Кентарис (Sylvia Kantaris) Лизина бол коју осећа у различитим деловима тела као предсказање будуће катастрофе представља приказ смрти женствености и ероса док је њено рањено и рањиво тело бојно поље наше културе са њим самим (Вајс 2000: 54). Она поглавља „Дон Ђовани“ и „Гаштајнски дневници“ не тумачи као мушка маштарења заоденута у женско гледиште да би се постигло додатно узбуђење, већ као парадигме женског ероса на чијем супротном полу лежи нацизам као оличење мушке моћи. Вајс, међутим, сматра да је овакво становиште неодрживо јер је готово немогуће становиште по коме коначно решење представља смрт ероса и женствености, већ да можда више него

¹¹⁰ На енглеском ‘Devilish Misogynist’. Превод ауторке.

било шта друго показује немогућност књижевности да прикаже Холокауст. Слажемо се са овим становиштем јер као што смо до сада већ могли да закључимо, не постоји један исправан или могућ начин који је адекватан за његову репрезентацију. Али Холокауст никако не може да се прикаже јер су прави сведоци нестали у пепелу и ватри крематоријума. Не постоји нико ко може из прве руке да пренесе то искуство па самим тим не постоји ни начин да се то учини. Зато је писање књижевности Холокауста и још више о Холокаусту немогуће. Зато је немогуће конструисати центриране и чврсте субјекте, нарочито женске, јер не постоји такав пандан у реалности. Дисторзија свести се преноси и на наративе који не могу да буду кохерентни јер ни она сама није таква због степена ишчашења. Фројд и психоаналитички метод не подразумева читање будућности. У одређеним тренуцима га је израз њеног лица подсећао на изразе лица жртава ратне неурозе за које тада још није било познато зашто присиљавају себе да поново преживљавају трауматична искуства са ратних бојишта. Његова искуства сежу до прошлих ратова и трауматичних искустава, али свакако није могао ни на који начин да предвиди да су у питању симптоми будуће несреће која се не одвија на тим бојиштима већ у крематоријумима и јамама за масовно убијање невиних цивила. Оно што је закључио на основу својих тренутних могућности је следеће: „Почео сам да посматрам фрау Ану као жену која се не разликује од нас осталих зато што је болесна већ зато што је хистерија у њој пренагласила и до краја осветлила универзалну борбу између инстинкта живота и инстинкта смрти.“ (Томас 2012: 125) Скрнављење Лизиног тела на крају тумачимо на следећи начин: пошто је женско тело носилац живота и медијум за његово оваплоћење, оно је у том смислу божанство јер је од Бога створено. Скрнављењем женског тела, скрнави се не само живот већ и Бог који је баш том телу омогућио да преноси живот који настаје из чина љубави. Самим тим, нацисти су се на неки начин осветили Јеврејима за њихов највећи грех богоубиства. Али пошто они више не верују у религијског Бога, већ у Новог човека, више им нису потребна ни тела која је он створио, нарочито јеврејска, већ желе да се сами побрину за то тако што ће поред савршеног аријевца створити и савршено аријевско женско тело које ће производити новоуспостављено божанство. Враћајући Лизу из јаме у Логор и враћајући њену мајку Томас потврђује ипак да ерос преовладава над танатосом када год дође до кулминације у борби између ова два принципа те се тако и женско телоре-

интегрише као јединствен субјекат који ипак опстаје у облику у коме је и створено. Зато је и писање о томе на крају могуће.

7.3.2. *Слике са изложбе (1993)*

Деценију након објављивања *Белој хошела* и других романа у постмодернистичком стилу са темама односа уметничке креативности и тоталитаризма којима је такође прилазио уз помоћ историјске метафикције и литерарних интертекстуалних алузија, Томас се враћа теми Холокауста кроз психоанализу у роману *Слике са изложбе* у којој је један од важних сегмената и опус славног сликара Едварда Мунка (Edvard Munch 1863-1944) који индиректно бива фикционализован. Историја XX века га снажно преокупира да жели да је још више истражи кроз своје романи. То и чини спајајући два различита израза: један је научни у коме се претражује по трауматичној прошлости да би се она разумела у уздрманој садашњости кроз ужасе које преживљавају појединци због својих психолошких проблема који су настали као последица историјског догађаја који је утицао на читава друштва; други је уметнички у коме ту трауматичну прошлост покушава да уобличи, да смисао патњи и ода поштовање њеној силини. Вирт-Нешер (1985) додаје и трећу димензију, а то је моралност оваквог подухвата и каже да ова три елемента не могу да функционишу један без другог, односно да се један не може коментарисати без узимања у обзир она преостала два. Сегмент моралности у репрезентацији Холокауста сматрамо кључном особином књижевности о Холокаусту и кроз тај кључ провлачимо одабране романи за које сматрамо да испуњавају овај критеријум и испитујемо до које мере јесте или није испоштован. У поменутом интервјуу са Гонзалес (1989) Томас још каже да га чиста фикција не задовољава јер сматра да она треба да послужи реалности и у том смислу сматрамо да је сваки покушај бављења књижевном репрезентацијом Холокауста вид ангажоване књижевности. Што се тиче изненадних промена тона или динамике радње он сам не воли да се досађује те тако не жели ни својим читаоцима да понуди нешто досадно: „[...] ако сам био реалистичан неко време, то ми досади и хоћу да се лансирам у фантазију, али ми после извесног времена и она досади тако да се поново враћам у реализам.“ (Гонзалес 1989: 65).

Роман је први пут изашао 1993. године, али се о њему може говорити као о роману осамдесетих година јер се тематски усредсређује и на кри-

тику тачеријанског друштва у коме се Британија налазила последњих деценија XX века и формално наставља са експерименталном формом са којом смо се срели у *Белом хошелу*. У критичком уводу публикације *The 1980s* (2016) каже се да је период владавине премијерке Маргарет Тачер (1979-1990) био без преседана у послератној историји Британије када је реч о утицају једне особе и једне идеологије која је створила друштво које је окренуло леђа социјалној сигурности и политичком консензусу који је владао протеклих четрдесет година што Томасови јунаци непогрешиво осећају на својој кожи. Највећа опозиција таквом стању долазила је управо од стране уметности, највише филма и књижевности кроз сатиру и пародију. Након периода „смрти романа“ догодила се његова ренесанса у којој су аутори покушавали да пронађу нове форме и облике, стилове и перспективе као и технике којима ће га оживети. Политичка реформа је донела и неопходну литерарну промену: „Тада су романи често били надахнути мрачном енергијом која је била повезана са хиљадугодишњим слутњама о опасном стању у коме су се налазили и британско друштво и цела планета, али ови немири су означили и обликовали текстове на много различитих начина“ (Ту *et al.* 2016: 152) каже Холмс потврђујући колико је јака веза између историје и књижевности и потреба да се друштвена и политичка стварност критички обрађују кроз уметност. Карактеристике жанровске неодређености, нестабилности и тематске плуралности задржавају се и у роману *Слике са изложбе*. Холмс сматра да су ове нове такозване „нечисте и нестабилне“ форме још увек под утицајем постмодернизма заправо права слика природе свих литерарних жанрова, нарочито романа. Они покушавају да замагле сопствени недостатак жанровског интегритета што је наишло на интелектуалну подршку теоретичара жанра који су овом проблему приступали из позиције деконструктивистичког скептицизма. То је довело до ситуације да су неки теоретичари концепт жанра прогласили застарелим и анахроним, али је Ралф Коен (Ralph Cohen) даље закључио да и поред тога постоје „начини промишљања о жанровима који су савршено подударни са многобројним дискурсима, непостојаним наративима, пробијеним границама.“ (Ту *et al.* 2016: 153) Бахтинове идеје о жанру биле су добро прихваћене у Британији јер су биле мање детерминистичке и омогућавале су веће човеково/пишчево деловање.

Овај роман представља дело фикције са деловима документаристичког уплива као што је био случај и у *Белом хошелу*. Можемо да га ока-

рактиришемо као историографску метафигу у којој се не обраћа само времену нацизма из прошлости, већ води дијалог са својом сопственом садашњошћу. Има најмање сличности са претходним романима главног корпуса, али проналазимо извесна подударања са неким другим романима који су нам служили као илустрација непрекидног порива за присуством ове теме у књижевности. Тако је сада фокус са жртава премештен на нацисте починиоце злочина чију перспективу добијамо посредно преко жртве наратора. По томе је најсличнији *Софијиним избору* јер се обраћа двама историјским периодима који ни на који начин не могу да се пореде или стављају у исту раван; раније су то били ропство на америчком југу и нацизам, а сада нацизам и либерализам, али је у Томасовом случају то учињено у много мањој мери него што је то чинио Штајрон. Због овога се роман налази на ивици да пређе границу прихватљиве репрезентације Холокауста у смислу јеврејског страдања. Поред тога, у оба романа логораши бивају у служби зликоваца боравећи у њиховим кућама. Софи је била изолована од остатка логора који је представљао логор смрти, док нас Галевски проводи кроз све делове логора до самих крематоријума. Међутим, у књижевности о Холокаусту у обзир се узимају и сви актери догађаја који су довели до онога што ће касније бити названо Холокаустом и у том смислу се испољавају тенденције мултидисциплинарног приступа овој теми који је заступљен у проучавањима XXI века. Међутим, ова опасност се превазилази кроз моралност приступа теми и обавештавању читалаца на који начин роман треба да се чита – као фикција заснована на историји, а никако као сама историја. Ако је код Штајрона проблематичан био етнички идентитет жртве представника Холокауста, код Томаса су те улоге у другом роману жртва/злочинац јасне: жртве су Јевреји, злочинци су нацисти. Део о Аушвицу може да се чита као засебан роман јер значењски потпуно стоји сам за себе пошто ни на који начин није неопходан за разумевање остатка романа који приказује садашњост, али тај остатак не би био разумљив без овог претходног. Заправо, садашњост никако не може да стоји сама за себе и да се правилно перципира уколико се не обраћа и не загледава назад у прошлост која, пак, то може, јер иако иде у напред, историја се понавља. На овом месту историја стоји; већ смо код Јолен видели какав је то статички хронотоп. Томас нас води у ретко приказиване делове Аушвица, оне истинске који га чине тако монструозним – приказује једног Зондеркомана који у хрпи лешева проналази

своју ћеркицу која ће преживети гасну комору. Дакле, он одлази најдаље у репрезентацији тако што пружа све перспективе, чак и оне које се не приказују и тополошки се најближе могуће приближава срцу нацистичке звери. Нема више директне фикционализације историјских личности као у претходном роману, осим индиректно Мунка који бива оживљен у филму као још једном погодном медију који се приказује у склопу изложбе његових слике на стогодишњицу од изложбе у Берлину. Он, дакле, остаје ван реалности наратива. Ту су фиктивни ликови који су учествовали на Олимпијским играма 1936. године као што је жена са којом је др Лоренц имао сина. Томас улази и у одређену врсту сукоба са феминизмом јер је већ раније бивао оптуживан за мизогинију, а сада симптоме менталних проблема види и у феминистичкој мржњи према мушкарцима као манифестацији хистерије која се не развија више кроз соматске симптоме већ мушко-женске односе на свим нивоима.

Томас се враћа теми Холокауста комбинујући је опет са фројдовском психоанализом, али додајући још један елемент егзистенцијалне тескобе, љубавне патње, туге, усмањености и смрти који се могу пронаћи у Мунковим делима и који ће сачињавати такозвани Мунков „фриз живота“ (*The Frieze of Life*). Тако ће бити сумирани његови најпознатији и најзначајнији радови из периода од 1890-1908. године који се и појављују у овом роману. У студији *Edvard Munch 1863–1944* Улрих Бишоф (Ulrich Bischoff) наводи да је концепција „фриза живота“ заснована на енциклопедијским записима касног средњег века као и Шекспировим, Мелвиловим, Флоберовим или Џојсовим делима. Он објашњава да је Мунков уметнички израз започео натурализмом док је још увек био у Кристијанији (Ослу), импресионизмом у Паризу и симболизмом у Берлину да би их све одбацио и пронашао свој нов јединствени формални уметнички језик којим је најбоље могао да изрази све оно што је желео да пренесе на платно што није могао да уради помоћу појединачних и ограничавајућих постојећих конвенција (в. Бишоф 2000: 31). Са истим изазовима и стваралачким тескобама сусретао се и Томас који је такође покушавао да пронађе неки свој јединствени израз узимајући све што може из предходних времена, али и одбацујући оно што му не одговара. Јавност је тешко прихватала Мункова дела сматрајући их изван доброг укуса и моралности те се сматрало да би их требало сагледавати у контексту, односно у групама које су тематски сачињавала. Тако су на изложбама које су приређене у Берлину 1902. и Лајпцигу 1903. године

слике биле изложене на четири зида груписане у четири тематске целине „Буђење љубави“, „Цветање и умирање љубави“, „Страх од живота“ и „Смрт“ (Бишоф 2000: 34). Кроз Томасове ликове такође можемо да пратимо развоје ових стадијума живота као што се на изложби прати уметничка поставка. Овога пута Томас оживљава и сликара кроз филм у коме игра самог себе у одређујућим догађајима из свог живота који су му служили као инспирација. На самом почетку даје два цитата којима повезује све оно што жели да нам каже. Први је део из аутентичног извештаја Августа Хефнера: Нисам имао везе са овом техничком процедуром, а други Едварда Мунка: Тамо би требали да живе људи који дишу и осећају, пате и воле... Све жуди да живи.

Назив романа указује на то да се део радње одиграва управо на изложби слика овог уметника, а и неколико поглавља носе њихове називе. Од девет поглавља „Смрт и девојка“, „Љубомора“, „Шест студија за сажаљење“, „Усамљеница“, „Крик“, „Мадона“, „Узорци уочљиве узнемирености“, „Пољубац“ и „Утеха“ седам је насловљена по Мунковим делима: *Смрт и девојка* (1894), *Љубомора* (1895), *Усамљеница* (1896/7), *Крик* (1893), *Мадона* (1894/5), *Пољубац* (1897) и *Утеха* (1907). Занимљиво је треће поглавље које носи назив „Шест студија за сажаљење“ зато што на самом почетку након уводних цитата Томас чини оно што је урадио и у *Белом хоћелу* и даје Признање да је треће поглавље преузето у оригиналу из немачких докуманата која су наведена у делу *То су били дани: холокауст очима извршилаца и очевидца* (1988) аутора Ернста Клеа (Erns Klee), Вилија Дресена (Willi Dressen) и Фолкера Риса (Volker Riess) и да је репродукован уз дозволу и поштовање ауторских права. Роман није успео да засени свог претходника те није изазвао велику помпу или негодовања критике.

За разлику од *Белог хоћела*, језик овог романа је сасвим сведен и без вулгарности јер је структура сама по себи довољно компликована. Нема више ни опсцених порнографских приказа нити скрнављења женских тела, осим у првом поглављу у догађају који је назван ‘Божићни масакр’ који се одиграо у Аушвицу. Међутим, његови ликови су дубоко истраумирани на више нивоа само што се корени њихових траума налазе и у историји и у сексуалним искуствима из детињства тако да су ликови опет фројдовски конструисани, али се њихови симптоми, за разлику од Лизиних, налазе искључиво у прошлости. Томас у потпуности прелази са физичке трауме учитане у телу на психолошку раван у којој су сви ликови подједнако дисторзивни, повређени, истраумирани догађајима у којима су

учествовали, а да не знају да су били присутни. Радњу помера и измешта из времена Другог светског рата и у контекст политичких дешавања у Великој Британији последњих дана владавине премијерке Маргарет Тачер. Тако после фашизма и комунизма имамо приказ још једног тоталитарног система – либерализма – усмереног против Човека, али не у смислу његовог физичког уништења, већ његовог положаја у оквирима новог политичког и економског уређења усмереног ка профиту као главном идеалу кроз повећавање раслојености друштва и економске неједнакости. Једна од јунакиња, Лилијан, присуствовала је протестима на Трафалгар скверу због увођења пореза по глави становника, што је једна од најпроблематичнијих тековина политике премијерке Тачер. Видимо и како изгледају класне разлике и несолидарност са радничком класом када Лилијан у разговору са својом кућном помоћницом која ради за само пет фунти на сат и зарађује много мање од универзитетских професора са пола радног времена који су добили повећање од петнаест фунти на сат, што је из Лилине перспективе веома мало. Све ове непогодности наводе Лили на помисао да можда и *они живе под Хитлером*: „Мислим да је страшно што су на пристојне политичаре попут Мартина Лутера или Роберта Кенедија извршени атентати, а олош попут Тачерке се извукла. ИРА је промашила за само три секунде, у Брајтону.“ (Томас 1995: 110) Оваква поређења нису дозвољена, јер могу да доведу до дисторзије и умањивања геноцидног карактера нацистичке идеологије те сматрамо да и овај сегмент романа такође може да буде проблематичан. Јер, иако су економске прилике за грађане биле тешке, нико Британце није спаљивао у крематоријумима зато што се неком политичару, или конкретно премијерки Тачер, из неког разлога нису допадали. Међутим, оваква поређења ће приметити и други ликови и поставити питања да ли је могуће ишта упоређивати са временом у коме је владао Хитлер што нас доводи до закључка да Томас смислено и намерно износи овакве шокантне ставове да би их касније и сам побио. Када говори о нападу, Томас алудира на бомбашки напад који се догодио 1984. године за време годишње конференције владајуће Конзервативне партије при чему је главна мета била премијерка Тачер (Бибиси н.д.). Том приликом је погинуло петоро људи што ће се догодити и његовим ликовима у истом том Брајтону. Помиње се репресивно понашање полиције чији је искључиви задатак контрола масе а не човек појединац, високе школарине, зачеци исламског тероризма, ситуација у Заливском рату који се водио од 1990-1991 године.

Ликови су конструисани тако да одражавају дух и патњу времена у коме егзистирају и времена које представља њихову породичну прошлост. Они су жељни љубави и блискости, али управо чине све – свесно или несвесно – да остану отуђени једни од других. Преплићу се припадници прве генерације логораша Јевреја и злочинаца Немаца и 1,5 или друге генерације са својим посттрауматским симптомима које осећају а да нису ни свесни њиховог порекла или узрока. Чују се различити гласови, али као и у *Белом хоћелу* доминирају женски наратори: Лили, Рејчел, Мајра, Шерон, Алма. Свака од њих би могла да се тумачи у одређеном кључу, али не доминантно: Лили као постгенерација злочинаца која о том свом идентитету не зна и не сазнаје ништа до краја живота; Рејчел као заступник преживљавања и секундарно истраумирана; Мајра као преживела / прва генерација; Шерон у кључу мушко-женских односа; Алма у кључу женског принципа.

Крисов живот и психолошки проблеми кроз које пролази вођени су женским принципима, тежњом да се досегне до мајке као јединог сигурног места. У том смислу са Лизом је најсличнији мушки лик Крис чија је једна од највећих жеља да сазна шта се десило са његовом мајком која је отишла када је био мали. Поред њега од мушких гласова ту су још Галевски и др Лоренц/Оскар. У интервјуу са Гонзалес (1989) Томас каже да је проналажење одговарајућег гласа или гласова веома важно и да је у неколико својих романа изабрао да пише из позиције жене зато што му то омогућава одређену врсту ограничења, али не наводи које је то ограничење, јер дозвољава његовој машти да га растегне до крајњих граница. То ограничење долази из положаја жене која нема исте могућности, али ни права у свету мушкараца који одлучују о свима.

Поред помињања Фројда и Јунга, којима се и даље диве, често помиње музичка или књижевна дела великих композитора и писаца између осталих Моцарта, Шуберта, Хендла, Гетеа, Шекспира, Шилера, Готфрида Бена или Херцога. Тиме потврђује да текстови, али и друге уметничке форме непрекидно међусобно циркулишу оплемењујући корпус заједничке културне традиције у нераскидивој вези прошлости и садашњости. Посебно му је значајан *Раш и мир* један од представника књижевности којој се диве. Чести су и цитати из Библије. Ту су и неминовна сликарска остварења Мунка, затим Гоје, Тицијана, Ботичелија, Ђенти-

леске, а прави пример документаристичке интертекстуалности је поминуто треће поглавље о коме ће више речи бити касније. И сам наслов романа *Слике са изложбе* подудара се са називом најпознатије композиције Модеста Мусоргског¹¹¹ (Modest Mussorgsky) коју је компоновао 1874. године у част свог пријатеља сликара Виктора Хартмана (Viktor Hartmann) инспирисан његовим сликама што опет потврђује да се различите врсте уметности преливају једна у другу и да су непрекидна инспирација за стварање нових дела. Последње две слике ове музичке свите носе исти сентимент који преовладава у оба Томасова романа у којима се нацистичка звер надвија као: „кошмарно сновиђење церекајуће вештице Баба Роге док вреба свој плен.“ (Шварм 2017) Тако је и Томас књижевну инспирацију пронашао у сликарству. Разлог за тако нешто проналазимо у чињеници Томасовог интересовања и поштовања руске књижевности и уметности, али инспирација долази и од других европских традиција. Од историјских личности ту је Ирма Грезе и донекле фикционализован др Менгеле – у потпуности у деловима из Аушвица јер се помиње његово име и све оно што је историјски Менгела заиста радио у Аушвицу и потенцијално у садашњем времену где од историјске личности постаје у потпуности фикционализован пошто су нејасни биографски подаци. Тако до самог краја остаје нејасно да ли је то заиста он или неки други нацистички официр. И та нејасноћа око идентитета ликова је још једна карактеристика романа о којој ћемо касније више рећи. Он не долази у директан контакт са правим фиктивним ликовима и зато не представља конституентни субјект наратива, већ о његовом присуству на том месту сазнајемо посредно преко других људи који о њему говоре. На тај начин Томас не нарушава границе светова.

Структура романа

Хронолошки ток радње је поремећен. Свако поглавље носи причу из одређеног временског периода. Најпре су то догађаји из 1944, па 1990. и 1941. године да би се опет вратили у 1944. и отишли даље у 1992. годину. У првом поглављу „Смрт и девојка“ радња почиње 1944. године у Аушвицу где лекар-затвореник Јеврејин из Чехословачке др Галевски помаже СС

¹¹¹ Доступно на <https://www.britannica.com/topic/Pictures-at-an-Exhibition>, приступљено 28.3.2021.

лекару хирургу задуженом за спровођење експеримената над затвореницима др Лоренцу да се ослободи ужасних главобоља и кошмара које у последње време има. На почетку не знамо да су у Аушвицу, тек ће се касније поменути конкретан топоним. Иако није био сасвим обучен за методе психоанализе, пристао је да покуша јер га је др Лоренц поштовао и сматрао правим колегом. Текст обилује иронијом. Ово поглавље је написано у првом лицу јединине и подељено је на три дела која су тематски и хронолошки повезана, али би свако могло да се одвоји доминантном личношћу: први део говори о др Лоренцу, други о девојци Џудит, трећи о девојчици Ели а кроз сва три доминира Галевски чији је идентитет касније замаскиран. У њему Томас, као и Јолен, улази директно у логор и открива какав је био живот логора, каква је била хијерархија, ко је учествовао у њој, како се могло преживети дуже. Представљене су сцене транспорта, селекције приликом доласка, процес дехуманизације шишањем, гасне коморе, касније селекције у логору, изглед *Муслимана*, обележја у облику троуглова којима су различите групе логораша биле обележене (жути – Јевреји, црвени – комунисти, љубичасти – Јеховини сведоци, зелени – криминалци, црни – асоцијални), положај жене у логорским борделима, антисемитски и фашистички ставови који проистичу из положаја јеврејских и немачких радничких слојева на чијим основама је и изграђена нацистичка идеологија. Осликани су суморни пејзажи у логору за мртве, ведре ван логора, и места са пуно цвећа где су становали СС официри са породицама – логори за живе. У њему се преплићу приче и судбине жртава и злочинаца. Томас нам приказује породични живот СС официра: уводи нас у њихове куће, породичне животе, проблеме, жеље, потребе, схватања дужности и патриотизма, патње.

Од др Галевског сазнајемо да је др Лоренц наочит човек у средњим тридесетим годинама, висок, развијен са тамносмеђом косом која је почела да седи. Ретко се смеје, а када то и чини Галевски емотивно реагује јер свој повољан положај дугује његовој љубазности. Био је то задовољан човек „мирне ћуди, кога није било лако узрујати. Виђао сам га, током мојих претходних повремених посета, како се игра с малом Ирмгард и Зифридом у потпуно безазленом самозаборава.“ (Томас 1995: 12) Сличну сцену смо имали и код Албахарија у роману *Гец и Мајер*. Уживао је у свом послу иако је тај посао био прилично стресан. Био је стручан и увек је осећао велико задовољство након добро обављене дужности јер је имао

прилику да спроводи истраживања захваљујући служби. Могуће потешкоће и околности у којима се налазио су му само причињавале веће задовољство и чиниле посао привлачнијим јер је могао све да савлада и ради сасвим пристојан посао од кога су се пристојно хранили. Посебна погодност је што је породица била са њим; био је веома задовољан својим породичним животом са супругом Гудрун и децом. Породица из које потиче је типична немачка радничка породица у којој је имао срећно детињство поред добрих и тихих родитеља намучених после Великог рата. По неколико недеља годишње је проводио на једној фарми помажући током жетве, што је био део свачијег редовног васпитања: „Фармер и његова супруга били су врло срдачни и љубазни; добре баварске душе. Певало се око ватре увече, после рада. Осећање великог задовољства због умора након добро обављеног посла.“ (Томас 1995: 20) У кући је држао портрет двоје људи за које је Галевски претпостављао да су његови родитељи; међутим, то су били фармер и његова жена како ће касније сазнати. Тамо је упознао једну пријатну девојку Лоту коју је заволео. Ноћу би под звездама водили љубав. Сазнаћемо да је након што се оженио својом садашњом супругом био са још једном женом за коју је она знала и одобравала његов поступак јер је то био однос из милосрђа: времена су била тешка након Великог рата и та жена није имала среће да пронађе мужа, а желела је да има дете. Међутим, када је то поменуто др Лоренц је добио изненадни јак напад гушења, симптом од кога је патила и Лиза у *Белом хошелу*. Давио се и гушио борећи се за ваздух и у исто време покушавао да нешто одгурне од себе. Ово је био трећи пут да је добио овакав асмастични напад. Али за разлику од Лизе извор његовог симптома није био сексуалне природе. Пати још и од неколико симптома: честих кошмара различитог садржаја (навео је четири), несносне главобоље, бола и грча у десној нози. Галевски покушава да открије одакле они долазе; сигурно је било да се узроци крију негде у прошлости те је требало истражити шта је то толико болно што је психа закопала и зато истражује о његовом пређашњем животу, односу са мајком, оцем, са сестрама, његовом љубавном животу. Сазнајемо да је пре ове позиције радио у болници у Хадамару код Линбурга – уточишту за менталне болеснике – у периоду од 1939-1942 док је рат ишао у сасвим добром правцу, где је такође могао да буде са породицом. Особље је било љубазно, чинили су све да се осећају добродошлицама:

Пацијенти су били поремећени или ненормални, али неколицина их је била и насилна. Неке је чак заволео. Ипак, њихови животи су били бескорисни, и спровођен је, у тајности програм еутаназије. Али тајновитост је доносила и проблеме; било је глупих грешака, попут оне када су родбину обавестили да је човек умро од слепог црева, иако га годинама није имао. Локално становништво је такође постало нервозно због дима који се дизао из димњакс, и мириса, због свих SS камиона који су се непрестано заустављали пред том институцијом. Програм су морали да напусте, мада су продужили да гуше децу. 'То су била деца која су заиста само вегетирала; била је то милост према њима.' (Томас 1995: 41)

Томас се осврће и на геноцид који су нацисти спроводили и над сопственим народом подсећајући на злокобни програм. Јасна је иронија и манипулација нациста који у ствари дубоко верују да чине добро. Пошто је био благе нарави осећао је неку врсту саосећања са њима, а било је и неколико случајева који су му узнемирили савест и за које је из сажаљења и свог меког срца у извештајима лагао да су способни за прост рад иако се није сећао да је и један од њих био способан и за „најнижи степен корисног постојања“. Али, нису сви официри у логору били као др Лоренц. Др Роде, др Штобл, др Тилих били су суште супротности: много су пили и нису волели што се налазе на том месту. Штобл је постао права морално пропала особа, завидео је др Менгелу који је по Галевском иначе био добар човек и промишљен официр, на његовим експериментима са близанцима, али је мало омекшао од како су његова жена и он усвојили девојчицу Алму. Др Тилих има обичај да претуче своју жену када је у пијаном стању, а једном је чак у присуству своје мале ћеркице Ренате упуцао затвореника који је покушао да украде нешто хране док је поправљао неку полицу код њих у кући.

Приликом њихових сеанси откривамо какав је антисемитизам др Лоренца и одакле он потиче. Једном приликом је уз искре љубоморе у очима рекао Галевском да није имао толико среће као он: „[...] никаква скупа путовања у иностранство; никакав одмор уопште. Моја мајка је морала да ради као праља како бисмо саставили крај с крајем. Да, све то ваше било је врло лепо – заиста врло лепо!“ (Томас: 1995: 21) Томас овом реченицом подсећа на историјске основе антисемитизма који је можда још више био

појачан у процесу еманципације у Европи јер су се Јевреји где год да су обитавали представљали онај градски економско и културно развијенији слој друштва јер су се много више трудили да би се доказали у друштву у које су, како ће се испоставити на крају, били лажно или привидно асимилатовани. С друге стране, Немци су били радна снага чији се живот сводио на преживљавање. Отац Галевског је у детињству био сиромашан и није знао како су дошли до новца, али зна да је имао све што је било потребно за леп живот: многе слуге, редовне и дуге одморе, мајка је увек била одевена у крзно. Такође је знао да се неко може обогатити једино ако други осиромаше. Отац је обожавао Моцарта уз чију је црквену музику он одрастао; када је пронашао у соби др Лоренца плочу са истом мирном и златном мелодијом коју је познавао, осетио је носталгију. У време Моцарта и Гетеа као да су прави припадници те културолошки напредне и развијене цивилизације какво је било немачко друштво XVIII и XIX века били Јевреји, а не прави Немци аријевци. Та неправда је касније морала бити исправљена. Као врховни пример германског поштовања културе др Лоренц наводи чињеницу да градитељи Бухенвалда нису могли да исеку Гетеов омиљени храст, већ су логор изградили око њега, што је историјски тачно. Галевски је увидео да је готово немогуће искоренити јеврејски утицај и све јеврејско из немачког живота када је међу плочама великих немачких композитора пронашао и јеврејски хор. Антисемитизам др Лоренца се разликује од антисемитизма његовог шурака Вилија кога је сматрао „златним фазаном“ – оном врстом људи „који се гурају за положај, или седе код куће правећи новац на несрећи или патњи других.“ (Томас 1995: 40) Његов антисемитизам био је сиров и потпун без икаквих нијанси. Није увиђао да и међу Јеврејима постоје изврсни људи: „Ви Јевреји *јесте* паметни. То вас и чини тако убојитим. Понекад мислим да су Јевреји и Немци једине паметне нације.“ (Томас 1995: 53)

Томас осликава једну потпуно гротескну слику када смешта оронолог, до главе ошишаног логораша у пругастом оделу са свим троугловима као представника одабраног народа у кућу једног истакнутог СС доктора у присуству његове жене и деце. Др Лоренц је једно време боравио у венецијанском затвору пре него што је ступио на службу у Хадамар. Тамо је делио ћелију са једним комунистом који на његово велико изненађење није био Јеврејин – јер је мислио да су сви комунисти Јевреји – већ прави Аустријанац који је заговарао антисемитизам. То им је једино било зајед-

ничко. Од њега је научио и да добро говори енглески. У кући није држао портрет родитеља, како је Галевски претпоставио, већ фармера и његове жене управо да би га увек подсећао колико су Јевреји грамзиви и зли и да због њих поштен свет пропада:

Рећи ћу вам зашто оно држим тамо, Галевски! Волели су своју земљу, био је то њихов сан; они су практично били део ње. Крв и земља. Али су наишли на тешкоће у време депресије; кренули су да се задужују код минхенског зеленаша. Јеврејина – наравно! Вратио сам се да их видим деветсто тридесете, поносан што могу да прикажем своју SS униформу. Нису више били тамо. *Зашто* држим ту фотографију – да ме подсећа, ако икад посумњам, да нисмо ништа друго, сем овога, могли да урадимо! (Томас 1995: 51)

Једна Немица у логору, која је грешком претучена јер су мислили да је Јеврејка, увидела је, међутим, да је ужасно оно што раде на том месту и да када погледа дим и ватру помисли да је Христ поново убијен, а да то овог пута нису урадили Јевреји. Томас подсећа и на религиозне корене антисемитизма Мартина Лутера. Када је Галевски упитао Лоренца да ли је религиозан он му је одговорио на следећи начин:

Верник сам, као већина у SS. Нисам сигуран шта то значи. Али, мора постојати Неко, мислим, ко брине о свету; ко спасава аријевску расу, на пример, од бујице која је преплавила Атлантиду, њихов оригинални *Хајмаџ*. Дивим се и одређеним религиозним фигурама, посебно Лутеру. Он је рано идентификовао јеврејски проблем. Запалити њихове синагоге, говорио је, лишити отровне црве њихове имовине и избацити их из Немачке за сва времена. Врло добро. (Томас 1995: 61)

О религиозном антисемитизму Мартина Лутера писао је историчар Дубнов (1982) који каже да је Лутер у почетку благонаклоно гледао на Јевреје јер се надао да ће их придобити у својим редовима након новонасталог раскола у оквирима Католичке цркве и појаве протестантизма. У складу са тим покушајем 1523. године излази књига *Исус Христос, Јеврејин по рођењу* у којој католичким поглаварима са „магарећим главама“ замера

однос према Јеврејима које сматра за „браћу нашег спаситеља“ које је „Бог разликовао од других и дао им Свето писмо.“ (Дубнов 1982: 86) Међутим, када до тога није дошло, Јевреји су постали главни непријатељи новооснованог протестантизма. Дубнов такође наводи да су Лутерове присталице брзо прихватиле непријатељски став јер су желели да елиминишу Јевреје из пословног и економског живота пошто су им били конкуренција. Тако у својој књизи *О Јеврејима и њиховим лажима* из 1543. године пише како ипак не може да остане нем на јеврејске нападе на хришћане које упозорава на злобност и поквареност тих јадних људи те да им, између осталог, треба запалити синагоге и школе (Горцевски и Рошчић 2013)¹¹² и да их треба протерати као што је учињено у Шпанији. (Дубнов 1982: 86)

Као посебан сегмент поглавља издвајамо живот и опис логора или *anus mundi* како га је назвао др Лоренц: пут и служба су га довели од мира Хадамара до *anus mundi* – посебног непроменљивог света за себе, апсолутно богатог временом: „Промене су се дешавале другде; овде је време чамило као магла, кужно испарење. Само годишња доба, спора смена леда блатом, до сажежавајуће врелине, и натраг до леда, давали су знак да све није *изван* времена, божје царство.“ (Томас 1995: 22) То је тај нови хронотоп који у ранијим епохама није могао да буде измаштан ни у најдирљивим сновима – ни девет Дантеових кругова пакла му нису равни; то је место у времену без времена где се одиграва нова књижевност Холокауста. Из куће др Лоренца где су одржавали сеансе могли су се чути звуца долазећих транспорта и шиштање паре возова који пристају у тренуцима када би наступила тишина у њиховом разговору. То ће се поновити неколико пута. Једном је др Лоренц прокоментарисао да је то транспорт са Мађарима који стиже из Терезина и да ће их бити још више; касније је то био транспорт из Италије који ће морати да сачека јер је већ све било препуњено.

Сазнајемо како је настало прво гасно купатило *Fernichtungsbau* 1941. године, када је др Лоренц из Хадамара пребачен овамо због свог искуства са гасним објектима. У њему је Галевски радио као део Зондеркоманде по доласку у логор. То је у ствари била једна стара сиромашна пољска сеоска кућа окружена растињем, ливадама и брезама на згодном месту поред железничке пруге:

¹¹² Чланак 'Тамна страна Мартина Лутера' је доступан на <https://www.dw.com/sr/tamna-strana-martina-lutera/a-16841357>, приступљено 15.7.2018.

Бжезинка. Биркенау. Брезе. Сећао се нежног сивоплавог неба; својеврсног трошног зида тишине и изолованости, а ипак тако близу логора. На тренутак га је то готово вратило на фарму у Баварској – то благо, говна и помућено небо, али не и сиромаштво и генетска индиферентност њених бивших власника [...]

Било је пет соба. Запечаћене и непробојне, рачунао је, могле су да приме готово хиљаду чврсто збијених особа, по једна на трећину квадратног метра, и показало се да је био у праву. Налазила се на повољном месту, поред железничке пруге, тако да су тела могла да спаљују у дугачким дубоким јамама на оближњим ливадама.

‘Мислим да ћемо морати да се вратимо на спаљивање на отвореном. Сувише их стиже из Мађарске. (Томас 1995: 52)

Уобичајену слику оваквог пејзажа употпуњавало је непрекидно кулање дима и ватре из оцака крематоријума као и неподношљив сладуњави смрад спаљеног људског меса; но, Галвски је упркос свему томе задовољство проналазио „у цвећу које је украшавало баште испред кућа. А свуд околу у Аушвицу непрегледно благо.“ (Томас 1995: 71)

У другом делу првог поглавља центални догађај је једна дивљачка сцена за време Бадње вечери коју је било тешко заборавити чак и у Аушвицу, догађај који ће помињати као Божићни масакр, али који није историографски забележен као такав. На дан празника логорски оркестар који су чиниле девојке у светлим хаљинама свирао је празничне песме и Штраусове валцере. Галевског су позвали у Блок 11 који је био чекаоница за гасну комору. Тамо је била једна трочлана немачка породица грешком претучена јер се погрешно мислило да су Јевреји. Почетком рата код њих је дошла такође трочлана пољска породица са којом су требали да поделе кућу; испоставило се да су Јевреји. Иако су се држали подаље од свих, неко их је потказао од комшија. СС-овци су наредили старом Пољаку да спусти панталоне приликом њиховог хапшења на Бадњи дан и уверили се ко је он заправо. Истрагу је водио др Лоренц који није желео да буде лично умешан у убиство немачке породице којој ипак није било спаса и случај је препустио др Штоблу и др Тилиху знајући да они „немају такву грижу савести, и никакав породични ручак у плану [...] Очекивао је да ће употребити фенол [...]“ (Томас 1995: 65) али то се није десило. Ускоро им се придружила и Ирма Грезе – управница бордела – која је дошла како би убила време

док чека састанак са др Менгелом. Уместо достојанствене смрти гушењем, они су приредили праву садистичку забаву не би ли се провеселили за празник. Били су пијани и одлучили су да ће ипак половину њих спасити, али су морали сами да се договоре: свако је требало да напише имена три особе за које мисле да треба да буду поштеђене. Када су све избодовали, Тилих је рекао да само један од њих, ипак, може бити поштеђен и да опет морају да гласају – Јеврејин је написао имена немачке породице, али су његова жена и ћерка написале сопствена имена. Девојка је била спасена јер, како је др Лоренц чуо, она и није била Јеврејка, већ су је ова два човека држала закључану како би је сексуално злостављали. Штобл у то није поверовао те ју је приморао да докаже и спава с Јеврејином. Она је то учинила и била је спасена. Међутим, то није била истина. Да би преживела, а Галевски је у њој осетио жестоку жудњу за животом, посаветовао ју је да мора да се одрекне своје породице. Када је Галевски саопштио њене наводне оптужбе, родитељи су почели да јецају, а бич Ирме Грезе полетео је према њима. Томас фикционализује још једну историјску личност под њеним пуним именом и презименом коју је помињао и Штајрон са незнатним променама у презимену како би нас ипак подсетио да је његов роман фикција. Наредили су њеном оцу да се скине и легне на девојку; мајка је чупала косу са главе, а она је плакала. Галевски јој је рекао да све зависи од овог тренутка: „Узми његов пенис у уста; уради све што мораш, све зависи од овог тренутка.“ (Томас 1995: 68) Било је сасвим јасно да су отац и ћерка и да је она била невинна; обома су им лиле сузе, али Галевски је знао да ће бити поштеђена и да ће је Ирма желети по начину на који ју је гледала са грашкама зноја на челу. После тога је морала да убије своје „отмичаре“. Призори су били толико неуобичајени и екстравагантни, чак барокни, да су се при крају и сами СС-овци донекле притајили свесни да су прекорачили лекарска овлашћења. Док се ово дешавало, група од 800 Јевреја, која је неколико дана била заробљена у блоку 11, напокон је угушена гасом. Али то је било сасвим уобичајено и далеко мање брутално од сцене у којој Штобл приморава девојку да орално задовољава свог другог „отмичара“ који виси са жичане омче. Када се све завршило и када се девојка обукла, Ирма јој је дала једну штанглу чоколаде као знак успешне иницијације. Завршила је у Блоку 10 где се врше експерименти. Тако је девојка побегла из загрљаја смрти која ју је обавијала. Ово су тренуци када човек схвата зашто преживели нису могли да говоре о својим искуствима, зашто нису могли да

пронађу праве речи и језик за то, зашто они који слушају не могу да схвате шта им се говори. Ово су тренуци наше моралне упитаности како бисмо се понашали да смо се нашли у оваквој ситуацији који треба да донесу промену у човеку и његовом срцу док проживљава духовну катарзу схватајући колико је апсолутно људско зло неизмерно. То су тренуци који треба да нас освесте и дозову да треба да се окренемо једни према другима вођени осећањима самилости, емпатије, љубави према другима јер само тако можемо да дођемо до онога што је добро у нама и затремо семе зла.

У трећем делу најзад сазнајемо и све о Галевском. У претходним деловима то је било постепено и у фрагментима, најпре о његовом положају у логору, образовању, оцу, а сада и како је ту доспео и шта се десило са његовом породицом. Био је вршњак др Лоренца, али много мршавији и испијенији, мада је са својих четрдесет и пет килограма изгледао много боље од осталих обичних затвореника који нису имали приступ благодатима хране фрау Лоренц. Ухапшен је 1942. године у Словачкој као јеврејски комунистички агитатор и спроведен у Терезин на испитивање где су га непрестано тукли пре него што је транспортован са хиљадама других у непознатом правцу, односно у Аушвиц. Када су се вагони отворили, мучнија слика од мртваца били су живи мртваци који су их дочекали – сабласне и скелетне избријане фигуре у пругастим затворским оделима које се постројавају по петоро и које се крећу готово с поштовањем у знак добродошлице: „Оставите пртљаг, донеће вам га.“ (Томас 1995: 78) Чуо је неког официра како наређује да лекари иступе напред, али он то није учинио пошто су га упозорили да њих прве убијају. Уследила је селекција коју је спровео др Тилих и он се нашао на десној страни са још две стотине младих Словака, док су жене, децу, старе обавезно слали лево директно у смрт. Када су сазнали шта се дешава са онима који су отишли лево уследиле су фазе које је подробно описао Франкл: неверица, па потпуна укоченост и апатија. Али он је путовао сам те је у том смислу имао више среће од осталих. Уследила су дезинфекција и шишање, тада још увек није било уведено тетовирање. Сместио се у смрдљиву бараку у којој је делио кревет са још тројицом од којих је један умро исте ноћи. Ова његова група имала је част да буде изабрана у прву групу Зондеркоманде која је била задужена да избацује тела уморених гасом и да копа јаме: „Морали смо да вучемо тела која су удахнула своје последње отровно испарење у старој сеоској, фармерској кући преуређеној у нови крематоријум. Аушвиц је био још прилично не-

вин.“ (Томас 1995: 80) Иако је било страшно то што су морали да раде ипак је било и нечег доброг у свему томе: могли су да краду остатке хране које би пронашли у одећи жртава и није било много самоубистава – обично су то радили они који би из коморе извукли тело оца, мајке, сестре, жене или детета. Међутим, једног дана се то догодило и њему:

У малој групи старих седих људи нашао сам своју мајку; после ње, своју супругу, а она је на грудима држала нашу бебу Ели. И ја угледах да је наша беба још жива: склопљених очију, сисала је брадавицу. Њена мала пуначка рука, набрана у зглобу, покретала се [...] ‘Жива је!’ викао сам. ‘Моја беба!’ Чувар би убио бебу, али, на срећу, др Штобл нам се приближио крупним корацима. Рекао сам му да је жива [...] Зинуо је, побледео. То се никада раније није догодило, а он је био одговоран. (Томас 1995: 80-81)

Доктор је узео бебу и однео је са собом. Галевски није знао шта се даље са њом догодило; био је убеђен да ју је убио, али ће се испоставити да је то било превелико чудо да би се тако обично завршило. Пошто доктор и његова жена дуго нису могли да добију дете, одлучио је да је усвоје након што је Галевски слагао да она ипак није његова ћерка, већ да је његова жена само једном четвртином била Јеврејка и да је девојчица ћерка финског бизнисмена са којим је имала аферу. Њене плаве очи убедили су др Штобла. Дали су јој име Алма. Ово чудо није било спасење само мале Ели већ и самог Галевског јер је упознао јеврејског доктора-затвореника Левенберга од кога ће сазнати да их има неколицина. Рекао је др Штоблу да Левенберг има глауком и да то зна јер је и сам лекар. Након тога је и он постао лекар-затвореник, а његова цела Зондеркоманда је неколико дана касније завршила у гасној комори. Да би окушао срећу и обезбедио макар једно виђење са својом девојчицом, Лоренц је саветовао Галевског да предложи др Штоблу заједнички психолошки експеримент али да овај поверује да је то његова идеја. Предлог ће бити усвојен: радиће на психо-сексуалном експерименту у коме ће испитивати начине реаговања различитих раса на страх у сексуалном контексту: „Французи називају ор-газам малом смрћу; др Штобл жели да споји малу и велику смрт.“ (Томас 1995: 87) У експеримент ће бити укључена и Џудит – девојка која је преживела Божићни масакр. Касније је организован пикник како би Галев-

ски могао да види своју девојчицу, али у својству лекара и издалека, милошћу др Штобла који је био све само не милостив. Џудит му је нацртала њен портрет на папиру-рецепту који је касније закопао поред болничког блока. Овде Томас подсећа да је и у логору смрти било уметности и да су пронађени остаци различитих видова уметничких дела драгоцене сведочанства отпора и тежње да се кроз уметност сачува сећање и сведочење на живот у срцу пакла смрти.

Поглавље се завршава повратком др Лоренца из Немачке где је морао да отпутује на неко време својој кући јер му је мајка била веома болесна – последица непримереног издајничког понашања његове сестре Еве која је до тада била оличење честитости. Сада је украла храну из продавнице у којој је радила. Ова нелојалност послодавцу и држави која је ионака имала већ довољно проблема натерала га је да увиди како више нема моралних вредности: „Зашто се ми боримо и умиремо?“ питао је. „Попримамо неморалност наших непријатеља.“ (Томас 1995: 74) Али све је изглађено и он је излечен; и његов однос са родитељима који су најпре били разочарани његовим приступањем у СС се поправио тако да је одлучио да скине портрет фармера и његове жене и стави слику својих родитеља. Било је потребно да се врати својој кући и да му сећања навру и разреше мистерију његових симптома. Када је имао око девет година један старији дечак га је на превару затворио у неку гробницу која се налазила у крипти цркве. Почео је панично да се гуши од страха у мраку и да удара и гура врата како би изашао. По лицу и рукама су му милели инсекти све док се није онесвестио. Дечак се вратио и извукао га у последњем тренутку. Сећање на овај догађај је било толико страшно да га је у потпуности потиснуо да није ни био више сигуран да ли је стваран или је сан. На самом крају стиже вест да је у савезничком бомбардовању погинуо његов син Хајни. Чини се да Томас није најбоље разрадио овај део у коме је Галевски требало да буде психоаналитичар од помоћи, јер др Лоренц сам на крају открива порекло и узроке своје узнемирености повратком на место трауме.

За разумевање даљег тока романа сви ликови и наведени догађаји из првог поглавља имаће директне везе са осталим ликовима све до поглавља „Мадона“ иако се тако не би рекло на прво читање пошто је временски скок између прва два поглавља у размаку од 46 година. Идентитети ликова су нејасни, чак помешани. Томас говори и о судбини нацистичких официра након рата који су махом пребегли уз помоћ веза које су обезбеђивали из Ватикана

у државе Јужне и Северне Америке, али и Сирију што није био редак случај где су наставили са нормалним животима, а познато је, као што смо видели у првом поглављу, да су бивали и у највишим политичким круговима и водећим партијама креирајући политике широм света, нарочито у државама бившег Совјетског савеза и Блиског, односно Средњег истока. Већина ликова који се појављују у каснијим поглављима већ су се на неки начин појавили и у првом, али до откривања њиховог правога идентитета долази се постепено уз само спорадично помињање детаља. А откриће их само читаоци, не и сами ликови, они који су били деца или потомци директних учесника, који нису свесни прошлости својих родитеља и своје сопствене. Родитељи умиру, а тајне остају да прате њихову децу. Најпре се чини да они немају никакве везе једни са другима да би се касније како наратив тече успостављале директне и индиректне везе међу њима. Зато је Томас и сам упозорио читаоце на својој званичној интернет страници да морају да буду спремни да роман прочитају бар два пута. (Томас н.д.) Неки ликови и даље све до самог краја остају магловити и нејасни као и њихове конкретне судбине, баш као што је случај у реалности са многим озлоглашеним личностима нацистичког апарата, тако да читаоци сами морају да закључе и разреше мистерије ако је то икако могуће. Ова збрка и донекле нејасан завршетак само појачавају збрку протеклог века и кључних историјских догађаја.

Друго поглавље „Љубомора“ открива замршене и испреплитане љубавне односе неколико парова. Њихови односи, везе, заједнички контакти развијају се све до шестог поглавља „Мадона“ у коме се враћамо назад у 1944. годину где најзад разоткривамо, потврђујемо или оспоравамо све што смо раније закључили о томе ко су ови нови ликови и какве везе имају са онима из првог поглавља. Упознајемо већину нових ликова и њихових живота. Томас нас води у будућност у 1990. годину. Поглавље је подељено на четири целине у којима се смењују психоаналитичке сеансе и писма која ликови упућују једни другима. Једно од доминантних осећања које провејава је љубомора различите врсте коју испољавају различити ликови у себи својственим контекстима. Поглавље почиње сеансом у Лондону где сазнајемо да пацијенткиња Лилијан Роудс испољава неке симптоме који личе на ПТСП: има велику потребу за храном, прождире је неконтролисано, депресивна је и има несанице, али и кошмаре, буди се ноћу са самоубилачким мислима. Не сећа се много свог детињства осим прљавштине јер је била ратна беба – мајка је радила у фабрици муниције, а бака и дека

су такође били тамо бринући се о њој. Прво сећање јој је како седи на сандуку окружена намештајем, па рођење брата на кога је била веома љубоморна. Имала је недавно и једно живо сећање на мирис када је омирисала кожну јакну свог супруга тражећи трагове неверства иако је била сигурна да може да му верује и да је један од ретких мушкараца који нису „покварене шовинистичке свиње“ што се ипак неће испоставити као тачним. Имала је осећај да је тај мирис коже осетила раније у детињству док је седела на поду. Једном је пронашла бубу на земљи и појела је јер је морала да има у стомаку било шта. Након тога је повратила. Вегетеријанац је и не подноси месо, шта више, гнуша се мириса прженог меса. Сеансе се одвијају тако да чујемо само глас пацијената у дијалогу са својим терапеутима који су у томе неми и тако ће бити са сваком сесансом у роману – то је једна од ретких правилности. У том смислу нема мешања перспектива. Сви остали ликови који се појављују су на неки начин повезани са њом. Препоруку за терапеута Криса Џејмса је добила од старог породичног пријатеља др Оскара Џекобсона; њен отац је за време рата био Оскаров возач, а касније су одржавали контакт преко Божићних честитки. Није га видела већ много година. Лили је удата за Стивена и имају сина Фила. Савремену политичку ситуацију Томас пројектује највише кроз Стивена који жели да се бави политиком, да прође као лабуристички посланик који заговара социјалну правду за разлику од либерално-капиталистичке владајуће опције. Тренутно ради као адвокат у краљевском већу на случајевима злостављања и силовања жена. Покушава да уведе систем по коме би свака женска особа преко шеснаест година добила свој лични код који би изговорила сваки пут пре вођења љубави назвавши централну организацију што би значило да пристаје на однос; у супротном би изговорила погрешан код те би то био аргумент на евентуалном суђењу за силовање. Овакав систем би одузео мање времена него стављање кондома: „И то је подједнако сигуран секс. [...] Мушкарац би двапут размислио пре него што силује жену или девојку, кад би ово прорадило.“ (Томас 1995: 133) Међутим, нису сви у власти били подједнако одушевљени, јер су неки са десног крила сматрали да је то ограничавање личних слобода мушкараца, али се не питају шта је са слободом жене које мужеви или партнери редовно силују.

Изгледа да Томасове идеје нису биле само део пишчеве маште, већ нешто што је у реалности заиста могуће јер је у Шведској 2018. и Данској крајем 2020. године уведен закон по коме се сваки однос у коме не посто-

ји јасан и експлицитан вербални пристанак или гест који означава пристанак сматра силовањем, наводи се у чланку 'Denmark strengthens rape laws, outlawing sex without explicit consent'¹¹³ у часопису *Гардијан* ефекти сличног закона који је донет у Шведској (Гардијан 2017) позитивни и да је стопа осуда за силовање порасла за 75% (Гардијан 2020) иако су противници таквог предлога тврдили да неће довести до повећања осуда¹¹⁴. Сличне реформе су најављиване и за аустралијску државу Јужни нови Велс средином 2021. године¹¹⁵ по коме неко може да буде осуђен „уколико не предузме активне кораке да дође до пристанка за однос“. (Сванстон 2021) Ту се провлаче и питања о абортусу и фаталним експериментима. Лили не види у чему је проблем да се на малој гомили хелија експериментише уколико би то донело решење и лек за многе урођене мане: „Требало би да смо далеко забринутији због онога што се са децом догађа када се роде. Наши пријатељи су изнели неке ужасне приче о инцесту у породицама за које се брину [...] Тип живи са својом седмогодишњом пасторком.“ (Томас 1995: 134) Кроз њен лик Томас укршта трауме деце 1,5 генерације које немају конкретних и правих сећања кроз шта су прошла, али подсвесно осећају да њихови животи нису у потпуности онакви какви им се чине и сексуалних и психолошких траума кроз које жене пролазе онда када изгубе бебу која је последица слободне љубави хипи покрета шездесетих година. У том смислу за Лили је везана једна афричка легенда коју Томас понавља и у роману *Шарлот*, као и Мункова слика *Magona*. Већ на првој сеанси Лили открива свом терапеуту да ју је поред проблема са храном депримирао и једна афричка слика коју је видела баш тог дана. Легенда каже да се чују крици беба које су злостављане при рођењу или су абортиране и које се крију у јарку са обе стране сеоског пута, изван Града Смрти негде у Африци где чекају своје мајке да дођу, уз опаску да

¹¹³ Чланак је доступан на <https://www.theguardian.com/world/2020/dec/18/denmark-strengthens-laws-outlawing-sex-without-explicit-consent>, приступљено 10.2.2021.

¹¹⁴ О предлогу закона у Шведској пре усвајања може се прочитати у чланку 'Sweden plans change in law to require explicit consent before sexual contact', доступно на <https://www.abc.net.au/news/2021-05-25/nsw-unveils-sweeping-changes-to-sexual-assault-laws/100162870>, приступљено 10.2.2021.

¹¹⁵ О најавама реформи у Аустралији може се прочитати у чланку Тима Сванстона (Tim Swanston) 'NSW unveils sweeping changes to sexual assault laws, including changes to definition of consent', доступно на <https://www.abc.net.au/news/2021-05-25/nsw-unveils-sweeping-changes-to-sexual-assault-laws/100162870>, приступљено 26.5.2021.

је једино мушкарац могао да смисли такву причу. За Мункову слику каже да представља типичну мушку визију грабљиве жене „загаситоцрне косе, продорних очију, с криком на уснама. [...] Кад бисте имали однос с њом, били бисте разорени. Њена црна коса би виорила око вас и угушила вас.“ (Томас 1995: 134-135)

Око саме композиције жене налазе се сперматозоиди у покрету у крваво-црвеном раму, а у доњем левом углу фетус. Жена изгледа као да је у заносу, али њен смртно бледи тен и боја указују и да је можда мртва, макар симболички, јер је убила своје нерођено дете. Преко њеног лица прелази месечина коју је Мунк такође често осликавао. Постоји више различитих тумачења значења. На плочици поред литографије која је била изложена у Британском музеју у Лондону на изложби која је трајала од 11. априла до 21. јула 2019. године под називом *Edvard Munch: love and angst* стојало је да према раним Мунковим описима она представља жену која се предаје при чему задобија болну лепоту Мадоне – Богородице. Био је разочаран и свиме оним што је доносила „слободна љубав“, али је веровао у креативни чин и његову „светост“ што је приказао такође крваво црвеним ободом изнад њене главе налик светачким ореолима. Приказ фетуса је у време појаве слике био оштро критикован од стране јавности изазивајући неку врсту узнемирења, али је управо тим детаљем Мунк желео да прикаже своје виђење мистерије стварања и рађања. Бишоф наводи и два Мункова тумачења по којима је Мадона са осмехом леша у заносном плесу између Живота и Смрти који преплићу своје руке око ње повезујући хиљаде прошлих генерација и хиљаде оних које ће тек доћи. Међутим, Лили у својој прошлости није могла да се сети ничег страшног или толико мрачног да јој изазива садашње симптоме јер је њено детињство било савршено обично и нормално детињство детета радничке класе. Из једног од писама Оскара Џекобсона сазнајемо да је у младости имала „замршену ситуацију“ са течом који ју је „ухватио у замку“. Имала је абортус пре одласка у Америку где је студирала уметност, али остаје нејасно чије је дете било: њеног првог момка Церемија или тече са којим је имала дугу везу и кога је често помињала да јој је остао у лепом сећању, можда чак и више од тетке. Неколико месеци је боравила код њих на фарми у врсешту док је још била на одсуству са колеца због болести. Теча је имао мало више укуса и осећаја од њеног оца иако није баш имао осећај за музику, али је умео да ужива у њој. Волео је природу и помагао је и њој самој да је заво-

ли тако што би гледали преко вресишта у звезде док су заједно стајали у тишини, сами. Као њен терапеут Крис ту везу ипак није никада открио.

Супруга др Џекобсона, Мајра, била је Лилина професорка у Лондону где је најпре студирала сликање и тако су се њих троје још више зближили. Обе ће организовати изложбу слика. Приликом слања писама, Лилијан шаље и карте са пажљиво одабраним делима: Оскару са Ботичелијевим *Пролетом* које га асоцира на процват комунизма и различитих покрета шездесетих, Мајри *Југишу* Артемизије Ђентилечи која је враћа на медени месец у Фиренцу када су је по први пут видели, али и у Белзен где је присуствовала сцени готово идентичној као на слици: два женска скелета која последњим атомима снаге тестеришу врат чувара који се запетљао у бодљикаву жицу. За Божић је Крису послала *Рађање Венере* јер жељан женског принципа и љубави, нарочито мајчине. Она има проблем и са идентитетом. Сазнала је после очеве смрти да је усвојена, али прича коју су јој испричали о томе ко су њени прави родитељи такође није тачна. Оскар јој је писао како је њена права мајка била Белгијанка Ивет која је за време рата радила у фабрици са којом је њен отац имао кратку аферу. Мајка је изгубила једну девојчицу након тешког порођаја а отац је сазнао да има трогодишњу ћерку у неком сиротишту пошто је Гестапо убио Ивет и тако се нашла код њих. А то ко је она стварно читаоци ће сазнати касније, док сама Лили неће имати ту могућност.

Ту су још и старији брачни пар – поменути доктор Џекобсон за кога знамо да је пореклом из Чехословачке и да се у рату борио за своју родну Енглеску као пилот краљевског ваздухопловства и његова супруга Пољкиња Мајра која је преживела Аушвиц и Белзен, а која је сада успешна професорка уметности код које је и сама Лили својевремено студирала. Обоје су Јевреји. Он се налази у веома лошем стању због болести, не може да хода, слабо говори, неугодно му је док седи јер му кости штрче, често је депресиван у чему запажамо одјеке Фројдовога стања пред крај живота. Његов глас углавном чујемо преко писама која упућује другима а која куца његова супруга. Од Лилијан сазнајемо да су ставови др Џекобсона прилично десничарски, али не тачеријански – не толико фашистички – више нека врста „сентименталног плачљивог конзервативизма“ што ће се променити када схвати да је политика премијерке политика похлепе и себичности и да је дошло до распада система свих дотадашњих вредности. Био је разочаран сломом ослободилачких покрета који су са надом у бољу

и једнаку будућност процветали попут феминизма, хипи покрета, права мањина и црначких слобода: то су „били пре као чудни егзотични цветови него велика шума комунизма за коју сам мислио да ће трајати заувек, и проширити се по целом свету.“ (Томас 1995: 132)

У једном тренуку у њиховој заједничкој прошлости десило се то да је Оскар пожелео Лили. То се десило у ноћи када су Лили и Цереми посетили Оскара и Мајру на вечери. Пошто је Цереми био поприлично пијан и почео да обраћа пажњу на Мајру, она га је одвезла кући, а Оскар је искористио прилику да приђе Лили за којом је чезнуо већ годину дана. Она га у том тренутку није одбила из револта према Церемију. Док ју је гледао како се свлачи жеља у њему је била све већа, али када је посегла да скине минђуше тренутно га је пресекло једно сећање из прошлости и није могао да настави. Рекао јој је да се обуче и да је ово грешка. Тек много година касније, сада када се опет појавила, а он био готово на самрти, осећао је да мора да јој објасни шта се те ноћи десило и да његово одбијање има везе са његовим тајним животом. Она је претпоставила да је тих дана радио на случајевима из Холокауста и да су му на памети била сва она деца која нису преживала а која би тада, баш као и она, били привлачни двадесетогодишњаци. Оскар је није волео само због ње саме, већ и зато што му је враћала мртве. Подсетила га је на ћерку његовог рођака из Чешке Каима Галевског која би такође била њених година па је имао утисак да би спавао са сопственом ћерком да се то десило. А и начин на који је скидала минђушу га је подсетио на једну авантуру из прошлости. Цереми јој се никада више није јавио – он је био њен први прави љубавник јер је пре њега још увек била девица. Након љубавног краха са Церемијем, Лили је по први пут открила шта значи бити љубоморан – надала се да ће доживети удес и озбиљну несрећу као казну за његову нелојалност. Оскар је пре Мајре био ожењен, али је дословно изгубио своју жену и децу за које не зна шта им се десило. Мајра је била доста млађа од њега и на крају рата је изгледала потпуно сабласно. Није могла тачно да каже зашто се Оскар заљубио у њу, али је он свакако био њено чудо које јој је помогло да се опорави. Осећала је велику захвалност због тога. Иако се бавила уметношћу, још увек није могла своје најдубље искуство да преточи на платно. Није се усуђивала да такне у то језгро ужасног бола. Међутим, Лилина карта јој је помогла да почне о томе бар да размишља. На крају другог поглавља Оскар сазнаје да је његова пријатељица из прошлости Маргарита Холштајн пре-

минула. Пливала је за Немачку на Олимпијским играма 1936. године. Била је оснивач параплегичарских игара јер је њен син рођен са хендикепом. Погинуо је у бомбардовању Берлина.

Крис Џејмс је млади терапеут на пракси и терапији код др Џекобсона који жели да постане психотерапеут, али увиђа да ипак није за то јер неке очигледне ствари не успева да открије код своје пацијенткиње Лили. Зато се одлучује да помогне др Оскару да напише књигу што ће се и догодити. Седмо поглавље носи назив саме књиге „Узорци уочљиве узнемирености“ коју ће Крис на крају написати и која ће заправо бити једина ствар која њему припада, јер све остало иако се чини да јесте, заправо није његово.

Крис је имао финансијске проблеме изазване либералистичком политиком премијерке Тачер који су му изазивали стрес, звоњаву у ушима, раздражљивост, несанице. Био је веома љубоморан на своју жену. Његов главни животни проблем и траума коју носи јесте одсуство мајке која је оставила оца и њега и отишла без трага и гласа. О њој ништа није знао: ни где је, ни с ким, ни да ли је жива. Покушавао је да сазна од др Џекобсона који ју је познавао, а са оцем је раније заједно радио на пројекту зближавања неуролога и психоаналитичара – што се испоставило као узалудан труд. Постоје индиције да је можда отишла у Канаду. Од Лили сазнаје да један пацијент др Џекобсона има хомосексуалне нагона, а да други луди. Знајући изглед и држање друге пацијенткиње Рејчел Брант закључио је да је он тај који луди. Међутим, осећа узбуђење када му његов други пацијент Били Хамилтон препричава своја ратна сексуална искуства. Како се прича о њему одвија видећемо да воли да се преоблачи у женска одела, тачније одећу своје жене када га она напусти и оде са Стивеном, мужем Крисове пацијенткиње Лили. У овој опсесији за преоблачењем у жену препознајемо опсесивно-компулсивни поремећај који Крис испољава у смислу дечије игре о чему је Фројд писао у *С оне стране принципа задовољства*. Та игра облачења која се понавља заправо представља испољавање његовог незадовољства због одсуства мајке која га је оставила и не враћа се које не може на други начин да искомуницира јер ње нема. До делимичног задовољства ипак долази када му се врати његова жена. Његов првобитни закључак је био погрешан, јер није он тај који луди. Није могао да има нормалан сексуални живот са Шерон уколико му не би говорила о својим сексуалним искуствима с тренером Клаусом кога је упознала давно док су боравили у Бечу. Њему је та чињеница о превари

била болна, али у исто време и узбудљива. У својим кошмарима сањао би да је жена или да је прерушен у жену или своју мајку. Једном је сањао да је прерушен у жену и да га је један немачки војник претресао испод сукње. Уживао је у томе и био је разочаран када га је предао жени-нацисти. Схватио је да је природно што му је пријао мушкарац јер је заправо био жена – то није хомосексуалност као таква, већ је последица његове жеље да буде жена. Али, није он заиста желео да промени пол, већ је то све било у вези са осећајем напуштености и чежње за вољеним женским бићима које га увек напуштају, најпре мајком па супругом, а ни ћерка није његова. Суштина његовог живота била је немогућа потрага за мајком као што је Лиза Ердман све време желела да се само још једном сретне са својом. За Крису, на његову жалост, неће бити никаквог магичног решења.

О Крисовом оцу сазнајемо такође спорадично, углавном посредно из Крисових и Шерониних прича. Зове се Ален, радио је као хирург и налази се пред пензијом. И он жели да напише књигу којој сада може да се посвети. Пошто је био тежак човек Крис донекле и не криви мајку што га је оставила, али не може да схвати зашто њега није повела са собом. Чак је и прижељкивао да му је Оскар заправо отац, као што му је Шерон и рекла приликом једне свађе, али је признала да је то ипак измислила. Био је висок, добро држећи снажан и бистрог погледа. Имао је светле плаве очи. О Аленовим чудним пословима најпре чујемо од Шерон која му је помагала куцајући извештаје о истраживањима на животињама које је спроводио што је у њој изазивало право гађење и мучнину због ужаса које је морала да слуша. Након одласка у пензију опет ће добити ангажман од владе за коју ће радити истраживања која подразумевају стављање мачијих глава у пројектиле да њихове очи могу да буду навигација до циља. Крису је био уверен да се шали и да је у питању наставак његових истраживања повреде мозга која је радио у Америци у првим деценијама након рата: „Скалпирао је живе шимпанзе, онда им ударао мозак како би видео узорак оштећења који то проузрокује. Дрмајући га као желатин. Он је јебени монструм. Мислим да је мајка морала да збрише из пакла.“ (Томас 1995: 301) Претпостављао је да су уговори о заштити у вези са ситуацијом у Заливу јер ће бити нисколетећих задатака те је могуће да ће бити повреда мозга. Поред шимпанзи, вршио је опите и над псима које је излагао хиљадама удараца чекићем по све четири ноге да би открио како реагују. У овим језивим експериментима се огледа и Томасово виђење језивости и накарад-

ности нацистичког система који је спровео највећи експеримент на свим нивоима у историји цивилизације, али и критика онога што се заиста радило са различитим животињама још од времена Вијетнамског рата па надаље у интервенцијама Западних земаља и њихових савезника¹¹⁶.

Кућа сшраве у Бјелаја Церкови

Друга пацијенткиња др Цекобсона је Рејчел Брант која је такође на пракси и терапији. Она на неки начин представља централну личност очувања сећања на Холокауст постгенерације у смислу да у себи носи осећања оних који немају личног додира са Холокаустом, али имају породичну историју и потребу да о догађају сазнају што више и сачувају сећање. То је чини заступником преживљавања и секундарно истраумираном. На неки начин осећа и симптоме кривице преживелих јер су читаве њихове породице у Европи страдале док су они били на сигурном у другим државама или на другим континентима. Први пут је срећемо у другом поглављу на сеанси код др Цекобсона. Као што би и требало, прво о чему говори је сан у коме њена сестричина Рут умире од леукемије док јој сестра признаје да је она њено дете чиме Рејчел није била изненађена јер је то знала већ седам година. И одмах сама разоткрива значење сна: била је љубоморна на своју сестру, али не због мужа већ због њене девојчице – она сама није имала деце и била је разведена, а имала је и проблематичан однос са оцем. За разлику од Криса који је био у мучним односима са женама, Рејчел је имала проблеме са мушкарцима. Није толико забринута за своју „слабу, малу психу“ колико за пројекат који жели да спроведе а то је отварање музеја у Бјелаја Церкови:

Било би дивно да се то оствари! Као да ме они моји мали рођаци моле, преклињу да покушам и урадим *нешто* да не буду потпуно заборављени.

Лако сам могла бити једна од њих. Осећам понекад да немам никаквог права на живот, докторе Цекобсон. Разумете ли? Сара

¹¹⁶ Више о злоупотреби животиња од стране америчких војних снага се може видети у публикацији *Animals, The Hidden Victims of War* (2003), доступно на <https://www.animalaid.org.uk/wp-content/uploads/2016/11/waranimals.pdf>.

мисли да сам сентиментална, и да живим у прошлости; али ја на то не гледам тако. Донела сам вам ону немачку књигу коју сам вам помињала, с изводима из немачких докумената и сличним стварима. Не могу вам описати колико сам плакала.

То је... невероватно је да људска бића могу...

Опростите.

Али знам да *ви* разумете, и благосиљам вас због тога. (Томас 1995: 139-140)

У књизи се налазе изводи из немачких војних докумената као и записи католичких дивизијских свештеника кроз које Томас указује на улогу Католичке цркве и свих оних који су немо посматрали стравичан догађај и страдање деведесеторо невинне деце као и положај оних који нису ништа урадили да спасу макар један невини деџи живот.

Као и у *Белом хошелу* Томас и у овај роман инкорпорира стваран догађај – масакр у граду Бјелаја Церкови у близини Кијева – али не гради своју фиктивну причу на темељима стварног догађаја, већ он постоји засебно за себе кроз аутентичне извештаје више актера, односно посматрача који не предузимају апсолутно ништа да спрече катастрофу. У самом месту не постоји никакво обележје које се односи на овај злочин, а само на јеврејском гробљу, које је сада само мањи део градског гробља, стоји споменик жртвама Холокауста. Ту је и масовна гробница оних који су страдали у овим покољима из само једне од војних области која је формирана 1980-их година када су премештени и сахрањени остаци убијених и спаљених људи. Није јасно да ли је обележје које се ту налази посвећено тој гробници или свим жртвама. Ова масовна убиства су се десила крајем августа 1941. године након што су Јевреји били оптужени за њихово подметање почетком месеца. Жртвама је најпре било наређено да се окупе на једном месту ради пресељења. Егзекуције су се догодиле на четири локације од којих је једна била у оближњој шуми где су убијана деца, а остале три у трећој, петој и седмој војној кијевској области (в. Тиме 2012). Никакво обележје или остаци масовне гробнице у тој шуми се не може данас наћи. У публикацији *Children during the Holocaust* (2011) ауторке Патриције Хеберер (Patricia Heberer) налази се неколико извештаја које је користио и Томас. Наводи да су у почетним стадијумима „чишћења“ мете били војно способни мушкарци и друге расне и политичке мете. За неколико месеци

то су постали и сви остали припадници јеврејске заједнице укључујући жене и децу:

Ово проширење убијања на читаве популације било је праћено неједнаким хронолошким и регионалним обрасцима што је очигледно водило до почетне конфузије међу мобилним јединицама за убијање. Тако је вод **Waffen-SS** уз помоћ украјинских снага прикључених [Sondercommando]SK4a спроводио убиства стотине одраслих мушкараца и жена јеврејске заједнице из Бјелаја Церкове, али су одбијали да пуцају у децу. (Хеберер 2011: 96)

Само месец дана након ових егзекуција уследиће највећи масакр „метком“ почињен од стране нациста у Бабјем јару.

О овом злочину сазнајемо у трећем поглављу Сва документа која су инкорпорирана написана су курзивом чиме Томас овог пута визуелно издваја документаристички део. Рејчел је у извесном смислу била опседнута Холокаустом из два разлога. Први је што је ратне године провела на сигурном у Шкотској док је цела њена породица у Украјини коју није ни упознала нестала у Холокаусту. На неки начин је осећала љубомору на њихову смрт и емотивно сиромаштво зато што није могла да искуси њихова страдања на сопственој кожи. И Крис је осећао извесну дозу сиромаштва у односу на свог пацијента Хамилтона који му је говорио о рату. Ту су и енглески ратни филмови у којима је рат приказан као једно романтично доба изобила за сусрете официра мушкараца и жена: „Све што ја имам су у ствари Фокланди. Ми смо доста пропустили. Наравно да не би требало тако да говорим кад је Мајра прошла кроз пакао. А ни ваш рат није био баш пикник, зар не?“ (Томас 1995: 122) Закључује да Енглезима недостаје осећај патриотизма. А нису га имали јер готово да никада у новијој историји нису морали нешто своје да бране, већ су искључиво нападали, освајали и колонијализовали туђе присвајајући га као своје што не може да се пореди са онима који су у позицији да губе своју земљу. Други разлог за Рејчелину опсесију је што се злочин догодио у њиховој кући у Украјини. Она је желела да се од те куће направи музеј у чему јој др Џекобсон помаже преко свог пријатеља у совјетској амбасади. Назив докумената које му је донела „Шест студија“ подсећају га на студију за Мункове слике која носи назив *Сажалење* а коју је својевремено написала Мајра: „На овај

начин, претпостављам, пет до шест протагониста у Бјелој Церкви, били су ‘сажаливи’“ (Томас 1995: 184) ироничан је Оскар. Дакле, у том трећем поглављу „Шест студија за сажаљење“ које је уметнуто у структуру романа и има самосталан живот, осим изненадних и кратких каснијих референци које ће такође бити самосталне, имамо шест извода или рапорта о истом догађају које подносе католички дивизијски свештеник др Ројс, протестантски дивизијски свештеник Вермахтоберфарер Корнман, Генералштабзофицир Гроскурт, протестантски и католички војни свештеници Туес и Вилчек, главнокомандујући Шесте армије Фон Рајхенау и СС-оберштурмфирер Август Хефнер. Догађај о коме извештавају десио се 21. августа 1941. године. Дан раније су немачки војници скренули пажњу католичким и протестантским свештеницима на чињеницу

да су јеврејска деца узраса између неколико месеци и пет или шест година, чији су родитељи одређени за егзекуцију, заључана у једној кући у непогодним условима, под надзором припадника украјинске народне војске. Та деца се могу чути како непрекидно цвиле. Рекли су да су тамо лично оштили и потврдили ову чињеницу, али нису видели ни једног припадника Вермахта или било којег другог надлежног за одржавање реда или вршење дужности чувара. Известили су да је тамо било само неколико немачких војника који су ледали, и да су ти људи изразили опорчење због оваквог стања ствари. (у Томас 1995: 185)

Ово је било стање у најгрубљим цртама. Закључили су да је у питању самостална акција украјинске војске. Да би известили своју команду морали су лично да оду и увере се у ове наводе. Католички дивизијски свештеник др Ројс је записао следеће: да су се плач и цвиљење деце могли чути врло гласно у дворишту куће, да је испред био један украјински стражар са пушком, неколико немачких војника и неколико младих украјинских девојака, да су у кућу ушли несметано, да су пребројали деведесеторо деце узраста од неколико месеци до седам година и да није било надзора од стране Вермахта или других немачких власти иако је био присутан велики број немачких војника укључујући и официра за санитетско-здравствене мере. Деца су била смештена у две собе док је трећа била празна. Њихови родитељи су већ били убијени, а и она сама су чекала егзекуцију.

Ове две собе су биле у прљавом стању, није било воде те је било могуће избијање инфекције:

Деца су лежала или седела на поду који је био прекривен њиховим фекалијама. Било је мува на ногама и стомацима већине деце, од којих су нека била напола одевена. Нека од веће деце (две, три четири године старости) стирала су малтер са зида и јела га. Два мушкарца, која су изгледала као Јевреји, покушавала су да почисте собе. Смрад је био страховит. Мала деца, посебно она од неколико месеци, плакала су и цвилела без престанка. Војници у нашој праћњи били су пошресени, као и ми, невероватним условима и рекли су да је то срамота. (у Томас 1995: 186-187)

Наредни извештаји су сличне садржине само из другачијих перспектива и акцената у зависности од тога ко пише. Тако се у извештају Вермахтоберфирера Корнмана наводи да су немачки војници били распоређени на осматрачком месту и на углу куће узбуђено говорећи о ономе шта су чули и видели и да сматра да је непримерено и крајње непожељно да се овакве ствари догађају пред јавношћу. Генералштабсофицир Гроскурт наводи да су дивизијски свештеници који су га известили о овоме препоручили да се стање у кући што пре побољша јер многи војници долазе, а услови могу да изазову неповољне последице по њих. Инструкције оберштурмфирера биле су јасне и нико није могао да их мења: деца су одређена за егзекуцију. На питање да ли команда долази с неке више инстанце фелдкомандант му је одговорио да је сигуран у „*коректност и неопходност овог наређења*.“ (у Томас 1995: 193) Гроскурт је даље тражио да се кућа обезбеди тако да војници који пролазе немају увида у тамошња дешавања и да се транспорти до места егзекуције изврше неупадљиво: „*Следећи егзекуцију свих Јевреја у граду, постало је неопходно да се елиминирају сва јеврејска деца, посебно новорођенчад. И новорођенчад и деца је требало да буду елиминисана одмах, како би се избегла ова нехумана акција*“ (у Томас 1995: 194). Поглавље се завршава шестим извештајем у исповедничком тону за који не знамо коме је упућен ни када већ само да га је написао СС-оберштурмфирер Август Хефнер у коме описује саму егзекуцију коју је требало да изврше припадници Вафен-СС, али је на крају установљено да су они млади људи, да не могу да им траже да пуцају на малишане и да и

други немачки војници имају малу децу тако да је одлучено да то изврши Украјинска народна војска фелдкоманданта. Хефнеров извештај завршава се на следећи начин:

*Општио сам у шуму сам. Вермахт је већ ископао гроб. Децу су до-
вели на штактору. Нисам имао везе с овом техничком процедуром.
Украјинци су стајали около гроба. Децу су снели са штактора. По-
ређали су их дуж ивице гроба и пуцали тако да у њега упаду. Укра-
јинци нису циљали у било који одређени део тела. Упали су у гроб.
Цвиљење је било неописиво. До краја живота нећу заборавити ту сце-
ну. Тешко је то поднети. Сећам се посебно светлокосе девојчице која
ме ухватила за руку. И њу су касније убили... Гроб је био у близини
неке шуме. На нешто даље од пушкомеша. Егзекуција се извршила не-
где поподне око 3.30 до 4.00 часа. [...] Многу децу су тађали четири или
пет пута пре него што су издахнула. (у Томас 1995: 199)*

Оно што је за сажалење у овим извештајима је потпуна морална изопаченост људи који су их писали, јер су се жалили на приказ који може да узнемири немачке војнике, али не и на моралност самог убијања и уништења људских бића нарочито деце која су по својој невиности и чистоти најближа Богу. Заиста остаје неразумљиво како је један део хришћанства – религије која пропaгира љубав и самилост – у оквиру Католичке цркве могао да учествује у свему томе. Плач и крици деце наставиће да се јављају и касније у роману запоседајући Рејчел. Недужна деца завршила су у масовним гробовима остајући да уходе оне који су за то одговорни, али који нису ни приближно довољно одговарали, и све оне рационалне људе који са тим немају никакве везе, али имају у себи основна морална и људска начела да могу да процене присуство незамисливог зла. Убијање деце, нарочито у ратним околностима, представља најкрвничкији чин убијања хуманизма, човечанства и самог Човека; то је злочин већи од било ког другог. Најстрашније од свега јесте чињеница да су постојали слични масакри над недужном децом као што је овај у Бјелаја Церкови и у другим крајевима окупиране Европе. Готово идентичне слике могле су се видети у логорима смрти у Јасеноцу и другим логорима НДХ који су поседовали посебне логоре само за децу. Услови и стање у којима су деца била држана док су чекала своју егзекуцију документовани су на видео-тракама и другим архивским документима. У

многим документарним филмовима снимљеним на ову тему могу се видети ти потресни снимци деце која беспомоћно леже на бетону са надувеним стомацима и цревима која из њих испадају, као и исповести сада одраслих и старих људи који су успели да преживе махом уз праву милост и помоћ велике хуманитарке Дијане Будисављевић. Усташе нису осећале никакву нелагоду док су својеручно убијали кога су стигли; нису желели чак да користе ни метке, већ су то чинили потпуно ручно очи у очи са својим жртвама на многобројне монструозне начине.

Фриз живота

Рејчел ће бити својеврсни кустос и водич кроз четврто поглавље „Усамљеница“ у коме присуствујемо изложби слика Едварда Мунка и пројекцији филма о њему у организацији Мајре Цекобсон. На том месту ће се сусрести сви ликови, осим Алме Коф из последњег поглавља, са свим својим тајним и јавним животима и причама, а сваки сегмент ће бити пропраћен неком од слика из „фриза живота“. Рејчел ће нас водити од слике до слике оживљавајући их кроз своје тренутне халуцинаторне епизоде као и бол и патње самог сликара кроз које је пролазио осликавајући тешке тренутке свог живота и живота своје породице у коме је доминирала смрт. Није необично што је Томас у свом роману који тече у сеансама психоанализе инкорпорирао баш Мункова дела, јер је и сам сликар био веома заинтересован за нову науку психологију која је у његово време почела да се развија. На изложби *Edvard Munch: love and angst* сазнајемо да је посећивао предавања у Паризу 1890. године на којима би предавач изазивао хистеријне нападе својих женских пацијенткиња у току самих предавања. Тада су први пут и објављене фотографије жена у таквим стањима, уз објашњење „*хистеријно зевање*“ у једном часопису. Мунк је страховао за своје ментално здравље, односно да би могао да доживи менталну блокаду. Једна његова сестра је ментално оболела а он доживео нервни слом 1908. године због кога је провео неколико месеци у једној болници у Копенхагену. С друге стране, Мунково ликовно стваралаштво је у многоме било инспирисано и књижевношћу, нарочито сценским перформансама и драмама о чему се може више сазнати у раду из 1983. године ‘*Edvard Munch's Dramatic Images 1892-1909*’ Карле Леид (Carla Lathe). Она наводи да је Мунково интересовање за позориште проистекло из дружења са

писцима као што су Стриндберг, Хајберг и нарочито Ибзен којим је био опчињен у његовом бескомпромисном бављењу друштвеним и моралним темама као што су прељуба, наследни сифилис, лудило или лицемерје који су шокирали то исто буржуаско друштво које је све те преступе чинило:

За развој Мункових слика у периоду од 1892-1909 године, важно је узети у обзир његов избор писаца, глумаца и музичара за пријатеље и ривале. Његове изјаве о писцима којима се дивио указују на то да је желео да се такмичи са њиховим приказима скривених делова ума. Он је упоредио себе са Ибзеном, а композиције његових слика биле су подстакнуте Стриндберговим психолошким драмама. (Леид 1983: 192)

И сам ће на својим сликама приказивати ужасе наследног сифилиса које је имао прилике да види у једној париској болници. Његове слике ће постати оно што је невероватно неморално, али не и оно што је на њим. Нове позоришне форме које су почеле да се појављују за време боравка у Паризу и Берлину захтевале су и нову уметност и уметнички израз тако да је Мунк учествовао у креирању сценографија и позоришних програма. Тако је једна грана уметности вршила утицај на другу да би Томас написао повратну реакцију и из Мункових слика покушао да пронађе инспирацију и повеже психолошка стања својих ликова и сентимент времена. Леид каже да је Мунк од своје публике желео да га признају не због његовог сликарског умећа, већ због његовог начина на који приказује људско искуство. Уметност читавог двадесетог века имала је исте пориве; више није било толико битно направити савршено уметничко дело или написати роман коме ће се дивити и хвалити га због његове савршене структуре или наративног тока, већ коме ће се прићи са стране његовог покушаја да хаосу и парчићима у којима се нашао Човек након Холокауста да какав-такав смисао и покуша да га састави.

Пошто је патила од клаустрофобије и непријатности због великог броја непознатих људи, Рејчел није било ни мало лако да дође на изложбу. Није посећивала просторије без прозора као што су уметничке галерије или биоскопи: „Сваки пут кад уђем (*sic*) на неко цивилизовано место, где се људи окупљају, какво је ово, не може а да га не упореди с кућом деце која умиру. Све јој изгледа плитко и неважно после тога.“ (Томас 1995: 216)

Стога јој име уметника Мунка није много значило а његове слике су јој изгледале посве чудно. Прва слика којој је пришла била је *Усамљеница* (1896/7) – млада, витка девојка са дугом златном косом која стоји на оба-ли сивкасто-плавог мора окренута леђима. Чинило јој се да се осећај уса-мљености рађа управо из немогућности да се види њено лице. Она никада није тако изгледала: била је средовечна, ниска и пуначка са кратком сив-кастом косом и истуреним стомаком: „Стајала је иза себе, посматрајући. У последње време често је имала тај осећај.“ (Томас 1995: 203) Затим ће уследити прва халуцинација у којој млада жена са платна задиже своју хаљину и чучи док жута бујица излази из ње након чега ће јој пажњу при-вући фудбал на стенама и млади човек у црном оделу одмах иза ње. Окре-нувши главу лагано му је климнула и поново се окренула гледајући у сиво море; кап жутог прелеће преко слике од ње до мора. Док је разговарала са Оскаром имала је осећај да стоји изван себе док слуша свој глас како го-вори независно од ње саме. Док је гледала *Магону* и размишљала шта је то што покушава да јој каже, уследила је још једна халуцинација у којој зла-токоса девојка устаје пуштајући сукњу назад да падне. Не додирујући се рукама, млади човек и она кренули су једно поред другог ка мору. Дошла је до *Слушкиње / Јушро* (1884) која седи на ненамештеном кревету док обу-ва чарапе и спрема се за још један исти напоран дан без задовољства као што су јој и сви други. Светлост долази кроз прозоре; следи халуцинаци-ја: „Јутарња светлост је пролазила кроз готово прозирни крчаг за воду на прозорској дасци. Сањиво је протрљала глежањ, левом руком обухвативши десну подлактицу док је трљала. Резигнација. Једноставност. Ухвативши дебелу чарapu почела је да је навлачи на стопало.“ (Томас 1995: 212)

Нашла се испред *Крика* (1892)¹¹⁷, једине слике за коју је знала, на којој антропоморфна силуета¹¹⁸, ипак неодређеног пола чинило се Рејчел, испу-шта или се, пак, брани од крика ужаса који влада над светом и природом као предсказање. Бишоф нуди средње решење: приказа чује крик који се

¹¹⁷ Мунк је своје радове репродуковао по неколико пута различитим техникама. Верзија коју помиње Томас из 1892. године представља прелиминарни рад под називом *Очајање (Despair)* на којој је насликан портрет сликара са замагљеним лицем, само обриси. Након три године 1895. године настаје литографија истог назива на којој је обрис онога што ће постати *Крик* каквог га већином данас познајемо. Сматра се да је то друга најпрепознатљивија слика на свету одмах након Да Винчијеве *Монализе* (1503).

¹¹⁸ Сматра се да је инспирацију за овај неодређени облик добио из изгледа једне перуанске мумије коју је видео у Паризу.

пролама природом и пролази кроз њу тако снажно да и она почиње да вришти. Мунков чувени исказ о инспирацији за ову слику Томас интерпретира у женском лицу: „*Једне вечери сам шетала стазом [...] Осетила сам крик који се проламио природом; учинило ми се да га чујем. Насликала сам слику – насликала облаке као праву крв. – Боје су вриштале.*“ (Томас 1995: 213) Рејчел готово непрестано чује вриштање те јадне деце. *Загрљени пар* (1890) приказује заљубљени пар; младићева глава је положена на груди девојке која лежи са затвореним очима на уздигнутом јастуку док им се руке преплићу у загрљају. Овај приказ је изазвао у Рејчел носталгију за dobrим временима које је провела са мужем у хотелу у Котсволдсу:

Поново је зарио усне у њене груди, тражећи нежну брадавицу. Уздахнула је, стегнула му руку [...] Било је дивно. Поново. Када су се раздвојили, устао је из кревета и стао крај прозора. Гледао је сиви фјорд, и доле сиве стене. Видео је младу жену како стоји тамо, са златном косом која јој се сливала низ леђа и бојила чак и стене и руб њене хаљине својим сјајем. Деловала је неописиво тужно и усамљено. (Томас 1995: 219)

Након приче о нечијим гађицама које су завршиле у рукама Лилиног сина тинејџера Фила који тек почиње да открива чари буђења сексуалности, Рејчел долази до *Болесног детета* (1907) на којој Мунк осликава своју петнаестогодишњу сестру Софи која умире од туберкулозе док поред њеног самртничког кревета бди жена свесна тренутка и онога што долази држећи девојчицу за руку, повијене главе. Мункова мајка је неколико година раније такође умрла од исте болести. Рејчел је ова слика подсетила на смрт њене сестричине Рут. Ово је једина Мункова слика у некој државној галерији у Енглеској и налази се у музеју Тејт у Лондону, али не на месту које јој припада: „И шта мислите где је окачена? У подруму ‘Тејта’! Ви Енглези више волите слике коња!“ (Томас 1995: 224) Онда ће Рејчел чути глас своје сестричине која јој даје своју лутку смешећи се као анђео што ће ускоро и постати; а затим и Мунка који јој поручује да мора да се избави из ове гужве којој не припада, која не воли самотњаке који се мувају около.

Рејчел је прогањала смрт сестричине и деце из Бјелаја Церкове, смрт је прогањала и Мунка целог живота због смрти мајке и сестре које никако није могао да преболи, баш као што је прогањала и сустигла Киша

који није могао да преболи нестанак свог оца. Обојица су били сличних година када су остали без мајке. С друге стране, оно што су обојица наследила од својих очева било је својеврсно лудило које се манифестовали и органски, али и у уметничком контексту. Оба уметника су изнова и изнова стварала исто дело по неколико пута, опсесивно-компулсивним понављањем једног те истог дела како би се изборили са својим унутрашњим демонима: Мунк своје слике, а Киш своје романе како би непрекидно били у вези са својим мртвима. Доказ томе је и литографија *Смрт у соби болесника* (1896) у коме је опет приказана Софина смрт. Сада је ту цела породица у просторији без врата и прозора;¹¹⁹ Софи седи у столицу у којој се не види док су око ње отац и тетка; две сестре и сам Едвард стоје напред – он гледа ка сестри на самрти – док је други брат окренут према зиду кроз који као да покушава да изађе. Сви су заточени у овој просторији као и усамљени у свом болу у коме не могу једни другима да помогну. У девојчици на слици *Пубертет* (1893) Рејчел је видела младу себе из периода уласка у пубертет и своје емотивно биће које походи сенка плодности. Нага девојчица седи на кревету са прекрштеним рукама преко гениталија, скупљених ногу и откривених груди које се једва назире. Њено мршаво тело тек почиње да се развија док над њом лебди некаква црна дугуљаста форма или сенка за коју се по неким тумачењима претпоставља да представља гениталије, али није јасно да ли су у питању женске или мушке. Наћи ће се и на графици *Ушета* на којој су наги младић и девојка која је згрчена са рукама преко лица док је он грли окренут нама леђима. Та огромна сенка која стоји поред девојке је готово исте величине као и композиција ово двоје младих који су управо изгубили невиност сваке врсте. Сматра се да је Мунк у периоду пубертета сузбијао своју сексуалност и да је на слици насликао себе у женском телу. Као и са осталим његовим делима која носе јаке сексуалне конотације, али и другим на којима приказује своје немире, и ова слика је изазивала различите контроверзе које трају и данас. За Оскара је то била Мајра када ју је упознао после логора, само што је она била још мршавија са још крупнијим и преплашенијим очима. Он мисли да је мрља заправо мрља девојчине прве менструације. Оскару се чинила типично фројдовски.

¹¹⁹ Томас каже да је у питању литографија из 1896. године; међутим, на литографији постоји отвор који може бити прозор испред кога стоји брат, док на ранијој слици из 1895. године соба нема отвора.

Та сенка заправо и није случајно ту. Мунк је имао страх од сваке сенке, и своје сопствене:

... Када сам упалио лампу изненада сам видео своју сопствену огромну сенку која прекрива пола зида све до плафона – А у великом огледалу изнад шпорета видим себе – своје сопствено сабласно лице – И водим свој живот у друштву мртвих – моје мајке, моје сестре, мог деде и мог оца – са њим пре свих – Сва моја сећања, најситнији детаљи, враћају ми се... (у Бишоф 2000: 34)

Та иста сенка мртвих прати и Томасове јунаке; када погледају своју сенку виде оне којих више нема; за Рејчел су то деца из куће у Бјелаја Церкви и сви њени рођаци нестали у сенци смрти; за Оскара то је његов тајни живот из прошлости који никоме не открива. Но, у контексту сексуалног буђења ова сенка представља и страх од онога што тек долази, од непознатог новог живота, иницијације у одрасло доба што ће постати централно осећање „фриза живота“. Рејчел закључује да Мунк разуме и осећа патње жена, али и сажаљење према њима. С друге стране, *Вампирница* (1895) јој делује застрашујуће са својом ватрено црвеном косом и главом заривеном у врат мушкарца из кога жели да исиса живот. То није једина Мункова слика на којој жена убија или жели да убије мушкарца својом сексуалношћу. Када није сликао сцене смрти својих најмилијих, сликао је сцене љубоморе – сувише се бојао предавања да би био са једном слободном женом те је углавном био са удатим женама јер је тако било сигурније, али и мучније, објашњавала је Мајра. Бојао се моћи које жене имају и осећао јаку тензију од гушења. Према сопственом признању, његове представе љубоморе и неверства инспирисане су раскалашним и пијаним животима његових пријатеља из Кристијаније, али и сопственим искуством и сећањима на његову прву љубавну везу са Мили Теулов (Milly Thaulow). Још једна фројдовска слика у којој смрт грли нагу девојку је *Смрт и служавка / Смрт и девојка* (1893/4) изнад којих лебде два слабашна детета жртве глади са великим главама што оставља посебан утисак на посматраче. Подсећамо да смо ову слику повезали са дешавањима из првог поглавља и Божићног масакра. *Магона* је, као што смо видели, највише ипак повезана са Лили, а доктора Бекера подсећа на „даму посуту љиљанима“ што је алузија за нешто из његове прошлости што другима остаје непознато.

На изложби се појављује и стари пријатељ Џекобсонових, поменути др Антон Бекер из Дамаска. Био је отмен и висок, тамнопут, витке грађе у светлоплавом оделу са смеђим очима и проседом косом. У Дамаску живи већ четристо, односно четрдесет година – грешка је настала због тога што није добро познавао језик јер му је матерњи био немачки. За време рата је био официр Вермахта, а након рата је радио са избеглицама јер је било огромних медицинских проблема. Оскара је срео у једном логору где су радили заједно и заједно упознали Мајру – тако су непријатељи постали пријатељи. У Дамаску има сина и двоје унучади који су Сиријци као што је била и његова супруга која је преминула. Она је била његова друга жена. На Блиском истоку се у тренуцима када се одвија Мајрина изложба водио Заливски рат између коалиције тридесет и пет држава коју су предводиле САД и Ирака наводно као одмазда због анексије Кувајта пре тога, а заправо због превласти над изворима нафте. Неколико месеци након сусрета, Лили ће у новинама видети фотографију са састанка генерала Пентагона и сиријског дипломате у Дамаску у чијој ће се позадини налазити и Бекер у својству саветника: „[...] Нека врста јавног здравственог инспектора, рекао ми је. То у Сирији може свашта да значи. Али рекао је да је годинама у пензији.“ (Томас: 1995: 292) Још при том њиховом сусрету на изложби Лилијан је помислили како је помало чудан због присног начина на који ју је поздравио, као да ју је већ од раније познавао. Рејчел је била томе присутна и имала је утисак да јој је пришао са посебном топлином, али и тужно у исто време. Претпоставила је да је у њој видео своју преминулу супругу која је била истих година као и Лили. Тај његов однос према њој сматра помало језивим иако је био потпуно безазлен и савршено учтив – рекао је да му је велико задовољство што ју је упознао гледајући је право у очи држећи њену руку обема својим – а то је било крајње лично, као да је воли.

Томас подсећа и на нацистичке погледе на уметност. Познато је да је Хитлер био или бар покушавао да покаже како је велики љубитељ и познавалац уметности те су значајна уметничка дела била део ратног плена нациста. Након Првог светског рата двадесетих година Мункова дела су најзад добила заслужено признање, а и сам уметник је сматрао да је немачка културна сцена на којој је преовладавао експресионизам напokon сазрела за његов рад. Најпре су се његова дела нашла у приватним колекцијама лекара, судија, колекционара и других виђенијих људи да би касније добио посебни галеријски простор за своје радове подједнако као и Ван Гог, Сезан или Пикасо што

га је пласирало и на шири интернационални план, тако да су и галерије и музеји почели да откупљују његова дела. Међутим, ствари су се промениле са доласком нациста јер није свака уметност била вредна њихове пажње и у складу са идеологијом *Kinder, Küche, Kirche*¹²⁰ те су се Мункова дела нашла у категорији дегенеративне уметности у коју су спадала дела модерне уметности као и дела која су представљала „културна документа декадентног рада Бољшевика и Јевреја“ (Огастин 2019) како је гласио пропагандни плакат који је позивао грађане Рајха 1937. године у Минхену да посете изложбу и виде како су ови субверзивни елементи допринели уништењу немачког сликарства и уметности уопште. Таква дела су давана на аукцију која је спроведена у Швајцарској 1939. године када је продата и Мункова слика *Болесно дете* која се сада налази у поседу музеја Тејт у Лондону. Многа дела других уметника отишла су у приватне руке или су тајно спаљена.

Тајна соба Оскара Џекобсона и оно што се у њој могло пронаћи приближиће нас један корак ближе откривању тајног живота из прошлости супружника. Баш ће Рејчел бити та која ће је пронаћи и која ће видети све оно што су скривали од очију других. Пошто није могла да иде на пројекцију филам, Мајра јој је уступила кључеве стана јер није желела да Рејчел пропусти журку. Када је стигла и ушла у спаваћу собу открила је да се у њој налазе још једна врата за која је мислила да су од купатила. Међутим, када је окренула кваку, она се нису отворила те је искористила свежањ који је имала. Била је то мала просторија у којој су се налазили сто на коме је била старинска писаћа машина и уметнички портфолио, столица и орман за картотеку. Сам изглед просторије указује на мрачне и скривене делове историје који се заборављају и намерно остављају негде са стране што ипак не значи да се нису догодили. У процесу разоткривања и преиспитивања историје, такви догађаји се откривају и кад-тад дођу на светлост дана. Када је отворила потфолио нашла је неколико цртежа на којима су приказане скелетне женске фигуре са избријаним главама у пругастим пицамама, затим исте те фигуре са поломљеним вратовима уклоњене са вешала. Помислила је да се ради о Аушвицу. Затим је покушала да отвори фиоку, али како је била закључана употребаила је један мали кључ и у првој није пронашла ништа интересантно. Друга фиока била је испуњена садомазохистичким часописима са бруталним перверзним и насилним сликама које су

¹²⁰ срп. Деца, кухиња, црква.

је узнемириле иако је као будући психоаналитичар морала имати сазнања о свим могућим аспектима људске психе. Међутим, оно што је пронашла у затуреним ковертама било јој је прилично занимљиво: у једној се налазило неколико полароида са сликама наге и везане риђокосе девојке са запушеним устима, у другом шест детаљних цртежа угљем на којима је била нацртана једна иста стасита жена са бујним грудима и широким куковима у различитим фазама разодевања; на једном цртежу је додиривала или скидала минђушу, а на последњем је била нага и испружена на кревету. Рејчел су се допали ови цртежи јер нису имали ништа од пређашње бруталности и насиља. Само што их је вратила назад, чула је како у спаваћу собу улазе мушкрац и жена и стигла је само да притвори врата просторије у којој се налазила. То су били Ален и Шерон, а оно што ће се сазнати било је крајње шокантно: њих двоје су љубавници годинама. Његова жена Ангарид била је у вези са Оскаром, сада признаје себи иако није у потпуности био сигуран, али доказ му је било једно путовање у Југославију када је Крис доживео скијашку несрећу, а Оскар се нашао баш у том тренутку такође и помогао дајући му крв. Обоје имају много тајни пред Крисом; чак је велика вероватноћа да Белинда није Крисова, већ Аленова ћерка. Шерон ће затим орално задовољити Алена баш пред сам долазак домаћина и осталих гостију након пројекције филма. Рејчел је све то видела и чула и налазила се у стању мишићне и нервне напетости што од страха што од нежељених сазнања. Сместила се на под у положај фетуса.

Поглавље се завршава сценом из филма са изложбе и Рејчелином халуцинацијом у којој сликар лута снежним нордијским пространством грлећи самог себе у покушају да се загреје након експлозије која се догодила у његовој дрвеној двоспратној кући обавијеној самоћом док му крв цури из посекотине на образу. Сада лежи на кревету покривен ћебетом у мрачној спаваћој соби чији су прозори заковани даскама. Ту су још и столица од плетеног пруга, сто са бокалом и чашом и зидови прекривени нагим женама. Један СС официр хода собама које су попуњене сликама:

Ту је много болесних девојчица, много дворана смрти, много мртвих мајки, много риђокосих заводница, много убица Мараа, много усамљених златокосих у сиво одевених младих жена, много сцена љубоморе и страсти. Прозори, лишени стакла, зјапе, пропуштајући ударе ветра. [...]

Официр силази низ степенице, и хода кроз собе у приземљу – поново сасвим празне и испуњене сликама Мунка, поред Штампарске (*sic*) пресе и литографског камења. Зауоставља се код *Сунца* из 1911. године; зраци сунца испуњавају платно, претварајући море и стене у светло. (Томас 1995: 258)

Када уђе у његову собу и седне у столицу поред кревета уметник ће да га упозори да устане јер је у њој умрла његова сестра. Официр ће се померити и изразити своје дивљење према његовој уметности и захвалност што му је дозволио да разгледа. Посебно му се допадала управо слика *Сунце* (1911) пошто је у себи садржала аријевски дух – за разлику од нацистичког црног сунца, Мунково сунце обасјава јарким бојама све око себе. Но, уметник није био почаствован већ резигниран односом који су они имали према његовој уметности: „Смеши се, покушава да додирне Мункову руку, али га он спречи. Тужно врти главом. ‘Дошао сам да видим како сте; само због тога. Признајте себи, Немачка је била добра према вама. Доктор Гебелс вам је чак послао телеграм за седамдесети рођендан!’“ (Томас 1995: 260) То није било довољно јер је ипак постао изрод; уметник је протествовао због распродаје његових слика да би се исплатило наоружање, што је официр сматрао спорадичним и глупим ексцесом: „Догађају се са сваким револуционарним масовним покретом. Купићемо поново ваше слике, после рата. Заправо, волео бих да купим једну за себе, управо сада.“ (Томас 1995: 260) Али ниједна од хиљаде његових слика није на продају – све оне су његова болесна деца коју не може да остави чак и да жели. А није желео. Последњи издвојени пасус приказује управо такво једно болесно дете које једва пружа руку до зида на коме гребе мутну боју све до малтера док не поломи нокте и не раскрвари прсте: „Није знала где је. Није знала где је Мама. Уста пуна прашине. Цвилела је.“ (Томас 1995: 260) Њено цвилење било је крик који ће остати да се пролама како природом тако и друштвом све до данашњих дана.

Крици ће са непрестано гомилати; сваким новим даном проламаће се тише или гласније, али излечења нема. Од целокупног Мунковог „фриза живота“ XX век ће носити само сенку смрти. Та сенка надвијаће се и над Томасовим ликовима у петом поглављу „Крик“ у коме се на самом почетку Рејчел обраћа Оскару кратким писмом из болнице Еби у Лондону месец ипо дана након изложбе: „Драги др Цекобсоне, Ја сам болесна девојчица.

Крварим. Ја сам свет. Питам Бога: Зашто холокауст? Зашто леукемија? Зашто умирање деце, А он одговара само: Зашто желиш да знаш? Или још: Време је.“ (Томас 1995: 261) Одмах затим сазнајемо да је Лилин отац настрадао у саобраћајној несрећи и да је сазнала да је усвојена. Већ смо напоменули да има проблем са идентитетом због тог сазнања, али и о нетачној причи ко су јој прави родитељи. А права истина о Лилином идентитету је да је ћерка озлоглашеног др Штобла и фрау Штобл – Рената – коју је др Лоренц предао Џудит 1944. године у Белзену која ју је проследила под именом Лили Лоренцовом возачу Артуру. Одатле потичу сви њени симптоми изгладнелости, осећаја прљавштине, гађења од мириса печеног меса. Дакле, она је Немица, потомак нацистичког злочинца.

Сазнајемо како је изгледао изненадни Рејчелин напад у стану Џекобсонових у Брајтону. Све је било мирно, а онда је она преко ногу других људи дотрчала до Оскара са периком и устима од креде и наднела се над њим као да му нешто шапуће: „Све тако мирно – а онда тај његов страшни крик, и крв која му цури низ крагну!“ (Томас 1995: 264) Из сеансе Рејчел и Оскара у коме опет чујемо само њен глас, као ток мисли, детаљније сазнајемо о свему. Пошто су је Мункове слике узбудиле није се осећала баш најбоље и није могла да поднесе гужву те се повукла у стан где се осетила много боље и опуштеније. Толико боље да је заборавила и на клаустрофобију када се нашла у тајној соби све док није помислила да је закључана изнутра када су почели да долазе и остали. Тада је добила паничан напад. Открила је и садржај ормана за картотеке у коме су се такође крили ужасни узнемирујући цртежи оралног секса коме је непосредно пре тога и уживо присуствовала. На тим цртежима су поред тих сцена биле и сцене насилне смрти. Све то ју је додатно узнемирило, све што се дешавало од саме изложбе и вероватно и буке коју је непрекидну чула у глави само је акумулирало шокове и њену сензитизацију што је резултирало нервним нападом. Када је пронашла Мајрину црвену перику није могла да одоли а да је не стави и уради оно што је видела на *Вампирици* – уместо да се извини и објасни како се нашла у тој просторији, она је скочила на Оскара и зарила зубе у његов крхки врат; био је сурогат и жртва њене освете оцу и бившем мужу због којих је понајвише патила. Затим ће испричати нешто интересантно јер ће се по први пут појавити конкретно име из првог поглавља. Пошто је сањала како су Крис и она близанци у стомаку који се рађају, а она је, наравно, била оно друго усамљено дете на које нико не

обраћа пажњу док се бори за ваздух, била је уверена да је слика близанаца била подсвесна пројекција чланка који је недавно прочитала о СС доктору Тилиху који је откривен у Парагвају и који је учествовао у ликвидацији Јевреја из Ковна пре доласка у Аушвиц где је био колега др Менгела. Питала се да ли је Мајра могла тамо да га сретне. Док је још боравила у болници неколико пута је сањала слике везане за Холокауст и своје рођаке који су се појавили код њих након рата; све то ју је веома узнемиравало и сва та мржња према Јеврејима које је и сама почела да мрзи – свој сопствени народ који је морао да води рачуна и да чува новац пре него да га троши на лак и лагодан живот или жене. Постали су још омраженији када су почели да се асимилију, када су пожелели да постану Немци и тиме изазвали још већу мржњу и љубомору. Мучило ју је и то што су у Доњем дому Парламента изгласали промене нацрта закона о гоњењу бивших нациста:

У чланку о Тилиху су дали и тајну фотографију из Ковна, и ја помислих: О Боже, да, ухапсите га! А онда рекох себи; то је било толико давно, ово је крхки старац – дали су његову слику с неким боливијским грађевинским радницима – који се *злопаштио* [мој курзив] од земље до земље, а сада желе да му суде – чему све то? Нису чак сигурни ни да ли је то прави човек. У сваком случају, сви ми смо сада други људи. Зашто му не дозволите да на миру умре? (Томас 1995: 273)

Цитирани пасус је очигледна иронија на све што се дешавало током злочина са умишљајем добро организоване машинерије која није марила за злопаћења милиона невиних људи и деце, којима није било дозвољено да умру на миру када за то свакако куцне неизбежни час већ њихови крици постају још јачи када год би због старости или било ког другог разлога директни кривци бивали помиловани или једноставно пуштени као да ништа није било, јер су то сада неки други људи.

Као што смо рекли, врло спорадично и изненада Томас убацује кратке пасусе о случају у Бјелаја Церкови. Овај који се налази на крају првог дела петог поглавља је веома значајан јер на ефектан начин приказује однос поп културе према репрезентацији Холокауста конкретно у Великој Британији који важи за читав западњачки културни миље што

је полако почело да се прелива на источноевропску кинематографију. Конкретније смо о томе говорили и када смо анализирали филмске ре-презентације романа *Ђавоља рачуница* и *Обојена ишмица*. Неки непознат глас поставља питање да ли је боље користити праве докторе или глумце за њихову енглеску копију Аушвица: „Глумце, боље: Ентони Хопкинс, Цереми Ајронс и Кенет Брана имају најприкладнији арогантан изглед. Можеш ли само да замислиш Ајронса с моноклом?“ (Томас 1995: 284) А затим други глас који ламентира над толиким губицима вољених живих лица која су ишчезла.

Крицима и смрти нема краја. Томас одлучује да убије своју јунакињу Лили на Божић – још један Божићни масакр – али овога пута се он дешава у кући др Џекобсона када група антисемитске омладине упадне и усмрти његовим сувенирним револвером неколико људи. На гомили су се поред ње нашли и Стивен и Ален као и Оскаров пас Кастро, а призор је Криса подсећао на композицију Мункове *Планине људи* (1909) подједнако као и на неку гомилу која се могла видети у Аушвицу, или у терористичком нападу. Остали су Крис и Шерон који су се на крају помирили и код којих ће сада боравити и Лилин син Фил. Крис, међутим, ипак и даље осећа тескобу:

На неки начин, сада имам све о чему сам маштао; кућу у природи, ‘дајмлера’, лепих пет јутара баште, извесну славу, неколико сјајних антиквитета. А ипак осећам да немам ништа. Осећам се празно.

‘Егзистенцијална празнина’ - како кажете за Запад. Допао ми се ваш коментар да је комунизам, иако је поробљавао људе, дозвољавао да буду духовни и слободни. Поробљени смо, насупрот, тривијалношћу, лудачком тежњом за личном срећом, забавом. Као црним ројем инсеката. (Томас 1995: 333)

Остаје нејасан мотив зашто Томас убија Лили која је подједнако узнемирена и у лажима као и сви остали ликови, али ће одговор уследити у седмом поглављу.

У последњем писму у поглављу које Оскар упућује Филу пише и како су главе живих мачака заиста дириговани пројектили на Багдад, што ће Крис разумети, и како је сазнао да је његов рођак Каим Галевски био ко-

лаборациониста. Најављује и своју и Мајрину скорију смрт у пожару и задовољство што ће са њима изгорети и све ствари осим дрвене главе које шаље Филу за коју је уредио да касније сазна истину о њој.

Шесто поглавље „Мадона“ враћа нас назад у Аушвиц и 1944. годину где откривамо ко је та мистериозна дама са љиљанима као и готово све остале ликове из садашњости. Оно је наставак првог поглавља. Ова два дела могу да функционишу као једна целина, као један роман. Сазнајемо како су ликови дочекали крај рата и како су протицали последњи логорски дани. Опет је наратор Галевски. Алма Розе била је вођа оркестра девојака у белом која је прелепо музицирала па ју је др Лоренц несвесно преименовао у Алма Малер – по чувеном немачком композитору. И други официри су је волели, а др Лоренц је био сигуран да је др Штобл био заљубљен у њу и да је по њој девојчици Галевског Ели дао име Алма што значи душа. То је још једна иронија јер на том месту душе нема – спаљена је и претворена у пепео и дим. Међутим, несрећна девојка је умрла – веровало се да ју је жена Капо из „Канаде“ отровала јер је била љубоморна због ње. А умрла је баш зато што је и душа мртва. Галевски и остали из болнице добиће одобрење да јој одају почаст. Налазила се на свечаном одру на кревету у болничкој канцеларији, а уз одар су стајали и доктори Роде, Тилих и Менгеле, гологлави у знак поштовања – последња двојица су плакала: „Неки SS-овац јој је дирљиво спустио љиљан на руке. А цео одар је био прекривен обиљем белог цвећа, највише љиљанима. Есесовци су покуповали сву цвеће које су нашли на пијаци. Она је била нешто посебно тамо, равно божијем присуству Шекине: „[...] мајка свих ствари, мадона, девица Аушвица. Ни један средњовековни трубадур, ни Волфрам фон Ешенбах, није своју Даму оплакивао више од ових доктора из логора смрти. За тренутак, док смо тамо стајали, смрт је нешто значила.“ (Томас 1995: 342-343) Чини се да су и сами нацисти схватили да је смрт душе ипак велика ствар и да заслужује да буде прописно оплакана, да јој се уприличи обред какав милиони људи нису заслуживали. Готово идентична слика жене јавила се и у Кишовом *Псалму 44* у лику умируће Поље коју се Немци сматрали једним од цветова логора због чијег губитка су жалили. Све то је др Лоренца растужило још више и потсетило на сина кога је имао и кога је само једном видео. Сада помиње и да је био рођен са малим хендикепом што сасвим разоткрива да је др Лоренц заправо Оскар Цекобсон. Галевски се уверио да др Лоренц заиста воли децу када је видео како предаје Ренату

Тилих у руке Џудит да је окупа и нахрани у Белзену и како је предаје свом возачу нудећи да је преименују у енглеско име Лили:

Сигуран сам да га није само жеља за самозаштитом обавезала на обећање да нађе дом за њу, дајући тако бољу шансу колеги да побегне. Мада је носио другачију униформу и уредне бркове, и говорио на начин који је звучао као одличан енглески, видео сам исту нежност у његовим очима, док је стављао Ренату у Џудитине, попут штапа танке руке, као оне ноћи када је Алма лежала међу љиљанима. (Томас 1995: 344)

Галевски евоцира још једно важно сећање; у ноћи бега фрау Лоренц и деце др Лоренц је руком прелазио преко резбарене главе коју му је поклонила фрау Тилих. Међутим, иако је добро цртала, није могао да је моли да му направи и неколико цртежа његове жене, али да буде још бујнија, као што је била Алма, па је хтео да Галевски замоли своју девојку Џудит која је такође лепо цртала да то уради. Последње признање др Лоренца биће да му је само један деда по оцу био Јеврејин. Сада су ствари са идентитетима прилично јасне. Лилијан је Рената Тилих која је од своје мајке наследила уметнички таленат за који никако није могла да разуме одакле долази све док јој нису рекли да је усвојена, па је помислила да је од њене „праве“ мајке Ивет, а заправо је од госпође Тилих. Мајра је Џудит, девојка Галевског коју је из наручја смрти спасио др Лоренц – Оскар Џекобсон који је енглески научио од свог затворског цимера још у Аустрији. Своје јеврејско порекло могао је након рата да потврди управо због чињенице да му је један од предака био Јеврејин, вероватно и рабин како је после рата тврдио или је и то било измишљено као и да је чешки Јеврејин и да му је Каим Галевски рођак са којим се уистину по многоме идентификовао. Своју резбарену главу поклон од фрау Тилих оставиће њеном унуку Филу у аманет, могло би се рећи породично наслеђе мада нећемо сазнати који је то начин јер ту остаје недоречен. Оно што је нејасно јесте ко је заправо Галевски после рата. Све указује да је то Крисов отац Ален Џејмс који је сушта супротност оног Галевског из првог поглавља, али када Галевски каже да се у својој ординацији у Дамаску после рата присетио сцена из Аушвица помисао је да би могао бити и Антон Бекер. А можда Томас и намерно не жели јасно да одреди његов идентитет јер ништа није коначно

осим вечног женског принципа који се поштује чак и на месту као што је био логор смрти. Завршни стихови из *Фауста* потврђују ту опчињеност: „Неописиво / Овде је откривено; Вечно женско/ Води нас у висине.“ (Томас 1995: 349) Зашто се Томас позива баш на њега? Зато што је он своју душу продао ђаволу зарад благодати вечног живота и знања што су урадили и нацисти који се, за разлику од Фауста, ни у једном тренутку нису покајали. Да јесу, никада се ништа слично више на свету не би догодило. А дешава се непрекидно. Пакт и даље важи.

Као што смо већ поменули, седмо поглавље носи назив „Узорци видљиве узнемирености“ иако узроци за њу остају прилично скривени или бар замагљени. Крисов роман представља кратак сажетак и приказ како фиктивног романа унутар романа, тако и самог „спољашњег“ наратива. Томас овде пружа прави пример метафикције, јер објашњава како је написао роман, али из позиције фиктивног лика. Садржи и кратку биографију писца Криса Џејмса. Заправо, на самом крају Томас сумира читаоцима шта су то прочитали. Неке ствари заиста и постају јасније, али опет долази до нових нејасноћа које нису и не могу никако да буду разрешене. Овај „експлозивни трилер“ и „романескна трагедија из стварног живота“ прати причу парализованог неуролога Дејвида Епштајна и његове супруге дизајнерке Саре над којима се надвија сенка Холокауста. Ту је и његов рођак доктор-затвореник Моше који је морао да ради различите ствари како би спасао животе, али сам није преживео. Са њим се главни лик у многе идентификовао. Њихова ћерка Изолт одабрала је шест жртава које је њена мајка, дубоко оптерећена и праћена сећањима масакрирала када „летњу кућну забаву у Девонширу претвара у силовање, сакаћење и убиство. Њене жртве, укупно шесторо [...] симболично представљају шест милиона мртвих Јевреја.“ (Томас 1995: 359-360) Пар ће на крају извршити самоубиство, али ће комшије сведочити да их ноћу виђају да шетају. Прегршт је питања и мистериозних нејасноћа о томе шта и како повезује ове ликове које њихов нећак Чарлс Вејн покушава да разреши путовањима у Европу на места ранијих живота његових рођака. Из овог синопсиса можемо да закључимо да је Лили/Рената убила све те људе водећи их са собом заједно у смрт јер су симптоми њене историје превише изопачени и болни, иако она сама не сазнаје потпуну истину о себи. Начин на који је то урадила користећи пиштољ указује на подсвесну манифестацију трауме којој је присуствовала када је њен отац убио логораша на њене очи.

Осмо поглавље „Пољубац“ уводи једну нову личност госпођу Кох која се налази на сеанси са доктором Бекером, али не у Сирији, већ у Јалти на Криму. Уместо да затвори круг, Томас као да отвара нове могућности, нове приче, идентитете и тако отвара могућност за немогућност краја, јер прича о Холокаусту нема крај. Госпођа Кох износи оно што зна о доктору што опет чини кроз монолог тока свести: да се храбро борио за Вермахт и да је био антифашиста баш као и она. Ипак је била забринута да би њено јеврејско порекло могло да створи одређене предрасуде код њега. Била је поносна на свог оца који је учинио много доброг јер је приводио ратне злочинце правди: „Он је био тај, на пример, који је открио да Тилих – о коме толико слушамо – живи у Боливији. То је било шездесетих година. Само што је добио инструкцију да то заташка; очигледно би његово изручење довело у опасност Совјетског агента на Западу.“ (Томас 1995: 364) Очигледно је да су др Тилих и њему слични тамо били потребнији. Она није поверовала у медијску хајку која се пре извесног времена водила против др Бекера када је његова слика била објављена у Европи под оптужбом да је он др Менгеле само да би се известило како је позната фабрика из Аушвица IG Farben снабдевала и Садама Хусеина неопходним хемикалијама. Њој су те гласине биле потпуно смешне јер се у ту пропаганду уклапало да је Менгеле саветник Сиријаца против Садама Хусеина:

Без много тешкоћа се може за *било кој* старијег човека рећи да је Менгеле. Који је, наравно, мртав. Не слажу се описи његовог спољашњег изгледа Неки који су га познавали у Аушвицу, кажу да је био низак, црномањаст, тамнокос; други да је био висок, плав, с плавим очима! Тако да и њихови извештаји о његовим незапамћеним злочинима постају подједнако сумњиви. Не кажем да су сви неистинити. Ни случајно. (Томас 1995: 365)

А опет, било је гласина да је др Бекер заправо др Лоренц чију је слику с почетка рата имала у старом очевом албуму – када је упоредила њихове фотографије увидела је да немају никакве сличности. Постоје приче да су Лоренца обесили Руси. Сазнала је да је Бекер у вези са једним јеврејским научником из Парагваја др Оренбергом до кога је и она дошла. Била је веома срећна што га је упознала, као и његову супругу која је организовала пројекцију филма о Едварду Мунку на изложби његових слика у Берлину

у част стогодишњице прве изложбе из 1892. године. И сама ће морати да је посети; знала је само за *Крик*. Упознала је и Рејчел Брант која јој се веома допала и којој је др Оренберг такође помогао да убеди украјинску владу да од њене старе куће направи музеј Холокауста. То се, на жалост, десило само у Томасовој фикцији, док је на терену у самом месту готово забрањено да се о овој теми говори. Таква ситуација подстакнута је од стране локалних историчара. О томе говори правница Оксана Серизје¹²¹ (Oksana Cerisier) која живи у Француској и која је схватила да се о самом догађају много више зна ван граница Украјине, док је у локалним оквирима у самом месту ова тема заборављена и забрањена: „[...] открила сам да у мом родном граду нису истражена места где су нацисти и украјински полицајци убијали Јевреје. [...] Начин на који је моје родно место заборавило и није проучило ове догађаје би се у Француској сматрао скандалозним.“ (Серизје 2018) Пошто се у источној Европи многи још увек нису суочили са својом прошлошћу и делима, остаје бојазан да су пропуштене лекције из прошлости опет дошле да наплату у садашњости овога пута у Украјини која је, као што смо већ поменули, полигон борбе добра и зла.

Госпођи Кох једино др Оренберг може да јој разјасни ко је у ствари био њен отац пошто је након његове смрти пронашла једну филмску траку међу његовим скривеним стварима на којој је био порнографски филм. Расла је и живела у уверењу да је њен отац с друге стране, али се испоставило да је он прави нациста. Читаоци знају да је филм који је пронашла био снимак сексуалног експеримента који су спроводили др Штобл и Галевски. Иако није могло јасно да се види ко је злочесни СС официр који пуца сексуално узбуђеним затвореницима у потиљак, могла је да препозна лице свог оца. Након тога је доживела нервни слом и депресију од чега није могла да се опорави читаву годину: „Доктор Оренберг ми је рекао да морам да разумем притисак под којим су се људи налазили. Сасвим пристojни људи. Ум вам се делио на два дела, рекао је. [...] Можете ли, као пристojан Немац, да опростите мом оцу?“ (Томас 1995: 374) То је било оно што је желела да пронађе – опроштај за свог оца. Ипак, био је рат и било је зверстава са обе стране. Као пример наводи судбину жене и деце др Лоренца које су пресрели партизани; њу и девојчицу су силовали

¹²¹ Своје утиске након посете Бјелаја Церкви 2016. године изнела је у тексту *A Place of No Memory – Bila Tserkva's Holocaust, Ukraine*, доступно на <https://www.linkedin.com/pulse/place-memory-bila-tserkvas-holocaust-ukraine-oksana-cerisier>, приступљено 12.4.2022.

пре него што су их убили. Др Оренберг је желео да зна шта се догодило са др Лоренцом – покушавао је да му уђе у траг јер је чуо да је преживео и да је живео са Јеврејком „и зато што су неки преживели говорили да је пристojна особа.“ Оно што га је јако растужило било је сазнање о судбини Лоренцове породице: „Када сам испричала доктору Оренбергу шта се догодило Лоренцовој породици, видела сам му сузе у очима, и није могао да настави разговор. Јеврејин! Преживео логор! То даје наду човечанству, слажете ли се са мном? Али не показује ли то такође да је погрешно одржавати холокауст у животу? Шта ви мислите?“ (Томас 1995: 367) Те сузе доказују да је др Оренберг / др Џекобсон / др Лоренц. Он је био приморан да непрекидно мења свој идентитет како би преживео што је радила већина преживелих нацист. Сличан образац имали смо и у *Белом хоћелу* где је Лиза Ердман као жртва такође морала да крије своје право име да би исто тако преживела, али у ствари ни она сама није знала ко је. Док је госпођа Кох гледала онај филм није ни била свесна да су се на њему налазила оба њена оца: биолошки отац Галевски у пругастој униформи и онај који ју је усвојио др Штобл. Питање је за ког оца тражи опроштај? За оног који је смислио овакву окрутност само да би могао да је види једном издалека, или оног који ју је спасио вођен љубављу према вечном женском? Она је Алма/Ели чудо из Аушвица које је преживело гасну комору на грудима своје мртве мајке: „[...] молим вас, зовите ме Алма [...] Тако боље звучи. Некако умирујуће. [...] Подсећате ме на оца кад то кажете. Много сам га волела; никад нисам била у стању да неког волим као њега. То је мој проблем. Део мог проблема. Имам много проблема [...] Дакле, како почињемо? Сном?“ (Томас 1995: 275) Али, Томас опет као да почиње причу уместо да је заврши. Алма говори о пољупцу који је добила од др Бекера у чело што ју је веома расплакало јер је било дивно. Али не знамо ни када ни где се то догодило; обраћа се доктору Бекеру речима да је то што је он урадио нешто најлепше што је неко учинио за њу.

Као да „Утеха“ постоји, Томас кратким пасусом покушава да нас још једном подсети на њену неопходност: „‘Плач деце’, рече стари немачки би-скуп у препуном музеју, ‘више се неће чути. За оне од нас овде који су били увучени, нехотице, и борили се свим снагама да их спасу, постоји само једна мисао–утеха...’“ (Томас 1995: 377) али његова утеха је иронија која се подсмева патњама и страдањима невиних жртава. Злочинци који су учествовали у свему, неми посматрачи који нису осећали никакву трун-

ку савести да заиста и ураде нешто и помогну макар невиниј деци, постали су прави хероји који се проглашавају за свеце док се истински хуманитарци који су се борили и спасавали животе, колико су и како могли, бришу из историје. Апропо судбине нациста након рата и улоге Католичке цркве у њиховом спасавању, Рејчел сазнаје и да су два свештеника Туес и Ројс која су била присутна у Бјелој Церкви постали бискупи, а један чак и професор моралне теологије:

Да, и ја сам се то питао (*sic*), да ли је икад размотрио моралну теологију свог извештаја. Не знам да ли се сећате, али он је навео два разлога за своју жалбу – што није било немачког надзора, и што су немачки војници могли да улазе у кућу у свако доба. Ништа о моралности убиства и геноцида.

Требало је да седи наг усред гована, с дететом у рукама, које вришти. И не престаје да вришти.“ (Томас 1995: 275)

То што ће подићи неки музеј или меморијални центар јесте велика ствар за жртве и њихов мир и нека врста утехе, али то никако неће повратити заувек изгубљену невиност овог, како многи сматрају, најразвијенијег и најсавршенијег становника планете.

Пошто Томас не одустаје од употребе психоанализе и психоаналитичких сеанси као књижевне форме, овај роман није интересант само за књижевну критику и интерпретацију већ га помињу и клиничари јер управо њима пружа један нов поглед на могуће потешкоће на које могу наићи у свом раду за време сеанси. О томе више говори др Мерилин Чарлс (Marilyn Charles) у раду ‘Reparation and Redemption: Nightmare and Memory in Clinical Practice and in D. M. Thomas’ *Pictures at an Exhibition*’¹²² (2010) где наводи да се Томас још једном ухватио у коштац са темом искупљења и спасења кроз постављање питања шта нас то суштински чини људима и индивидуама и које је наше место у односу на Другог, непрекидно склапајући и поново расклапајући делове мозаика који се чини да је несклопив јер почива на темељу дубоко трауматичног искуства које је за собом оставио само ломове и непознанице. Све што смо до тада знали сада више не знамо; сви темељи и чврста тла пољуљана су и урушена.

¹²² Рад је доступан на страници интернет часописа *Psychoanalysis and Psychotherapy* на линку <http://www.psychoanalysis-and-therapy.com/articles/redemptionreparation.html>, приступљено 30.03.2021.

Такође, тера нас да се суочимо са оним што нам је најтеже, а то је осуда процеса у коме смо спремни да демонизујемо другог како бисмо оправдали себе. Дотадашњи начини комуникације више не служе својој сврси. С друге стране се налази слом универзалних истина кроз митске гласове који упозоравају да не смемо упасти у замке истине које нас заводе да поверујемо у сопствене лажи: „Различитим обртима, Томас нас експлицитно упозорава да не смемо да поверујемо у лаке истине, које култура превиђа, да постајемо истраумирани од стране свега онога што се сматра ‘другим’ и стога отвореним за клевету и демонизацију.“ (Чарлс 2010) Она подсећа и на то да је језик трауме заправо једна велика недокучива тишина „бесконачна као несвесно, које одјекује у вечност“ коју не могу да сломи никакве речи, јер не постоје да искажу тако нешто, те да се у свом клиничком раду сусрела са потребом да научи да прочита говор тела својих пацијената којима треба да помогне, као што је Томасов Фројд чинио на сеансама са Лизом. Готово сви ликови се суочавају са истинама о себи са којим тешко могу да се изборе – за неке је то истина о њиховом правом идентитету, као што је био случај са Лили, истина о њиховим (правим) родитељима са којом су морали да се суоче Крис или Алма/Ели, или тајним животима њихових супружника са чиме су морали да се изборе Лили и Крис, а неки су на својим плећима носили неиздрживе истине читавог свог племена као што је случај са Рејчел. У свим тим конфузијама и ломовима човек више не може да се оријентише и спозна разлику између исправног и погрешног или доброг и злог или, једне особе и друге: „Томас сугерише да морамо да се оголимо да бисмо открили себе и да би требали да пазимо, јер би то откриће могло да буде више него што можемо да поднесемо.“ (Чарлс 2010) А један од начина да то учинимо долази управо у облику психоаналитичких сеанси којима се ликови подвргавају.

Наш живот је једна велика изложба сачињена од тренутака страха, среће, зебње, љубави и бола које отворено излажемо или скривамо дубоко у себи. Као и овај Томасов роман који можда није најбољи написан о Холокаусту, али њиме покушава да пронађе најбољи и најбезболнији или, пак, што болнији могући начин да се с траумом свога века избори. Живот у XX веку и у нашем новом XXI је један велики експеримент који постаје све суровији и све злочестији према својим покусним кунићима људима који сами својом отуђеаношћу, немарношћу, грамзивошћу, борбом са унапред изгубљеном битком са природом чији се крици појачавају баш онда

кад треба, доприносе свом убрзаном крају иако је решење у нашим рукама. Али нада увек постоји и мора да постоји. Ако је Холокауст био један од догађаја који одузима наду у живот, уметност која га представља има задатак да ту наду поврати јер је сам живот преживео. И као што је Мунк једном приликом изјавио да је задатак уметника да макар покушају да поставе темељ уметности која ће дати нешто човечанству, која ће га покренути и ангажовати, задатак књижевности Холокауста и о Холокаусту је управо тај – да ангажује људе да се замисле, промисле, пронађу у себи и најмањи трачак скривеног добра како би спасили себе и Човека.

Уметност је на страни ероса – љубави и живота – а једино љубав може да спаси свет. Карактеристика ових романа о Холокаусту и њихова утилитарна и ангажована вредност јесте да нас са сваким новим читањем подсећају да приповедање о злочинима не сме да се прекине, да је задовољство у њиховом читању заправо задовољење правде и победе живота над смрћу, да нас подсећају на зверства која људи чине када „човек човеку поста не вук“ и какве опасности вребају када се људи некритички и из незнања препусте предрасудама и страховима од другости и различитости. Ако су се логораши питали „Где је Бог?“ наш одговор мора да буде „Где је Човек?“ То је била творевина човека која са Богом и демонима није имала везе. Демони су људи који мисле да имају права да раде шта хоће и како хоће јер су одбацили основна морална начела: Човек је збацио Бога и уздигао Државу и Новог човека на пијадестал а у њено име је било неопходно извршити овакав злочин. Све док је људи који подстичу и хране зло, оно ће бити присутно. А највећи мамац за зло је човекова неискреност, похлепа за моћи, неприхватање различитости, све што је просветитељским идејама требало да се поништи, али није, већ је и даље подстицано. Међутим, наш одговор на зло у људима мора да буде управо љубав која ће кроз наша дела и однос према другима да покаже да хуманизам није спаљен у Аушвицу и да зло никада неће победити добро и живот. У томе нам морају помоћи сведочанства преживелих и нове форме суочавања са историјом – романи о Холокаусту који морају да пронађу веће место у образовним системима како бисмо младе нараштаје подизали на здравим основама. Сећање на туђа страдања треба да нам буде подстрек и водич за суочавање са сопственим.

БИБЛИОГРАФИЈА

Примарни извори:

Албахари² 1997: D. Albahari, *Mamac*, Beograd: Stubovi kulture.

Албахари 1998: D. Albahari, *Gec i Majer*, Beograd: Stubovi kulture.

Визел 1988: E. Vizel, *Noć*, Beograd: Rad.

Визел² 2006: E. Wiesel, *Night*, New York: Hill and Wang, доступно на <<https://www.yonkerspublicschools.org/cms/lib/NY01814060/Centricity/Domain/2503/NIGHT-FULL-TEXT-PDF>>, pdf, приступљено 1.6.2018.

Гросман 2016а: D. Grosman, *Vidi pod: Ljubav*, Beograd: Arhipelag.

Давид² 2014: F. David, *Kuća sećanja i zaborava*, Beograd: Laguna.

Јолен² 1988: J. Yolen, *The Devil's Arithmetic*, New York: Puffin Books.pdf, доступно на <<https://dcps.duvalschools.org/cms/lib07/FL01903657/Centricity/Domain/6968/devilsarithmeticonlineversion.pdf>>, приступљено 8.8.2019.

Јолен² 2016: J. Yolen, *Briar Rose*, New York: Tor.

Киш² 2014: D. Kiš, *Psalam 44*, Beograd: Arhipelag.

Косински 1999: J. Kosinski *Obojena ptica*, Beograd: Mandarin.

Пинтер 2011: H. Pinter, 'Pepao pepelu', у *Novi svetski poredak*, Beograd: Arhipelag.

Тишма² 2010: A. Tišma, *Upotreba čoveka*, Novi Sad: Akademska knjiga.

Томас² 1993: D. M. Thomas, *The White Hotel*, New York: Penguin Books.

Томас 1995: D. M. Tomas, *Slike sa izložbe*, Vršac: KOV Književna opština (Beograd T&G).

Томас 2012: D. M. Tomas, *Beli hotel*, Beograd: Odiseja.

Штајрон 1979: W. Styron, *Sophie's Choice*, New York: Random House Inc., доступно на <https://archive.org/details/sophieschoice0000styr_s6o4/page/n3/mode/2up>, приступљено 30.11.2019.

Секундарна литература:

Баер 2005: E. P. Baer; 'A Postmodern Fairy Tale of the Holocaust: Jane Yolen's 'Briar Rose'', *Studies in American Jewish Literature* (1981-), vol. 24, 145-152. <http://www.jstor.org/stable/41206033219.20.202>, приступљено 19.12.2020.

Бергер и Кронин 2004: A. L. Berger & G. L. Cronin (eds.), *Jewish American and Holocaust Literature: representation in the postmodern world*, Albany: State University of New York Press.

Баже 2000: S.Vice, *Holocaust Fiction*, London and New York: Routledge.

Вирт-Нешер 1985: H. Wirth-Nesher, 'The Ethics of Narration in D. M. Thomas's *The White Hotel*'. *The Journal of Narrative Technique*, 15(1), 15-28., доступно на <http://www.jstor.org/stable/30225108>, приступљено 5.1.2021.

Гордић Петковић 2015: В. Гордић Петковић, „Зла нема без људи, запамтите то...“, *НИН*, 22.01.2015, број 3343, 24.

Зихер 2005: E. Sicher, *The Holocaust Novel*, New York and London: Routledge.

Козински 1995: J. Kosinski, *Passing By, Selected essays, 1962-1991*, New York: Grove Press.

Козински 2012: J. Kosinski, *Oral Pleasure: Kosinski as Storyteller*, Barbara T. Lupack(ed.), New York: Grove Press.

Керман и Браунинг 2015: J.B. Kerman & J.E. Browning (ed.), *The Fantastic in Holocaust Literature and Film, Critical Perspectives, Foreword by Jane Yolen*, Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers.

Левин 2004: T. L. Levine, *Genre and Identity in the Works of David Grossman*, University of London, докторска дисертација, доступно на <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/1444934/1/U592244.pdf>, приступљено 21.7.2019.

Перуновић 2016: Р. Перуновић, *Јеврејски архетипи у прози Александра Тишме (Романи Књига о Бламу, Употреба човека, необјављена докторска дисертација, Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет – одсек за српску књижевност, Нови Сад, докторска дисертација, pdf, доступно на <http://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/8185/Disertacija9400.pdf?sequence=6&isAllowed=y>*, приступљено 15.8.2020.

Рејби 2009: P. Raby (ed.), *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, second edition, Cambridge: Cambridge University Press.

Розенфелд 1980: A. H. Rosenfeld, *A Double Dying, Reflections on Holocaust Literature*, Indiana University Press.

Тажхолц 1993: T. Teihold (ed.), *Conversations with Jerzy Kosinski*, Jackson: University Press of Mississippi, доступно на <http://books.google.rs/>

books?id=GYCLY-KyPGUC&printsec=frontcover&hl=sr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, приступљено 24.1.2014.

Томас 1988: D. M. Thomas, *Memories and Hallucinations: a memoir*, Penguin group, Viking Penguin Inc, доступно на <<https://archive.org/details/memorieshallucin00thom/page/n6/mode/1up>>, приступљено 29.3.2020.

Томпсон 2013: M. Thompson, *Birth Certificate, The Story of Danilo Kiš*, Ithaca, London: Cornell University Press. доступно на <<https://archive.org/details/birthcertificate00thom/page/n7/mode/1up>>, приступљено 28.8.2020.

Ty *et al.* 2016: P. Tewet *al* (eds.), *The 1980s A Decade of Contemporary British Fiction*, London: Bloomsbury Academic.

Хачион 1996: L. Hačion, *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*, Novi Sad: Svetovi.

Хоровиц 1997: S. R. Horowitz, *Voicing the Void, Muteness and memory in Holocaust fiction*, Albany, State University of New Your Press.

Чарлс 2010: M. Charles, 'Reparation and Redemption: Nightmare and Memory in Clinical Practice and in D.M. Thomas' *Pictures at an Exhibition*', *Psychoanalysis and Psychotherapy*, 4/14/2010, доступно на <<http://www.psychoanalysis-and-therapy.com/articles/redemptionreparation.html>>, приступљено 29.12.2020.

Шварц 1999: R. D. Schwartz, *Imagining the Holocaust*, New York: St Martin's Press, <<https://archive.org/details/imaginingholocau00schw/page/n9>>, 1.6.2019.

Општа литература

Арендт 1958: H. Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, Cleveland and New York: Meridian Books.

Арендт ²1964: H. Arendt, *Eichmann in Jerusalem, a Report on Banality of Evil*, revised and enlarger edition, New York: The Viking Press, pdf, доступно на <https://platypus1917.org/wp-content/uploads/2014/01/arendt_eichmanninjerusalem.pdf>, приступљено 7.8.2020.

Асман 2011: A. Asman, *Duga senka prošlosti*, Beograd: Biblioteka XX vek.

Албваш 1999: M. Albvaš, 'Kolektivno i istorijsko pamćenje', *R.E.Č: Časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja*, 56.2, Beograd: Fabrika knjiga, 63-83, доступно на <https://www.fabrikaknjiga.co.rs/rec/56/63.pdf>, приступљено 5.12.2021.

Бадурина 2010: Natka Badurina, „Vrijeme traume, vrijeme svjedočenja. Testimonijalna literatura i književni kanon tijekom dvadesetog stoljeća“, u: C. Pavlović *et. Al.* (ured.), *Istodobnost raznodobnog. Tekst i povjesni ritmovi*, Split – Zagreb: Odsjek za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 189–201. Pdf.

⟨https://www.academia.edu/13318985/Vrijeme_traume_vrijeme_svjedo%C4%8Denja._Testimonijalna_literatura_i_knji%C5%BEevni_kanon_tijekom_dvadesetog_stolje%C4%87a⟩, приступљено 25.7.2020.

Балаев 2014: M. Balaev (ed.), *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory*, ch 1 ‘Literary Trauma Theory Reconsidered’ 1–14, London: Palgrave, Macmillan.

Бајер 2001: Y. Bauer, *Rethinking the Holocaust*, New Haven and London: Yale University Press.

Бајерс и Јехуда ²2016: M. E. Bowers & R. Yehuda, ‘Intergenerational Transmission of Stress in Humans’, *Neuropsychopharmacology: official publication of the American College of Neuropsychopharmacology*, 41(1), 232–244, pdf, доступно на ⟨<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4677138/pdf/npp2015247a.pdf>⟩, простуљено 10.7.2019.

Бауман ²2000: Z. Bauman, *Modernity and the Holocaust*, Cambridge: Polity Press.

Бахтин 1989: M. Bahtin, *O romanu*, Beograd: Nolit.

Берк 2001: J. Bourke, *The Second World War, A People’s History*, Oxford: Oxford University Press.

Бетелхајм 1960: B. Bettelheim, *The Informed Heart, Autonomy in a Mass Age*, Glenkoe: The Free Press. Доступно на ⟨<https://archive.org/details/informedheartau000bett/page/n7/mode/2up>⟩, пристуљено 12.7.2018.

Бетелхајм ²1977: B. Bettelheim, *The Uses of Enchantment, The Meaning and Importance of Fairy Tales*, New York: Alfred A. Knopf., доступно на ⟨<https://archive.org/details/usesofenchantme000bett/page/117/mode/1up>⟩, пристуљено 20.7.2018.

Бишоф 2000: U. Bischoff, *Edvard Munch 1863–1944*, Köln:TASCHEN, доступно на ⟨<https://archive.org/details/edvardmunch00ulti/page/n4/mode/1up>⟩, пристуљено 27.12.2020.

Блум 2004: H. Bloom (ed.), *Literature of the Holocaust*, Philadelphia: Chelsea House, доступно на ⟨<https://archive.org/details/literatureofholo0000unse>⟩, пристуљено 4.7.2020.

Буџињска и Марковски 2009: А. Bužinjska, М. Р. Markovski, *Književne teorije XX veka*, Ivana Đokić-Saunderson (prev.), Beograd: Službeni glasnik.

Бајт 1973: Н. White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteen-Century Europe*, Baltimore The Johns Hopkins University Press, доступно на <<https://archive.org/details/metahistoryhisto00whit/page/n9/mode/2up?q=verbal+structure>>, приступљено 27.9.2020.

Ван Алфен 1997: Е. van Alphen, *Caught by History, Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature and Theory*, Stanford: Stanford University Press.

Верват 2020: С. Верват, *ХОЛОКАУСТ, РАТ И ТРАНСНАЦИОНАЛНО СЕЋАЊЕ Сведочанство из југословенске и постјугословенске књижевности*, Београд: Академска књига.

Гилберт 1987: М. Gilbert, *The Holocaust, The Jewish Tragedy*, London: Fontana Press.

Долежел 2008: ЛЈ. Doležel, *Heterokosmika: fikcija i mogući svetovi*, Beograd: Službeni glasnik.

Дубнов 1982: S. Dubnov, *Kratka istorija jevrejskog naroda*, Beograd: Savez jevrejskih opština Jugoslavije, доступно на <http://www.makabijada.com/jg/Simon_Dubnov.pdf>, приступљено 13.4.2018.

Зајпс 1991: J. Zipes: *Spells of Enchantment: The Wondrous Fairy Tales of the Western World*, New York: Viking, доступно на <<https://archive.org/details/spellsofenchante00zipe/page/n11/mode/2up>>, приступљено 4.5.2021.

Зихер 1998: Е. Sicher (ed.), *Breaking Crystal: Writing and Memory After Auschwitz*, University of Illinois Press.

Зотовић 2002: М. Zotović, 'Stresi posledice stresa: prikaz tranakcionističkog teorijskog modela', *Psihologija*, 2002, Vol. 35 (1-2), 3-23, доступно на <<http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/0048-5705/2002/0048-57050201003Z.pdf>>, приступљено 28.11.2018.

Инздорф 2003: А. Insdorf, *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*, third edition, Cambridge: Cambridge University Press.

Јанг 1988: J. E. Young, *Writing and Rewriting the Holocaust: Narrative and the Consequences of Representation*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, доступно на <<https://archive.org/details/writingrewriting00youn/mode/1up>>, приступљено 11.11.2018.

Картер 1990: А. Carter (ed.), *The Old Wives' Fairy Tales Book*, New York: Pantheon Books, доступно на <https://archive.org/details/isbn_9780394587646/page/n14/mode/1up?q=changed>, приступљено 17.7.2021.

Карут 1995: C. Caruth (ed.), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, pdf, доступно на <https://archive.org/details/traumaexploratio0000unse/mode/1up>, приступљено 12.5.2018.

Карут 2016: C. Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

Кенили 1982: T. Keneally, *Schindler's Ark*, Sceptre Books, доступно на <https://archive.org/details/schindlersark0000kene>, приступљено 12.11.2020.

Киш 1995: D. Kiš, *НОМО ПОЕТИКУС, Sabrana dela Danila Kiša*, Beograd: BIGZ.

Киш 2011: D. Kiš, *Bašta, pepeo*, Beograd: Arhipelag.

Киш 2015a: D. Kiš, *Rani jadi*, Beograd: Arhipelag.

Киш 2015b: D. Kiš, *Peščanik*, Beograd: Arhipelag.

Кузнецов 1966: A. Kuznetsov, *Babi Yar: A Documentary Novel*, New York, A Dell Book, доступно на <https://archive.org/details/babiyarddocumenta000anat/page/n5>, приступљено 19.11.2019.

Лакапра 1998: D. LaCapra, *History and Memory After Auschwitz*, Ithaca: Cornell University Press.

Лакапра 1999: D. LaCapra, 'Trauma, Absence, Loss', у *Critical Enquiry*, vol. 25, No. 4, 696-727, доступно на <https://booksc.org/book/23509537/e2b0aa>, приступљено 4.6.2020.

Лангер 1975: L. L. Langer, *The Holocaust and the Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press.

Лангер 1995: L.L. Lawrence (ed.), *Art from the Ashes: A Holocaust Anthology*, New York: Oxford University Press.

Леви 2021: P. Levi, *Zar je to čovek*, Beograd: Plato.

Леви и Шнајдер 2006: D. Levi & N. Sznajder, *The Holocaust and Memory in the Global Age*, Philadelphia: Temple University Press.

Леид 1983: C. Lathe, 'Edvard Munch's Dramatic Images 1892-1909', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 46, 191-206, doi:10.2307/751120, доступно на https://www.jstor.org/stable/751120?seq=1#metadata_info_tab_contents, приступљено 27.12.2020.

Мазовер 2011: M. Mazover, *Mračni kontinent – Evropa u dvadesetom veku*, Beograd: Arhipelag.

Маркаги и Гунул 2018: G. Marcaggi, F. Guénolé, 'Freudarwin: Evolutionary Thinking as a Root of Psychoanalysis', *Frontiers in Psychology*, June 2018, Volume 9, Article 892, доступно на <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2018.00892/full#:~:text=For%20Darwin%2C%20>

and%20for%20Freud,of%201917%2C%20when%20he%20read, приступљено 27.7.2019.

Матејић 2012: Ј. Матејић, 'Diskurs postgeneracije. Sećanje i identitet potomaka počinilaca i žrtava holokausta', у *Filozofija i društvo* XXIII (3), 2012, 78-90.

Мекглотлин 2006: Е. McGlothlin, *Second-Generation Holocaust Literature, Legacies of Survival and Perpetration*, New York: Camden House.

Мекхејл 1987: В. Mekhejl, 'Postmoderna proza: neke ontološke pretpostavke fikcije', *R.E.Č: Časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja*, br. 28. decembar 1996, 105-119.

Милер и Тауго 2002: N. Miller & J. Tougaw (eds.), *Extremities: trauma, testimony, and community*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Митровић 2009: А. Митровић, *Фашизам и нацизам*, Београд: Чигоја штампа.

Морисон и Браун 2001: М.А. Morison & S.F. Braun, *Judaizam*, biblioteka svetske religije, Београд: Чигоја.

Мраовић О'Хеп 2008: D. Mraović-O'Hare, 'Interview with David Albahari', у *Canadian Slavonic papers/Revue canadienne des slavistes*, Vol. L, No 1-2, March-June 2008, доступно на <http://www.davidalbahari.com/pdf/interview_csp_2008.pdf>, приступљено 20.4.2020.

Онега и Гентоу 2011: S. Onega, J. M. Ganteau (eds.), *Ethics and Trauma in Contemporary British Fiction*, New York: Editions Rodopi, доступно на <https://books.google.rs/books?id=MamkWXm8IWIC&printsec=frontcover&source=gs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>, приступљено 19.7.2020.

Паренти 1997: М. Parenti, *Blackshirts and Reds: Rational Fascism & the Overthrow of Communism*, San Francisco: City Lights Books.

Проп 2012: V. Prop, *Morfologija bajke*, Београд: Чигоја штампа.

Радовановић 2013: V. Radovanović, „Muškarac i žena: judaizam i brak“, у *Životni ciklus – običaji kod Jevreja*, Београд: Јеврејски историјски музеј, Savez jevrejskoh opština Srbije, 30-45, доступно на <<http://www.jevrejskadigitalnabiblioteka.rs/handle/123456789/1339>>, приступљено 24.4.2021.

Раичевић н.д: Г. Раичевић, *Александар Тишма – Биографија*, Фондација Александар ишма, доступно на <<http://www.tisma-foundation.com/index.php/sr/aleksandar-tisma/biografija>>, приступљено 23.7.2019.

Роскиз и Дајмонд 2012: D.G. Roskies & Naomi Diamant, *Holocaust Literature, a History and Guide*, Waltham, Massachusetts: Brandeis University Press.

Рудерман 1987: J. Ruderman, *William Styron*, New York: Ungur, доступно на <https://archive.org/details/williamstyron00rude/page/n5/mode/1up>, приступљено 23.6.2018.

Сарна и Голден 2000: J. D. Sarna & J. Golden, 'The American Jewish Experience in the Twentieth Century: Antisemitism and Assimilation', *National Humanities Center*, Brandeis University, доступно на <http://nationalhumanitiescenter.org/tserve/twenty/tkeyinfo/jewishexp.htm>, приступљено 14.4.2021.

Сартр 2009: Ž.P. Sartr, *Razmišljanja o jevrejskom pitanju*, Beograd: Paideia.

Семпрун 1995: H. Semprun, *Pisanje ili život*, Beograd: Paideia.

Сулејман 2006: S.R. Suleiman, „The Edge of Memory: Experimental Writing and the 1.5 Generation“, *Crisis of Memory and the Second World War*, Harvard University Press.

Стариков 2013: N. Starikov, *Who set Hitler against Stalin?, Hitler's Fatal Blunder*, St. Petersburg: ПИТЕР, pdf, доступно на http://lit.md/files/nstarikov/who_set_Hitler_against_Stalin.pdf, приступљено 7.2.2018.

Тал 1996: K. Tal, *Worlds of Hurt: Reading the Literatures of Trauma*, Cambridge: Cambridge University Press.

Федерман 1993: R. Federman *Critifiction, postmodern essays*, Albany: State University of New York Press, доступно на <https://archive.org/details/critifictionpost00fede/page/n7>, приступљено 4.1.2019.

Фелман 1982: S. Felman (ed.), *Literature and Psychoanalysis: The Question of reading: Otherwise*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Фелман и Лауб 1992: S. Felman & D. Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psuchoanalysis and History*, London: Routledge.

Франкл 2014: В. Франкл, *Зашто се нисте убили: Тражење смисла живота*, Београд: ИП „Жарко Албуљ“.

Фредерикс 2010: K. Federics, *Perspectives on Diseases and Disorders, Post-Traumatic Stress*

Disorder, Detroit: Greenhaven Press, доступно на <https://archive.org/details/posttraumaticstr0000unse>, приступљено 10.7.2018.

Френклин 2011: R. Franklin, *A Thousand Darknnesses, Lies and Truth in Holocaust Fiction*, New York: Oxford University Press.Inc

Фројд и Бункер 1960: S. Freud and H.A. Bunker, "Psychopathic Characters on the Stage." *The Tulane Drama Review*, vol. 4, no. 3, The MIT Press, 1960,

144–48, https://www.jstor.org/stable/1124852?seq=1#metadata_info_tab_contents, приступљено 17.1.2022.

Фројд 1988: S. Frojd, *Mojsije i monoteizam*, Beograd: Grafos.

Фројд 1990: S. Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, New York, London: W. W. Norton & Company, pdf, доступно на <https://book4you.org/book/693883/e1eb5d>, приступљено 13.1.2022.

Хартман 1995: G. Hartman, 'On Traumatic Knowledge and Literary Studies', у *New Literary History*, 26(3), 537–563., доступно на <http://www.jstor.org/stable/20057300>, приступљено 17.7.2020.

Хартман 2003: G. Hartman, 'Trauma Within the Limits of Literature', у *European Journal of*

English Studies, Vol. 7, No. 3, pp. 257–274, Routledge, доступно на <https://booksc.org/book/29401109/0a7a10>, приступљено 17.7.2020.

Хартман 2007: G. Hartman, *A Scholar's Tale, Intellectual Journey of a Displaced Child of Europe*, New York: Fordham University Press, доступно на https://books.google.rs/books?id=aBt1VS1g46UC&printsec=frontcover&dq=A+Scholar%27s+Tale&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwjY5JKg_7DwAhVQUxoKHcmBAFMQ6AEwAHoECAQQA#v=onepage&q=A%20Scholar's%20Tale&f=false, приступљено 17.7.2020.

Хеберер 2011: P. Heberer, *Children during the Holocaust*, Lanham: AltaMira Press and USHMM.

Хирш и Кекендс 2004: M. Hirsh & I. Kacandes (eds.), *Teaching the Representation of the Holocaust*, New York: The Modern Language Association of America.

Чомски 1999: Н. Чомски, *Шта то (уствари) хоће Америка*, Београд: Чигоја.

Штајниц и Зоњи 1975: L.Y. Steinitz & D. Szonyi (eds.), *Living after the Holocaust: reflections by the post-war generation in America*, New York: Bloch Publishing Company, доступно на <https://archive.org/details/livingafterholoc0000unse/page/n3/mode/1up>, приступљено 16.02.2020.

Енциклопедије и речници

Вујаклија ²2006: М. Вујаклија, *Лексикон страних речи и израза*, Београд: Просвета. 938.

Гилеј 2009: R. Guiley, *Encyclopedia of Demons and Demonology*, Facts on File, 249–250.

Ђаковац 2006: A. Đakovac, *Leksikon hrišćanstva, judaizma i islama*, Beograd: Agencija Matić.

Мејсон 2016: F. Mason, *Historical Dictionary of Postmodernist Literature and Theater*, Second Edition, Lanham: Rowman & Littlefield.

Клајн² 2002: I. Klajn, *Rečnik jezičkih nedoumica*, четврто прерађено и допуњено издање, Beograd: Čigoja štampa, 61.

Нортхаус 1978: C. Northouse, 'Jerzy N. Kosinski', у *Dictionary of Literary Biography, volume 2, American Novelists Since World War II* J. Herelman & R. Layman (eds.), Detroit: A Brucoli Clark Book, 266-274.

Пешикан, Јерковић, Пижурица 2010: М. Пешикан, Ј. Јерковић, М. Пижурица, *Правовис српскога језика*, измењено и допуњено издање, Нови Сад: Матица Српска, т. 60а, 65.

Стерлинг 2002: E. Sterling, 'Pinter, Harold (1930-)', у *Encyclopedia of Holocaust Literature*, D. Patterson et al (eds.), Westport: Oryx Press. 148

Шомло 2007: A. Šomlo, *Hebrejsko-srpski rečnik*, Beograd: Jasen. 594.

Извори са интернета

Абришењски и Бејровски 2021: P. Abryszeński & P. Bejrowski, 'An Image of Genocide', An Interview with dr. Piotr Setkiewicz, head of the Research Center of the Auschwitz-Birkenau State Museum, доступно на <<https://polishhistory.pl/an-image-of-genocide/>>, приступљено 28.7.2021.

Афтаб 2019: K. Aftab, 'Can Cinema Still Shock', BBC Culture, доступно на <<https://www.bbc.com/culture/article/20190913-can-cinema-still-shock>>, приступљено 12.2.2020.

Бајфорд н.д: J. Byford, *Jevrejski logor na Beogradskom sajmištu – istorija i sećanje*, доступно на <<http://www.open.ac.uk/socialsciences/semlin/sr/sajmiste-jevrejski-logor.php>>, приступљено 13.7.2021.

Бибиси н.д: '1984: Tory Cabinet in Brighton bomb blast', *On this day 1950-2005, 12 October*, BBC, доступно на <http://news.bbc.co.uk/onthistday/hi/dates/stories/october/12/newsid_2531000/2531583.stm>, приступљено 8.2.2022.

Библија: доступно на <<https://www.yu.com/biblija/43jvn001.htm>>, приступљено 17.3.2022.

Брукс 2019: X. Bruks, 'The Painted Bird review – savage, searing three-hour of hell', *The Guardian*, доступно на <<https://www.theguardian.com/film/2019/sep/03/the-painted-bird-review-vaclav-mahoul>>, приступљено 12.2.2020.

Вилсон 2009: Stephew M. Willson, 'Doorways' Interview with Jane Yolen', *Doorways Magazine*, <https://speceditor666.livejournal.com/9115.html>, приступљено 6.2.2021.

Гардијан 2017: 'Sweden plans change in law to require explicit consent before sexual contact', *The Guardian*, доступно на <https://www.theguardian.com/world/2020/dec/18/denmark-strengthens-laws-outlawing-sex-without-explicit-consent>, приступљено 10.2.2021.

Гардијан 2020: 'Denmark strengthens rape laws, outlawing sex without explicit consent', *The Guardian*, доступно на <https://www.abc.net.au/news/2021-05-25/nsw-unveils-sweeping-changes-to-sexual-assault-laws/100162870>, приступљено 10.2.2021.

Голдберг 1998: A. Goldberg, 'An Interview with Professor Dominick LaCapra', *Shoah Resource Center*, Yad Vashem, pdf, доступно на https://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%203648.pdf, приступљено 28.7.2020.

Гонзалес 1989: R. González, 'Art and the unseen pattern in the universe. An interview with D. M. Thomas', *Bells: Barcelona English language and Literature Studies*, Vol. 3, 1989, p. 63-70, pdf, доступно на <https://www.raco.cat/index.php/Bells/article/view/98219/148974>, приступљено 27.12.2020.

Горцевски и Рошчић 2013: A. Gorcevski, D. Rošćić, 'Tamna strana Martina Lutera', *Deutsche Welle*, доступно на <https://www.dw.com/sr/tamna-strana-martina-lutera/a-16841357>, приступљено 15.7.2018.

Гросман 2016б: *Гросман за РТС: Књижевност објашњава сложеност живота*, 23. јун 2016., доступно на <https://www.rts.rs/page/stories/ci/story/8/kultura/2362535/grosman-knjizevnost-objasnjava-slozenost-zivota.html?email=yes>, приступљено 15.06.2019.

Дубровски 1977: S. Doubrovsky, 'Fils', père de l'autofiction', *Le Monde*, доступно на https://www.lemonde.fr/culture/article/2013/07/18/fils-pere-de-l-autofiction_3449667_3246.html, приступљено 14.10.2017.

Институт комплексних система н.д, 'What Lamarck Believed', *New England Complex Systems Institute*, доступно на <https://necsi.edu/what-lamarck-believed>, приступљено 26.5.2021.

ИХРА 2016: 'What is antisemitism? Non-legally binding working definition of antisemitism', *International Holocaust Remembering Alliance* (IHRA), доступно на <https://holocaustremembrance.com/resources/working-definitions-charters/working-definition-antisemitism>, приступљено 28.7.2020.

Јехуда и Лернер 2018: R.Yehuda, A. Lehrner, 'Intergenerational transmission of trauma effects: putative role of epigenetic mechanisms', *World psychiatry* 2018;17:243-257, pdf, доступно на <<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1002/wps.20568>>, приступљено 17.2.2020.

Јолен 2019: Jane Yolen Biography, <<https://www.janeyolen.com/biography/>>, приступљено 6.2.2021.

Јофе 2003: L. Joffe, 'Emil Fackenheim', *The Guardian*, доступно на <<https://www.theguardian.com/news/2003/oct/10/guardianobituaries>>, приступљено 7.12.2018.

Каваца 2020: *Malkovičevim performansom završen 48. FEST – Proglašeni dobitnici nagrada* доступно на <<http://2020.fest.rs/vesti/malkovicevim-performansom-završen-48-fest>>, приступљено 10.3.2020.

Кертеш н.д: I. Kerteš, *Jezik egzila*, доступно на <<https://hiperboreja.blogspot.com/2012/02/jezik-egzila-imre-kertes.html>>, приступљено 25.1.2018.

Коен 2013: P. Cohen, *The Capitalist Holocaust*, доступно на <<https://thecapitalistholocaust.wordpress.com/>>, приступљено 5.2.2018.

Куријер 2010: K. Courier, 'Talking Out of Turn #7: D. M. Thomas (1981)', доступно на <https://www.criticsatlarge.ca/2010/12/talking-out-of-turn-7-dmthomas-1981.html>, приступљено 16.4.2010.

Лажонс 2016: G. Lyons, 'Jewish Trauma May Be Passed Down Through The Generations', *Medium*, доступно на <<https://medium.com/the-establishment/for-jewish-people-trauma-is-passed-down-across-generations-bf9aa503778b>>, приступљено 17.2.2020.

Мархоул 2019: THE PAINTED BIRD Venezia 76 Competition, доступно на <<https://www.labiennale.org/en/cinema/2019/venezia-76-competition/painted-bird>>, приступљено 15.3.2020.

Милојевић 2017: N. Milojević, 'Plivati protiv struje je košer', *Vreme*, broj 1368, 23.3.2017, доступно на <https://www.vreme.com/svet/plivati-protiv-struje-je-koser/>, приступљено 17.10.2021.

Озик 1999: S. Ozick, 'The Rights of History and the Rights of Imagination', *Commentary*, доступно на <<https://www.commentarymagazine.com/articles/cynthia-ozick/the-rights-of-history-and-the-rights-of-imagination/>>, приступљено 24.11.2019.

Пантић н.д: М. Пантић, *Уметник је изгнаник*, разговор са Давидом Албахаријем, доступно на <<https://www.davidalbahari.com/umetnik.html>>, приступљено 15.4.2020.

Плимpton и Лендзмен 1972: G. Plimpton & R. Landesman, 'Jerzy Kosinski, The Art of Fiction No.46', *The Paris Review*, доступно на <<http://www.theparisreview.org/interviews/4036/the-art-of-fiction-no-46-jerzy-kosinski>>, приступљено 20.1.2014.

СЈОС н.д, 'Вера и традиција – Најчешћа женска јеврејска имена', *Савез јеврејских општина Србије* доступно на <<https://www.savezjos.org/sr/vest/vera-i-tradicija/najcesca-zenska-jevrejska-imena>>, приступљено 24.4.2021.

Серизје 2018: O. Cerisier, 'A Place of No Memory – Bila Tserkova's Holocaust, Ukraine', *LinkedIn* доступно на <<https://www.linkedin.com/pulse/place-memory-bila-tserkvas-holocaust-ukraine-oksana-cerisier>>, приступљено 12.4.2022.

Сванстон 2021: T. Swanston, 'NSW unveils sweeping changes to sexual assault laws, including changes to definition of consent', *ABC News*, доступно на <<https://www.abc.net.au/news/2021-05-25/nsw-unveils-sweeping-changes-to-sexual-assault-laws/100162870>>, приступљено 26.5.2021.

Стоукс и Фремон-Смит 1982: J. Stokes & E. Fremont-Smith, 'Jerzy Kosinski's Tainted Words', *The Village Voice*, доступно на <<https://www.villagevoice.com/2020/05/28/jerzy-kosinskis-tainted-words/>>, приступљено 13.03.2021.

Терцатин 2019: R. Tercatin, 'Brain structure change in Holocaust survivors hereditary, study finds', *The Jerusalem Post*, доступно на <<https://www.jpost.com/diaspora/study-finds-brain-structure-change-in-holocaust-survivors-their-children-594436>>, приступљено 10.7.2019.

Тиме 2012: S. Timme, 'Belaya Tserkov', *History of Jewish Communities in Ukraine*, доступно на <http://jewua.org/belaya_tserkov/>, приступљено 12.4.2022.

Томас н.д: D. M. Tomas, <<https://www.dmthomasonline.net/index.html>>, приступљено 23.11.2020.

Фиглеровиц 2019: M. Figlerowicz, 'Film After Auschwitz: On Václav Marhoul's *The Painted Bird*', *Los Angeles Review of Books*, доступно на <<https://www.lareviewofbooks.org/article/film-after-auschwitz-on-vaclav-marhouls-the-painted-bird/>>, приступљено 14.2.2020.

Фреј 1996: J. B. Frey 'Lying: A Life Story: BIOGRAPHY: Jerzy Kosinski', *Los Angeles Times*, доступно на <<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1996-05-12-bk-3077-story.html>>, приступљено 13.8.2015.

Шајнин 2007: J. Sheinin, 'David Grossman, The Art of Fiction No. 194', *The Paris Review*, доступно на <<https://www.theparisreview.org/interviews/5794/the-art-of-fiction-no-194-david-grossman>>, приступљено 15.8.2019.

Шеховић 2012: М. Шеховић, 'О Холокаусту и последицама', *Политика online*, 29.8.2012, доступно на <<https://www.politika.rs/scc/clanak/231405/O-holokaustu-i-posledicama>>, приступљено 21.6.2015.

Електронске енциклопедије и речници

Беренбаум 2018: М. Berenbaum, 'Program, T4' *Encyclopedia Britannica*, доступно на <<https://www.britannica.com/event/T4-Program>>. приступљено 27.10.2017.

Енциклопедија Британика 2018: 'Wandering Jew', *Encyclopedia Britannica*, доступно на <<https://www.britannica.com/topic/wandering-Jew>>, приступљено 12.1.2022.

Енциклопедија Британика 2022: 'Bruno Bettelheim', *Encyclopedia Britannica*, доступно на <<https://www.britannica.com/biography/Bruno-Bettelheim>>. приступљено 23.6.2018.

Енциклопедија Холокауста н.д.а: *United States Holocaust Memorial Museum*. 'The Biological State: Nazi Racial Hygiene 1933-1939.' *Holocaust Encyclopedia*, доступно на <<https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/the-biological-state-nazi-racial-hygiene-1933-1939?series=18>>, приступљено 13.9.2020.

Енциклопедија Холокауста н.д.б: *United States Holocaust Memorial Museum*. 'Chelmno.' *Holocaust Encyclopedia*. доступно на <<https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/chelmno>>, приступљено 4.4.2021.

Енциклопедија Холокауста 2017: *United States Holocaust Memorial Museum*. 'The History of the Swastika.' *Holocaust Encyclopedia*. доступно на <<https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/history-of-the-swastika>>, приступљено 22.10.2017.

Енциклопедија Холокауста 2019а: *United States Holocaust Memorial Museum*. 'Nuremberg Race Laws' *Holocaust Encyclopedia*, доступно на <<https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/nuremberg-laws>>, приступљено 13.9.2020.

Енциклопедија Холокауста 2019б: *United States Holocaust Memorial Museum*. 'Kristallnacht' *Holocaust Encyclopedia*. доступно на <<https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/kristallnacht>>, приступљено 27.8.2020.

Енциклопедија Холокауста 2021а: *United States Holocaust Memorial Museum*. 'Gay Men under the Nazi Regime.' *Holocaust Encyclopedia*. доступно на <<https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/gay-men-under-the-nazi-regime>>. приступљено 10.6.2021.

Енциклопедија Холокауста 2021б: *United States Holocaust Memorial Museum*. 'Mass Shootings at Babyn Yar (Babi Yar)', *Holocaust Encyclopedia*, доступно на <<https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/kiev-and-babi-yar>>, приступљено 16.12.2019.

Јеврејска виртуелна библиотека н.д: *Jewish Virtual Library*. 'Rabbi Yisrael Baal Shem Tov (1698-1760).', доступно на <<https://www.jewishvirtuallibrary.org/rabbi-yisrael-baal-shem-tov>>, приступљено 20.4.2021.

Огастин 2019: А. Augustyn (ed.), 'Degenerate art', *Encyclopedia Britannica*, доступно на <<https://www.britannica.com/art/degenerate-art>>, приступљено 26.12.2020.

Шварм 2017: В. Schwarm, 'Pictures at an Exhibition, Work by Mussorgsky', *Encyclopedia Britannica*, доступно на <<https://www.britannica.com/topic/Pictures-at-an-Exhibition>>, приступљено 28.3.2021.

Аудио-визуелни извори

Визел 1986: Е. Wiesel, *Elie Wiesel – Acceptance speech*, доступно на <<https://www.nobelprize.org/prizes/peace/1986/wiesel/26054-elie-wiesel-acceptance-speech-1986/>>, приступљено 9.5.2021.

Гаталица 2019: А. Гаталица, *Dosije Kiš: Trideset godina kasnije*, доступно на <<https://www.youtube.com/watch?v=T7txEZEwwmI>>, приступљено 13.10.2020.

Даж 1999: D. Deitch, *The Devil's Arithmetic*, доступно на <https://www.youtube.com/watch?v=bO2-My_2mAc>, приступљено 1.3.2021.

Киш н.д: D. Kiš, *Izvod iz knjige rođenih (kratka autobiografija)* доступно на <<http://kis.org.rs/web/Acitav/A/index.htm>>, приступљено 14.10.2020.

Комоти 2019: N. Comotti, 'Václav Marhoul – THE PAINTED BIRD / 76 Venice Film Festival', Fred Film Radio, доступно на <https://www.youtube.com/watch?v=VO_69UlwNzo>, приступљено 14.2.2020.

ТОЛИ н.д: 'Olga Lengyel' video, *The Olga Lengyel Institute for Holocaust Studies and Human Rights*, доступно на <<https://www.toli.us/video/olga-lengyel/>>, приступљено 26.7.2021.

Рајан 1997: P. Ryan, 'Oral history interview with Filip David', *United States Holocaust Memorial Museum*, No. 1997.135.11 | RG Number: RG-50.459.0011, доступно на <<https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn513563>>, приступљено 14.5.2015.

ИМЕНСКИ И ПРЕДМЕТНИ РЕГИСТАР

А

ангажован, -ост – 5, 13, 139, 169, 293,
463, 517; посматрач 83.

Анђеол смрти – в. Менгеле.

антибајка – 326.

антисемитизам – 5, 14, 34, 37–39,
41, 44, 58, 68, 132, 222, 241, 345,
428, 473; (анти)модернистички
– 37, 43; верски / Католичке
цркве – 14, 35, 37, 43, 45, 475;
економски – 37; политички – 37,
43; нацистички – 14; нео- / нови
– 14, 40.

Абришењски, П. – 190.

Адорно, Теодор – 115, 173, 451.

Ајнштајн, Алберт – 31; *Моја слика
света* (1934) – 32.

Ајронс, Џереми – 508.

Ајхман, Адолф – 46, фн. 46, 47, фн.
47, 200, 256, 257.

Албахари, Давид – 12, 17, 90, 126, 152,
184, 190, 213, 214, 242, 244–247,
250, 251, 253–261, 328, 392, 471.

Албваш, Морис – 15, 110, 111, 327,
328, 383, 389.

Алејхем, Шолем – 202.

[Алигијери], Данте – 155, 431, 476.

Алмули, Јаша – фн. 212.

алузија – 148, 149, 33, 374, 463, 501.

Андерсен, Ханс Кристијан – 227.

Андорфер, Херберт – 260.

Андрић, Иво – фн. 137, фн. 219.

Арент, Хана – 40, 43, 44, фн. 46, 256,
257, 307.

аријевац, -ски – 23, 25, фн. 25, 29, 30,
31, 199, 299, 306, 396, 399, 474,
505.

Аристотел – 138.

аутобиографија, -ски – 14, 17, 110,
146, 153–154, 156, 168, 174, 175,
184, 218, 221, 235, 243, 244, 251,
268, 271, 273–274, 287, 314, 341,
381, 413.

аутор – 142–146, 153, 158, 261, 264,
279, 464, *passim*.

аутофикција, аутофиктиван – 78,
146, 152–153, 165, 175, 215, 234,
235, 243–244, 268, 273, 277, 341.

Аушвиц-Биркенау – 24, 26, 77, 115,
119, 120, 127, 129, 130, 137, 156,
163, 171, 174, 175–176, 181, 183–193,
213, 221, 278, 279, фн. 281, 286,

- 292, 257, 362, 369, 465, *passim*.
 Асман, Алеиде – 15, 88, 89, 95, 107–113, 126.
 Афтаб, Калим – 331.
 Ахматова, Ана – 411, 452.
 Ашкенази – 159, 234, 243.
- Б**
- Бабји јар, Бабина јаруга – 388, 413, 425, 427, 428, 430, 443, 445, 446, 451, 453, 492.
 Бадурин, Натка – 168, 169.
 Базиле, Ђанбатиста – 376.
 Баер, Р. Елизабет – 363, 364.
 бајка – 320, 321–323, 326, 338, 339, 353, 355, 368, 379, 390, 409, 413; *Ивица и Марица* – 336; *Mutter Holle* – 403, фн. 403; *Ружно паче* – 277; *Трнова ружица* – 336; *Царево ново одело* – 117.
 Бајрон, [Џорџ Гордон] – 453.
 Бајфорд, Јован – фн. 212, 260, 392, 393.
 Балаев, Мишел – 61, 62, 80.
 Бањички логор – 212.
 Барт, [Ролан] – 452.
 Бауер, Бруно – 45; *Јеврејско пишање (1843)* – 45.
 Бауер, Јехуда – 163.
 Бауерс, Е. Мелори – 99.
 Бауман, Зигмунд – 14, 41–43, 47, 73.
 Бах, [Ј. С.] – 170.
 Бахтин, Михаил – 148, 170, 171, 278, 292, 363, 464.
 бахтиновски – 292, 362.
 Бејровски, П. – 190.
 Бекет, Семјуел – 145, 147, 154, 269.
 Белзец – фн. 281, 357.
 Бен, Готфрид – 469.
 Бенјамин, Валтер – 31.
 Бен-Јишаји, Рон – фн. 431.
 Берген-Белзен – 343, 357.
 Бергер, Алан Л. – 80, 86, 143, 270, 271.
 Беренбаум, Мајкл – 32, 87.
 Берк, Џоана – 15, 22, 115, 116, 127, 128.
 Бетелхајм, Бруно – 15, 72, 73–75, 169, 340, 369.
 Бишоф, Улрих – 466, 467, 485, 498, 501.
 Блашковић, Ласло – 217, 218.
 Блејк, Вилијам – 84.
 Блекмор, Ерин – 178.
 Блум, [Харолд] – 174.
 Богарт, Џули – 338.
 Бодријар, [Жан] – 79.
 Боровски, Тадеуш – 374; *This way to the gas, ladies and gentlemen* – 374.
 Ботичели – 469, 486.
 Бош, [Херонимус] – 281.
 Брана, Кенет – 508.
 Браун, С. Ф. – фн. 39, 341.
 Браун, Сер Томас – 107.
 Браунинг, Џон – 339, 340.
 Бредбури, Малколм – 416.
 Брехт, Бертолд – 31.
 Британи, Марфи – 374.
 Броди, Дебора – 338.
 Бројер, Цозеф – 62, 68.
 Брукс, Зан – 332.
 Будик, Емили – 189.
 Будисављевић, Дијана – 496.

Бужињска, А. – 122, 148.

Буна, фабрика – 176.

Бункер, Х. А. – 139, 140.

Буфум, Х. Дејвид – 35.

Бухенвалд – 24, 34, 72, 75, 160, 176,
181, 182, 357, 474.

Буш, Џорџ В. – 56, 131, 132.

В

Вагнер [Рихард] – 200.

Вајз, Стивен С. – 54.

Вајс, Сју – 155, 156, 234, 273, 275, 277,
292, 319, 320, 415, 460.

Вајт, Хејден – 122, 168, 461.

Ван Гог, [Винсент] – 502.

Ван Алфен, Ернст – 391, 452.

Вандерман, Ерика – 97.

Ватикан – 23, 45, 56, 481.

Вафен-СС – 494.

Вејл, Елен – 339, 340.

Велић, Александар – фн. 228.

Вермахт – 48, 212, 493, 495.

Вермер, [Јоханес] – 412.

Визел, Ели/Елиезер – 12, 17, 81, 82,
94, 119, 120, 131, 132, 138, 141, 152,
160, 164, 174–183, 180, 187, 206,
231, 241, 270, 288, 347, 362; *Ноћ*
(1956/2006) – 138, 165, 170, 175–
177.

Визел, Марион – 165, 175.

Визентал, Симон – 200, фн. 200.

Вилсон, Ли – 416.

Вилсон, Стивен – 338, 372.

Вилчек – 493.

Виндлинг, Тери – 376.

Вирт–Нешер, Хана – 431, 449, 463.

Волтер – 45.

Вујаклија, Милан – 13.

Г

Галтон, Френсис – 30; *Hereditary
Genious* (1869) – 30.

Гаталица, Александар – 221, 222.

Гебелс, [Јозеф] – 33, 34, 129.

генерација – 5, 6, 18, 24, 59, 66, 72,
87, 89, 92, 95, 104, 111, 116, 141,
162, 199, *passim*; *прва* – 15, 86;
143, 159; *1,5* – 15, 86, 87, 89, 170,
197, 213, 215, 222, 235, 237, 251,
353, 469, 484; *група* – 17, 60, 86,
89; 91, 103, 214, 230, 237, 251, 287,
344, 353; *трећа и четврта* – 15,
59, 80, 86, 87, 91, 101, 116, 119,
194, 197, 215, 240, 264, 337, 344,
346, 353, 410; *међугенерациско*
преношење – 13, 97, 99, 100–102;
постгенерација – 86, 87, 340,
469.

геноцид – 24, фн. 24, 32, 48, 55, 83,
фн. 123, 128, 132, 133, 134, 186,
275, 298, 414, 436, 438, 460, 468,
473, 515.

Гентоу, Ј. М. – 79.

Гелен, Рајнхарт – 56.

Геринг, [Херман Вилхелм] – 33.

Герштенфелд, Менфред – фн. 116.

Гестапо – 29, 46.

Гете, [Јохан Волфганг] – 170, 423,
469, 474.

гето – 16, 58, 89, 129, 159, 176, 362,
405, 443.

Гец, Вилхелм – 260.

- Гилберт, Мартин – 14, 26, 34, 35.
 Гилеј, Розмери – фн. 310.
 Глајхман, Габи – 223.
 Гоја, [Франциско] – 469.
 Голдберг, Амос – 124, 125.
 Голден, Џонатан – 345, фн. 345.
 Голдин, Барбара – 338.
 Гонзалес, Роса – 438, 453, 463, 469.
 Гордић Петковић, Владислава – 233, 234.
 Горки, Максим – 284.
 Горцевски, А. – 476.
 границе – 146, 147, 151, 155, 158, 177, 215, 273, 274, 281, 351, 415, 418, 423, 449, 454, 470.
 Грезе, Ирма – 185.
 Грим, браћа – 376.
 Гринзпан, Хершел – 35.
 Гроскурт, Генералштабзофицир – 493, 494.
 Гросман, Давид – 12, 17, 90, 91, 115, 137, 175, 184, 193–199 *passim*, 201, фн. 201, 202, 216, 241, 242, 245, 343, 348, 415.
 Гунул, Ф. – фн. 95, 96.
- Д**
 Да Винчи, Леонардо – 498; *Мона Лиза* – 498.
 Давид, Филип – 12, 17, 39, 91, 213, 233, 243–244, 297, 369, 432, 438, 440, ; *Кућа сећања и заборава* (2014) – 233, 234, 236, 416, 432.
 Дајмонд, Н. – 87, 88.
 Дајч, Д. – 373, 374.
 Данст, Керстен – 373.
 Дарвин, Чарлс – 30, 96, 98.
 Дахау – 34, 36, 72, 92, 343, 357.
 Девенпорт, Чарлс – 30; *Heredity in Relation to Eugenics* (1911) – 30.
 Дерида, Жак – 83, 460.
 Де Сосир, [Фердинанд] – 85.
 Дизни, [Волт] – 376.
 Дизниленд – 286.
 дискурс – 86, 107, 108, 122, 144, 145, 168, 241, 298, 452, 460, 464; историографски – 168; историографске метафикције – 148; културе – 149; наративни – 449; постмодернистички – 146; трагички – 14, 264.
 Дитрих, Марлен – 31.
 доживљај – 70, 77, 78, 110, 143, 279, 451; естетски – 139, 263; етички – 13; трауматски – 80, 84, 99.
 докунемтарност / -ни – 11, 116, 120, 124, 138, 141, 151, 174, 176, 188, 260, 333, 414, 415, 447, 452, 496.
 Долежел, Лубомир – 16, 149, 150, 157–159, 280, 376, 377, 453, 454.
 др Мруговски – 398.
 др Ројс – 493, 515.
 др Серватијус – 47.
 Дрекслер, Антон – 27.
 Дресен, Вили – 467.
 Дубијел – 127.
 Дубнов, Симон – фн. 39, 42, 43, 475, 476.
 Дубровски, Серж – 152, 153.
 душегупка – 212, 235, 251, 392.
- Ђ**
 Ђаковац, А. – 341, фн. 342
 Ђентилечи, Артемизија – 486.

Е

Ејбиш, Волтер – 147.

Елиот, Т. С. – 211.

емпатија – 85, 141, 170, 188, 382, 393, 479.

Енге, Едгар – 260.

епигенетика – 13, 59, 66, 95, 97, 99, 197.

епигенетски – 15, 96, 97, 100, 101, 102-103, 347.

Епштајн, Лесли – 275, 413.

Епштајн, Надин – 337.

еугеника – 29, 30, 58; негативна – 29, 30; позитивна – 30.

еутаназија – 31, 32, 225, 473.

Ж

Жилински, Ендре Бајчи – фн. 228.

жртва – 11, 22, 23, 32, 40, 44, 48, 50, 54, 60, 62, 65, 69, 87, 89, 107–119, 124, 134, 156, 162, 168, 177, 179, 185, 186, 196, 205, 207–209, 228, 260, 295, 318, 324, 348, 356, 378, фн. 390, 391, 392–396, 413, 427, 429, фн. 432, 445, 450, 491, 496, 501.

жртвени јарац – 39, 44, 89.

Жук, Ана – 41.

З

заборав – 15, 18, 71, 75, 81, 107, 112, 116, 126–127, 137, 197, фн. 212, 231, 236–137, 243, 247, 255, 372.

завет, Стари – 222, 223, 404.

Зајпс, Цек – 320, 322, 379, 256, 280.

закон, 29, 31, 33, 37, 46, 127, 211, 238, 256, 280, 303, 483, 484; расни –

29, 222; „Закон о стерилизацији“ (1932) – 31; „Закон о превенцији генетски оболелог потомства“ (1933) – 31; „Закон о наследним болестима“ (1933) – 31; Нирнбершки – 32; „Закон о заштити немачке крви и части“ (1935) – 33; „Закон о немачком држављанству“ (1935) – 33; Немачки криминални код 175. параграф – 400.

законодавац – 70, в. Мојсије Египћанин.

Заменхоф – 334.

заступање преживљавања – 119, 124, 371.

Захсенхаузен – 398, 402, 403, 406.

звезда, Давидова – 31.

Зихер, Ефраим – 147, 160, 161, 170, 171, 172, 174, 175, 178, 182, 195, 203, 269, 273, 309, 301, 415, 419, 446, 447, 450, 454.

зло – 93, 184, 193, 234, 235–239, 242, 247, 287, 292, 299, 301–304, 362, 417, 517.

злочин – 11, 34, 35, 54, 55, 93, 115, 120, 126, 164, 183, 186, 193, 225, 228, 241, 247, 251, 362, 394, 395, 432, 491, 492, 507, 517.

зондеркоманда – 379.

Зонтаг, Сузан – 112.

Зоњи, Давид – 90–94, 97, 346, 347.

Зотовић, Марија – 64, 65.

И

Ибзен – 497.

- идентитет – 13, 81, 88, 112, 115, 117, 129, 131, 142, 146, 185, 186, 199, 202, 203, 214, 220, 235, 242, 244, 265, 267, 280, 311, 312, 331, 346, 350, 359, 360, 375, 402, 416, 443, 454, 460, 465, 482; *passim*.
- идеологија – 5, 14, 24, 29, 44, 94, 112, 15, 192, 208, 213, 226, 264, 272, 318, 335, 464, 468, 471, 503.
- идеолошки – 27, 112, 122, 123, 128, 144, 147, 151, 168, 321, 322, 331, 359, 362, 417.
- Инздорф, Анет – 330.
- интертекстуалност – 16, 17, 148, 149, 151, 152, 159, 169, 175, 184, 201, 222, 272, 280, 281, 363, 364, 423, 438, 452, 463, 470.
- иронија, ироничан – 17, 86, 114, 122, 146, 150, 154, 175, 182, 221, 225, 228, 229, 243, 256, 259, 288, 289, 294, 312, 314, 335, 367, 368, 401, 412, 426, 444, 451, 471, 473, 507, 509, 514.
- Исмаило – 222.
- истраумираност, секундарна – 6, 15, 89, 141, 169, 170, 172, 188, 192, 204, 251, 268, 275, 337, 383, 398, 414, 469, 490.
- Ихнатон, египатски фараон – 70.
- ИХРА (IHRA – International Holocaust Remembrance Alliance) – 393.
- Ј**
- Јајинци – 254, 257, 392.
- јама – 388, 462, 392, 404, 448.
- Јанг, Едвард Џејмс – 23, 24, 133, 152, 162, 163, 172, 173, 215, 448–451 *passim*.
- Јасеновац – 24, 213, фн. 213.
- јеврејско питање – 39, 45; в. коначно решење.
- језик, матерњи – 91, 159, 164, 166–167, 177, 242, 245, 249–250, 502; маћехин – 164, 167, 249, 250; питање – 16, 241; трауме – 81, 159, 516.
- Јејтс, [Вилијам Батлер] – 413; „Медитација у време грађанског рата“ (1924) – 417.
- Јерзак, Тобијас – 57.
- Јехуда, Рејчел – 15, 99–103 *passim*.
- јидиш – 159, 165, 171, 178, 199, 202, 240, 299, 342, 344.
- Јов – 178.
- Јолен, Џејн Хајат – 5, 12, 15, 17, 18, 89, 91, 93, 110, 149, 156, 179, 180, 184, 198, 240, 257, 261, 263, 278, 319, 336–372 *passim*, 376–411 *passim*, 413, 415, 417, 420, 452, 453, 465, 471.
- Јофе, Лоренц – 372, фн. 372.
- јуришни одреди / СА – 26, фн. 26, 28, 29.
- К**
- Каваца, Себастијан – 335, 336.
- Кад сване дан* (2012) – 240.
- Кајтел, Харви – 333.
- Калинић, Фића – 235.
- Кандински, Василије – 31.
- Каргас, Сарита – 143.

- Каргас, Хари Џејмс – 269–271 *passim*.
- Карпф, Ана – 89.
- Картер, Анцела – 409.
- Карут, Кети – 15, 61, 67–72, 79, 81, 113, 114–119, 161, 166.
- катарза, катарзичко – 14, 85, 141, 231, 264, 282, 298, 479.
- Католичка црква – 14, 44, 45, 440, 475, 491, 495, 515.
- Кафка, [Франц] – 200, 269.
- Кевлес, Данијел – 30; *In the Name of Eugenics: Genetics and the Uses of Human Heredity* (1985) – 30.
- Кекендс, Ајрин – 527.
- Кендрик, Д. А. – 449, 450.
- Кенеди, Роберт – 468.
- Кенили, Томас – 224, 225.
- Кентарис, Силвија – 461.
- Кеплер, [Јоханес] – 170.
- Керман, Џудит – 339, 340.
- Кертеш, Имре – 163, 164.
- Кестенберг, Џудит – 408.
- кинематографија – 15, 60, 508.
- Кинслер, Филип Ј. – 67.
- Кир, Удо – 333.
- Киртен, Петер – 432, фн. 432.
- Кисинцер, Хенри – 31, 131, 132.
- Киш, Данило – 12, 16, 17, 90, 114, ; *Гробница за Бориса Давидовича* – 272; *Час анатомије* – 272.
- Клајн, Иван – 23.
- Кле, Ернст – 467.
- Кле, Паул – 31.
- Клинковиц, Цероум – 166.
- Коен, Давид – 203.
- Коен, Петер – 14, 49, 52, 57.
- Коен, Ралф – 464.
- Козински, Кики – 268.
- Козински, Мозес – 266.
- Козински/Косински, Јерџи – 17, 88, 89, 129–131, 147, 152, 154, 156, 164, 168, 191, 217, 228, 231, 233, 241, 250, 265–299 *passim*, 301–319 *passim*, 329–333 *passim*, 335, 337, 357, 413, 455–457, *passim*; *No Third Path* (1962) – 267; *Објена џиуца* – 12, 88, 166, 167, 171, 240, 243, 264, 267, 271, 273–277, 281, 284, 322, 329, 331, 332, 335, 414, 416, 455, 508; *The Future Is Our, Comrade: Conversations with the Russians* (1960) – 267.
- Колриц, Семјуел – 84.
- Кољанин, Милан – фн. 212.
- Комоти, Никола – 329, фн. 329.
- Комптон, Нил – 275.
- коначно решење – 24, 32, 35, 44, 46, 54, 55, 212, 251, 367, 368, 461; в. јеврејско питање – 24, 33, 37, 39, 44, 45, 46, 212, 368.
- Конинг, Ханс – 275.
- Конференција у Вансију – 46.
- Корнман, Вермахтоберфирер – 493, 494.
- Котлар, Петар – 333.
- Кристална ноћ – 34, 35, 39, 46.
- Кристева, Јулија – 146, 148.
- Крок, Л. – 64.
- Крок – М. А. – 64.
- Кронин, Глорија Л. – 80, 271, 271.
- Кузњецов, Анатолиј – 413, 425, 427,

428, 438, 445–449, 451–454.
 Кулић, Тодор – фн. 212.
 култура сећања – 2, 12, 15, 60, 175,
 213.
 културолошки – 14, 17, 21, 24, 80, 83,
 95, 96, 102, 120, 132–134, 144, 167,
 177, 246, 248, 335, 353, 355, 385,
 391, 402, 410, 414, 474.
 Куријер, Кевин – 414.

Л

ладино – 131, 171, 240.
 Лајонс, Гила – 96–97.
 Лајонхарт, Харолд – 421.
 Лакан, [Жак] – 79, 80, 84, 460.
 Лакапра, Доминик – 15, 123, 124, 128,
 192, 244, 267, 286, 382.
 Ламарк, Жан Баптист – 98.
 Лангер, Лоренс – 155, 156, 275, 362.
 Ландсберг, тврђава-затвор – 28.
 Ланцман, Клод – 124, 128, 378; *Shoah*
 (1985) – 124, 378.
 Ларсен, Ерик – 275.
 Лауб, Дори – 15, 16, 55, 81, 83, 113–119,
 125, 161, 382, 457.
 Леви, Данијел – 16, 127–128.
 Леви, Примо – 15, 78, 147, 165, 169,
 176, 185, 359, 369.
 Левин, Тамара Лин – 199.
 Левинас, Емануел – 79.
 Левинкоф, Мозес – 265.
 Левинкоф, Никодем – 265, 330, 331.
 Левинкоф, Елзбјета – 265.
 Леид, Карла – 496–497.
 Лекр, Валтер – 55.
 Лемкин, Рафаел – 48.

Ленђел, Олга – 185.
 Лендзмен, Роко – 266, 271.
 Лернер, Ејми – 101, 103.
 Лифтон, Роберт Џеј – 118, 119, 124.
 логор, концентрациони – 29, 34, фн.
 46, 58, 59, 69, 72, 76, 129, 130, 190,
 293, 343, 353, 388, 389; пролазни
 (транзитни) – 235, 433; радни –
 216, 402; смрти – 28, 32, 54, 55,
 59, 72, 88, 93, 97, 121, 141, 176, 177,
 187, 191, 213, 216, 275, 281, 333,
 346, 362, 365, 392, 405, 465, 481,
 495, 511, 514.
 логотерапија – 74, 76, 182, 234, 360,
 369.
 Лублин – 41, 349–351, 357, 370, 374,
 392.
 Лудвиг II – 27.
 Лудендорф, Ерих – 27.
 Лутер, Мартин – 468, 475, 476, фн.
 476.

М

магија – 301, 339, 347, 198, 250, 321,
 323, 338, 339, 346, 349, 368, 439,
 453.
 магијски реализам – 17, 146, 180, 184,
 193, 198, 200, 278, 336, 341, 351,
 363, 371, 388, 412, 415, 420, 425,
 432, 453.
 Мадона, Богородица – 485.
 Мазовер, Марк – 14, 29, 30, 33, 49, 55.
 Мајаковски, Владимир – 272.
 Мајер, Ервин – 260.
 Мајданек – 281, 357, 392, 399.
 Македонски, Александар – 40.

- Ман, Томас – 31.
 Ман, Хајнрих – 31.
 Маношек, Валтер – 212.
 Марано дете – 235, 267.
 Маркаги, Г. – фн. 95, 96.
 Маркес, [Г. Г.] – 193.
 Марковски, М. П. – 122, 148.
 Мархоул, Вацлав – 240, 329–333, 335, 375.
 Матејић, Јулија – 86, 87.
 Међународна алијанса за сећање на Холокауст – в. ИХРА.
 Меклотлин, Ерин – 89, 90.
 Мекхејл, Брајан – 421.
 Мелвил, [Херман] – 466.
 мемоар – 78, 83, 114, 156, 161, 165, 172, 175, 176, 260, 273, 411, 413, 427; 430, 452; литерарни – 160, 165, 175, 177.
 Менгеле, Јозеф – фн. 25, 470.
 метафиктиван – 251, 272, 278, 417.
 метафигура – 16, 154, 251, 364, 511; историографска – 139, 146, 148, 150–151, 155, 158, 161, 184, 199, 200, 351, 412, 423, 463, 465.
 Милер, Ненси К. – 61, 124, 408.
 Милер, Хајнрих – фн. 28, фн. 46, 260.
 Милн, Дру – 203.
 Милојевић, Н. – 131.
 мимезис – 169.
 Митровић, Андреј – 14, 21, 22, 24, 27, 31, 33.
 Мојсије, Египћанин – 69, фн. 69, 70, 71, 222, 294.
 Мојсије, медијамски свештеник – 70.
 Мојсијеве вере, Срби – 211, 246.
 Монтескје – 45.
 (не)морал – 47, 429, 449, 495, 517; *passim*.
 Морисон, М. А. – фн. 39, 341.
 Морли, Питер – 120; *Kitty: Return to Auschwitz* (1978) – 120.
 Мостисер, Тоби – 92, 199.
 Моцарт, [В. А.] – 469, 474.
 Мраовић О'Хер, Д. – 242, 251.
 Мунк, Едвард – 201, фн. 201, 263, фн. 263, 281, 292, 412, 463, 466, 467, 469, 485, 496–503 *passim*, 517; *Болесно дете* (1907) – 503; *Вампирница* (1895) – 501, 506; *Крик* (1893) – фн. 201, 202, 206, 467, 498, фн. 498, 513; *Љубомора* (1895) – 467; *Магона* (1894/5) – 467, 484, 501; *Паљубац* (1897) – 467; *Планина људи* (1909) – 508; *Смрт и девојка* (1894) – фн. 201, 467, 501; *Сунце* (1911) – 505; *Усамњеница* (1896/7) – 467, 498; *Утеша* (1907) – 467, 500.
 Мусолини, [Бенито] – 49, 50.
 Мусоргски, Модест – 470.
Н
Nabarvené ptáče (2019) – 329.
 Наполеон – 454.
 наслеђе – 198, 343, 384, 389, 442; антифашистичко – 211; епигенетичко – 104; културно/културолошко – 112, 385; породично – 344, 381, 385, 389, 510.

Настић, Радмила – 204–206, 208.
нацизам – 21, 55, 132, 385, 419, 461, 465.

Независна Држава Хрватска (НДХ) – 5, 12, 44, фн. 212, 213, 495.

Нидерланд, Вилијам – 66.

Никсон, Ричард – 56.

Ниче, Фридрих – 72, 123, 199,
Генеалогија морала – 123.

Новак, Јозеф – 267; *The Future Is Our, Comrade: Conversations with the Russians (1960)* – 267; *No Third Path (1962)* – 267.

Нови човек – 199, 219, 305, 462, 517. в.
аријевац, *Übermensch*.

Нортхаус, К. – 265, 266, 274.

О

Обилић, Милош – 244.

Огастин, А. – 503.

Озик, Синтија – 141, 142.

Олпорт, Гордон – 74.

Онега, С. – 79.

П

Павле Јован II, Папа – 56.

памћење – 89, 104, 109, 110, 111, 112, 156, 168, 234, 236, 286, 319, 328, 348, 359, 375; аутобиографско – 110; индивидуално – 111, 112; историјско – 71, 110, 327; колективно – 95, 109, 110, 112, 327; комуникативно – 111; културно – 110, 112; национално – 112; политичко – 110; породично – 95; социјално – 110,

111, 112; тестимонијално – 113; фикционализовано – 113.

Пантић, Михајло – 243, 244.

Папо, Елиезер – 130.

Паренти, Мајкл – 14, 49, 50, 53, 55, 56.

пародија – 146, 154, 172, 334, 464.

Паскаљевић, Горан – 240.

пастиш – 90, 146, 148, 415.

Перо, Шарл – 376.

Перуновић, Ружа – 216–218.

Патерсон, Дејвид – 143.

Пизари, Милован – фн. 212.

Пикасо, Пабло – 137, 502.

Пинтер, Харолд – 12, 17, 175, 202, 203–209, 380, 414, 419; *Langrishe, Go Down (1978)* – 203, 203; *The Heat of the Day (1989)* – 203; *Reunion (1989)* – 203; *The Hothouse (1980)* – 203; *Ashes to Ashes (1997)* – 203.

плагијат – 17, 272, 413, 445, 452.

Плимpton, Џорџ – 266, 271.

Проничева, Дина – 413, 421, 430, 447, 450, 451, 454.

Проп, Владимир – 322–327, 384.

прерада – 113, 146, 161, 274, 319, 336, 341, 364, 377, 449; литерарна – 13; постмодернистичка – 6, 159, 376, 377, 379.

приповедач – 113, 114, 118, 169, 184, 218, 231, 244, 245, 250, 259, 261, 268, 271, 273, 274, 312, 321, 374, 377, 378, 397, објективни – 224, 230, постмодернистички – 269, субјективни – 377.

Пруст – 200.

Пушкин – 411, 452, 453.

постмодернизам – 81, 139, 142, 144–151, 155, 172, 196, 226, 261, 416, 452, 464.

посттравматски стресни поремећај (ПТСП) – 15, 64–68, 99–104, 125, 192, 193, 220, 267, 408, 482

потомак – 15, 70, 86, 88, 89, 92, 96, 97, 99, 101–104, 117, 197, 198, 242, 339, 345, 506.

Р

Радовановић, [Војислава] – 368.

Раичевић – 216.

Рајан, Хауард – 234.

Рајић, Танаско – 244.

рајх, Трећи – 25, 27–29, 31–33, 46, 48, 127, 133, 212, 252, 445, фн. 445, 503.

Рајх, Хауард – 66.

Ракоф, Вивијан – 102.

раса – 29, 33, 460; аријевска – фн. 25; јеврејска – 58.

рат – Велики – 21, 25, 49, 68, 472; Други светски – 11, фн. 11, 14, 22, 39, 46, 48, 49, 52, 58, 59, 86, 109, 116, 126, 127, 131, 132, 134, 143, 144, 188, 192, 200, 203, 212, 215, 265, 278, 345, 355, 382, 285, 391, 445, 468; Први светски – 50, 53, 59, 61, 63, фн. 123, 211, 345, 414, 428, 502; расни – 58, 399.

реализам; магијски – 17, 146, 180, 184, 193, 198, 200, 278, 336, 341, 351, 363, 371, 388, 412, 415, 420, 425, 432, 453.

Ревенсбрик – 357.

Реган, Роланд – 56.

Редле, Рена – 212.

Рејби, Питер – 203, 204.

Ректор, Иван – 15, 104.

Рем, Ернст – 26.

репрезентација – 12, 16, 17, 156, 168, 169, 171, 187, 222, 263, 264, 391; *passim*.

референт – 149, 155.

референцијалност, референца – 148, 151, 162, 169, 175, 201, 268, 362, 402, 423, 493.

Ригнер, Герхард – 30.

Рилке, [Рајнер Марија] – 200.

Рис, Фолкер – 467.

Розенфелд, Албин Х. – 137, 138, 143, 172, 174, 188, 269.

роман – аутофиктивни – 193, 243; билдунгс- 175, 184; витешки – фн. 273; документарни – фн. 445, 446; експериментални – 193; историјски – 16, 142, 151; кинстлер- 184, 245; метафиктивни – 272; нови / *Nouveau Roman* – 16; о Холокаусту – 17, 171, 186, 193, 251, 278, 298, 339, 399, 517; постмодернистички – 13, 174, 193, 415, 463; реалистички – 363; фрагментисан – 416; Холокауста – 147, 170, 398.

Роскиз, Д. Г. – 87, 88.

Роџерс, Мими – 373.

Рошчић, Д. – 476.

Рудерман, Ј. – 183.

- Рузвелт, [Френклин Д.] – 187.
 Рушди, Салман – 412; *Деца ноноћи* – 412.
- С**
 СА – в. јуришни одреди.
 сајмиште, Старо – 212, фн. 212, 235, 236, 239, 255, 257, 260, 392.
 Сарна, Џонатан – 345, фн. 345.
 Сартр, Жан-Пол – 37–38, 45.
 сефард / сефардски – 212, 234, 242, 243, 484, фн. 484.
 Сванстон, Тим – 484, фн. 484.
 сведок – 11, 54, 68, 107, 108, 114, 116, 117, 118, 124, 125, 143, 173, 207, 276, 398, 457; историјски – 108; Јеховин – 400; морални – 108, 109, 113, 371; неми – 208; несавремени – 108; објективни – 117, 179; прави – 168, 408, 444; пред судом – 108; религијски – 108, 109; савремени – 108; секундарни – 124; спољашњи – 117; унутрашњи – 117.
 сведочанство – 11, 69, 81, 120, 123, 124, 143, 161, 169, 174, 177, 183, 218, 245, 340, 364, 413, 445, 447, 449–451; литерарно – 244.
 сведочење – 81, 108, 109, 113–115, 118, 121, 123, 133, 144, 164, 168, 175, 177, 216, 218, 224, 239, 319, 398, 457, 481.
 свет, стварни – 149, 158, 190, 377, 421, 432, 454.
 светови, могући – 6, 16, 149, 157, 158, 180, 281, 388, 405, 453, 454.
 Сезан, [Пол] – 502.
 Секстон, Ен – 397.
 сексуалност – 178, 268, 281, 288, 278, 400, 415, 422, 459, 499.
 Семпрун, Хорхе – 78, 94, 160, 161, 287, 302.
 Сендс, Џулијан – 333, 335.
 Серизје, Оксана – 513.
 Сеткијевич, Пјотр – фн. 190.
 синдром – 146, 241; јеврејски – 217; преживелих – 66, 101.
 Сјенкјевич, Хајнрик – 185.
 Сјукиник, Роналд – 147.
 Скарсгард, Стелан – 333.
 слушалац – 114, 118, 302, 321, 398, 409.
 смрт, аутора – 145; марш – 88, 176, 181; нагон/инстинкт ка – 69, 72, 419, 432; постмодернизма – 147, романа – 464.
 Собибор – фн. 281, 357.
 Солжењицин, Александар – 411.
 Спасић, Никола – 260.
 Спилберг, Стивен – 123, фн. 225.
 СС – 29, 32, 36, 46, 75, 185, 190, 212, 251, 252, 295, 448, 471, 493, 494, *passim*.
 СССР – 21, 22, 56, 269.
 Стаљин, [Ј. В.] – 313, 314, 414.
 Стариков, Николај – 14, 49, 50–52.
 Стејн, Верват – 214, 215.
 стерилизација – 31, 33, 58, 225.
 Стерлинг, Ерик – 203.
 Стоукс, Џерфи – 269.
 Стриндберг – 497.
 субјект – 13, 63, 79, 82, 124, 140, 152,

- 168, 377, 407, 408, 416, 420, 455, 459, 460, 470.
- Сулејман, Сузан Рубин – 15, 24, 87, 88.
- Т**
- Тајхолц, Том – 167, 269.
- Тал, Кали – 15, 131, 132, 133, 451.
- Тауго, Џејсон – 61, 124, 408.
- Тачер, Маргарет – 206, 426, 464, 468.
- Тепа Лупак, Барбара – 268.
- Терезин – 36, 67, 476, 479.
- Терцатин, Розеле – фн. 103, 104.
- Теулов, Мили – 501.
- Тиме, С. – 491.
- Тицијан – 469.
- Тишма, Александар – 213, 216, 217, 219, 220, 223, 248; *Вере и завере* – 216; *Дневници* – 216; *Капо* – 216; *Књига о Бламу* – 216; *Сечај се вечкраш на Вали (2000)* – 218; *Упошребa човека (1976)* – 216–217; *Хиљаду и друја ноћ* – 217; *Школа безбожништва* – 216.
- Тодорић, Гордана – 261.
- TOLI (The Olga Lengyel Institute) – 185.
- Толкин, Ј. Р. Р. – 340.
- Томас, Д. М. – 12, 15, 18, 59, 89, 141, 149, 156, 172, 180, 190, 196, фн. 201, 203, 206, 222, 226, 228, 241, 264, 281, 306, 360, 363, 375, 388, 390, 411, 431, 438, 447, 460, 466, 478, 482, 498, 501, 507, 511, *passim*; *Alexander Solzhenitsyn: A Century in His Life* (1998) – 411; *Бели хотел* (1981) – 12, 157, фн. 201, 205, 243, 264, 281, 388, 411, 412, 415, 416, 452; *Bleak Hotel: The Hollywood Saga of the White Hotel* (2008) – 411; *Memories and Hallucinations: A Memoir* (1988) – 411; *Слике са изложбе* (1993) – 12, 187, фн. 201, 206, 215, 222, 226, 264, 281, 306, 363, 412, 460, 463, 464, 470; *Шарлош* (2000) – 412, 484.
- Томпсон, Марк – 221, 222, 223, 233.
- Торвалцен – 229; *Христ* – 229.
- Траверс, П. Л. – 380.
- Треблинка – 191, фн. 281, 357.
- Ту, Филип – 416, 464.
- Тус – 493, 515.
- Тургењев – 453.
- The Devil's Arithmetic* (1999) – 372.
- Ћ**
- Ћулибрк, Јован – 212.
- У**
- Übermensch* – 230, 231; в. аријевац, Нови човек.
- усташе, -шки – 44, 213, 496.
- Ф**
- Факенхајм, Емил – 372.
- фашизам, -чки – 21, 22, 24, 50, 55, 56, 57, 94, 126, 132, 188, 208, 471, 486.
- Федерман, Рејмонд – 16, 142–147, 154, 155, 196.
- Фелман, Шошана – 15, 54, 55, 61, 79, 81, 82, 85, 286, 287, 413, 457.

- Фенел, Џон – 452.
 Фечнер, Густав – 62.
 Фиглеровиц, Марта – 332, 334, 335.
 Фирер – 23, 28, 33, 256; в. Хитлер, Адолф.
 Фишер, Дејвид Хакет – 150.
 Флехингер, Артур – 35.
 Флечер, Луиза – 373.
 Флобер, [Фустав] – 466.
 Фокнер, [Вилијам] – 193, 417; *Бука и бес* – 417.
 Фон Милер, Карл Александар – 27.
 Фон Хиндербург, Паул – 28.
 Форд, Хенри – 53.
 фрагмент / фрагментисан – 16, 88, 90, 110, 144, 145, 218, 323, 479.
 Фран, Мејсон – 144, 419.
 Франк, Ана – 178, 340; *Дневник Ане Франк* – 175, 340.
 Франк, Ото – 178.
 Франкл, Виктор – 15, 36, 72–77, 81, 94, 169, 176, 182, 234, 360, 369, 370, 479.
 Фредерикс, Кери – 65, 66.
 Фреј Блох, Џулија – 267.
 Френклин, Рут – 16, 113, 114, 174, 175, 177, 362.
 фриз живота – 466, 496, 501, 505.
 Фримонт-Смит, Елиот – 269.
 Фрич, Карл – 190.
 Фројд, Сигмунд – 31, 61, 62–64, 68–69, 70–72, 79, 82, 84, 95, фн. 95, 139, 140, 153, 165, 166, 190, 223, 234, фн. 294, 377, 412–415, 418, 421, 423, 428, 432, 453, 454, 460, 462, 469, 486, 488; *Дора* (1905) – 418, 420.
 Фуко, [Мишел] – 460.
 фикционализација / фикционализовати – 5, 13, 69, 142, 180, 251, 388, 405, 429, 449, 451, 478.
Х
 Хајберг, [Јохан Лудвиг] – 497.
 Хамлет – 137.
 Харпер, Ралф – 380.
 Хартман, Виктор – 470.
 Хартман, Џефри Х. – 15, 79, 83–86, 138, 139, 161.
 Харт-Моксон, Кити – 120, 121.
 Хачн/Хачион, Линда – 146, фн. 147, 148, 149, 150, 151, 155, 161, 246, 415, 416, 423, 455, 458, 459, 460.
 Хеберер, Патриција – 491, 492.
 Хегел – 82.
 Хајндрих, Рајнхард – фн. 28.
 Хелмно – фн. 281, 343, 357, 378, 379, фн. 379, 392, 393, 394, 453.
 Хемингвеј, Ернест – 115.
 Хендл, Г. Ф. – 469.
 Херст, Вилијам Рендолф – 53.
 Херцог – 469.
 Хес, Рудолф – 184, *passim*.
 Хефнер, Август – 467, 493–495.
 Хилел, Старац – 366, фн. 366.
 Хилмер, Хајнрих – фн. 28, 46, 200, 260, фн. 445.
 Хирш, Маријана – 527.
 Хитлер, Адолф – 23, 26, фн. 26, 27–28, 33, 34, 49, 51–53, 55, 115, 126, 128, 132, 188, 372, 414, 468, 502, *Mein Kampf* – 28.

Холмс, Фредерик М. – 416, 464.

Холштајн, Маргарита – 487.

хомосексуалност / хомосексуалац;

хомосексуални – 23, 32, 385,

394, 396, 398, 400, 402, 407, 434.

Хопкинс, Ентони – 508.

Хоровиц, Сара Р. – 120–121, 298–
300, 319.

Хортон, Емили – 416.

Хофман, Дастин – 372, 373.

Христос / Исус – 37, 107, 304, фн. 311,
314, 426, 430, 475.

хронотоп – 278, 292, 362, 363, 465,
476.

Хусеин, Садам – 512.

Ц

Цеви, Сабатај – 237.

Целан, [Пол] – 81.

Ч

Чарлс, др Мерилин – 515, 516.

Чемберлин, Невил – 24, 55.

Чемберлин, Хјустон – 185.

читалац – 77, 156, 166, 217, 264, 274,
275, 286, 287, 308, 322, 409, 413,
417, 419, 420, 465, *passim*.

Чомски, Ноам – 14, 49, 56.

Џ

Џејмс, Хенри – 286; *The Turn of the
Screw* (1898) – 286, 287.

Џејсон, Тауго – 61, 124, 408.

Џојс, [Џејмс] – 466.

Ш

Шајнин, Јонатан – 202.

Шап, Дик – 269.

Шварм, Б. – 470.

Шварц, Данијел – 164, 165, 173.

Шекспир, [Вилијам] – 173, 267,
270, 387, 466, 469; *Бура* – 387;
Хамлет – 140.

Шем Тов, рабин Бал – 365, фн. 365.

Шервин, Бајрон – 271.

Шефер, Емануел – 260.

Шеховић, М. – 240.

Шилер, [Фридрих] – 469.

Шиндлер, Оскар – 405.

Шиндлерова листа (1993) – 96, фн
255, 405.

Шлиман, Хајнрих – 25.

Шнајдер, Натан – 16, 127, 128.

Шоа, – фн. 11, 23, 128; Фондација –
123.

Шомло, Ана – 23.

Штајнер, Џорџ – 185, 187, 189;
Language and Silence (1967) – 185.

Штајниц, Луси – 91–93, 346, 347,
94, 97.

Штајрон, Вилијам – 12, 17, 175, 183–
192, 245, 419, 444, 465, 478.

Штраус, [Јохан] – 477.

Штрикланд, Агнес – фн. 365.

Шуберт, [Франц] – 469.

Шулц, Бруно – 200.

БИБИОГРАФИЈА АУТОРКЕ:

Др Милица М. Карић је рођена у Крагујевцу 26. августа 1988. године. Основне и мастер студије је завршила на Филолошко-уметничком факултеу у Крагујевцу, одсек Енглески језик и књижевност (2007–2011). Докторске академске студије је уписала 2012. године од када ради као наставник енглеског језика у ОШ „Карађорђе“ у Рачи. Докторирала је у октобру 2022. године. У јулу 2019. године била је стипендиста фондације The Robert Anderson Trust из Лондона где је истраживала литературу за дисертацију у институцијама као што су Британска библиотека (The British Library), Универзитетски колеџ Лондона (the UCL), Винер библиотела за истраживање Холокауста (The Wiener Holocaust Library). Учествовала је на бројним научним скуповима у земљи и иностранству. Школске 2021/2022. је похађала три предмета из области књижевности и политике сећања на Студијама Холокауста које су спроведене по први пут у оквиру Центра за студије сећања при Универзитету у Крагујевцу. Од марта 2023. ради у Музеју жртава геноцида где се бави научним и културним радом. Од 2024. године носи стручно звање кустос и научно звање научни сарадник.

САДРЖАЈ

1. УВОД	11
2. ИСТОРИЈСКИ ОКВИРИ ХОЛОКАУСТА	21
2.1. Успон нацизма и долазак Хитлера на власт	24
2.2. Расни закони	29
2.3. Расизам	33
2.4. Антисемитизам	24
2.5. Јеврејско питање	45
2.6. Холокауст и капитализам	48
3. ТЕОРИЈСКИ ОКВИРИ ЗА	
ИЗУЧАВАЊЕ КЊИЖЕВНОСТИ ХОЛОКАУСТА	59
3.1. Теорије трауме	61
3.2. Теорије трауме у књижевној критици	79
3.3. Прва, друга и трећа генерација.	
Сузан Р. Сулејман: 1,5 генерација	86
3.4. Епигенетика	95
4. ХОЛОКАУСТ И СЕЋАЊЕ	107
4.1. Теорије сећања и памћења	109
4.2. Тестимонијално памћење	113
4.3. Писање историје – однос историје и сведочанства	121
4.4. Место заборава у процесу памћења	126
4.5. Јединственост Холокауста	128
5. ХОЛОКАУСТ И КЊИЖЕВНОСТ	137
5.1. Књижевност Холокауста као	
зачетник постмодернистичке књижевности	144
5.2. Језик књижевности Холокауста – језик трауме	159
5.3. Књижевна репрезентација Холокауста	169
5.4. Неке истакнуте књижевне	
репрезентације Холокауста у светској литератури	174

6. ХОЛОКАУСТ У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ	211
6.1. Кратак преглед страдања на просторима окупиране Краљевине Југославије	216
6.2. Неке истакнуте књижевне репрезентације Холокауста у српској литератури	216
7. РЕПРЕЗЕНТАЦИЈА ХОЛОКАУСТА КОД ЈЕРЖИЈА КОЗИНСКОГ, ЏЕЈН ЈОЛЕН И ДОНАЛДА МАЈКЛА ТОМАСА	263
7.1. Јержи Козински (1933-1991)	265
7.1.1. <i>Обојена пшеница</i> (1965)	271
7.1.2. Филмска верзија романа – <i>Nabarvené ptáče</i> (2019)	239
7.2. Џејн Јолен (1939)	236
7.2.1. <i>Бавоља рачуница</i> (1988)	340
7.2.2. Филмска верзија романа – <i>The Devil's Arithmetic</i> (1999)	372
7.2.3. <i>Трнова ружница</i> (1992)	376
7.3. Д. М. Томас (1935–2023)	411
7.3.1. <i>Бели хошел</i> (1981)	412
7.3.2. <i>Слике са изложбе</i> (1993)	463
БИБЛИОГРАФИЈА	519
ИМЕНСКИ И ПРЕДМЕТНИ РЕГИСТАР	535
БИОГРАФИЈА АУТОРКЕ	551

Милица Карић

**ФИКЦИОНАЛИЗАЦИЈА ХОЛОКАУСТА У РОМАНИМА
ЈЕРЖИЈА КОЗИНСКОГ, ЦЕЈН ЈОЛЕН И Д. М. ТОМАСА**

Издавач

Музеј жртава геноцида

За издавача

Бојан Арбутина

Превод

Милица Карић

Извршни уредник

Бојан Арбутина

Ликовно-графички уредник

др ум. Никола Радосављевић

Прелом

Студио Архетип

Штампа

Intra.Net Centar, Београд

Тираж

200

ISBN - 978-86-82832-17-1

Ова публикација представља оригинални текст докторске дисертације Милице Карић која је одбрањена на Филолошко – уметничком факултету у Крагујевцу.

Milica Karić

**FICTIONALISATION OF THE HOLOCAUST IN NOVELS BY
JERZY KOSINSKI, JANE YOLEN AND D. M. THOMAS**

Publisher

Genocide Victims Museum

For the publisher

Bojan Arbutina

Translation

Milica Karić

Executive editor

Bojan Arbutina

Graphic editor

Nikola Radosavljević, PhD in Arts

Book layout

Studio Arhetip

Штампа

Intra.Net Centar, Београд

Circulation

200

ISBN - 978-86-82832-17-1

*This publication represents the original text of the doctoral
dissertation by Milica Karić, defended at the Faculty of Philology
and Arts in Kragujevac.*

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.111(73)-31.09 Косински Ј.
821.111(73)-31.09 Јолен Џ.
821.111(73)-31.09 Томас Д. М.

КАРИЋ, Милица, 1988-

Фикционализација Холокауста у романима Јержија Козинског, Џејн Јолен
и Д. М. Томаса / Милица Карић. - Београд : Музеј жртава геноцида, 2024 (Београд :
Intra.net Centar). - 553 стр. ; 24 cm. - (Едиција Varia : књ. 6)

"Докт. дисерт. 'Фикционализација Холокауста у романима Јержија Козинског, Џејн Јолен
и Д. М. Томаса.'"--> стр. 5. - Тираж 200. - Биографија ауторке: стр. 553. - Напомене и
библиографске референце уз текст. - Библиографија: стр. 519-533. - Регистар.

ISBN 978-86-82832-17-1

- а) Косински, Јежи (1933-1991)
- б) Јолен, Џејн (1939-)
- в) Томас, Доналд Мајкл (1935-)
- г) Холокауст -- У литератури

COBISS.SR-ID 158775817

