

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ

ЈЕВРЕЈИ

Уређивачки одбор

- Мр Зоран Комадина, редовни професор (декан)
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Милош Ковачевић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Драган Бошковић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Бранка Радовић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Јелена Атанасијевић, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Анђелка Пејовић, редовни професор
Филолошки факултет, Београд
- Др Владимир Поломац, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Никола Бубања, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Часлав Николић, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Мирјана Мишковић Луковић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Катарина Мелић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Персида Лазаревић ди Ђакомо, редовни професор
Универзитет „Г. д Анунцио”, Пескара, Италија
- Др Ала Татаренко, ванредни професор
Филолошки факултет Универзитета „Иван Франко”, Лавов, Украјина
- Др Зринка Блажевић, редовни професор
Филозофски факултет, Загреб, Хрватска
- Др Миланка Бабић, редовни професор
Филозофски факултет, Универзитет Источно Сарајево, Босна и Херцеговина
- Др Михај Радан, редовни професор
Факултет за историју, филологију и теологију, Темишвар, Румунија
- Др Димка Савова, редовни професор
Факултет за словенску филологију, Софија, Бугарска
- Др Јелица Стојановић, редовни професор
Филозофски факултет, Никшић, Црна Гора

Уредник

- Др Драган Бошковић, редовни професор (одговорни уредник)
Др Часлав Николић, ванредни професор

Рецензенти

- Др Душан Иванић, редовни професор (Београд)
- Др Александар Јерков, редовни професор (Београд)
- Др Драган Бошковић, редовни професор (Крагујевац)
- Др Катарина Мелић, редовни професор (Крагујевац)
- Др Богуслав Зјелински, редовни професор (Познањ, Пољска)
- Др Душан Маринковић, редовни професор (Загреб, Хрватска)
- Др Роберт Ходел, редовни професор (Хамбург, Немачка)
- Др Ала Татаренко, ванредни професор (Лавов, Украјина)

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ
Зборник радова са XV међународног научног скупа
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
(30–31. X 2020)

Књига II/1

ЈЕВРЕЈИ

Уредници

Проф. др Драган Бошковић
Проф. др Часлав Николић

Крагујевац, 2021.

САДРЖАЈ

1.

Nevena M. ĐAKOVIĆ

JASENOVAC: OD HOLOKAUSTA DO ŽRTVENOG NARATIVA / 17

Vesna S. PERIĆ

FENIKS JE ŽENSKOG RODA: (NE)MOGUĆNOST
ISCELJENJA TRAUME IZREČENE SOTTO VOCE / 25

Сашиа Ж. РАДОВАНОВИЋ

ЈЕВРЕЈСКО ПИТАЊЕ У НИЧЕОВОЈ ФИЛОЗОФИЈИ / 35

Suzana J. MARJANIĆ

CHARLES PATTERSON I JACQUES DERRIDA
О HOLOKAUSTU ŽIVOTINJA / 43

Sabina S. GIERGIEL

NA MARGINI ISTORIJE: ŽIVOTINJE I HOLOKAUST U ROMANU
AVETI IZ JEDNOG MALOG GRADA IVANA IVANJIJA / 53

Бранислав М. ЖИВАНОВИЋ

ОДЛИКЕ ЕСЕЈИСТИЧКОГ СТВАРАЛАШТВА
ВАЛТЕРА БЕНЈАМИНА / 63

Милица М. КАРИЋ

ШОА/ХОЛОКАУСТ: КЊИЖЕВНОКУЛТУРОЛОШКИ ОДГОВОР / 77

Нађаиша П. РАКИЋ

ПОСТКОЛОНИЈАЛНО ПРОМИШЉАЊЕ ЕВРОПСКОГ ХОЛОКАУСТА / 93

Александра П. СТЕВАНОВИЋ

ЈЕЗИК БЕЗ ИДОЛА: ОД ВОДИЧА ЗА ЗБУЊЕНЕ
ДО РЕЧНИКА ТЕХНОЛОГИЈЕ / 109

2.

Светлана М. РАЈИЧИЋ ПЕРИЋ

ИДЕНТИТЕТ САВРЕМЕНЕ ИЗРАЕЛСКЕ ПОЕЗИЈЕ
ИЗМЕЂУ НЕОПСАЛМОДИЧНОГ И ПРОФАНОГ,
ЦИОНИЗМА И АКУЛТУРАЦИЈЕ / 121

Владимир Б. ПЕРИЋ

ПАЛИМПСЕСТ ПРОГОНА: ПРЕВЛАДАВАЊЕ АНТИСЕМИТИЗМА
У РОМАНУ ОЛГЕ ТОКАРЧУК КЊИГЕ ЈАКОВЉЕВЕ / 137

Јасмина М. АХМЕТАГИЋ

ТРАУМА НЕИЗРЕЦИВОГ И ОБЛИКОВАЊЕ ИДЕНТИТЕТА:
БЕСУДБИНСВО ИМПРЕА КЕРТЕСА / 147

Катарина Н. ПАНТОВИЋ
„ВЕРОВАТНО ЈЕВРЕЈИН” – ПИТАЊЕ ЈЕВРЕЈСТВА ФРАНЦА КАФКЕ / 157

Милош М. ЈОВАНОВИЋ
ЛЕСИНГОВ НАТАН МУДРИ И НЕМАЧКА
ФИЛОЗОФИЈА ПРОСВЕТИТЕЉСТВА / 169

Светлана В. СТЕВАНОВИЋ
АНТИСЕМИТИЗАМ У ДЕЛУ ПИЈА БАРОХЕ / 177

Милица С. СТАНКОВИЋ
БУЂЕЊЕ УНУТАР СНА: КАБАЛИСТИЧКА ТРАДИЦИЈА
У ПРОЗИ ХОРХЕА ЛУИСА БОРХЕСА / 189

Данијела М. ЈАЊИЋ
РАЗУМ И СТВАРНОСТ У РОМАНУ ЗАР ЈЕ ТО ЧОВЕК ПРИМА ЛЕВИЈА / 203

Андријана М. ЈАНКОВИЋ
ЈЕВРЕЈИН КАО СТРАНАЦ У НОВЕЛИ „ГОЈ”
(„UN GOÛ”) ЛУИЋИЈА ПИРАНДЕЛА / 213

Љиљана З. ПЕТРОВИЋ
ТРАУМА – МЕМОРИЈА И НАРАЦИЈА: А. БАРИКО И С. ЖАПРИЗО / 223

Татара В. VALČIĆ BULIĆ
JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE D'OCTAVE MIRBEAU
ET L'ANTISEMITISME DES ANNÉES 1900 EN FRANCE / 233

3.

Катарина В. МЕЛИЋ
HISTOIRE ET POSTMÉMOIRE: HISTOIRE DES GRANDS-
PARENTS QUE JE N'AI PAS EUS D'IVAN JABLONKA / 243

Јелена С. МЛАДЕНОВИЋ
АУШВИЦ ДАНАС – ОПРАШТАЊЕ КАО ПОМИРЕЊЕ И НЕМИРЕЊЕ / 253

Дејан Д. АНТИЋ
СТРАДАЊЕ НИШКИХ ЈЕВРЕЈА У КОНЦЕНТРАЦИОНОМ
ЛОГОРУ НА ЦРВЕНОМ КРСТУ (1941–1944) / 263

Јелена Д. LOPIČIĆ JANČIĆ i Ljubica M. VASIĆ
GENOCIDE AGAINST THE JEWS IN SERBIA IN 1941–1945 / 271

Александра Р. ПОПИН
ВИЦ О ЈЕВРЕЈИМА У ИНТЕРНЕТ ИЗВОРИМА (ХУМОР И РАТ) / 283

4.

Aleksandar D. RADOVANOVIĆ
„ЈЕВРЕЈСКО ПИТАЊЕ” I ИМИГРАНТСКА КРИЗА У БРИТАНИЈИ
ПОЗНОГ ВИКТОРИЈАНСКОГ ДОБА / 295

Tomislav M. PAVLOVIĆ
ANTISEMITIZAM T. S. ELIOTA
ILI KO JE ZAPRAVO GOSPODIN BLAJŠTAJN / 309

Азра А. МУШОВИЋ

СА ДИСТАНЦЕ – СИЛВИЈА ПЛАТ, ПЕСМЕ О ХОЛОКАУСТУ
И ПИТАЊЕ ИДЕНТИФИКАЦИЈЕ „НЕ-ЖРТВЕ” / 319

Ана М. СИТАРИЦА

ЈЕВРЕЈСКО НАСЛЕЂЕ У ДРАМСКОМ СТВАРАЛАШТВУ
ХАРОЛДА ПИНТЕРА / 331

Андрија З. АНТОНИЈЕВИЋ

АКТУЕЛНОСТ ХОЛОКАУСТА У ДРАМИ ПЕПЕО
ПЕПЕЛУ ХАРОЛДА ПИНТЕРА / 329

Александра З. СТОЈАНОВИЋ

ХИБРИДНИ ИДЕНТИТЕТ QUEER ЈЕВРЕЈА У ДРАМИ
АНЂЕЛИ У АМЕРИЦИ ТОНИЈА КУШНЕРА / 351

Violeta M. JANJATOVIĆ

DRUGI U DRUGOM SVETSKOM RATU: SLIKA ЈЕВРЕЈА У
ROMANU BALKANSKA TRILOGIЈA OLIVIЈE MENING / 363

Vorjanka Z. ĐERIĆ DRAGIĆEVIĆ

(POST)МЕМОРИЈА И НАРАСИЈА ТРАУМЕ: ZLOKOVNI
CRNI PSI ПЈАНА МАКЈУАНА / 373

Јелена М. ТОДОРОВИЋ ВАСИЋ

БРУНОВА ПЕРЦЕПЦИЈА ЈЕВРЕЈА У РОМАНУ ДЕЧАК
У ПРУГАСТОЈ ПИЦАМИ ЦОНА БОЈНА / 381

4

Азра А. МУШОВИЋ¹

Државни универзитет у Новом Пазару
Одсек за филологију
Катедра за енглески језик и књижевности

СА ДИСТАНЦЕ – СИЛВИЈА ПЛАТ, ПЕСМЕ О ХОЛОКАУСТУ И ПИТАЊЕ ИДЕНТИФИКАЦИЈЕ „НЕ-ЖРТВЕ”

Једна од најупечатљивијих метафора у поезији контроверзне америчке песникиње Силвије Плат представља њену идентификацију са нацистичким прогоном Јевреја у Другом светском рату. Позната је тенденција критике да Платову посматра као песникињу која у сликама о Холокаусту говори о сопственом страдању у свету патријархално оријентисане доминантне културе. Рад настоји да успостави баланс између читања Платове као једног од најутицајнијих гласова конфесионалне поезике XX века и њеног статуса ауторке која је у стању да интернализује лични бол у онај колективни, да своје ја стави у службу колективне свести, свести страдања Јевреја у Холокаусту. У контексту психолошко-феминистичког и историјског приступа, рад наглашава важност преиспитивања постојећих и отварања нових перспектива у односу оног индивидуалног и колективног, емпатијског и универзалног у људској природи.

Кључне речи: дистанца, Холокауст, идентификација, не-жртва, индивидуално, колективно, универзално

1. УВОД: ОД КОНФЕСИОНАЛНОГ ДО МИТОПОЕТСКОГ

Постоји тенденција да се америчка песникиња Силвија Плат најчешће повезује са *конфесионалном* струјом савремене поезије, покретом који је обележио 1950-те и 1960-те године прошлог века. Њена поетска слава данас почива углавном на садржају збирке *Аријел* (1965), као и на најпознатијим песмама из те збирке, попут „Татице” (*Daddy*) и „Женског Лазара” (*Lady Lazarus*). Упечатљивост ових песама, које критика често означава и као песме из октобра 1962. године (алудирајући на креативну важност овог периода у животу ауторке), почива умногоме на њиховој инклузији тематике Холокауста. Наиме, целокупни опус Платове је често био површно сагледаван као *замађљен* солипсизмом ауторке у третирању тематике Холокауста. Површност оваквих црно-белих оптујби, међутим, намеће потребу истраживања контроверзе која од почетка прати бављење овом тематиком код Платове, као и испитивање природе екстремности њене *идентификације*. Оно што ћемо настојати да докажемо је да конфесионалност не имплицира нужно аутобиографски приступ аутора, већ да сама поезија, пре него биографске одреднице, представља крајњи *ауторитет* онога што аутор има да каже о историји, о етици тумачења историјског у уметности, као и о егзистенцијалним питањима које овакав приступ намеће. Тако, делујући са позиције „не-жртве”, у свом приступу геноциду кроз чин идентификације, поетски монолози Платове откривају начине на које овај догађај моделује наше разумевање индивидуалног, односно идентитета и културе у свету после Холокауста, указујући на тај начин и на саме *границе* историјског разумевања.

¹ azramusovic@gmail.com

Истраживањем тематике Холокауста у опусу Платове, долазимо до ширег феномена који се бави његовим значајем у нашој култури. Уколико тематику Холокауста у песмама Платове ставимо у одговарајући контекст, постајемо свесни његове симптоматичности за разумевање једног проблема који ауторка препознаје, то јест, њеног *конфликта* у разумевању саме *ујошребе* поезије. Тако проблем *присвајања* тематике Холокауста у њеним песмама постаје већи од питања *моћива*, он проистиче из комплексности ставова о сврси саме поезије, као и конфликта у ауторкином доживљају *историје* и *мита*. Овај конфликт настаје између израза историјско-религиозно-политичке свести ауторке о важности *памћења* самог догађаја, као и солипсизма имплицитног у сфери оног професионалног у њеној природи. Превазилазећи *модерно* у контексту свог индивидуалног и историјског тренутка, а пре *постмодернизма* и саморефлексивне нарације, драмски монолози Платове указују на потребу изучавања књижевности као метанаратива или метафикције. Својим сензибилитетом „приче у причи” они иду даље од самоансорбованости солипсистичке креације, долазећи до, према тумачењу Питера Мекдоналда, „*дупле визије* поезије – њеног начина сагледавања *историје* кроз карактеристике жанра” (Мекдоналд 2004: 18); ово даље указује на специфичност њихове *аутономије* у тумачењу личног, историјског и универзалног аспекта људске природе.

Ел Стрејнвејз указује на утицај који је на Платову имала студија Ериха Фрома *Страх од слободе* (*The Fear of Freedom*) (1941), у којој овај психоаналитичар тврди да „амерички конформизам израста из истог *страха од слободе* које кроз много екстремнији ауторитарни хорор оличава нацизам” (Стрејнвејз 2017: 372). Утицај Фромове студије на Платову огледа се у начину на који она комбинује *психологију* и *историју*, а који утиче на њено даље третирање ових феномена. Иако прихвата да је успон нацизма био „условљен социо-економским факторима, Фром у његовој сржи види *психолошки проблем*” (Кори 1951: 208), који такође утиче на америчко друштво. По њему, нацизам „представља један екстреман облик типа карактера који означава као *ауторитарни*” (Кори 1964: 221), при чему Фром детаљно испитује „неуролошке симптоме на којима се, у њиховом екстремном облику, нацизам базира”.²

Транзиција историјског ка митопоетском у поетици Платове, сматра Синфилд, јавља се у форми узнемирујућег *контраста* који ауторка поставља између „резонантне природе мита и емблемске појавности историје” (Синфилд 2004: 162). Овај конфликт између употребе *мита* и *историје* Платова решава тако што мит прилагођава оном *личном*, док историја остаје непромењена, *чиста* и емблемска у њеној поезији. Овакав поступак, примењен на историјске ужасе XX века као што је то Холокауст, оно је што чини песме попут „Татице” тако фрустрирајућим. Ово осветљава централни конфликт о *сврси* поезије код Платове, где се поезија, од своје улоге митског и ванвременски универзалног медија помера до личног и дидактичног које тумачи савремена питања. Платова објашњава ову амбивалентност тако што улогу поезије види као „задовољство, а не као утицај религијске или политичке пропаганде” (Плат 2000: 92), да би, одмах затим, објаснила да поезија треба да *комуницира* нешто добро и исцељујуће, наглашавајући да њене песме *са дистанце* досежу „даље од речи наставника у учioniци

2 Контровезност стихова Платове у „Татици”: „Свака жена обожава фашисту, / Чизму у лице, зверско / Зверско срце звери као ти” (Плат 2018: 223) можемо тумачити у овом контексту, иако они укључују и родну компоненту. Наиме, у песми говорница и *ташница*, као мазохистичка и садистичка фигура, бивају зависни једно од другог; њихова повезаност са нацизмом, кроз јеврејство и фашизам, указује на њихову међуповезаност, што Фром види као недостатак индивидуалности.

или рецепта једног доктора” (Плат 2000: 93). Ова амбивалентност у разумевању улоге поезије код Платове бива рефлектована у разноликости критичке рецепције њених песама о Холокаусту. Она такође сведочи да је когнитивно у књижевности валидно – управо зато што говори о најинтимнијем аспекту хуманог ја – чинећи је адекватним медијем за целокупно филозофско-политичко-историјско сазнајно искуство.

2. ИСТОРИЗАМ ПЛАТОВЕ

Многи критичари су говорили о дубоком утиску који су на Платову оставили нацистички логори смрти, Хирошима, Наполеонови ратови, Амерички рат за независност, Кју Клуks Клан и пацифички рат са Јапаном. Иако њено дело често показује осврте на историјске догађаје, оно не достиже ону конзистентност алузија везаних за историју која карактерише њене октобарске песме. Према Џојс Керол Оутс, историја у свом ужем значењу не заокупља посебну пажњу песникиње, која нуди само успутан осврт на њу. Она истиче: „Платова испољава само најудаљенију (и реторичку) симпатију са другим људима” (Бачер 2003: 209). Оутсова верује да *конфликт* Платове са самом собом истражује историју као средство самонаглашавања: личне патње добијају на важности ако се споје са патњама жртава логора смрти. Други критичари, напротив, у њој виде политички ангажовану песникињу која, по речима Џерома Мазара „осећа крај једне ере немешања” (Мазаро 1980: 219). И заиста, последњих година живота песникиње, политичко-социолошки аспекти свакодневице Платове добијају све значајнији одјек у њеном раду. О томе она каже:

„Да ли проблеми нашег времена који ме преокупирају у овом тренутку [...] имају утицај на врсту поезије коју пишем? Да, али на успутан начин [...] На неки начин, ове песме су одступања.” (Плат 2000: 92)

Песме Платове јесу *одштуцања* по начину на који скрећу од историјских секвенци на такве појединости као што су оне из свакодневног живота. Ипак, оне додирују ова универзална питања „на успутан начин”: оно што почиње као лично искуство, добија шире димензије. Платова се, дакле, помера од *личног* према *универзалном*: лично искуство у поезији, тврди она, „не треба бити затворена кутија и самоодражавајуће, нарцисоидно искуство. Верујем да оно треба бити упоредиво са много већим стварима, попут Хирошиме, Дахауа и другим великим појавама” (Ор 1967: 169).

Сагледавање сопствене социјално-историјске свести код песникиње је неминовно изазвало пажњу многих критичара. Према Стену Смиту, „она види дубљу повезаност између личних и колективних трагедија, а њихове зачетке у једној цивилизацији заснованој на репресији како у политичком смислу тако и по питању путеног, одн. чулности” (Смит 1982: 218). Ален Синфилд продубљује овај аргумент, крећући се слободно од *личног* до *колективног*, да би истакао да у песми „Татица” ауторка наглашава (кроз *конфликт* свесног са несвесним, антиципиран у одређеном социолошко-политичком аспекту), да су и „Јевреји и жене били жртве институционализованог насиља Западне цивилизације” (Синфилд 2004: 224). Чак и ако бисмо песму редуковали на овако баналну поруку, њена контрадикторност као да остаје мистерија. Синфилд заправо на контроверзан начин сједињује лично и социјално – по њему, говорница са Електриним комплексом једнака је Платовој, која је пак једнака свим женама претвореним у жртве западне цивилизације. Као што многе дебате о „Татици” показују, критичари

који негодују против тзв. еготизма код Платове (као што су Оутс, Хини, Перлоф, Стајнер), негирају да разлика између оног што Смит назива „лично и колективно” може просто нестати. За њих, иако сама Платова тврди другачије, релевантност песме се креће само у једном правцу: Хирошима и Дахау су важни само уколико су релевантни за лично искуство ауторке и немају никакав историјски значај изван своје асимилованости у психодраме *Аријела*.

Овај расцеп у критици по питању поезије Платове наводи нас на питање о томе шта тачно подразумева њена самозвана *фасцинација* историјом. Марцори Перлоф тако критикује Платову због тога што јој недостаје нов осећај реалности историјског искуства: „Лимитираности Платове долазе најјасније до изражаја када она настоји да дође у контакт са ’ширим светом’: коментаришући Холокауст или Хришћанство” (Перлоф 2019: 284). Осврти на историју Платове неоспорно су културолошки обојени, но њена поезија не стреми ка историјском или документарном реализму; она не анализира саме историјске догађаје већ околности под којима су настали, оно шта означавају и шта остављају иза себе.

Из тог разлога, историја се у *Аријелу* доживљава двосмислено. Песма „Лионез” (*Lyonnaise*) је представља као терет, који прикрива судбину Лионежана заборањених од Бога у *амнезији*. Платова сматра да историја не може помоћи ни извинити се својим жртвама, но у „Лионезу” не само што не признаје погрешку, већ чак учествује у заташкавању катастрофе. У песми „Писмо у новембру” историја је представљена позитивније:

„То је мој посед. [...]
И зицина од старих лешина.
Ја њих волим.
Волим к’о што се воли историја.” (Плат 2018: 253)

Ауторка долази до задовољења тиме што одбија спознају о страхотама једне наметљиве историјске свесности. Историја се може волети будући да је безбедно мртва, „зицина од старих лешина”, пре него непремостиви зид свежих тела нагомиланих „до појаса”. Кристина Брицолакис истиче да пред крај песме, историја постаје „један преоптерећени палимпсест, који више не може бити преображен у савремени тренутак, осим кроз лични језик психичког губитка” (Брицолакис 2000: 213). Према песми „Лионез”, историја је – у интерпретацији Платове – представљена пре као амнезија него као сећање; но сада, оно што је било потиснуто избија снажно и неочекивано на површину.

„Писмо у новембру” не даје традиционални портрет Платове као *еџоцен-тирика*, који неосетљиво *бесни* приказујући тугу и бол других, нити се задовољава трагањем за политичким ангажовањем песникиње. „Маријина песма”, приказујући људску историју као серију холокауста, нуди још један разлог за индиферентност песникиње када је у питању разликовање Хирошима, Аушвица, Дахауа и Белзена. Холокауст на који ове песме алудирају је, попут масакра на Термопилима, сувише огроман да би се могао поднети. Историјско насиље тако улази у домен приватног (у „Писму у новембру”, она каже – „Ово је мој посед” [ст. 4]), и постаје свеобухватно, контаминирајући све попут „пепела уста, пепела ока” у „Маријиној песми” (ст. 5), или пепела Хирошима у „Грозници од 41°”. Далеко од тога да експлоатише или обезвређује историјско насиље, дело Платове га приказује као незаушављиво, заробљено у компулсивном понављању које описује Фројд у *Изван принципиа задовољства*: „Пацијент је приморан да *понавља* потиснути материјал који представља као савремено искуство, уместо [...] да га памти

као нешто што припада прошлости” (Фројд 1990: 12). Ово објашњава неочекивани уџаг Термопила на крају „Писма у новембру”. Историја је циклична и зато се понавља: она је савремено искуство, које не може бити приписано прошлости. И поред међусобних разлика, логори смрти Другог светског рата, као и масакр Спартанаца код Термопила 480. године пре н. е., доживљавају се као манифестације истог кључног обрасца. Амнезија постаје прижељкивано стање; ипак, иако нуди привремени предах, заборавност је у крајњој линији непожељна, зато што се зверства прошлости не могу потиснути. Она одбијају да буду безбедно сачувана попут „стarih лешина” (Плат 2018: 253).

Повезаност насиља, памћења и заборава инспирисала је Платову да новембра 1962. напише своју најдужу медитацију о природи историје, песму *Стизање* (*Getting There*), која код критичара изазива сукобљене ставове о политичкој свести ауторке. Доказујући да је лично само *предтекст* за политичку тему песме, Ел Стрејнцвејз указује на оно што је раније сматрано slabим странама Платове: „У настојању да код Платове утврде чврст став о поезији као потпуно личном миту, Перлофова види политички фактор као деградирајући, док Кролова не успева да у њему види никакав политички садржај. Тако Кролова погрешно тумачи *Стизање* као стадијум у митском путовању према личном преображају” (Стрејнцвејз 1998: 101). Она тако инсистира на потпуном умањењу личног искуства у поезији Платове. Међутим, пажљива анализа *Стизања* нам открива могућност да нису Перлофова и Кролова те које погрешно тумаче ово дело. Оптужујући Кролову да не успева да види „никакав политички садржај”, Стрејнцвејзова пак не успева да сагледа икакав лични контекст као релевантан. Тако познати аргумент да Платова неприкладно експлоатише историјско насиље у приватне сврхе сада постаје реверзибилан: сада је лично сведено на *предтекст*, постајући релевантно осим у степену у ком дозвољава поезији Платове да се повеже са политичким аспектима.

У клаустрофобичној и халуцинаторној атмосфери песме *Стизање*, осећај нереалног је тај који упућује на симболичко значење песме, по коме путовање возом не представља више бег пред масакром, већ путовање кроз живот. За Дејвида Вуда тако „детаљи покоља из прошлости представљају супротстављене унутрашње силе са којима сваки појединац мора да се избори” (Малколм 1994: 152). Фигура живота као путовања у песми је јасна, па, упркос позитивном приступу поезији Платове, Вуд истиче да песникиња истражује „покоље прошлости” само као закулисну радњу. Насупрот томе, Стрејнцвејзова сматра да путовање возом „симболизује механизованост друштва, где учествовати може значити губљење личне воље, као што је путник ношен возом практично само посматрач, према физичкој и духовној смрти” (Стрејнцвејз 1998: 103). Иако на овај начин песму претвара у документ о злоделима индустријализације, Стрејнцвејзова истовремено наглашава размену између органског и неорганског, рањивости меса и нерањивости метала.³

„Страшни мозгови
Крупа, црна ждрела
Што се обрћу, звук
Што пробија Одсутност! попут тона.” (Плат 2018: 247-8)

3 Вовози у поезији Платове често имају злокобно значење. Песма „Татица” их, као и песма „Стизање”, смешта међу зверства историје: „Машинерија, машинерија” је та која је „грубо гура као да је Јуда” (Плат 2018: 223). „Метафоре”, песма из 1959, завршава се када се говорница „укрцава на воз са којег нема силаска” (Плат 2018: 116). Овакве слике у поезији Платове имају порекло у песми *Стизање*, која се пита: „Шта једу точкови?”, и описује воз који „пушта пару и брекће” (Плат 2018: 248).

Видимо да овде хумано у песми почиње да бива уништавано. „Страшни мозгови / Крупа” нам у први мах изгледају као додатак халуцинаторном пејзажу разбацаних удова и крвавих тела, док каснији стих – „А људи, шта је остало од људи” (Плат 2018: 248) директно евоцира разбацане сегменте рата. И алудирање на Круп има симболичко значење: Круп, немачка мануфактура оружја, најпре се бавила само производњом челика, па су за песникињу челични точкови воза повезани са производњом непопустљивих „страшних мозгова”. Овај концепт, познат по производњи топова, био је стуб немачког милитаризма и нацизма. Оваква удруженост инспирације са историјом резултира уплитањем воза у историјско крвопролиће.

Тема песме је холокауст у општем смислу, не један одређени холокауст: историја, која за Платову значи *рати*, у песми *Стизање* постаје серија „крикова без краја” (Плат 2018: 248), неуморних попут „неумољивих” точкова који ће одвести воз до његове дестинације. Иста сила која покреће точкове води и војнике: рањени су још „пумпани напред” својом крвљу, да би касније били „пумпани напред тим клиповима” (Плат 2018: 248). Крв и клипови раде у синергији, да би се напослетку ујединили, онда када воз поново добија карактеристике живог бића, ношен агонијом бола, али у немогућности да скрене са тог пута или се заустави.

Песма *Стизање* у интерпретацији Роузове представља „жеђ за дестинацијом”, која, како тврди она, „уједињује Бога, човека и логос” (Роуз 2014: 214). Стрејнцвејзова дели ово мишљење, компликујући њено тумачење укључивањем и нараторке песме у судбину мушкараца: „овај божански нагон за дестинацијом, пре него наглашавање самог путовања, резултира материјализацијом говорнице као и мушкараца у пуке машине” (Стрејнцвејз 1998: 103). Она нам не изгледа *жељна* крајњег одредишта, већ каже: „Ја сам писмо у овом прорезу – / Хрлим ка једном имену, ка два ока” (Плат 2018: 248). Метафора о писму нам открива игнорисање самог путовања, осим у смислу стизања на одређени циљ – а то је свакако достизање новог идентитета. Нараторка је толико фокусирана на своје путовање да само на једном месту разматра могућност бега: „Зар више нема мирног места / Што се окреће и окреће у зраку, / Недирнуто и недодирљиво” (Плат 2018: 249). Ако у једном тренутку у песми и постоји оно што превазилази границе историјског и људског и које као крајње одредиште нуди мирно место, неопходно избеглицама из воза после суровог путовања, бруталност следећег стиха му опонира: „Воз се вуче, урла – / Животиња / Избезумљена због одредишта” (Плат 2018: 249). Мистични спокој сада изгледа недостижан: песма „Стизање”, као и цела збирка *Аријел*, доказује да се историјско насиље не може избећи.

3. КА МИТОПОЕТИЦИ ПЛАТОВЕ

Када у песме Силвије Плат улази историја, то је обично у неком апокалиптичком виду. Историјска поређења обично изражавају неки комплекс кривице, осећај да нешто треба окајати. Ова метафорика Платовој служи и за истицање екстремних психичких стања о којима говори. Тако у „Женском Лазару” она свој приватни постсуицидални ужас и осећај кривице (који скрива под маском гротескног црног хумора), асоцира са нацистичким злоделима тако што себе приказује као жртву тих злодела. Од људске коже правили су се у логорима абажури за светилке, па је њена кожа блистава попут нацистичких абажура. Историја, видимо, прелази даље у гротеску: кад су се већ од људске коже правили абажури, зашто се од ње не би ткало платно, зашто се од ногу жртава не би правили притискивачи за папире, као што се од слонових ногу после сафарија праве табуреи?

„...моја пут сјајна ко нацистички абажур,
Моје десно стопало
Притискач за хартију.” (Плат 2018: 244)

Цели низ слика у песми асоцира на исту тему: пепео, паљење, „Хер Доктор” (Плат 2018: 246), сапун (који се такође правио од људских остатака), златне плombe...

У песми „Стизање” историјски комплекс се меша с фројдовским. „Тако је мало / место у које стижем” (Плат 2018: 249). Жарко жели да стигне на своје одредиште („Хрлим ка једном имену, ка два ока”), али треба проћи „ватру између њих” (Плат 2018: 249). Кроз привиђење или сан она пролази кроз патње депортованих заробљеника у возу, кроз неку Русију историје или подсвести:

„Русија је то што морам прећи, овај ил’ онај рат.
Вучем своје тело...
Време је мита.” (Плат 2018: 248)

Вагони се љуљају попут колевке из које ће песникиња устати очишћена, као новорођенче. А ипак, није ли то обредно прочишћење још једно путовање у смрт – у том „црном вагону Лете” (Плат 2018: 249)?

У „Маријиној песми” се, с посебном лакоћом, исповедно слива у историјско и митско: ту се сиве птице које јој опседају срце и укус пепела у устима метафорички претапају у згаришта Немачке, ожилке Пољске и пећи у којима су палили жртве. Недељна јагњетина, сматра Тим Кендал (Кендал 2001: 194), неодољиво подсећа на божјег јагањца, а златно чедо је, сходно томе, Исус Христ који је разапет, умро и укопан, који је дакле убијен:

„Срце је то,
Тај холокауст у који ступам,
О, златно чедо које ће свет убити и прождерати.” (Плат 2018: 257)

Ова последња слика нас упућује на једну од омиљених стратегија Силвије Плат – шокантну јукстапозицију узвишеног и тривијалног, којом, како сматра Цером Мазаро у студији *Постмодернистичка америчка поезија*, постиже ироничну дистанцу.

У поезији Силвије Плат наилазимо на још једну шокантну тенденцију: на име, њен лични живот и живот у историји као да су засењени теретом неподносиве кривице, за коју нема искупљења на овом свету. Та се кривица стапа с осећајем егзистенцијалне самоће и грозе човека који је осуђен да живи даље после Аушвица, после Хирошиме. Песникиња као да се пита: Има ли опраштања после таквог сазнања? Поезија Силвије Плат није само лична исповед – она се ослања и на готску традицију злих духова, чудовишта, вампира и утвара, на митски свет смрти и поновног рођења, на свет снова. Она се, дакле, уклапа у контекст историјског, хришћанског и митског управо онако као што је желео Т. С. Елиот у есеју *Традиција и индивидуални таленати*. Ипак, њена поезија је далеко од класичне хијерархије уметничких и културних вредности какву нам нуди Елиотов концепт традиције. Силвија Плат је и песник солипистичке искључивости, концентрације на себе саму. Немир је њена снага (или коб?), она је „фаустовски, прометејски дух” (Розенблат 1982: 91), управо онај кога одређује *идентификација* са немоћним, обесправљеним, жртвованим аспектом људске природе.

Идентификација Силвије Плат са јеврејством у позним песмама може бити јаснија ако је ставимо у контекст њеног ширег религијског развоја. Тим Кендал

сматра да је ауторкина идентификација са Јеврејима у ствари продукт ширег истраживања њене привржености хришћанству. Њена прича из 1962. „Мајке”, указује да осећај социјалне и религијске изолованости управо охрабрује њену контроверзну идентификацију са Јеврејима. Јунакиња Естер у „Мајкама” признаје пароху да осећа „непремостиви јаз” између свог „стања неверице” и „блаженства вере”; њен покушај да премости тај јаз тако што похађа часове из упоредне религије само је чини „жалосном што није Јеврејка” (Плат 2000: 111). Страдања Јевреја, сматра она, дају кредибилитет њиховим уверењима. За Платову, религиозна вера нема смисла без бола и жртве. Иако Марџори Перлоф примећује у делу Платове „брутално одбијање хришћанства” (Перлоф 2019: 173), оно што песникиња заправо одбија јесте само *конвенционално* хришћанство, коме, сматра она, недостаје храбрости сопствених уверења. Платова изражава презир према слабим душама које нису спремне да дају живот за своја уверења. Насупрот њима, јеврејске жртве Холокауста су то учиниле.

Повезаност између *религије*, *жртве* и *јела* игра улогу и у двама најпознатијим (и најозлоглашенијим) песмама Платове, у којима се она идентификује са јеврејским жртвама концентрационих логора: „Женски Лазар” и „Татица”. Ове песме су одувек биле на мети критике због њиховог односа према Холокаусту: Шејмус Хини тако описује *Татицу* као „превише слободно дивљање по историји жалости других људи, да једноставно премашује своје право на наше симпатије” (Хини 1989: 165). Џорџ Стајнер се чак пита да ли се „прилагођавање оваквог енормног злочина својој сврси може сматрати чак префињеном крађом” (Стајнер 2013: 211). Овакве убедљиве критике као да желе да доведу у питање саму суштину достигнућа Платове. С друге стране, Џеклин Роуз стаје у одбрану „Татице” – истичући да је песма самосвесни продукт фантазије: „У том смислу, ја читам ‘Татицу’ као песму о сопственим условима лингвистичких и фантазмагоричких образаца” (Роуз 2014: 230). Овакав коментар ипак остаје отворен за критике због моралне одговорности песме; штавише, он заобилази растуће интересовање Платове за Холокауст и њено поистовећивање са његовим жртвама, у току последње године живота.

Хедер Кем сматра да се „Татица” и „Женски Лазар” могу бранити управо паралелом коју Платова повлачи према нацистичким жртвама – ма како то неприкладно изгледало са становишта ортодоксне теолошке перспективе, ова паралела је отелотворење „пирана религије” из збирке *Аријел*, која обилује сликама жртвовања. И „Татица” и „Женски Лазар” учествују у оваквом стваралачком поступку. Татица је црни човек „што успе моје лепо црвено срце на двоје прегристи” (Плат 2018: 224), док је други мушкарац вампир који је заузео очево место, „и цело једно лето крв ми пио, / Седам лета, ако баш хоћеш да знаш” (Плат 2018: 225). Месо нараторке у „Женском Лазару” је „појела гробна рака” (Плат 2018: 244), но она нас упозорава да ће устати попут феникса из пепела и прождирати мушкарце попут ваздуха. Концентрациони логори нису, сматра Платова, нешто што може да „стоји по страни”. Они се уклапају, додуше у екстремном виду, у *универзум* интензивне патње, гесла да треба појести друге или ћеш бити поједен, где је и Бог врховни мучитељ. „Женски Лазар”, према томе, описује Бога као Нацисту, као Менгелеа. Јевреји су више него архетипске жртве у делу Платове. Њихова жртва је оштро супротстављена скромним и безбедним душама конвенционалне религије, презреним од песникиње. Хедер Кем пореди „Татицу” са песмом Секстонове, „Мој пријатељ, мој пријатељ” (Кем 1987: 429–32), која је очигледно извор за песму Платове:

„Ко ће ми опростити за ствари које чиним?
Без посебног предања или Бога да му се окренем,
Са мојим мирним белим педигреом, мојим јенкијевским родом.
Мислим да би боље било бити Јевреј.” (Секстон 1999: 150)

У испољеној жељи Секстонове да буде Јеврејка примећујемо нешто бездушно – што за њу не значи ништа више од тога да ће вам бити опроштено за дела која чините будући да имате „Бога да му се окренете”. Повремено, песма „Татица” је једнако нетактична у свом разумевању Јудаизма:

„С мојим циганским претком и срећом худом
И мојим тарок-шпилом и мојим тарок-шпилом
Могла бих помало и Јуда бити.” (Плат 2018: 223)

Овде видимо мањак теолошког интересовања Платове за јеврејску веру. Њена идентификација са Јеврејима је много моћнија када је историјски обојена. „Женски Лазар” тако доводи читаоца лицем у лице са финалним производима истребљења: „Комад сапуна, / Бурма с венчања, / Златна плomba” (Плат 2018: 246), где видимо много интимније разумевање Холокауста код песникиње.

Једно од ремек-дела Платове, „Маријину песму”, такође обележава идентификација са Јеврејима. Песма поставља у исту раван матерински инстинкт заједно са супротним емоцијама мушког божанства које захтева жртвовање чак и сопственог сина. Платова приказује жртву као окрутност; то није жртва довољна да задовољи прождрљиво божанство. Она се мора неограничено понављати, без икакве наде у бекство. Ништа не измиче прочишћењу великог пожара (алузија на Холокауст). Међутим, Јевреји и „јеретици” не умиру; њихови „тешки покрови” (Плат 2018: 257) плове над Европом, трансформишући се путем асоцијације:

„Сиве птичурине срце ми опседају.
Пепео уста, пепео ока.
Гнезде се.” (Плат 2018: 257)

Птице су манифестација „тамних покроба”. Оне представљају Холокауст у срцу песникиње. Јевреји и јеретици су „награђени” неком врстом бесмртности. Застрашујућим повратком сликовитости устију, песма указује да њихов пепео не само да заслепљује приповедача већ може бити и окушан. Нема избављења из Холокауста: он и његове жртве су живи, опседајући срца будућих генерација.

„Маријина песма” нуди још једно, етимолошки старије објашњење: холокауст значи „изгорели дар, принос одн. жртву – уништење, потпуно, или кроз жртву и деструкцију, посебно ватром, великог броја људских бића, жртвено приношење целине која је прождирана ватром” (Кендал 2001: 127). Важност оваквог тумачења се види и из наслова *Аријела*, који, у изворном етимолошком облику, значи олтар или, још специфичније, „ватрено срце Бога” (Кендал 2001: 127). Другим речима, свет *Аријела* је место где се приносе као жртве „прождирани” дарови.⁴

Као што смо видели, космологија Платове укључује све у универзални холокауст. У „Маријиној песми” се идентификација песникиње са Јеврејима преплиће са њеним истраживањем жртве. Јевреји тако постају *сродници*, последње жртве прождирућег циклуса деструкције. Теологија Платове нуди закључак да широка панорама људске историје – од Христа-детета, преко спаљивања јеретика, концентрационих кампова, па до њеног сопственог и живота њене деце – представља варијацију једне уједињујуће теме: Холокауста.

4 Овде мислимо на све жртве прождирућег циклуса деструкције у космологији Платове.

4. ЗАКЉУЧАК: МИТОПОЕТИКА ИСТОРИЗМА

Истичући политичко значење песме „Стизање”, Ел Стрејнцвејз ставља нагласак на дестинацију или коначно одредиште, а на рачун самог путовања. Нараторка и мушкарци, тврди она, уједињени су самим дехуманизовањем које воз пумпа напред. Стрејнцвејзова закључује да се „Платова у овој песми бави класичном темом политичке етике и моралношћу, као и својом забринутосту пред механизацијом и конформизмом друштва” (Стрејнцвејз 1998: 103). Јунакиња, опседнута крајњим одредиштем, пориче сва осећања сродности са сапутницима као и са прошлосту и активно себе дехуманизује, конкретна је Стрејнцвејз. Овде се, међутим, цела њена политичка интерпретација нарушава: далеко од порицања осећања сапатништва, нараторка негује своје сапутнике да би се уверила да ће, као и она, бити ослобођени патње. О томе сведочи кључни део песме, који описује њен однос са сапутницима: „Сахранићу рањене к’о ларве, / Пребројаћу и сахранити мртве. / Нек им се душе свијају у роси, / Тамјан у мом трагу” (Плат 2018: 249). Ови стихови нас поново упућују на мрежу трансформација и поновног рођења која карактерише збирку *Аријел*. Њено збрињавање рањеника и мртвих негира оптужбе критичара о дехуманизованој неосетљивости песникиње. Према таквим становиштима, стихови „Нек им се душе свијају у роси, / Тамјан у мом трагу” представљају доказ безосећајности. Али ако је то безосећајност, како онда протумачити то да и саму јунакињу очекује слична судбина: она је већ описала своје одредиште као „један трен на крају / Један трен, росна кап” (Плат 2018: 248).⁵ Њена жудња да досегне ту росну кап потпуно измиче оваквом тумачењу. Тамјан, према хришћанском ритуалу, симболизује путовање молитве која се уздиже према Богу. Коначни спокој је више него што *Стизање* може да обећа, јер се историјско насиље напослетку не може избећи, чак ни кроз поновно рођење.

Ставови Урофове, Роузове и Стрејнцвејзове које смо представили настоје да нагласе удаљеност између Платове и нараторке; фокус њихове дебате представљају последњи стихови: „Њишу се вагони, они су колевке. / И ја, излазећи из ове коже / Старих повоја, досаде, старих лица / Силазим к теби из црних кола Лете, / Чиста као новорођенче” (Плат 2018: 249). Из оваког завршетка песме Урофова закључује да „не учимо из историје”, као и да „колевка одгаја нову генерацију убица; чисто новорођенче које долази из ње наставиће да убија јер је заборавило светску историју убиства из прошлости” (Уроф 1986: 154). Роузова изјављује да је завршетак песме самопоражавајући, јер „имплицира такву врсту заборава који дозвољава – који нас уверава – да ће иста таква крвопролића бити поновљена” (Роуз 2014: 148). Слично овоме, Стрејнцвејзова сматра да „Стизање” даје „ширу политичку и моралну поенту о важности културолошког памћења...: Ако, у свом незаустављивом нагону за коначном дестинацијом и напретком, култура *заборави* ужасе и крвопролића прошлости, онда она губи и своју колективну хуманост као и индивидуални идентитет” (Стрејнцвејз 1998: 104). Ова три тумачења деле три сродне претпоставке: јунакиња песме се разликује од песникиње која критикује њене ставове; историја је цикличне природе и не може бити избегнута или заустављена; и заборавност је морално неадекватан одговор.

5 Асоцијација росе са душом позната је у књижевности. Тако песма енглеског метафизичког песника из XVII века Ендрјуа Марвела „На капи росе”, експлицитно пореди душу са росном капи која је неспокојна на земљи „Док се топло сунце не сажали над њеним болом, / И не ослободи је натраг у небо”. Марвелова песма се завршава екстатичким јединством са божанством (Марвел 2005: 102–3). Платова користи исти поступак у песми „Аријел”.

Уколико је феномен који Стрејнцвејзова назива „недостатак културолошког памћења” одговоран за историјско насиље, онда нам путовање нараторке у „црним колима Лете” (Плат 2018: 249) мора изгледати морално неодговорно. Митолошка Лета је река у Хаду из које по легенди душе мртвих пију да би заборавиле свој прошли живот и постале реинкарниране. *Летиа* Платове је пре вагон воза него река, али има исти ефекат: јунакиња песме иступа из свог старог, нарушеног идентитета кроз смрт и бива поново рођена, „Чиста као новорођенче” (Плат 2018: 249). Иако ту бебу Урофова описује као будућег убицу, судећи по „Маријиној песми”, она је пре будућа жртва наредних историјских циклуса, вођених силом која је изван индивидуалног утицаја. „Стизање” не нуди никакву алтернативу овом путовању, које *хумано* негује жртве припремајући их за поновно рођење: она не указује на метод који би окончало ратове или довео до другачијих образаца понашања. Напротив, рат је приказан као неизбежан, универзалан и урођен људској природи.

Анализа „Стизања” даје нов увид у однос између поезије Платове и холокауста на који тако често алудира. Чињеница је да песникиња доживљава историју застрашујућом и наметљивом: сетимо се, према Фројду, историја није нешто што припада прошлости, већ представља савремено искуство. Овакво разумевање Платове помаже нам да премостимо супротстављена гледишта о њој која је описују као самосвесног егоцентрика или, онако како је њени браниоци виде, као политички и социјално ангажованог коментатора. Ниједно од ових становишта, по којима је ауторка или хваљена као осетљива или пак кажњавана као недовољно осећајна, не може докучити енигму песама као што су „Стизање” и „Писмо у новембру”. Историја – било да су то Термопили, Дахау, Хирошима, или само „овај рат или неки други” (Плат 2018: 248) – је неумољиви дневни кошмар из којег се поезија Платове стално изнова буди кроз амнезију и поновно рођење. Овај лични циклус је вођен већим и неизбежним циклусом историјског насиља. Ова поезија не нуди решења као пандан крвопролићима, зато што решења не постоје; она просто појединцу даје привремено олакшање. Својом позицијом „дистанце”, односно кроз идентификацију „не-жртве”, она досеже до праве природе *емпаџије*, оне која се налази у средишту нашег културолошког разумевања једног индивидуално /колективно/ универзалног *хумано*г ја.

ЛИТЕРАТУРА

- Бачер 2003: E. Butscher, *Sylvia Plath: Method and Madness*, New York: Schaffner Press.
- Брицолакис 2000: C. Britzolakis, *Sylvia Plath and the Theatre of Mourning*, Oxford: Clarendon Press.
- Кем 1987: Cam, Heather, Daddy: Sylvia Plath's Debt to Anne Sexton, *American Literature*, 59.3, X, 425–437.
- Кендал 2001: T. Kendall, *Sylvia Plath: A Critical Study*, London: Faber and Faber.
- Кори 1964: J. A. Corry, *Elements of Democratic Government*, New York: Oxford UP.
- Мазаро 1980: J. Mazzaro, *Postmodern American Poetry*, Illinois: University of Illinois Press.
- Малколм 1994: J. Malcolm, *The Silent Woman*, London: Picador.
- Марвел 2005: A. Marwell, *The Complete Poems*, ed., London: Penguin Classics.
- Мекдоналд 2002: P. McDonald, *Serious Poetry: Form and Authority from Yeats to Hill*, Oxford: Clarendon Press.

- Ор 1967: P. Orr, *The Poet Speaks*, ed., London: Routledge and Kegan Paul.
- Перлоф 2019: M. Perloff, *Sylvia Plath's Sivy Poems: A Portrait of the Poet as Daughter*, y: *Sylvia Plath: New Views on the Poetry*, ed., Baltimore: Johns Hopkins UP, 160–186.
- Плат 2000: S. Plath, *Johnny Panic and the Bible of Dreams: Short Stories, Prose, and Diary Excerpts*, New York: Harper Perennial.
- Плат 2018: S. Plath, *Collected Poems*, ed., New York: Harper Perennial Modern Classics.
- Розенблат 1982: J. Rosenblatt, *Sylvia Plath: The Poetry of Initiation*, Chapel Hill: U of Carolina P.
- Роуз 2014: J. Rose, *The Haunting of Sylvia Plath*, London: Virago Press.
- Секстон 1999: A. Sexton, *Complete Poems*, New York: Mariner Books.
- Синфилд 2004: A. Sinfield, *Literature, Politics and Culture in Post-War Britain*, Bloomsbury: Continuum.
- СМИТ 1982: S. Smith, *Inviolable Voice: History and Twentieth-Century Poetry*, Dublin: Gill & Macmillan.
- Стајнер 2013: G. Steiner, *Language and Silence: Essays on Language, Literature and the Inhuman*, London: Yale UP.
- Стрејнцвејз 1998: A. Strangeways, *Sylvia Plath: The Shaping of Shadows*, Associated University Presses.
- Стрејнцвејз 2017: A. Strangeways, The Boot in the Face, y: *Contemporary Literature*, 24.3, Charles Darwin University, 370–390.
- Уроф 1986: M. D. Uroff, *Sylvia Plath and Ted Hughes*, Urbana: U of Illinois P.
- Фројд 1990: S. Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, London: W. W. Norton & Co.
- Хини 1989: S. Heaney, The Indefatigable Hoof-Taps: Sylvia Plath, y: *The Government of the Tongue*, London: Faber and Faber, 150–172.

FROM A DISTANCE – SYLVIA PLATH, THE HOLOCAUST POEMS, AND THE ISSUE OF IDENTIFICATION BY A “NON-VICTIM”

Summary

One of the most striking metaphors in the poetics of the controversial American poet Sylvia Plath has always been her identification with the Nazi persecution of Jews in World War II. There was a tendency in criticism on Plath to observe her as a poet using the images of Holocaust to highlight her own suffering in the world of patriarchal-oriented dominant culture. The paper aims at restoring a balance between the reading of Plath as one of the most influential voices of the 20th century confessional poetics, and her status of an author willing to internalize her personal pain into the collective one, i.e. to put her own *self* in service of the collective consciousness, that of the Jewish suffering in the Holocaust. The paper examines the issue of identification, i.e. the right of an artist to identify “from a distance”, that is, from the position of a “non-victim” of Nazi persecution. The theme of the Holocaust in Plath’s poetics remains an ultimate metaphor, which we bring in relation to her tragic end. After all, was not that very end the final proof of the extent of her identification? The paper investigates these questions in the context of a psychological-feminist, as well as a historical approach, aiming at the importance of reexamining the existing and opening new perspectives in understanding the individual and the collective, the empathic and the universal in human nature.

Keywords: distance, Holocaust, identification, non-victim, individual, collective, universal

Azra A. Mušović

Ана М. СИТАРИЦА¹

Универзитет у Крагујевцу

Филолошко-уметнички факултет

Центар за проучавање језика и књижевности

ЈЕВРЕЈСКО НАСЛЕЂЕ У ДРАМСКОМ СТВАРАЛАШТВУ ХАРОЛДА ПИНТЕРА

У средишту драмских текстова Харолда Пинтера, посебно у оним из ране фазе његовог стваралаштва налази се однос између човека и језика. Ликови из његових драма не могу да се суоче са болном прошлошћу, те у њиховим наративима постоји нешто *неизрециво*. Постојање *неизрецивог* сугерише да су теме у пишчевим делима повезане са посебним аспектом у његовом животу: јеврејским наслеђем. Сећање на жртве Холокауста инспирише га да покаже оно што је видео да се догодило у прошлости, оно што се десило око њега и оно што се прибојава да ће се десити у будућности. У раду ћемо истражити на који начин и у којој мери је пишчево јеврејско порекло одредило његово драмско стваралаштво и атмосферу у њима.

Кључне речи: неизрециво, Холокауст, Харолд Пинтер, јеврејско наслеђе

У већини својих комада, а посебно у такозваним *драмама сећања* из шездесетих година двадесетог века, Харолд Пинтер (1930–2008) је вешто изложио променљивост и двосмисленост сећања као нешто што узрокује озбиљан сукоб или немогућност саобраћања са другима. Ова врста, такорећи, политичке функције језика има потенцијал да насилно *изобличи* стварност. Иако је готово немогуће да публика проникне у стварност у непотпуним наративима пишчевих ликова јер, према речима Р. Хајмана (Науман 1968: 15, прев. аут.²): „једине чињенице које га [Пинтера] интересују су чињеница онога што се каже и уради на сцени”, постоји *неизрецива* стварност – односно скривене чињенице о којима ликови намерно одбијају да причају. Сам Пинтер (Pinter 1976: 13) једном је изјавио: „Тако често се испод изговорене речи крије нешто знано а неизговорено”. Тврдио је такође да његов посао није био присиљавање ликова да: „говоре о ономе о чему никада не би могли да говоре” (Исто: 14).

За већину европских Јевреја који су Други светски рат доживели као и Пинтер, неизрецива стварност несумњиво значи Холокауст, једно од најгорих зверстава у људској историји. Међутим, као што Џ. Штајнер (Steiner 1976: 123) у есеју *Језик и тишина: есеји о језику, књижевности и нечовечности* тврди: „свет Аушвица лежи изван говора као што лежи изван разума”. Такође указује да: „говорити о неизрецивом значи ризиковати опстанак језика као творца и носиоца рационалне истине.” (Исто) Према речима Л. В. Фридман, истраживачици која проучава фикцију о Холокаусту, хорор који се догодио у Аушвицу углавном има: „нејасне обресе” (Fridman 2000: 130). Фридман описује ови искуство:

„Замислимо сасвим другачију врсту искуства. Ово искуство има нејасне обресе. Чини се да губи временску структуру – почетак, средину и крај – што нам омогућава

1 anasitarica1@gmail.com

2 Сви цитати на енглеском језику су превод аутора.

да искуство схватимо, преточимо у речи и пренесемо другима. То искуство, као да је испало из времена, прелива се изнова и изнова, и више не постоји у времену или, чак, могло би се рећи, у субјекту који доживљава. Испало је из времена, те је испало и из језика. Искуство није ни трагично, ни комично, ни епско. Није наративно, драмско, песничко, дискурзивно, алегоријско, симболично нити иронијско. Није ниједно од наведеног, јер нема речи и не може се уоквирити у речи.” (Исто)

Неизрецива искуства преживелих, како примећује Р. Иглстоун, етички не смеју да се „поистовећују” са другим искуствима: „поистовећивање се *не може* учинити на смислен начин [...] и *не треба* да се учини” (Eagleton 2004: 22).

Пинтер је једном приликом изјавио да је Холокауст вероватно најгора ствар која се икада десила (в. Pinter 1998: 246). То је зато што су, према његовом мишљењу: „људи који су то починили тако прорачунато, намерно и прецизно и тако потпуно су све то документовали” (Pinter 1998: 246). Писац тврди да:

„Њихов поглед на то је важан. Бројали су колико људи свакодневно убијају и гледали су на то, претпостављам, као на службу за доставу аутомобила. Колико аутомобила можете направити за један дан, колико људи можете убити за један дан? И ту се поставља питање колико је људи знало шта.” (Исто: 247)

Упркос снажној свести о овом догађају, Пинтер, међутим, као писац никада није покушао да у својим делима представља жртве концентрационих логора јер ни сам није преживео Холокауст, нити био сведок. Па ипак, као што М. Еслин (Esslin према: Burkman 1993: 29) примећује: „Ознака *комедије претње* коју примећујемо на Пинтерове драме тачна је што се тиче саме себе, али иза претње стоји свест о стрепњи због окрутности постхолокауста, самог пост-нуклеарног света”. Х. Блум (Bloom 1987: 1) такође указује да: „Ужас насиља, са опсесивним осећајем отворене ране, Пинтеров је неизречени први принцип”. Сам Пинтер је једном приликом, када је коментарисао драму *Пејео пејелу* (1996), где је двосмислено приказао слику Холокауста, рекао:

„Одгајан сам током Другог светског рата. Имао сам петнаест година када се рат завршио; могао сам да слушам и чујем и саберем два и два, тако да су ми ове слике ужаса и човекове нечовечности према човеку биле веома јасне када сам био младић. Са мном су, заиста, цео живот. Не можете их избећи, јер оне су једноставно свуда око вас.” (Pinter 1998: 246)

Као што примећује Ж. Ф. Лиотар, након Аушвица: „чињенице, сведочења која су носила трагове *о овде* и *сада*, документи који су указивали на смисао, чињенице и имена, и напослетку различите фразе чије спајање чини стварност, све је то уништено колико год је било могуће” (Lyotard 1988: 57). У времену након Холокауста, Пинтер је, као Јеврејин рођен у Лондону у периоду ратовања, сматрао да језик може деловати као наизглед безопасно оружје, али, у бити, обликова стварност променом онога што се заиста догодило. Ипак, с обзиром на то да није био ни непосредни сведок ни учесник, никада није визуелно приказао незамисливу стварност Холокауста и његове окрутности чак ни у отворено политичким драмама попут комада *Пејео пејелу*. Он представља гласове *безгласних* жртава, што чини у многим својим делима јер жели да симболично сугерише, са универзалне тачке гледишта, да постоје неке врсте *неизрецивих* сећања на прошлост, скривених иза тишине и испрекиданог језика.

У средишту Пинтерових раних драмских комада су ликови за које се чини да имају сећања на ужасну или узнемирујућу прошлост, али не могу да их уобличи у речи. Један од најзанимљивијих примера је из чувене политичке драме

Стакленик (1980). У њој Рут, директор медицинске установе, каже Лашу, свом подређеном: „Знаш на кога ме подсећаш? Подсећаш ме на Випера Воласа, још из добрих старих времена” (Pinter 1996: 303). Не примећује да Гибс, још један запослени, улази у његову канцеларију, и наставља да говори:

„Некад се дружио са момком по имену Хаус Питерс. Богхаус³-Питерс смо га звали. Сећам се једног дана Випера и Богхауса – имао је ожиљак на левом образу, Богхаус – ухваћен у некој тучи у пољском тоалету, претпостављам. (*Смеје се.*) Па, у сваком случају, ту су били они Випер и Богхаус, котрљали се низ обалу Еуфрата оне ноћи, када је горе дошао полицајац...” (Исто)

Овде Рут говори о својим старим пријатељима Виперу Воласу и Богхаус-Питерсу, које је упознао давно током путовања. Међутим, док прича почиње да се смеје грчевито, а онда се одједном „раствара у смеху” (Исто) као да је изгубио разум у тренутку када намерава да говори о полицајцу који им је пришао ближе да их испита. Понавља речи, реченице су испрекидане:

„горе је дошао овај полицајац... горе је дошао полицајац... овај полицајац... пришао... Богхаус... и Випер... били саслушани... ова ноћ... Еуфрата... полицајац...” (Исто)

У овој сцени Пинтер наглашава не само вишезначност самог језика и памћења него сугерише да постоји нешто што је Рут можда доживео у прошлости, а о чему не може да говори. Распад језика је можда проузроковало само постојање застрашујуће стварности. Због његовог махнитог смеха и недовршених реченица, оно што жели да изговори остало је неизречено, чујемо само речи попут: „...ова ноћ... Еуфрата... полицајац...” као да су олупине реченице коју је требало изговорити. Иако не знамо много о садржају његовог сећања, (само)уништење језика које покреће Рутов покушај да говори о *неизрецивом* доводи до немогућности комуникације са другим ликовима. Ликови у Пинтеровим драмама не контролишу увек оно што изговарају. Ако покушају да причају о ономе о чему се не *говори*, њихова сећања ометају језик који почиње да се распада, а стварност остаје нејасна.

За разлику од драме *Стакленик*, у пишчевим драмским ремек-делима *Наспојник* (1960) и *Повраћак* (1965), ликови успевају, не потпуно свесно, да говоре о прошлости о којој се *не може причати*. Иако се у њима не показује директно страх од Холокауста, можемо их сврстати у фикцију Холокауста, или тачније, фикцију пост-Холокауста јер изражавају политичке функције језика и сећања у савременом свету после Аушвица. Према Иглстону (Eaglestone 2004: 105): „постоји огроман број текстова у којима су догађаји имплицитни и чине *одсутни садржај*”. Оно што он назива *фикција о Холокаусту* односи се експлицитно или имплицитно на Холокауст. Па ипак „пуно дела која у почетку могу изгледати као да немају никакве везе са Холокаустом, заправо га одражавају” (Исто: 106).

У драмама *Наспојник* и *Повраћак*, Пинтеров главни циљ је да прикаже табу-памћење у свету након Аушвица, а не директну слику самог злодела. Будући да је „Пинтер прави представник свог доба, доба Холокауста, геноцида [и] нуклеарне бомбе” (Esslin према: Burkman 1993: 28), како примећује М. Еслин, није погрешно рећи да се у ова два текста писац имплицитно бави проблемима трауматичног сећања на концентрационе логоре. Поред тога, према Е. Сикеру (Sicker 1985: 104), комад *Повраћак* посебно можемо схватити као драму која приказује

3 У оригиналу стоји: *boghouse*, што је у преводу на српски језик: тоалет (у раној употреби обично спољни); нужник. <https://www.thefreedictionary.com/bog+house>

„двојност друштвеног положаја Јевреја из Хакинија”. Иако се Пинтер ретко јавно позивао на ове злочине, отворено је нагласио свој „јеврејски идентитет” у интервјуу 1996. године и рекао да су га дуги низ година прогониле ужасне слике Холокауста (в. Pinter 1998: 246, 252). Стога се чини прикладним да ове ране текстове, где се бави питањима неизрецивих сећања сматрамо одразом његове снажне свести о овом окрутном догађају у људској историји.

Како је памћење лично власништво, ликови из комада *Настојник* и *Повратак* деле сећања која се не могу изговорити са својим крвним сродницима као неку врсту табуа како би одржали солидарности у заједници. Другим речима, таква табу сећања имају политичке функције да заштите јединство и прекину контакт са спољним светом. Стога, ако неко покуша да критикује или обелодани сећање које је требало да остане тајно и неиспричано, биће избачен из мале заједнице и означен као издајница.

У драми *Настојник* која се „изводила чешће него било која друга Пинтерова драма” (Baker 2008: 52) сви ликови су мушкарци: Естон, Мик и Дејвис, а међу њима Естон и Мик су браћа. Г. Алманси и С. Хендерсон (Almansi & Henderson 1983: 55) објашњавају њихову повезаност: „Мик и Естон, два брата, појачавају и допуњују статус један другог у драми тако што су на површини два супротна типа: екстровеертан насупрот интровертном, активан насупрот пасивном, жељан посла наспрам оног који не жели да ради, агресиван наспрам нежног, јак наспрам слабог и тако даље.” Док се свађају, браћа потпуно различитих личности чине комплементарни однос један са другим. Међутим, старији брат Естон, за разлику од Мика, не уме да се одбрани и открива тајну која је међу њима табу. Неспретно је говори Дејвису, старом бескућнику којег је довео у њихову неуредну собу да им буде настојник. Оно о чему се не сме причати је да Естон има ментални поремећај откако су му оперисали мозак. Иако је дугачак Естонов говор изузетно нејасан и неодређен, сазнајемо да су га послали у болницу у предграђе Лондона где му је лекар саопштио:

„Добио си... ту ствар. То је твоја бољка. И ми смо одлучили, рекао је, у твом је интересу... има само један начин. Рекао је... али ја не могу... не могу тачно да се сетим... шта је он то рекао... али рекао је да ће нешто учини с мојим мозгом. Рекао је... ако то не учинимо, остаћеш овде до краја живота, а ако учинимо, моћи ћеш да изађеш, рекао је, и моћи ћеш да живиш као и сви други људи.” (Pinter 1982: 134)

Затим, Естон разговара са Дејвисом о „третману” који су пацијенти пред њим добијали:

„Један за ноћ. Ја сам био међу последњима. Могао сам сасвим лепо да видим како то изгледа. Доносили су овакве... не знам шта је то било, али, али личило је на велика клешта, са жицама уопчаним у малу машину. Електрична струја. Положили би човека да лежи, а тај, шеф, главни доктор, он би ставио клешта, као слушалице, по једну са сваке стране лобање. Један човек би држао машину, знаш, и он би... нешто урадио... не могу да се сетим да ли би нешто притиснуо, углавном, пустио би струју... претпостављам да је тако, шеф би само прислонио клешта са сваке стране лобање и тако држао. После би их скинуо. Открили би човека... и нико га једно време не би дотицао. Неки су се борили али већина није. Само би лежали.” (Исто: 134–135)

Лекари су подвргавали пацијенте третману електрошокова, укључујући Естона. На крају, како и он сам закључује, његов мозак је изгубио неке функције након операције: „Незгода је била с мојим... мислима... мисли су се некако... успориле... нисам уопште могао да мислим... нисам могао... своје мисли

да средим... аааа... никако нисам могао да их потпуно... повежем” (Исто: 135). Његово тело још увек има последице лечења: „и незгода је била што нисам могао да чујем шта људи говоре. Ни лево ни десно нисам могао да погледам, морао сам да гледам само право, јер ако бих окренуо главу... Не бих могао да се одржим на ногама. И имао сам те главобоље” (Исто). Иако је Естонов говор у више наврата испрекидан са пуно пауза, нема потпуног распада језика – за разлику од Рутовог наратива у драми *Стакленик*. Ипак, из тих пауза и колебања, видимо да му изузетно тешко пада присећање на ужасе из прошлости.

Из драмске радње уочавамо да је површни узрок неуспешне комуникације између Естона и Дејвиса, Естонов психички поремећај, и Дејвис не може у потпуности да верује ономе што чује од Естона. Естон примећује да му није лако да сабере мисли. Отуда, Дејвис га не разуме, „не може да га разуме” (Исто: 138) и незадовољно тврди: „није ме ни погледао, није мени говорио, уопште није о мени водио рачуна. Сам себи је говорио! Ето, какав је!” (Исто) Овај разговор такође јача однос између два брата. Мик дубоко брине о болном сећању свог брата и његовим последицама; каже: „Кад би имао старијег брата, и ти би тако поступио, пружио би му прилику да сам пронађе свој пут. Не би му допустио да ленствује, да сам себе уништава. Ето, то сам хтео да кажем” (Исто: 129) Естон и Мик деле онеспокојавајуће сећање, те деле породично јединство и разговарају без вербалних интеракција.

Када Мик сазна да је Естон открио Дејвису тајну, уместо да критикује старијег брата, одлучује да уклони Дејвиса с позиције настојника и протера га из њихове међузависне везе. Поврх свега, Дејвис је пред њим лоше говорио о Естону. Иако не можемо наћи сцену у којој се Дејвис представља као унутрашњи декоратер, Мик тврди: „Па, рекао си да си унутрашњи декоратер. Добро би било да се покажеш као прави стручњак” (Исто: 147). Дејвис пориче да је икада то рекао, али Мик га напослетку вербално напада: „Ти си, друшкане, једна обична варалица!” (Исто: 148) Будући да је био љут на Дејвиса који је исмевао потресно сећање његовог брата, Мик насилно изврће Дејвисову изјаву и протерује га на основу тога што је прекршио табу. Иако браћа чувају своју везу и узајамно разумевање тако што деле Естонову мучну прошлост, једном када се ово неизрециво сећање изговори другима, руши однос између њиховог братства и спољног света. С једне стране, у комаду *Настојник*, памћење као табу има функцију да одржи разговор међу браћом, али с друге, такође има потенцијал да уништи комуникацију између њих и људи споља.

У драми *Повраћак* Пинтер у средиште ставља вербални сукоб, али овај пут међу члановима породице. Недостатак интеракције између Тедија, који је постао универзитетски професор у Сједињеним Државама и његове породица која и даље живи у северном Лондону – Макс, Сам, Лени и Џо – може се схватити као комуникацијски јаз између интелектуалаца и радничке класе. На наредном нивоу, разговор међу члановима породице контролише насилни Макс, тирански патријарх који се романтично присећа старих времена. Л. А. Добрез тврди:

„*Повраћак*, где су у средишту Теди и Рут, који су на различите начине дошли 'кући', поставља питање идентитета и то у смислу места и односа. 'Поента је, ко си ти?' може се преформулисати као: 'Где је твој дом, твоја породица?' Иронично, Рут, сумњивог порекла, попут Тедијеве породице, припада њима на начин на који им Теди никада није припадао.” (Dobrez 1986: 349)

Као што Добрез сматра, „повратак кући” не значи само да Теди поново посети породицу, то такође наговештава да се Рут враћа у свој свет. Теди, члан образоване елите у америчком друштву, указује да је његов дом у Лондону „прљав” и тражи од своје супруге Рут да се врате у Сједињене Државе:

„ТЕДИ: Касне око шест сати... мислим... у односу на нас, овде. Малишани су на купању... сада пливају. Замисли! Какво је тамо јутро! Сунчано! Да одемо, хм? Тамо је тако чисто.

РУТ: Чисто?

ТЕДИ: Да.

РУТ: Зар је овде прљаво?

ТЕДИ: Ма, није, само тамо је чистије.” (Pinter 1982: 185)

Такође говори:

„Могла би да ми помажеш око предавања, кад се вратимо. Волео бих. Учинила би ми много, стварно. Можемо да се купамо све до октобра, знаш. Овде човек нема где да се купа, сем у оном базену, тамо доле. Знаш на шта личи вода тамо? На мокраћу. Устајалу мокраћу.” (Исто: 186)

За разлику од Тедија, Рут се зближила са „прљавим местом” и одлучује да без њега остане у кући у Лондону. Користи своју сексуалну привлачност, почиње да угрожава Максово очинство и управља осталим члановима који намеравају да је приморају да ради као проститутка. Кроз Рут одјекује Максова покојна супруга Џеси. У дому без мајке, Макс је као отац насилно ставио свог брата и синове под контролу. Сећање на Џеси и даље има велики утицај на ову мушку заједницу, у Максовом наративу приказана је као савршена мајка и супруга.

„Знате, све што ови дечади знају – научили су од ње. Све што знају о моралу дугују њој. Кажем вам. И морална начела, сва, одреда, по којима живе – свему их је научила њихова маи. И са колико је срца то радила. Какво је то срце било, а, Саме? И, што да не признам: та жена је била стуб породице. Хоћу да кажем – ја сам дању и ноћу био у радњи, или се возио по читавој земљи, тражио месо. Пробијао сам се кроз живот, али сам знао да сам код куће оставио жену гвоздене воље, златна срца и велике памети.” (Исто: 179–180)

Лени је макро и говори о свом искуству када је покушао да силује непознату жену са млађим братом, боксером Џоом. Из њихових алузија закључујемо да оно што Макс назива „моралом” или „моралним кодексима” којима је Џеси некада учила своју децу, заправо није ништа друго него начин да се живи „прљавим” и корумпираним животом. Ипак, чак и сам Макс суштински неколико пута сугерише да је Џеси била попут проститутке, а да јој се, иронично, његова породица диви као идеалној мајци/жени. Напоследку, романтично сећање на Џеси у потпуности уништава Сам, који је некада био део заједнице. У завршној сцени открива да је Џеси у прошлости била у везе са Максовим блиским пријатељем Мак Грегором (Исто: 200): „Мак Грегор је имао Џеси на задњем седишту мојих кола, док сам их ја возио. *(Заједничура се и сруши. Лежи нејомично. Остали гледају у њега.)*”

Иако га Макс оплгује да има „болесну машту” (Исто), Џеси добија етикете мајке и проститутке. Сам учовава Рутине намере и њену праву природу и покушава да разбије неизречени табу у знак протеста против тренутне ситуације где Рут користи сексуалност и ставља породицу под своју контролу. Међутим, напоследку, Сам, који мора ризиковати живот да би обелоданио истину, искључен је из комуникације, а његово тело остављено на поду попут леша.

Рут побеђује у ономе што К. Морисон (Morrison 1983: 185) назива „борби за моћ” између мушкараца и жена, и коначно контролише мушке ликове који живе у „прљавом” свету као и она. М. Тејлор-Бети (Taylor-Batty 2005: 40) тврди да је драма: „повратак кући супруге и мајке, домаћице и пружаоца сексуалне симулације”. У симболичној последњој сцени где тројица мушкараца стоје, она „седи опуштено у наслоњачи” (Pinter 1982: 2001), Рут добија Џесину позицију и покушава да искључи старог Макса из заједнице. Изгубивши достојанство оца и улогу оба родитеља, Макс је очајно моли: „Нисам ја стар. [...] Пољубите ме” (Исто). Она не реагује, а разговор између њих двоје се потпуно прекида. Заједница је сада другачије организована под утицајем Рут која поседује сексуалну моћ и изграђује нови поредак. У драми *Повратњак* Пинтер показује да су чак и ликови унутар заједнице искључени из разговора, а њихова сећања на прошлост постају неважна као резултат борбе за моћ.

У есеју *Писање за позориште*, Пинтер истиче: „Постоје две тишине. Прва када се не изговори ниједна реч. Друга, када се користи бујица језика. Тај говор говори о језику закључаном испод” (Pinter 1976: 14). И додао је: „Један начин гледања на говор је рећи да је то непрекидна стратегија покривања голоотиње” (Исто: 15). Дакле, за Пинтерове ликове постоје неизрецива искуства или сећања чак и иза изговорених речи. Покушаји да се о њима говори у драми *Штакленик*, завршавају се неуспехом. У позадини ове изјаве и пишчевих ставова стоји забринутост због политичке борбе за сећања на Холокауст у послератном периоду. Суочити се са порастом оних који поричу Холокауста, као што П. Рикор истиче у делу *Сећање, историја, заборављање*, говорећи о ономе што је неизрециво или „ограничити случај неких кључних усмених сведочења” (Ricoeur 2004: 175), изазива „праву кризу сведочења” (Исто). Као што објашњава Рикор, када се прича о неисказивој стварности, слушаоци буду ужаснути, јер су ти незамисливи злочини изузетно далеко од наших уобичајених искустава. Стога, сведоци и преживели оклевају или одбијају да разговарају, што на крају доводи до апсолутне тишине.

Не можемо лако поредити табуе попут Џесине и Естонове прошлости и сећања на Холокауст. Пинтер не жели да у овим драмама поистовети оно што се не може идентификовати у људској историји са табуима у малим фиктивним заједницама, већ да открије и разјасни механизам колективног памћења који понекад дела насилно, чак и у микрополитичким односима. Иако се на први поглед чини да драме *Наспојник* и *Повратњак* немају никакве везе са сећањем на Холокауст, ови текстови изражавају солидарност заједнице када неизрециво сећање остане неизговорено и погубни утицај када се таква сећања испричају странцима. У комадима *Наспојник* и *Повратњак* ова сећања делују као средство за одржавање комуникације и јединства међу људима, осим ако се не изговоре. Ипак, иако Пинтер не појашњава разлоге, његови ликови ипак причају о ономе што би требало да остане тајна (или оно што се условно не може изговорити) и тиме угрожавају опстанак заједнице.

У пишчевим драмама вербална комуникација се често прекида или је нејасна, а у многим случајевима већина ликова не може да говори о својим осећањима нити сећањима на прошлост. У драмским комадима *Наспојник* и *Повратњак* ликови нису у потпуности отуђени једни од других јер Пинтер намерно наглашава снажну невербалну интеракцију у њиховим међузависним односима. Стога, публика може интуитивно да закључи да мора постојати нека врста

колективног сећања или неизреченог искуства скривеног иза наизглед неуспешног саобраћања.

Као што Р. Хилберг пише у последњем поглављу трећег тома *Уништавање европских Јевреја*: „Уништавање Јевреја завршило се 1945. године, али док је овековечење било готово, појава је остала” (Hilberg 2003: 128). Иако је Пинтер био јеврејски уметник у периоду после Холокауста, није активно говорио о самим злоделима. Уместо да јавно износи политичка или филозофска мишљења, он се, између осталог, бавио микрополитиком међу појединцима изазвану табу сећањима у драмским текстовима као што су *Нациојник* и *Повраћак*. Другим речима, таква сећања сама по себи имају политичке факторе, покрећу сукобе и недоречене разговоре. Из ове перспективе Пинтер се, као јеврејски драмски писац у свету после Аушвица, не бави само изобличавањем или неодређеношћу *неизрецивог* сећања, већ и на симболичном нивоу тврди да појединци или заједница могу произвољно да користе колективна сећања, која и сама имају политичке улоге, током борбе за постизање својих политичких циљева јачања осећаја јединства и уклањања ујеза који прете да угрозе успостављени поредак.

ЛИТЕРАТУРА

- Almanesi & Henderson 1983: G. Almanesi & S. Henderson. *Harold Pinter*. London: Methuen.
- Baker 2008: W. Baker. *Harold Pinter*. London: Continuum.
- Bloom 1987: H. Bloom. *Harold Pinter*. New York: Chelsea House.
- Burkman & Gibbs 1993: K. H. Burkman & J. L. K. Gibbs. *Pinter at Sixty*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Dobrez 1986: L. A. C. Dobrez. *The Existential and Its Exits: Literary and Philosophical Perspectives on the Work of Beckett, Ionesco, Genet and Pinter*. London: The Athlone Press.
- Eaglestone 2004: R. Eaglestone. *The Holocaust and the Postmodern*. New York: Oxford University Press.
- Fridman 2000: L. W. Fridman. *Words and Witness: Narrative and Aesthetic Strategies in the Representation of the Holocaust*. Albany: State University of New York Press.
- Hayman 1969: R. Hayman. *Harold Pinter*. New York: Frederick Ungar Publishing Co.
- Hilberg 2003: R. Hilberg. *The Destruction of the European Jews Vol. 3*. New Haven: Yale University Press.
- Lyotard 1988: J. F. Lyotard. *The Differend: Phrases in Dispute*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Morrison 1983: K. Morrison. *Canters and Chronicles: The Use of Narrative in the Plays of Samuel Beckett and Harold Pinter*. Chicago: University of Chicago Press.
- Pinter 1976: H. Pinter. *Complete Works One*. New York: Grove.
- Pinter 1982: H. Pinter. *Pet drama*. Beograd: Nolit.
- Pinter 1996: H. Pinter. *Harold Pinter: Plays I*. London: Faber and Faber.
- Pinter 1998: H. Pinter. *Various Voices: Sixty Years of Prose, Poetry, Politics 1948–2008*. London: Faber and Faber.
- Ricoeur 2004: P. Ricoeur. *Memory, History, Forgetting*. Chicago: University of Chicago Press.
- Sicker 1985: E. Sicker. *Beyond Marginality: Anglo-Jewish Literature after the Holocaust*. New York: State University of New York Press.

Steiner 1976: G. Steiner. *Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman*. New York: Atheneum.

Taylor-Batty 2005: M. Taylor-Batty. *About Pinter: The Playwright & the Work*. London: Faber and Faber.

JEWISH HERITAGE IN HAROLD PINTER'S PLAYS

Summary

At the heart of the plays by Harold Pinter, especially those from the early phase of his writing, is the relationship between man and language. When his characters face the painful past there is something unspeakable in their narratives. The existence of the unspeakable suggests that the themes in the writer's works are connected with a special aspect in his life: the Jewish heritage. The memory of the victims of the Holocaust inspired him to show what he saw happened in the past, what happened around him, and what he feared would happen in the future. In this paper, we will show in what way and to what extent the writer's Jewish origin determined his dramatic works and the atmosphere in them.

Keywords: the unspeakable, Holocaust, Harold Pinter, Jewish heritage

Ana M. Sitarica

