

# 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

Андрија З. АНТОНИЈЕВИЋ<sup>1</sup>  
 Универзитет у Крагујевцу  
 Филолошко-уметнички факултет

## АКТУЕЛНОСТ ХОЛОКАУСТА У ДРАМИ ПЕПЕО ПЕПЕЛУ ХАРОЛДА ПИНТЕРА

У раду ћемо истражити на који начин Харолд Пинтер реактуализује тему Холокауста у драми *Пепо Пепелу*. Нарочита пажња биће усмерена на употребу тишине као драмског средства и приказ односа између злочинца, жртве и сведока трауматичног догађаја. Циљ истраживања јесте да покажемо да је искуство Холокауста угравирано у колективну свест, због чега прожима савремене односе. На примеру драмских ликова уочава се опасност коју носи ћутање о нацистичким злоделима, пошто оно води ка порицању да се Холокауст уопште десио. Стога се *Пепо Пепелу* може читати и као упозорење да прећуткивање и потискивање дискусије о злочину стварају услове да се он понови.

*Кључне речи:* Холокауст, тишина, жртва, траума, саучесништво, Харолд Пинтер, *Пепо Пепелу*

Траума се у медицинској терминологији данас може подједнако односити и на физичку и на психичку повреду. Док је термин *траума* оригинално био у употреби да означи физичку повреду, од XIX века се употребљава и да означи менталну рану, односно интензивно и непријатно емоционално искуство које изазива абнормалну стресну реакцију<sup>2</sup>. Посебна одлика психичке трауме као реакције на узнемирујуће искуство јесте да трауматични догађај није могуће спознати док се он одвија, већ тек накнадно, у облику флешбекова или кошмара који се упорно понављају (в. Карут 1996: 11). Појединци који су преживели трауму некада бирају да прећуте своје искуство, углавном зато што постоји јаз између дешавања којима су били изложени и језика који би могао да их опише (в. Јелин 2003: 61–67).

Најдрастичнији случај речима неописивог трауматичног искуства јесте Холокауст, догађај без преседана у дотадашњој историји човечанства:

„Док геноцид подразумева масовно убијање, Холокауст се чини јединственим по томе што је читава раса деградирана, присиљена да пати и дехуманизована (како би убицу мање оптерећивала кривица док истребљује 'гамад'); стога Јевреји нису смели просто да умру, већ су морали да умиру у агонији [...] Као ниједно друго историјско искуство, Холокауст је изменио наше схватање о људском достојанству, наше конвенционалне појмове о Богу и човечанству и хуманистичку идеју о цивилизацији која тежи нормама постојања кроз културу<sup>3</sup>.“ (Плунка 2009: 3)

Шошана Фелман и Дори Лауб истичу да су узалудни били сви покушаји да се дешавања Холокауста забележе док се одвијају, будући да појединци тада нису били свесни ни магнитуде злочина, нити његове другости у односу на све постојеће оквире поимања (Фелман, Лауб 1991: 69, 84). Због непојмљивости онога што се преживело, ћутање долази готово као природна реакција пребродилаца

1 antonijevic.090153@gmail.com

2 Извор: Online Etymology Dictionary, <<https://www.etymonline.com/search?q=trauma>>, 6. 3. 2021. Опширније в. Вор 2006: 498; Тер 1990: 8.

3 Сви преводи са енглеског језика су преводи аутора рада.



Холокауста и испрва им може представљати врсту заштите, јер ако никоме не говоре о својој трауми, они истовремено неће морати ни изнова да је преживе док се присећају. Међутим, како време пролази, прећуткивање може изменити запамћене детаље у толикој мери да се пребродиоци могу запитати да ли се њихова траума уопште догодила или представља измишљотину (в. 79). Ослобођење од терета трауматичног сећања оствариво је тек успостављањем дијалога са неким ко би саслушао жртву. Кроз дијалог се изграђује наратив трауме, у којем и говорник и слушалац дефинишу нове појмове, нова значења и нову врсту истине о човечанству (в. Јелин 2003: 64). Стога се наглашава значај исповести пребродиоца као тренутак током којег траума престаје да буде заробљена у психи жртве, пушта се изван себе и дели с другим, а оно што је дотад било неисказиво постаје прича (Фелман, Лауб 1991: 69, 85).

Из претходних тврдњи следи да сведочење о трауматичним догађајима не садржи искључиво сећање на трауму – Елизабет Јелин истиче да је сећање конструкт који се формира током исповести, што имплицира да се прича жртве не рађа из њеног сећања, већ да се сећање утврђује путем приповедања о трауми (в. Јелин 2003: 73). Улога слушаоца је изузетно значајна у процесу креирања наратива, будући да се сведочењем жртве коју он слуша рађа обострана спознаја о трауматичном догађају. Знање о трауми се оваплоћује „ни из чега” сваком изговореном реченицом исповести, а слушалац постаје *tabula rasa* на коју жртва треба да испише своју причу (в. Фелман, Лауб 1991: 57). Од слушаоца се очекује да покаже емпатију – ако нема саосећања, нема ни препознавања ни потврде туђе патње, услед чега се искуство жртве поништава и брише (68). Тиме се аутоматски онемогућава да конкретна траума постане део колективног сећања појединачног друштва и читавог човечанства.

Свако појединачно приповедање трауме надограђује колективно сећање, у оквиру којег су стога могуће бројне верзије истине о одређеном догађају. Колективно сећање је одговорно за садашње постојање приповести о прошлим дешавањима; оно је филтер који одређује шта ћемо памтити, а шта заборавити (в. Јенигул 2012: 27). Снага колективног памћења је толика да припадност одређеној групи „може код појединца да произведе сећања на догађаје које никада нису искусили ни у једном директном смислу” (Олик 2008: 8). Џин Плунка истиче да је очување сећања на Холокауст кључно за формирање историјског знања о овом догађају, које служи „да се сведочи, да се ода пошта мртвима, да се појединци ослободе саучесништва, да се тражи правда, и да се човечанство упозори на сопствени потенцијал за сличан геноцид у будућности” (Плунка 2003: 300–301). Сећањем на Холокауст се човечанству показује одговорност за оно што се десило у прошлости и даје упозорење на потенцијалне опасности које вребају убудуће.

У раду ћемо истражити на који начин Харолд Пинтер реактуализује тему Холокауста у драми *Пепео пепелу*. Нарочита пажња при анализи биће усмерена на употребу тишине као драмског средства и на приказ сложеног односа између злочинца, жртве и сведока трауматичног догађаја. Циљ истраживања јесте да покажемо да је искуство Холокауста угравирано у колективну свест, због чега оно неизбежно прожима и савремене друштвене односе. На примеру ликова Пинтерове драме може се уочити и опасност коју са собом носи ћутање о нацистичким злоделима, пошто оно води ка порицању да се Холокауст уопште десило. Стога се *Пепео пепелу* може читати и као упозорење – Пинтеров комад показује да прећуткивање и потискивање дискусије о злочину представљају облике

саучесништва који последично стварају друштвене услове да се исти злочин понови у будућности.

Иако се Пинтеров драмски опус испрва није експлицитно бавио политичким темама, то не значи да Пинтера нису занимала политичка дешавања. Како наводи Томислав Павловић, Пинтерово деловање се може описати као радикални пацифизам, будући да је у младости одбио служење војног рока, а касније је био гласан критичар спољне политике САД и војних интервенција у Вијетнаму и Јужној Америци. Осим тога, залагао се и за дисиденте у Источној Европи, противио се акцијама турске владе против Курда, а критиковао је и поступке британске владе и НАТО интервенцију у Југославији 1999. године. Пинтерове политичке драме су део његовог позног стваралаштва и појављују се од осамдесетих година XX века, што се поклапа са периодом када Пинтер почиње јавно да изражава ставове о дешавањима у Великој Британији и свету (в. Павловић 2015: 215–216). Пинтер је потенцирао значај истине, што је једна од главних тема његовог говора на додели Нобелове награде за књижевност 2005. године. По његовом схватању, потрага за позоришном истином никад не престаје, будући да се коначна истина у позоришту не може достићи. Ипак, она се мора тражити упркос вечитом измицању, које је последица чињенице да у позоришту не постоји само једна универзална истина. Уместо тога, постоји мноштво истина које се међу собом сукобљавају, игноришу или разилазе. Значај позоришне истине лежи у осветљавању пута ка истини живота, која је једнако неухватљива и вишеслојна (Пинтер 2009: 244). На крају говора, Пинтер прави ефектно поређење између непоузданости перцепције истине и посматрања одраза у огледалу, а затим истиче битност улоге писца у процесу откривања друштвене истине:

„Када се погледамо у огледалу, мислимо да је слика коју видимо тачна. Али померимо ли се за милиметар, слика се мења. Ми заправо гледамо бескрајан низ одраза. Али понекад писац мора да разбије огледало – јер се са оне стране огледала налази истина која зури у нас.

Смаграм да [...] дефинисање *стварне* истине наших живота и наших друштава представља суштинску дужност која нам свима припада.” (256)

О спознаји истине говори и текст „Писање за позориште”, у којем Пинтер доводи у питање и личне ставове, чиме охрабрује читаоце да ни његове изјаве не узимају здраво за готово као апсолутне вредности, већ да и њих треба посматрати као исказе који се могу мењати. Пошто је немогуће да се истина утврди једном за свагда, једнако је тешко фиксирати и сазнања о прошлости, али и о садашњем тренутку (Пинтер 2002: 23–25). Пинтер наглашава да непоузданост и варљивост говора доприносе вечитом измицању истине, а посебан значај има однос између говора и тишине. Тишина носи једнако, ако не и веће значење од изговорених речи, и треба истаћи да постоје две врсте тишине: „Једна када ниједна реч није изговорена. Друга када се можда користи читава бујица језика. Тај говор говори о језику који је испод њега... Говор који чујемо је индикација онога што не чујемо” (Пинтер 2002: 28). Цитирани став о тишини и говору у складу је са тврдњом Жан-Пола Сартра, који у делу *Шта је књижевност* наводи да поруку не чини само изговорена реч, већ искључиво спој говора и ћутања: „И кад бисмо били неми и мирни као камење, сама би наша пасивност била акција... Писац је ситуиран у свом времену: свака реч има одјека. И свако ћутање” (Сартр 1981: 5). Сартр третира тишину као саставни елемент језика који се мора посматрати наспрам изговорених речи, пошто ћутање треба тумачити као свесни одабир да се не говори (29).

Важност тишине за Харолда Пинтера не уочава се само у његовим теоријским разматрањима, већ она заузима круцијално место и у његовом драмском опусу. Пошто је спознао да у оном прећутаном постоје несагледиви слојеви значења, Пинтер користи тишину да саопшти скривени смисао који се чини неизрецивим. Пинтер Хол истиче да тишина у Пинтеровим драмским комадима није једнообразна, већ се разликује и по дужини трајања и по значењу које носи. На основу наведених критеријума, Хол класификује такозване „прекиде” код Пинтера у три категорије. Најкраћи прекид су *шири тачке*, које сигнализирају да лик оклева у свом исказу. *Пауза* је прекид средње дужине, а Хол је описује као тренутак који је крцат неизговореним речима и показује да лик потискује нешто што би желео да саопшти. Најдужи и најозбиљнији прекид јесте *тишина*, која са собом носи и најдраматичније последице, будући да представља пресек након којег се стање лика драстично мења у односу на његов почетни положај (в. Билингтон 1996: 176).

Пинтер повезује причу и тишину у својим драмама са причом и тишином о трауми Холокауста у драми *Пепео пепелу* (*Ashes to Ashes*) из 1996. године, у којој се имплицитно говори о Холокаусту и концентрационим логорима нацистичке Немачке. Како истиче Пинтеров биограф Мајкл Билингтон, Пинтер је пронашао инспирацију за писање драме читајући биографију Алберта Шпера, једног од кључних људи Трећег Рајха, који је директно одговоран за настанак нацистичких радних логора (Билингтон 1996: 374). Ипак, Пинтер наглашава да драма не говори искључиво о нацизму, већ првенствено о утицају перцепције нацизма, прошлости и историје на садашњи тренутак (в. Пинтер 2002: 96–98). У складу с тумачењем је и Пинтерова почетна дијаскалија, којом се напомиње да се драмска радња одвија „сада”. Драмски комад има само два лика, Девлина и Ребеку – они су у четрдесетим годинама и налазе се у дневној соби куће која се налази на селу. Природа њиховог односа остаје нејасна кроз читаву драму, будући да ток и садржај њиховог дијалога допуштају различита тумачења. Из истог разлога немогуће је са сигурношћу утврдити њихове идентитете: Девлин и Ребека могу бити супружници, љубавници, психијатар и пацијенткиња, свештеник и жена која се исповеда, а на самом крају драме злочинац и жртва.

Испрва, поента дијалога између Девлина и Ребеке јесте покушај да се што прецизније дефинише мушкарац којег Ребека описује. Судаћи по детаљима које Ребека износи, њихов однос је био мазохистичан, али она ипак истиче како је тај мушкарац њу јако волео. Прва сцена се отвара Ребекиним описом дављења: њен љубавник је имао обичај да стегне Ребекин врат и тера је да му пољуби песницу (в. Пинтер 1996: 3–7). Наведени описи могу се протумачити као симболи насиља са којима се појединац суочава у свакодневици, али и као отисак Холокауста који је остао угравиран у колективном сећању. У почетку детаљни, Ребекини описи у наставку дијалога постају све непрецизнији и несигурнији – тешко јој је да срочи своје сећање, а и све невољније говори о бившем љубавнику. Када се саберу све њене изјаве, долазимо до податка да је Ребекин мистериозни љубавник имао више занимања. Помиње се да је био запослен у туристичкој агенцији као „водич” (19–20), али је осим тога радио и у фабрици, која се разликовала од обичних фабрика иако се и у њој нешто производило. Ребека описује фабрику као место пуно влаге, у којем је немогуће наћи тоалет, а ни радници нису довољно топло одевени. Ребека је приликом посете фабрици приметила и како њеном љубавнику радници исказују дубоко поштовање упркос тешким условима рада – увек су скидали капе кад он наиђе, а посебно су вредновали његову „чистоту” и „чврста

убеђења” (24–25). На крају, враћајући се на претходни опис посла водича, Ребека наводи како је његова главна дужност била да обилази пероне на железничкој станици и отима бебе из наручја мајки (27). Описи представљају отворену алузију на нацистичке радне логоре, нарочито ако узмемо у обзир да реч *Führer* на немачком означава и вођу и водича, а представљала је и саставни део нацистичких официрских звања (в. Сколников 2008: 3).

Девлин све време тежи да успостави контролу над разговором неуморно постављајући нова питања, која Ребека углавном игнорише. У покушају да разреши све недоумице и дође до сигурних чињеница о непознатом мушкарцу, Девлин тражи од Ребеке детаљан опис његовог физичког изгледа и прецизан хронолошки развој њиховог познанства. Међутим, Ребека одбија сарадњу: информације које излаже су непотпуне, често и контрадикторне, реченице су испресецање паузама обележеним са три тачке, и притом се прелази с једне теме на другу усред излагања. Тиме се показује Ребекина несигурност и оклевање током исповести, што је у складу с објашњењем значења три тачке у Пинтеровим драмама (в. Билингтон 1996: 176). Осим тога, Ребекино излагање оставља утисак да се у њеном сећању преплићу садашњост и прошлост, у толикој мери да ни Ребека, ни Девлин, а ни публика не могу са сигурношћу да раздвоје њена прошла искуства од данашњице. Ребекина исповест се због преплитања прошлости и садашњости уклапа у теоријска разматрања о ефектима трауме на пребродиоце, за које је трауматични догађај трајно актуелан<sup>4</sup>.

Крај драме је посебно упечатљив јер се чини да се усред Ребекине приче одвија и преплитање два животна искуства. Наиме, Ребека описује догађај на железничкој станици – њен мистериозни љубавник том приликом из наручја једне жене отима бебу која је сакривена у шал. Ребекина нарација је испрва у трећем лицу, што би био показатељ да је она посматрач сцене коју препричава. Међутим, усред описа долази до *паузе*, након које наступа драстична промена: Ребека одједном почиње приповедање исте сцене на станици у првом лицу, као да је она жена којој је отета беба. Промена се не дешава само код Ребеке, већ и код Девлина – подстакнут Ребекиним говором у првом лицу, он почиње да говори из перспективе Ребекиног љубавника и жели да понови чин дављења описан на почетку комада. Ребека одбија Девлинов предлог, а затим у завршном монологу уз мноштво детаља говори о неуспелом покушају да сакрије новорођенче, да би након тога порекла да је имала бебу (71–85).

Ако узмемо у обзир све што Ребека експлицитно изјављује током драме, можемо закључити да је она лично искусила зверства Холокауста. Ребекино понашање се у том случају може двојако протумачити. С једне стране, Ребека би могла бити жртва Холокауста која је потиснула трауматично искуство, али га путем сећања изнова проживљава. Једна конкретна траума би била губитак детета којем се није опирала, услед чега осећа кривицу. Једини начин да се носи са личним недањањем у одсудном тренутку јесте заборав; стога Ребека понавља да никад није била мајка. Тренутак на крају драме, када говори у првом лицу о догађају на

4 „Трауматични догађај, иако стваран, одвио се изван параметара ‘нормалне’ стварности као што су узрочност, след, место и време. Траума је стога догађај који нема ни почетак, ни крај, ни пре, ни током, ни после. Ово одсуство категорија које је дефинишу дају јој одлику ‘другости’, истакнутост, безвременост и свеприсутност које је постављају изван опсега асоцијативно повезаних искустава, изван опсега разумевања, описивања и контроле. Пребродиоци трауме не живе са сећањима на прошлост, већ са догађајем који се није окончао, нити се може окончати, који нема крај, на који није стављена тачка, и који се стога, што се тиче пребродилаца, наставља и у садашњости и текући је у сваком погледу” (Фелман, Лауб 1991: 69).

станици, може бити сигнал да је Ребека престала са самообманом и допустила себи да се изнова сети трауматичних детаља. Сећање и, још значајније, приповедање о догађају доживљавају се као жеља да се Ребека измири са прошлосту и започне исцељење (в. Антонијевић 2018: 261). Међутим, и Ребекин проблематични однос према бившем љубавнику би могао бити траума, а проблем се уочава из њеног начина приповедања. Наиме, Ребека показује симптоме трауматског везивања<sup>5</sup> за мистериозног мушкарца-водича: она упорно говори како је љубав између њих била узајамна, иако се на основу описа давлена и љубљена песнице пре може рећи да је у питању однос између жртве и злостављача. Такође, један од разлога Ребекиног оклевања да говори може бити и то што она до разговора са Девлином није процесуирала да је с тим мушкарцем преживела трауму, а не романтични однос, па у паузама не тражи само шансу да изнова „проживи” њихов однос кроз присећање, већ и да смисли оправдања за његове поступке. С друге стране, Ребека би исто тако могла бити и сведок трауматичног догађаја – неутрални посматрач туђе несреће који се временом поистовећује са жртвом. Окидач за Ребекино поистовећивање би тада такође био осећај кривице и грижа савести, али овог пута зато што је остала нема и није учинила ништа да стане у заштиту жртве. Ребека као сведок који не спречава злочин постаје саучесник у његовом извршењу, услед чега се осећа кривом за прећутно слагање са злочинцем.

Независно од тога да ли Ребеку доживимо као сведока или жртву злочина, неупитно је то да она потискује трауматично сећање. Потиснуто сећање тежи да изађе на површину, због чега стичемо утисак да Ребекине изјаве настају као резултат несвесног импулса. Ако се присетимо да Пинтер на почетку драме напомиње да се радња дешава „сада”, Ребекино потискивање трауме добија додатну тежину. Сећање се може потиснути, али кад год појединац дозволи себи да освети трауму, догађај се изнова одвија пред очима, а врате се и све тадашње емоције. На тај начин се траума поново проживљава, и чини се да је једнако актуелна као и у моменту кад се трауматично искуство догодило. Злочин описан у драми *Пепео пепелу* одвија се *сада* и *увек*, и тако ће бити докле год постоји сећање на њега (Исто). Актуелност драме постаје још уочљивија када се прочита интервју из 1996. године „Писање, политика, и *Пепео пепелу*”, у којем Пинтер истиче да драмски комад успоставља паралелу између Немачке у доба нацизма и западњачке демократије данас, у којој се могу уочити карактеристике нацистичке идеологије: „[О]но што називамо нашим демократским друштвима одобрава репресивне, циничке и равнодушне убилачке чинове” (Пинтер 2002: 97).

Међутим, у истом тексту, Пинтер напомиње да Ребека није била ни жртва ни сведок Холокауста: „Са мог становишта, жена је једноставно прогоњена светом у коме се родила, свим злочинима који су се догодили. У ствари они као да су постали део њеног сопственог искуства, мада по мом мишљењу, она их није лично искусила. То је цела поента драме” (95). Притом је као главни разлог писања драме Пинтер навео жељу да се проговори о односу савременог друштва према прошлости (96), па се поставља питање како онда схватити Ребекино понашање и изјаве. Њена исповест би тада могла да представља ехо колективног сећања које је Холокауст оставио за собом. Тиме би се могла објаснити и Ребекина тврдња да се ништа од испричаног није никада догодило ни њој, ни некоме од њених

5 Трауматско везивање или стокхолмски синдром представља патолошки облик везаности, где се жртва емотивно везује за свог злостављача. Главна одлика трауматске везаности јесте да се у понашању агресора редовно смењују епизоде привржености жртви и злостављања, све у циљу да се одржи надмоћ; опширније в. Рејес 2008: 441–442.

пријатеља (Пинтер 1996: 41). Још један сигнал јесте дискусија о полицијској сирени: док Ребека и Девлин разговарају, поред куће пролазе полицијска кола која се оглашавају сиреном. Ребека признаје да је звук сирене дубоко узнемирава јер постаје све тиши и нестаје у даљини, док истовремено за некога другог постаје све гласнији. Она дели са Девлином своју зебњу, али и ирационалну жељу да присвоји звук сирене. Девлин је теши говорећи да полицијска кола непрекидно тутње улицама, тако да је сирене никад неће напустити (29–33). Девлинова изјава може говорити о политичкој репресији коју спроводе органи власти, али се сирене директно могу повезати и са искуством Холокауста. Док Пенелопе Прентис наводи да звук асоцира сведоке Другог светског рата на Гестапо који присилно одводи људе у логоре (в. Прентис 2000: 369), Плунка истиче необичну подударност са сведочењима пребродилаца Холокауста, који су често истицали да „полицијске сирене могу бити окидач који изазива латентне или потиснуте визије о животу у концентрационим логорима” (Плунка 2009: 322). Можемо рећи да се ехо колективног сећања јавља и као засебан лик у Ребекином завршном монологу: сваку изговорену реченицу прати Ехо, који попут Хора понавља последњих пар речи (Пинтер 1996: 75–85), чиме се додатно потврђује да злочин из прошлости може прожимати и међуљудске односе у садашњости.

Потискивање злочина монструозних размера као што је Холокауст неизбежно води ка колективном забораву, у којем лежи опасност да се идентичне монструозности могу изнова десити у несагледивој будућности. Зато је важно говорити о Холокаусту, како би се знање и свест о њему учврстили у садашњости, а затим и пренели на генерације које долазе. Развој Девлиновог лика најбоље показује колико је важно да колективно сећање о Холокаусту настави да живи. Девлин је испрва само слушалац којем Ребека препричава своју прошлост, и у тој улози он помаже да се створи наратив о трауми. Пошто и говорник и слушалац установљују знање о трауми путем приче, слушалац учи и о себи и преиспитује свет у којем живи. Ипак, описано сазнање може бити непријатно за слушаоца, који развија различите одбрамбене механизме да би се супротставио саучесништву у жртвиној исповести. Осећања слушаоца варирају од паралишућег страха, беса који се усмерава на жртву, преко повлачења, отупелости, опсесије да се сазна што више података, до преувеличане емоционалности која личи на саосећање (в. Фелман, Лауб 1991: 72–73). Примери одбрамбених механизма јављају се и у Пинтеровој драми: како радња одмиче, Девлин прво постаје иследник који опсесивно поставља питања Ребеки. Иследничкој атмосфери додатно доприносе и дидаскалије, у којима Пинтер напомиње да се сцена полако замрачује током трајања драме, док се истовремено појачава светло лампе на столу (Пинтер 1996: 1). Међутим, ту се Девлинова трансформација не окончава, јер он до краја драме преузима и улогу мушкарца којег Ребека описује, постајући потенцијални насилник и злочинац, што се уочава у покушајима да забрани Ребеки да говори о злочину, сматрајући да она нема право на то (41), а затим и у покушају да с Ребеком понови сцену дављења (73–75). Девлиново понашање у завршном делу комада показује како се злочин врло лако потискује и заборавља када се забрањује да се о њему говори, што омогућава да се траума понови.

Ипак, не треба сметнути с ума да Девлин није једини слушалац Ребекине исповести. То је и позоришна публика која „сада” гледа *Пейпо пейелу* – савремена публика која на основу свог времена посматра и тумачи приказану драмску радњу. Као и Девлин, и гледаоци постају саучесници Ребекиног покушаја да срочи причу о трауми, што значи да и они постају одговорни – за оно што чују у

створеном наративу, за своје интерпретације, али и за своје реакције на драмски приказ. Пинтеров драмски текст, као релативно трајан запис, омогућава преносење искуства Холокауста и трауме уопште у будућност, последично подучавајући наредна поколења о потенцијалу за зверско понашање који људски род носи у себи. Драма *Пепео пепелу* показује и да ћутање означава одлуку да се о одређеној теми не говори, што је истовремено бег од сопствене одговорности и саучесништва у догађајима чији смо савременици. Зато Пинтер својим делом упозорава публику да је одговорност за друштвена дешавања неизбежна, а свако потискивање и заборављање не може ићи у прилог човечанству, већ само припрема терен за неки нови Холокауст.

## ЛИТЕРАТУРА

- Антонијевић 2018: Н. Антонијевић, Пинтерово виђење проблема медијских слобода: *Време забаве, Пепео пепелу, Још једно пред оглазак, Наслеђе: часопис за књижевности, језик, уметности и културу* / Година XV / Број 41 / 2018, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 253–267.
- Билингтон 1996: М. Billington, *The Life and Work of Harold Pinter*, London: Faber and Faber.
- Вог 2006: Р. Waugh, *Literary theory and criticism*, Oxford: Oxford University Press.
- Јелин 2003: Е. Jelin, *State Repression and the Labors of Memory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Јенигул 2012: А. Yenigül, Witnessing and Testimony of Traumatic Events and the Function of Cultural and Collective Memory in Harold Pinter's *Ashes to Ashes*, M.A. Dissertation. <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/28894/1/M.A.%20Dissertation.%20An%C2%BF1%20Yenig%C3%BCL.pdf>. 17. 6. 2020.
- Карут 1996: С. Caruth, *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Олик 2008: Ј. К. Olick, Collective Memory, in: W. A. Darrity Jr. (ed.), *International Encyclopedia of the Social Sciences, 2nd edition; Volume 2: Cohabitation–Ethics in Experimentation*, Farmington Hills: Macmillan Reference USA.
- Online Etymology Dictionary*, <https://www.etymonline.com>, 6. 3. 2021.
- Пинтер 1996: Н. Pinter, *Ashes to Ashes*, London; Boston: Faber and Faber.
- Пинтер 2002: Х. Пинтер, *Разни гласови: проза, поезија, политика: 1948-1998*, Нови Сад: Светови.
- Пинтер 2009: Н. Pinter, *Various Voices: Sixty years of Prose, Poetry, Politics 1948-2008*, London: Faber and Faber.
- Плунка 2009: Г. А. Plunka, *Holocaust Drama: The Theater of Atrocity*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Прентис 2000: Р. Prentice, *The Pinter Ethic: The Erotic Aesthetic*, New York: Garland.
- Рејес 2008: Г. Reyes, Traumatic Bonding, in: W. A. Darrity Jr. (ed.), *International Encyclopedia of the Social Sciences, 2nd edition; Volume 8: Sociology, Parsonian–Vulnerability*, Farmington Hills: Macmillan Reference USA.
- Сартр 1981: Жан Пол Сартр, *Šta je književnost?* Beograd: Nolit.
- Сколников 2008: Н. Scolnicov, *Ashes to Ashes: Pinter's Holocaust Play, Cycnos*, Volume 18 n°1. <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1665>. 17. 6. 2020.
- Терп 1990: Л. Terr, *Too sacred to cry: Psychic trauma in childhood*, New York: Harper and Row.

Фелман, Лауб 1991: *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*,  
New York: Routledge.

**THE CURRENCY OF THE HOLOCAUST  
IN HAROLD PINTER'S PLAY *ASHES TO ASHES***

**Summary**

The paper investigates the manners in which Harold Pinter makes the topic of the Holocaust current in his play *Ashes to Ashes*. The main focus in the analysis of the mentioned play will be placed on the use of silence as a dramatic device, the question of social responsibility, as well as the representation of the complex relationship between the aggressor, the victim, and the witness of a traumatic event. The research aims to demonstrate that the experience of the Holocaust is engraved into collective memory, due to which it inevitably pervades contemporary relationships. Furthermore, through the example of the play's characters, it is possible to understand the danger of keeping silent about the Nazi crimes, as it leads to the denial that the Holocaust occurred at all. Therefore, *Ashes to Ashes* may also be read as a warning – Pinter's play shows that keeping silent and suppressing the discussion about a crime are forms of complicity which consequentially create social circumstances which allow for the crime to be repeated in the future.

*Keywords:* the Holocaust, silence, victim, trauma, complicity, Harold Pinter, *Ashes to Ashes*

*Andrija Z. Antonijević*



