

HOLOKAUST, RAT
I TRANSNACIONALNO SEĆANJE

Svedočanstvo iz jugoslovenske
i postjugoslovenske književnosti

Biblioteka
HORIZONTI

Za izdavače
Bora Babić
Gazela Pudar Draško

STEJN VERVAT

HOLOKAUST, RAT I TRANSNACIONALNO SEĆANJE

Svedočanstvo iz jugoslovenske
i postjugoslovenske književnosti

Preveli s engleskog

Adriana Zaharijević
Aleksandar Pavlović



AKADEMSKA KNJIGA
NOVI SAD



Naslov originala:

Stijn Vervaet, *Holocaust, War and Transnational Memory
Testimony from Yugoslav and Post-Yugoslav Literature*,
Routledge Abingdon, New York, 2018.

All Rights Reserved © Authorised translation from
the English language edition published by Routledge,
a member of the Taylor & Francis Group

© Akademska knjiga, Novi Sad, 2020.

*Ova knjiga objavljena je zahvaljujući podršci
Saveza jevrejskih opština Srbije i Univerziteta u Oslu.*

SADRŽAJ

Spisak ilustracija	7
Zahvalnost.....	9
Prethodno objavljena poglavlja	13
Autorska prava	15
Uvod.....	17

Deo prvi

GENERACIJA PREŽIVELIH

1. Svedočenje o Holokaustu u socijalističkoj Jugoslaviji.....	33
2. Holokaust na pozorišnoj sceni socijalističke Jugoslavije: drame Đorđa Lebovića o Holokaustu	67
3. Poezija svedočenja Ilije Jakovljevića	97

Deo drugi

1,5 GENERACIJA

4. Pisati subjekat nakon Holokausta: Konstantinovičev <i>Ahasver, ili traktat o pivskoj flaši</i>	133
5. Gulag i Holokaust u Kišovoj <i>Grobnici</i> za Borisa Davidovića	153

Deo treći

DRUGA I TREĆA GENERACIJA

6. Isprepletene povesti: porodična sećanja i predstavljanje Holokausta u delu Davida Albaharija	175
7. Berlinski susreti: jugoslovenski ratovi devedesetih iz vizure Holokausta	195
8. Između lokalne i globalne politike sećanja: pamćenje Holokausta u savremenoj srpskoj proznoj fikciji i filmu	229
Zaključne napomene	265

SPISAK ILUSTRACIJA

Slika na koricama: Nandor Glid, *Menora u plamenu*, Dunavski keji, Dorćol, Beograd. Fotografija: Marija Velinov

Slika 1.1 Korice *Hladnog krematorijuma* Jožefa Debrecenija, 1950. Reprodukcija uz dozvolu Foruma.

Slika 1.2 Korice *Hladnog krematorijuma* Jožefa Debrecenija, 1975. Reprodukcija uz dozvolu Foruma.

Slika 7.1 Korice romana *April u Berlinu* Daše Drndić iz 2009. godine. Reprodukcija uz dozvolu Frakture.

Slika 8.1 Naslovna strana romana *Manje važni zločini* Zorana Penevskog. Reprodukivano uz dozvolu Zorana Penevskog.

ZAHVALNOST

Pišući ovu knjigu zadužio sam se mnogo puta, i za to bih želeo da iskažem zahvalnost. Knjiga nije napisana za jednim pišačim stolom, kao što je danas čest slučaj s naučnim radom. Proces pisanja preklapao se s nizom „transnacionalnog” seljenja, od Belgije preko Holandije do Norveške, uz nekoliko istraživačkih boravaka u Srbiji. Saradnja i rasprave s kolegama i prijateljima na svim tim mestima imale su uticaja na sadržaj ove knjige, na mnoštvo pozitivnih načina.

Knjiga svoje korene ima u mom postdoktorskom istraživačkom projektu *Intersecting Memories: The Representation of Holocaust and State Violence in (Post-)Yugoslav Literature (Ukrštena sećanja: predstavljanje Holokausta i državnog nasilja u (post)jugoslovenskoj književnosti)*, koju je finansijski podržao Flamanski istraživački savet (FWO-Vlaanderen, od oktobra 2011. do septembra 2014. godine). Od prvog nacrtu i predloga istraživanja, veoma mi je značilo široko teorijsko znanje i veliku dušni komentari Stefa Krapsa (Stef Crap), te stoga želim da mu se zahvalim na podršci i odluci da projekt prihvati pri Centru za književnost i studije traume Univerziteta u Gentu (LITRA, sad CMSI). Najveći deo istraživačkog rada obavljen je tokom mog boravka u centru LITRA, u kojoj su zanimljiv predavački program i seminari pružali izvrsno okruženje za istraživanje, dok me je svakodnevni rad na odseku za englesku književnost izvlačio iz slavističke zone komfora. Pored Stefa Krapsa, Šon Beks (Sean Bex), Birgit van Pujimbok (Birgit van Puymbroeck), Tobi Smethurst (Toby Smethurst), Evelin Ledu-Bogrand (Evelyne Ledoux-Beaugrand) i Filip Kode (Philippe Codde) takođe su mi dali korisne komentare o sadržaju ili formi ranijih nacrtu određenih poglavlja. Hvala vam, Džasper, Šon i Birgit: bilo je dobro

deliti kancelariju sa vama! Tokom dve radionice koje je organizovala LITRA imao sam priliku da čujem mišljenje Majkla Rotberga (Michael Rothberg) i Marijen Hirš (Marianne Hirsch) o tekstovima koji se nalaze u osnovi dva poglavlja ove knjige, na čemu sam veoma zahvalan.

Prelazak na Univerzitet u Utrehtu 2015. godine preko individualne stipendije Mari Kiri, s jedne strane doneo je svojevrstan (možda dobrodošao) prekid rada na rukopisu, ali je s druge omogućio saradnju s En Rigni (Ann Rigney) i Suzan Nitel (Susanne Knittel), koja je značajno proširila moje intelektualne horizonte. Želim da se zahvalim obema na neprocenjivim komentarima prve verzije poglavlja o Kišu i na nekoliko nacрта predloga rukopisa.

Kada je reč o Univerzitetu u Oslu, instituciji u kojoj sam sada, zahvalnost ide šefici mog odseka, Karen Gamelgard (Karen Gammelgaard), koja je umanjila moje nastavne obaveze tokom prvog semestra 2015. godine, što mi je omogućilo da napišem tri poglavlja koja su nedostajala i da sve povežem u celinu. Takođe, želim da se zahvalim Jakobu Loteu (Jakob Lothe) na pronicljivim komentarima i na lepim razgovorima koje smo vodili. Ljiljani Šarić sam zahvalan na sveukupnoj podršci i korisnim savetima, kao i na pomoći da se snađem na Univerzitetu u Oslu. Hvala Višnji Čičin Šain na pomoći oko prevoda poglavlja o Ahasveru sa srpskog na engleski i na prijateljstvu. Ima ljudi koji pronađu načine da nam pomognu da se osećamo kao kod kuće u novoj instituciji.

Budući da smo zajedno obrađivali postjugoslovensku književnost i pitanje pamćenja, Vladislav Beronja je na mnogo načina bio važan saputnik u ovom poslu, te želim da mu se zahvalim na korisnim komentarima i na tome što mi je pomogao da moji često previše doslovni prevodi s bosanskog/hrvatskog/srpskog na engleski zvuče prirodnije. Zahvaljujem se Marku Čudiću i Edit Bogar (Edit G. Bogár) na komentarima mog prevoda Debrecenijeve pesme, kao i Dejvidu Robertu Evansu (David Robert Evans) što je popravio i poboljšao moje prevode Debrecenijeve proze. Želeo bih da se zahvalim Davidu Albahariju, Ivanu Ivanjiju i Saši Iliću na zanimljivim razgovorima koje smo vodili o njihovom radu.

Veliko hvala Karol Ričards (Carol Richards), mojoj vernoj lektorki.

Želeo bih da se zahvalim uredničkom odboru Ešgejtove, a potom Ratlidžove edicije „Memory Studies: Global Constellations”, posebno uredniku edicije Henriju Lustiger-Taleru (Henri Lustiger-Thaler) za ohrabrenje i podršku, kao i urednicima u Ratlidžu, pre svih Nilu Džordanu (Neil Jordan) i Alis Solt (Alice Salt) na njihovoj profesionalnoj pomoći.

Drugarsku zahvalnost upućujem Setkinu, Govertu i Hoseu što ste bili uz mene kada je to bilo potrebno.

Ani, Nini i Vanji – hvala na ljubavi, podršci i strpljenju zbog ludih radnih navika vašeg muža/oca, i na mnoštvu lepih trenutaka u Gentu, Beogradu i Oslu.

PRETHODNO OBJAVLJENA POGLAVLJA

Drugo poglavlje (i kraći delovi prvog) prvobitno su objavljene pod naslovom „Staging the Holocaust in the Land of Brotherhood and Unity: Đorđe Lebović’s Holocaust Dramas” (*Slavonic and East European Review*, 92.2, april 2014: 228–254). Želeo bih da se zahvalim Emilu Kerenjiju i Mihaelu Bahmanu (Michael Bachmann) na pronicljivim komentarima koje su mi uputili na ranije verzije ovog poglavlja.

Prva verzija četvrtog poglavlja objavljena je na srpskom jeziku pod naslovom „Pisati subjekat nakon Holokausta: Konstantinovićeve *Ahasver*, ili traktat o pivskoj flaši” (*Sarajevske sveske*, 41–42, jun 2013: 94–104), u specijalnom broju posvećenom Radomiru Konstantinoviću, koji su priredili Davor Beganović i Branislav Jakovljević. Zahvaljujem se Davoru i Branislavu na korisnim komentarima ranije verzije ovog poglavlja.

Šesto poglavlje prvobitno je objavljeno pod naslovom „Entangled Histories: Family Memories and the Representation of the Holocaust in the Work of David Albahari” (*Belgian Contributions to the XV International Congress of Slavists. Minsk 2013*, ed. Ben Dhooge i Thomas Langerak, Amsterdam: Pegasus Oost-Europese Studies, 2013: 191–208).

Sedmo poglavlje objavljeno je kao „Intersecting Memories in Post-Yugoslav Fiction: The Yugoslav Wars of the 1990’s through the Lens of the Holocaust” (*Post-Yugoslav Constellations: Archive, Memory, and Trauma in Contemporary Bosnian, Croatian, and Serbian Literature and Culture*, ed. Vlad Beronja i Stijn Vervaet, Berlin: De Gruyter, 2016: 99–126).

Osmo poglavlje izvorno je objavljeno pod naslovom „Between Local and Global Politics of Memory: Holocaust Remem-

brance in Contemporary Serbian Prose Fiction and Film” (*Quest: Issues in Contemporary Jewish History*, Vol. 10, December 2016, posebno izdanje o transnacionalnom pamćenju Holokausta u Evropi koje su priredili Emiliano Pera (Emiliano Perra) i Robert Gordon (Robert Gordon)). Zahvaljujem se Emilianu i Robertu što su mi uputili poziv da priložim tekst za posebno izdanje *Quest*-a, kao i na njihovim konstruktivnim komentarima ranije verzije ovog poglavlja.

Želim takođe da se zahvalim izdavačima na dozvoli da ponovo koristim navedene materijale.

AUTORSKA PRAVA

Prevodi sa bosanskog/hrvatskog/srpskog i mađarskog su moji, osim ako drugačije nije naznačeno. Želim da se zahvalim Ellen Elias Bursać na dozvoli da koristim njen prevod *Götz and Meyer* (London, The Harvill Press 2004) Davida Albaharija.

Želeo bih takođe da se zahvalim Dinku Jakovljeviću, vlasniku autorskih prava na pesme Ilije Jakovljevića, što mi je dozvolio da reprodukujem delove originalnih stihova na hrvatskom iz Jakovljevićeve *Lirike nevremena* (1943, 1982). Zahvalnost dugujem i izdavačkoj kući Forum iz Novog Sada na dozvoli da objavim pesmu *Mit érhét ez, még ez* Jožefa Debrecenija, kao i reprodukcije naslovnica knjige *Hideg Krematórium: Auschwitz regénye*, u izdanju od 1950. i 1975. godine. Takođe, zahvaljujem se i zagrebačkoj izdavačkoj kući Fraktura na dozvoli da reprodukujem naslovnu stranu romana Daše Drndić *April u Berlinu* (2009), i Zoranu Penevskom na dozvoli da reprodukujem naslovnu stranu njegovog romana *Manje važni zločini* (2005).

UVOD

Polazeći od novijih dostignuća u oblasti studija sećanja, posebno rasprava o transnacionalnom sećanju, ova knjiga nudi uporednu analizu pamćenja Holokausta u Jugoslaviji i njegovog ukrštanja s drugim oblicima ekstremnog nasilja. Skretanjem pažnje na složenost procesa sećanja na Holokaust, kako u razdoblju jugoslovenskog socijalizma, tako i u postjugoslovenskom periodu, knjiga pruža nov pogled na balkansku (književnu) istoriju i pokazuje da traumatična sećanja na Balkanu mogu prekoračivati nacionalne granice. Na tragu Majkla Rotberga – koji tvrdi da komparativni kritičar prvo mora da konstruiše nov arhiv da bi osvetlio višesmernu dinamiku sećanja (*Multidirectional*: 18) – uz dobro poznate tekstove o Holokaustu, ovde razmatram i one koji su do sada bili marginalizovani, i istražujem zamišljene veze koje oni formiraju s drugim (pri)povestima o ekstremnom nasilju.

Premda su autori koji su povezivali studije Holokausta i kolonijalizma, poput Rotberga (*Multidirectional*), Krapsa (2013), Silvermana (2013) i drugih, uticali na proširenje arhiva traume i studija Holokausta i izvan zapadnog konteksta, taj arhiv na kraju ipak ostaje zabeležen na jezicima zapadne Evrope: engleskom, francuskom i nemačkom. Dosad je bilo malo akademskog interesovanja za načine na koje bi proza nastala u istočnoj Evropi mogla doprineti savremenim raspravama o transnacionalnom sećanju.¹ Odsustvo tog interesovanja još više iznenađuje ima li

¹ Tvrdnja Blekera, Etkinda i Fedora (Blacker, Etkind and Fedor 2013) da je neophodno posvetiti pažnju transnacionalnoj dinamici sećanja u istočnoj Evropi bliska je glavnoj tendenciji ove knjige. Međutim,

se u vidu da, kako je istakao Timoti Snajder (Timothy Snyder), ogromna većina žrtava Holokausta dolazi iz istočne Evrope („Historical”: 9).

Nespremnost najvećeg dela komunističkih zemalja da pamte Holokaust kao genocid nad jevrejskom življem, praćena dugovečnim lokalnim antisemitskim tradicijama, svakako može biti značajan razlog zakasnelog interesovanja, pa i pomutnje sećanja na Holokaust u Sovjetskom Savezu, Poljskoj, Rumuniji ili Mađarskoj (Snyder, *Bloodlands*: 338–377). No, studija Maksima Šrajera (Maxim Shrayer; 2013) o delu sovjetskog pesnika Ilje Selvinskog otkriva zanimljiv rani slučaj komemoracije Holokausta u sovjetskoj književnosti. Olga Geršenson (Olga Gershenson), takođe na slučaju Sovjetskog Saveza, pokazuje da je sećanje na Holokaust u književnosti i umetnosti bilo živo, iako na državnom nivou izostaju komemoracije, a sećanja se potiskuju.

Socijalistička Jugoslavija je u ovom kontekstu posebno zanimljiv slučaj. Zbog Titove liberalne kulturne politike, Jugoslavija nije imala snažnu tradiciju socijalističkog realizma; izuzmu li se nacionalistička pitanja i otvorena kritika partijske linije, pisci su mogli da pišu o svim temama. Iako se socijalistička Jugoslavija rukovodila politikom sećanja koja je sve žrtve Drugog svetskog rata posmatrala kao „žrtve fašizma” – nastojeći da nametne interetnički mir isticanjem istorije interetničkog nasilja – reći da je o Holokaustu postojao tabu bilo bi preterano. Zapravo, sasvim je suprotno tome, od početka pedesetih godina XX veka naovamo postojao je javni angažman u čijem je središtu bio Holokaust (v. Kerenji 2008). U mnogim slučajevima se sećanje na Holokaust, kako su ga artikulisali (post)jugoslovenski pisci, ukrštalo s drugim pričama o ekstremnom nasilju, recimo,

naglasak najvećeg broja tekstova u njihovoj knjizi ipak je na takozvanim „ratovima sećanja” u istočnoj Evropi – to jest, na nadmetanju nacionalnih sećanja. Štaviše, s obzirom na fokus njihovog zbornika na raznolikost kultura sećanja i medija, relativno se malo pažnje posvetilo Holokaustu (samo dva poglavlja) i ulozi književnosti (jedno poglavlje) u procesima kolektivnog pamćenja u današnjoj istočnoj Evropi.

sa stradanjima nejevrejskog južnoslovenskog življa tokom Drugog svetskog rata, sa sudbinom žrtava staljinističkog terora, ili sa žrtvama etničkog čišćenja tokom jugoslovenskih ratova devedesetih godina XX veka. (Post)jugoslovenska proza o Holokaustu nam otuda nudi značajan istočnoevropski lakmus test za proveru teorijskih koncepata koji (traumatsko) sećanje predočavaju kao međusobno neisključivo i koji u prvi plan ističu njegov kapacitet da premaši granice nacije.

Postoji značajan korpus književnih tekstova o Holokaustu koje su napisali pisci iz bivše Jugoslavije, ali oni još nisu izučavani iz perspektive uporednih studija Holokausta i transnacionalnih studija sećanja.² Kao prva studija o (post)jugoslovenskoj prozi o Holokaustu, ova knjiga ima trostruki cilj. Prvo, ona otkriva nedovoljno izučeni arhiv Holokausta koji pokazuje da mišljenje i pisanje o traumatičnoj prošlosti prevazilazi nacionalnu ušančenost ustanovljene istorije i politike identiteta koju podupire država, što se često uzima kao glavna odlika balkanskih društava.³ Drugo, ona otkriva zaboravljene pisce i raspravlja o onima koji su često prevedeni, stekavši međunarodno priznanje, poput Danila Kiša i Davida Albaharija, smeštajući njihovo delo u istorijski, diskurzivni i književni kontekst iz kojeg je to delo poniklo. Treće, ona pruža pomno čitanje književnih dela koje je teorijski zasnovano.⁴ Usredsređivanjem na rad jevrejskih i neje-

² Izuzeci su novije studije u kojima se razmatraju pisci poput Danila Kiša (Beganović 2007) i Davida Albaharija (Gessen 2005; Ribnikar 2005) iz perspektive studija traume i studija Holokausta.

³ Na početku jugoslovenskih ratova devedesetih, kulturno sećanje na Balkanu uglavnom se dovodilo u vezu s monumentalnim, „epskim” formama pamćenja i upotrebe prošlosti koja je trebalo da ustanovi izbrušene nacionalne identitete, pa čak i da potakne rat. O ulozi istorijskih mitova u konstrukciji nacionalnog identiteta na Balkanu videti Kolstø (2005). O preporodu epskih (per)form(ans)a sećanja pre i tokom jugoslovenskih ratova, videti Žanić (2007). O cikličnoj vezi između aktivnog pamćenja kolektivnog stradanja i etničkog nasilja tokom jugoslovenskih ratova, videti Bet-El (2002).

⁴ Koristim termin „pomno čitanje” na drugačiji način od onog koji srećemo u novoj kritici. Moja tumačenja razmatranih tekstova uvek

vrejskih pisaca koji pripadaju trima generacijama, nadam se da ću osvetliti etiku i estetiku transgeneracijskog prenosa sećanja na Holokaust u jugoslovenskom kontekstu.⁵

Struktura knjige

Knjiga je organizovana hronološki, prema generacijama, i sastoji se od tri celine koje pokazuju kako su i zašto jugoslovenski i (post)jugoslovenski pisci u različitim trenucima predstavljali Holokaust kao intrinzično povezan s drugim slučajevima ekstremnog nasilja, ili su se, *vice versa*, okretali Holokaustu da bi oblikovali geografski i vremenski razdvojene priče o stradanjima, otvorivši se ka novim oblicima transnacionalne solidarnosti. Poglavlja pružaju uporedne studije nekoliko autora, te čitanja dela pojedinačnih pisaca.

1. Generacija preživelih

Prvi deo knjige sastoji se od tri poglavlja koja razmatraju književna dela Jugoslovena koji su preživeli Holokaust u kontekstu jugoslovenske socijalističke politike sećanja. Kolektivno sećanje u Jugoslaviji konstruisano je u duhu komunističkog gesla o bratstvu i jedinstvu, i razvijalo se u odnosu na traume Drugog

se temelje na kontekstu i posvećujem posebnu pažnju društvenom i kulturnom „naknadnom životu” teksta (Rigney 2012). U tom smislu, književnost shvatam kao medij kojim se sećanje posreduje, koji „posreduje između već postojeće kulture sećanja, s jedne strane, i njenog potencijalnog restrukturiranja s druge” (Erl 156).

⁵ U tom smislu, moja se knjiga naslanja na teoretičare i teoretičarke koji su se u istraživanju sećanja na Holokaust bavili pitanjem transgeneracijskog prenosa sećanja na Holokaust, i etičkih i estetičkih pitanja koja nastaju pod uticajem tog transfera s one strane poznatih i generacijskih okvira: Hirsch *Family; Generation*; Suleiman (2002); Lothe, Suleiman and Phelan (2012).

svetskog rata i mit o partizanskoj borbi. Taj veliki narativ, koji je podupirala država, u žrtvama Drugog svetskog rata nije hteo da prepozna etničke žrtve: bez obzira na to da li su skončale kao politički protivnici u borbi protiv nacista ili su ubijene zbog svog etničkog porekla, sve žrtve rata su se podvodile pod širu kategoriju „žrtava fašizma”. Da bih pokazao kako su prvi tekstovi o Holokaustu posredovali, oblikovali i puštali u opticaj narative o Holokaustu, otkrivajući kako mogućnosti, tako i granice transnacionalnog sećanja u socijalističkoj Jugoslaviji, koristim se okvirom svedočenja u njegovim različitim formama i kontekstima (pravnom, autobiografskom, pozorišnom, poetskom). Kombinujući strategiju pomnog čitanja s recepcijom tekstoiva, pokazujem da način na koji su ovi tekstovi prikazivali Holokaust nije bio u skladu s jugoslovenskom politikom sećanja i politikom identiteta, te da su oni nudili alternativu zvaničnim formama pamćenja. Sva tri poglavlja pokazuju da priče o preživelim u Holokaustu nijansiraju postojeći jugoslovenski nadnacionalni diskurs ili se ukrštaju s narativima o ratnim stradanjima drugih jugoslovenskih naroda, čime se u multinacionalnom jugoslovenskom kontekstu formira neka vrsta „unutrašnje višesmernosti” (Knittel: 11). Međuigra diskursa koji počiva na nadnacionalnom sećanju i koji promovise Komunistička partija, i sećanja preživelih u nacističkim i ustaškim koncentracionim logorima, govori o tome da je kolektivno sećanje uvek podložno pregovaranju u javnoj sferi.

Prvo poglavlje temelji se na razmatranju memoara Jožefa Debrecenija (József Debreczeni) *Hladni krematorijum* (1950). U njemu ispitujem složenu dinamiku zvaničnih sećanja na Drugi svetski rat i autobiografske književnosti nastale iz pera Jugoslovena koji je preživeo Holokaust. Knjiga je napisana na mađarskom i odmah je potom prevedena na srpsko-hrvatski, te je naišla na dobar prijem među srpskim kritičarima, što ju je svakako izmestilo iz uskih okvira vojvođanske mađarske zajednice. Pozivajući se na Roberta Iglstona (Robert Eaglestone), čitam *Hladni krematorijum* kao „tekst svedočenja”, tekst koji opisuje užase logora na realističan način, istovremeno primenjujući specifične narativne strategije koje onemogućuju poistovećivanje čitalaca

i sprečavaju jednostavno konzumiranje ili asimilovanje piščevog iskustva u iskustvo čitaoca. Prizvuk koji ovi memoari imaju suprotan je jugoslovenskoj junačkoj politici sećanja, što otežava prisvajanje jevrejskog stradanja u jugoslovenskom velikom narativu. Prateći paratekst, istoriju objavljivanja i recepcije knjige, pokazujem da je ona u izvesnoj meri oblikovana (zaslugom izdavača, autora i najvećeg broja prikaza) tako da obuhvati neke od glavnih tačaka zvaničnog sećanja, ali je zvanični diskurs ipak nije u potpunosti prisvojio. Iako se tokom pedesetih godina XX veka uglavnom čitala kao hrabra osuda nacizma, većina (srpskih) recenzenata u njoj prepoznaje specifičnost jevrejskog stradanja. Knjiga je sredinom sedamdesetih ponovo objavljena na mađarskom jeziku i tretirala se kao ključno delo mađarske književnosti na području Vojvodine. Većina kritičara tada ju je čitala kao izraz univerzalnih aspekata ljudskog stradalništva, što je ostavljalo još manje prostora za uvažavanje jevrejske specifičnosti Holokausta.

U drugom poglavlju istražuju se dva pozorišna komada čiji je autor Đorđe Lebović, koja su premijerno izvedena u socijalističkoj Jugoslaviji sredinom pedesetih i šezdesetih godina: *Nebeski odred* (napisan koautorski s Aleksandrom Obrenovićem; 1957) i *Viktorija* (1968). Ovde pokazujem kako je Lebovićevo uprizorenje Sonderkommanda u *Nebeskom odredu* približilo široj publici stvarne prilike i specifičnosti nacističkog genocida nad Jevrejima, ali i kako je nagnalo publiku da se odmakne od crno-belih kategorija socijalističke jugoslovenske kulture sećanja. Pomno čitanje *Viktorije* u kojoj se dramatizuje (izmišljeno) suđenje dvojici komandanata nacističkog logora, otkriva kako Lebović posle frankfurtskih „Aušvic procesa” promišlja neke od ključnih problema koja se tiču svedočenja, zakona i pravde. Pokazujem takođe kako se u *Viktoriji*, koja se koristi tropom suđenja, javljaju lingvistički, pravni i etički izazovi s kojim se pravosudni sistem neizbežno suočava kada se bavi zločinima Holokausta. Čitajući ih na pozadini jugoslovenske politike sećanja, s jedne strane, i evropskih nastojanja da se nacistički zločinci privedu pravdi s druge, tvrdim da Lebovićeva drama na nov način postavlja pitanja svedočanstva i empatije, sećanja i pravde,

važna ne samo za socijalističku Jugoslaviju već i za veliki deo posleratne Evrope.

U trećem poglavlju ovog odeljka, razmatram pesme koje je napisao logoraš Ilija Jakovljević (*Lirika nevremena* 1945). Dok su Debrečeni i Lebović bili deportovani u nacističke koncentracione logore u Poljskoj, Jakovljević je bio politički zatvorenik zatočen u koncentracionom logoru Jasenovac na čijem su čelu bile ustaše. U središtu Debrečenijevog i Lebovićeovog dela je nacistički genocid nad Jevrejima u logorima izvan Jugoslavije (Grosrozen i Aušvic), dok Jakovljević svedoči o stradanjima Srba, Roma i politički nepodobnih Hrvata u Nezavisnoj državi Hrvatskoj. Tokom svog zatočeništva, Jakovljević se okreće poeziji da bi dao glas intimnijim aspektima svog traumatskog iskustva. Pesme su objavljene 1945. godine, da bi bile zaboravljene ubrzo posle Jakovljevićeve smrti 1948, sve dok ih nanovo nije otkrio Slobodan Blagojević, koji ih objavljuje u Sarajevu 1982. godine. Kako su bile pisane u klasičnom metru i rimi, Jakovljevićeve pesme se nisu saobražavale modernističkoj estetici koju su teoretičari traume često znali da privileguju, ali su, uprkos tome, s uspehom evocirale svakodnevno nasilje logora. Jakovljević je napisao i memoare o svom zatočeništvu u koncentracionom logoru Stara Gradiška, ali su oni objavljeni tek 1999. godine, odnosno više od pedeset godina posle njegove smrti. Čitajući njegovu poeziju, s memoarima na umu, i povezujući ih s okolnostima u kojima su nastali, tvrdim da je poezija za Jakovljevića funkcionisala kao „metasvedočenje u odnosu na [njegove] prozne narative”, koje se odmiče od isticanja dokumentarnog svedočanstva i „vodi prevrednovanju proznog svedočenja” (Rowland: 2, 10).

2. Generacija 1,5

U drugom delu ove knjige ispituju se dva književna dela napisana tokom šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka, pmerajući se od preživelih ka autorima koji su pripadali „generaciji 1,5” – onima koji su, da navedem reči Suzan Rubin Sulejman (Susan Rubin Suleiman), „bili premladi da bi na zreo način raz-

umevali šta im se dešavalo, ali opet dovoljno odrasli da su pristupovali nacističkom progonu Jevreja” (Suleiman: 277). Uz to, ovde je na delu pomeranje od unutrašnje višesmernosti (u Jugoslaviji) ka delima koja povezuju Holokaust s pričama o stradanju koje imaju međunarodni opticaj. U prvom poglavlju bavim se Radomirom Konstantinovićem, jednim od prvih nejevrejskih autora u Jugoslaviji koji je pisao o Holokaustu, u drugom Danilom Kišom, jednim od najčuvenijih jugoslovenskih autora XX veka. Pozivajući se na Đorđa Agambena (Giorgio Agamben) i Hanu Arent (Hannah Arendt), razmatram kako su Konstantinović i Kiš tragali za novom poetikom da bi pisali o Holokaustu – odbijajući da prigrle realizam svojih prethodnika – ali i kako su povezivali nacistički genocid nad evropskim Jevrejima s istorijskim korenima hrišćanskog antisemitizma u Evropi, te kako su nacističke koncentracione logore dovodili u vezu s gulagom. Pokazujem kako obojica, povezujući Holokaust s tim pitanjima, nagone čitaoce da promišljaju političke i filozofske implikacije Holokausta mimo jugoslovenskog konteksta, te da uvide granice i mogućnosti književnosti kao posrednika u svedočenju.

U četvrtom poglavlju ispituje se *Ahasver, ili traktat o pivskoj flaši* Radomira Konstantinovića, filozofski intonirana modernistička obrada legende o Jevrejину lualici. Tvrdim da Konstantinovićev roman uprizoruje Ahasvera na način koji veoma podseća na Agambenovo shvatanje *homo sacer*-a – čoveka koji je, u skladu s rimskim zakonom, mogao biti ubijen, ali ne i žrtvovan. Pokazujem kako Konstantinović posredstvom figure Ahasvera pokreće čitav niz pitanja koja se mogu dovesti u vezu s konstituisanjem modernog subjekta i mehanizmima isključivanja, koje je zapadno društvo razvilo definišući ga u odnosu na suverena. Konstantinović korene Holokausta nalazi u narodskim oblicima hrišćanskog antisemitizma i, povezujući sudbinu Ahasvera s propašću Levijatana, ukazuje na ulogu moderne države u procesu institucionalizacije antisemitizma u Evropi. Stoga on opisuje Holokaust kao ekstreman ishod dugovečnih procesa koji su doveli do vanrednog stanja u kojem jevrejski subjekt biva sveden na prognanog iz zajednice. Situaciju izgona/napuštanja u kojoj je Ahasver zatočen, Konstantinović zaziva u kontekstu odnosa

subjekta i jezika. Svedočenje posredstvom književnosti ili jezika tako postaje jedino moguće kao večito (pre)pis(iv)anje traumatične istorije evropskog antisemitizma.

U petom poglavlju razmatra se Kišova *Grobnica za Borisa Davidoviča* (1976), knjiga nadahnuta vatrenim raspravama na francuskoj levljici o gulagu, koje se odigravaju po objavljivanju Solženjicinovog (Александр Исаевич Солженицын) spisa *Arhipelag Gulag*. Veoma nalik Hani Arent, Kiš je smatrao da su nacizam i staljinizam dve slične forme totalitarizma. Tvrdim da je ovaj vid izvođenja analogija između Holokausta i gulaga naveo Kiša da razvije fikcionalni model književnosti svedočenja koja je ponikla iz formal(istič)nog eksperimenta prisutnog u njegovim ranijim delima koja su se bavila Holokaustom. Pokazujem kako *Grobnica za Borisa Davidoviča* daje niz fikcionalizovanih biografija žrtava staljinističkih čistki tokom tridesetih godina XX veka, opisujući staljinističke logore kao mehanizam svođenja ljudskih bića na „žive leševe” (Arent: 447). Oslanjajući se na trop evropskog antisemitizma, roman takođe sugerise vezu između (jevrejskih) žrtava staljinističkog totalitarizma i onih koji su „nestali” u Holokaustu. Kao jedan od prvih primera istorijske metafikcije u jugoslovenskoj književnosti, ta knjiga izazvala je jednu od najžešćih debata koja se ikada vodila u Jugoslaviji: Kiš je optužen za plagijat, a pred sud ga izvode vodeći književni kritičari. Tvrdim da se debata samo površno ticala granica intertekstualnosti; ona je ispred svega bila rasprava o tamnoj strani jugoslovenskog socijalizma, naime o Golom otoku, logoru gde su Titovi (tobožnji) politički protivnici bili zatočeni od 1948. godine. Prema tome, ova knjiga i rasprava koja je o njoj nastupila baca svetlost na potencijal, ali i na granice transnacionalnog sećanja u Jugoslaviji. U isto vreme, Kišov dokumentaristički prozni model utabaće put mnogim postjugoslovenskim piscima.

3. Druga i treća generacija

U trećem delu knjige bavim se delima koja su od devedesetih godina naovamo pisali pisci koji pripadaju drugoj i tre-

ćoj generaciji. Pred kraj osamdesetih godina došlo je do bujanja agresivnog etničkog nacionalizma u različitim jugoslovenskim republikama. S obzirom na usredsređenost militantnih srpskih i hrvatskih nacionalista na „sopstvene” žrtve u Drugom svetskom ratu (v. MacDonald, Gagnon and Sindbaek), u političkom diskursu i javnoj sferi se ili potiskuje ili obezvređuje gotovo potpuno istrebljenje jugoslovenskih Jevreja. Jugoslovenski ratovi pretvoriće Holokaust u trop u raspravama o ekstremnosti ratnih zločina, masovnih ubistava i etničkog čišćenja počinjenih u Bosni, na Kosovu i u Hrvatskoj. Dakle, u odnosu na tu pozadinu, Holokaust ponovo postaje važna književna tema druge generacije jevrejskih autora poput Davida Albaharija, kao i postjugoslovenskih autora koji nemaju nikakvih direktnih krvnih ili etničkih veza s jevrejskim žrtvama Holokausta, poput Daše Drndić, Irfana Horozovića, Saše Ilića i Zorana Penevskog. Jednako je važno da se osobe koje su, poput Ivana Ivanjija, preživjele Holokaust i dalje vraćaju svojim logoraškim iskustvima i da im pripada važna uloga u javnoj raspravi o značaju pamćenja Holokausta na temelju proze i eseja koje pišu. Naredna tri poglavlja stoga ispituju načine na koji su ovi pisci „pozajmljivali” od diskursa o Holokaustu da bi kadrirali ekstremno državno nasilje devedesetih, te kako su nastojali da premoste prazninu između različitih zajednica sećanja.

Oslanjajući se na koncepciju postsećanja Merijen Hirš, u šestom poglavlju ispitujem dva romana Davida Albaharija, *Mamac* (1996) i *Gec i Majer* (1998). Smatram da su ovi romani primer za to kako se „veza postsećanja i prošlosti [...] ne posređuje prisećanjem na prošlost, već procesima koji uključuju imaginaciju, projekciju i kreativnost” (Hirsch, *Generation*: 5), ali ti romani takođe na videlo iznose i mogućnosti i ograničenja takve vrste imaginativne investicije. Pokazujem kako se u Albaharijevom romanu *Mamac* manifestuje struktura naknadnog sećanja i kako ono oblikuje načine na koje roman priziva Drugi svetski rat i Holokaust na pozadini nasilja jugoslovenskih ratova devedesetih. U analizi *Geca i Majera* vidi se kako se roman, nastojeći da zamišlja i žrtve i počinioce, dotiče problema očuvanja sećanja na Holokaust i njegovog transgeneracijskog prenosa, ukazujući

na traumatizujuće učinke koje ti događaji i dalje imaju na predstavnike i predstavnice druge generacije. Iako su mu koreni u porodičnim sećanjima, *Mamac* pokazuje kako postsećanje može da olakša razumevanje sličnih, premda vremenski i prostorno udaljenih istorija nasilja, te kako može da transcendirira uske okvire porodice, sopstvene etničke grupe ili nacije. *Gec i Majer* takođe prikazuje „tipičnog” naratora druge generacije, koji podleže težini traumatizujuće istorije koju izučava.

U sedmom poglavlju proučavaju se tri postjugoslovenska romana u kojima se Berlin ne pojavljuje kao *lieu de mémoire*, već kao ono što Rotberg („Introduction”) naziva „*noeud de mémoire*” (čvorom sećanja), gde se prepliću različite priče o ekstremnom nasilju, osvetljavajući tako palimpsestski i dinamični karakter kulturnog sećanja na načine koji su često nepredvidivi. Ovde razmatram bosanske, srpske i hrvatske romane koji povezuju sećanje na Holokaust sa sećanjima na ekstremno nasilje koje se dogodilo tokom jugoslovenskih ratova: *Berlinski nepoznati prolaznik* (1998) Irfana Horozovića, *Berlinsko okno* (2005) Saše Ilića i *April u Berlinu* (2009) Daše Drndić. Pokazujem kako svaki od ovih romana stvara neočekivane konstelacije sećanja drugačijom estetikom, specifičnim tropima i intertekstualnim i intermedijalnim vezama. Smatram da ovi romani, na način na koji povezuju (pri)povesti stradanja u jugoslovenskim ratovima s Holokaustom, intervenišu u lokalne, državno sponzorisanе politike sećanja, čija je tendencija da kolektivno sećanje predstave kao „igru nulte sume” zajednica sećanja koje se među sobom „nadmeću”. Na taj način, oni pozivaju čitaoce da razmisle o tome kako sećanje po svršetku jugoslovenske katastrofe devedesetih može ne samo da transcendirira nacionalne granice i identitete, nego i da stvori prostor za transnacionalnu solidarnost.

U osmom poglavlju ispituje se prodor raznih oblika pamćenja Holokausta u Srbiji, posebno s obzirom na sve veći uticaj IHRA (International Holocaust Remembrance Alliance).⁶ Pri-

⁶ Ranija ITF, Task Force for International Cooperation on Holocaust Education, Remembrance and Research.

stupanje Srbije ovoj organizaciji 2011. godine dovelo je do snažnijih institucionalnih napora da se ojača svest o Holokaustu u obrazovnim procesima. Međutim, kritičari su primetili da mnoge slične inicijative koje podržava država koriste Holokaust da bi se prikrila uloga same države u izvršenju ili saučesništvu u masovnim ratnim zločinima i genocidu koji su počinjeni tokom Drugog svetskog rata i tokom jugoslovenskih ratova devedesetih. S tim na umu, razmatram dva novija srpska romana o Holokaustu, *Čovek od pepela* (2006) Ivana Ivanjija, *Manje važni zločini* (2005) Zorana Penevskog i film Gorana Paskaljevića „Kad svane dan” (2012). Tvrdim da u ovim ostvarenjima sećanje na Holokaust ne funkcioniše kao „zaklonjeno sećanje” – sećanje koje prekriva ili potiskuje neželjena sećanja – već kao prizma kroz koju se propuštaju i prelamaju sećanja na nedavnu jugoslovensku prošlost i priče o sadašnjim nepravdama, koje bi dominantne političke elite i društvo glavnog toka radije da zaborave ili da ne vide. Ivanji koji dobro poznaje politiku sećanja i u Nemačkoj i u Srbiji, takođe kritički reflektuje o aktuelnom globalizovanju pamćenja Holokausta, čime odgovara i na mogućnosti i na granice kulture sećanja koju stimuliše IHRA.

Završavam ovu knjigu zaključnim napomenama o tome kako sećanje na Holokaust dobija ulogu katalizatora u raspravama o sećanju u (bivšoj) Jugoslaviji, uz osvrt na značaj koji u tim procesima ima književnost. Uistinu, u regiji koju odlikuju stalna nastojanja da se odozgo nametne, oblikuje i kontroliše kolektivno sećanje i da se konstruišu „upotrebljive prošlosti” u službi često katastrofalne politike identiteta, književnost je imala i i dalje ima važnu ulogu u stimulanju produktivnog i kritičkog angažovanja prošlosti (Sindbæk).

Literatura

Arent, Hana. *Izvori totalitarizma*. Beograd: Feministička izdavačka kuća 94, 1998. (Naslov originala: Arendt, Hannah. *The Origins of Totalitarianism* [1951]. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1966)

- Beganović, Davor. *Pamćenje traume. Apokaliptička proza Danila Kiša*. Sarajevo: Zoro, 2007.
- Bet-El, Ilana R. „'Unimagined Communities': The Power of Memory and the Conflict in the Former Yugoslavia”. *Memory and Power in Post-War Europe: Studies in the Presence of the Past*. Ed. Jan-Werner Müller. Cambridge: Cambridge UP, 2002: 206–222.
- Blacker, Uilleam, Alexander Etkind, and Julie Fedor. *Memory and Theory in Eastern Europe*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- Craps, Stef. *Postcolonial Witnessing: Trauma Out of Bounds*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2013.
- Eaglestone, Robert. *The Holocaust and the Postmodern*. Oxford: Oxford UP, 2004.
- Erl, Astrid. *Memory in Culture*. Trans. Sara B. Young. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.
- Gagnon, Valère Philip. *The Myth of Ethnic War: Serbia and Croatia in the 1990's*. Ithaca: Cornell UP, 2004.
- Gershenson, Olga. *Phantom Holocaust: Soviet Cinema and Jewish Catastrophe*. Piscataway: Rutgers UP, 2013.
- Gessen, Anna. „Where Imagination Fails: Remembering the Holocaust in Götz and Meyer by David Albahari”. *Serbian Studies*, 19.1, 2005: 95–102.
- Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1997.
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York: Columbia UP, 2012.
- Kerenji, Emil. *Jewish Citizens of Socialist Yugoslavia: Politics of Jewish Identity in a Socialist State, 1944–1974*. Diss. U of Michigan, 2008.
- Kolstø, Pål, ed. *Myths and Boundaries in South-Eastern Europe*. London: Hurst, 2005.
- Knittel, Susanne. *The Historical Uncanny: Disability, Ethnicity, and the Politics of Holocaust Memory*. New York: Fordham UP, 2015.
- Lothe, Jakob, Suleiman, Susan Rubin, and Phelan, James. *After Testimony: The Ethics and Aesthetics of Holocaust Narrative for the Future*. Ohio: Ohio State UP, 2012.
- MacDonald, David Bruce. *Balkan Holocausts? Serbian and Croatian Victim-Centred Propaganda and the War in Yugoslavia*. Manchester: Manchester UP, 2002.
- Ribnikar, Vladislava. „History as Trauma in the Novels of David Albahari”. *Serbian Studies*, 19.1, 2005: 53–81.

- Rigney, Ann. *Afterlives of Walter Scott: Memory on the Move*. Oxford: Oxford UP, 2012.
- Rothberg, Michael. „Introduction: Between Memory and Memory: From Lieux de mémoire to Noeuds de mémoire”. *Yale French Studies*, 2010: 3–12.
- Rothberg, Michael. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford UP, 2009.
- Rowland, Antony. *Poetry as Testimony Witnessing and Memory in Twentieth-Century Poems*. London: Routledge, 2014.
- Silverman, Max. *Palimpsestic Memory: The Holocaust and Colonialism in French and Francophone Fiction and Film*. New York: Bergahn Books, 2013.
- Shrayer, Maxim D. *I Saw It: Ilya Selvinsky and the Legacy of Bearing Witness to the Shoah*. Boston: Academic Studies, 2013.
- Sindbæk, Tea. *Usable History? Representations of Yugoslavia's Difficult Past from 1945–2002*. Aarhus: Aarhus UP, 2012.
- Snyder, Timothy. „The Historical Reality of Eastern Europe”. *East European Politics and Societies*, 23.1, 2009: 7–12.
- Snyder, Timothy. *Bloodlands: Europe between Hitler and Stalin*. New York: Basic Books, 2010.
- Suleiman, Susan Rubin. „The 1.5 Generation: Thinking about Child Survivors and the Holocaust”. *American Imago*, 59.3, 2002: 277–295.
- Žanić, Ivo. *Flag on the Mountain: A Political Anthropology of the War in Croatia and Bosnia-Herzegovina 1990–1995*. London: Saqi, 2007.

Deo prvi

GENERACIJA PREŽIVELIH

1. SVEDOČENJE O HOLOKAUSTU U SOCIJALISTIČKOJ JUGOSLAVIJI

Uvod

Holokaust je u pojedinim komunističkim zemljama dugo bio tabu tema, dok je u drugim opstajao neki oblik institucionalizovanog antisemitizma (Snyder: 339–378; za detaljnije viđenje, Gitelman 1997). No, doživljaj i obeležavanje Holokausta u Jugoslaviji značajno se razlikovao od situacije kakvu nalazimo u drugim istočnoevropskim zemljama. Po svršetku Drugog svet-skog rata, u Jugoslaviji se razvija kultura sećanja partizanskog junaštva i kolektivnog stradalništva u cilju komunističke revolucije. U okvirima takve kulture sećanja, svedočenja preživelih tretirala su se kao „istorijski materijal” koristan za dokumentovanje ratnih zločina „okupatora”, bilo u pravne, bilo u ideološke svrhe, posebno da bi se održao širi istorijski narativ o pravičnosti revolucije (Byford, „Shortly”).

Ovo poglavlje istražuje jugoslovenska svedočenja o Holokaustu nastala ranih pedesetih godina XX veka na pozadini socijalističke kulture sećanja. Usredsrediću se na memoare Jožefa Debrecenija *Hladni krematorijum* (*Hideg Krematórium: Auschwitz regénye*, 1950), jedno od prvih objavljenih svedočenja nekog Jugoslovena koji je preživio Holokaust. U knjizi oblikovanoj kao roman, Debrecenijeva naracija u prvom licu ukazuje na izvesnu napetost između onog što se u to vreme (među piscima, izdavačima ili u javnosti) smatralo svedočenjem i onoga što se definisalo kao fikcija. Pozivajući se na tvrdnju Roberta Iglstona da bi svedočenja o Holokaustu trebalo čitati kao žanr za sebe (16–17), čitam Debrecenijevo delo kao „tekst svedočenja” – kao

narativ koji na realističan način opisuje užase logora, iako u isto vreme koristi specifične narativne strategije kojima podriva postovećivanje čitaoca s iskustvom naratora, što staje na put prejednostavnom konzumiranju ili asimilaciji narativa.

Analizom narativnih strategija *Hladnog krematorijuma* i kratkim mapiranjem izdavačke istorije i recepcije dela, pokažu da ovaj tekst na više od jedne ravni nadopunjuje zvaničan jugoslovenski narativ sećanja na Drugi svetski rat i Holokaust, nijansira ga, ali mu i kontrira. Tvrdim da ovaj tekst implicira shvatanje svedočenja o Drugom svetskom ratu koje se značajno razlikuje od državnog, iznoseći pred jugoslovenskog čitaoca priču o ličnom iskustvu nacističkih koncentracionih logora i logora smrti koje nadilazi potvrdu o zverstvima kakvu je moguće upotrebiti u pravne ili ideološke svrhe. Istovremeno, činjenica da su tekst izdale i prevele velike državne izdavačke kuće govori u prilog tome da je socijalistička kultura sećanja bila manje hegemonistička no što se pretpostavlja. Pre no što se okrenem tekstu, nakratko ću se osvrnuti na glavne odlike kulture sećanja u socijalističkoj Jugoslaviji na Drugi svetski rat i Holokaust.

Pamćenje Holokausta u znaku „bratstva i jedinstva”

Posle Titovog prekida sa Staljinom i Informbiroom 1948. godine, Jugoslavija je započela s kreiranjem vlastite socijalističke politike. Jugoslovenski „alternativni put u komunizam” nije uslovio samo bližu ekonomsku saradnju sa Sjedinjenim Američkim Državama i zapadnom Evropom, nego i liberalniju kulturnu politiku. Jugoslavija usled toga nikad nije imala snažnu tradiciju socijalističkog realizma.⁷ To znači da su pisci, ako se izuzme otvoreno nacionalistička i antikomunistička retorika, bili

⁷ Izvrsna rasprava o ovome i periodizacija nalazi se u Milutinović (2014).

relativno slobodni da pišu o svim temama, uključujući, uz izvesna ograničenja, i Holokaust. Jugoslovenski komunisti razvili su zaseban teleološki istorijski narativ koji je odstupao od sovjetskog, stavljajući u svoje središte Titov komunistički partizanski pokret i njegovu ulogu u oslobođenju zemlje.⁸ Ovo je imalo važne implikacije po načine na koje se nedavno jugoslovensko ratno iskustvo uobličavalo i adresiralo u zvaničnoj historiografiji, komemorativnim događajima i, za našu temu najznačajnije, kako se država odnosila prema logorskim opisima preživelih očevidaca.

Državna komisija za utvrđivanje zločina okupatora i njihovih pomagača, ustanovljena 1943, iste godine počinje s radom i ulaže ogromne napore da dokumentuje zverstva koja su počinili nacisti i njihovi saveznici, uključujući zločine počinjene u koncentracionim logorima koji su postojali na jugoslovenskom tlu. Međutim, kako je pokazao Jovan Bajford (Byford), svedočenja preživelih i opisi očevidaca koje je prikupljala Komisija, posmatrani su isključivo kao „istorijski materijal”, a ne kao priče o individualnim činovima ljudske patnje („Shortly”: 27). Opisi očevidaca korišćeni su ili kao svedočanstvo na suđenjima protiv ratnih zločinaca ili kao osnova na kojoj je Jugoslavija podupirala svoje zahteve za ratnim reparacijama na međunarodnom nivou. Od očevidaca se, pored ostalog, očekivalo da doprinesu „revolucionarnoj istoriji” zemlje, a opisi preživelih predstavljeni su i prilagođavani tako da „u sebi sjedinjuju dominantne ideološke motive [kolektivne] patnje i otpora” („Shortly”: 27). Time je proizvedeno očekivanje da će se „svedočenja usredsređivati na činjenice – mesta, imena i datume povezane ili s određenim zločinima ili s junačkim činovima koji zavređuju pažnju” (Byford, „Remembering”: 67).

Dok su u središtu zvanične jugoslovenske historiografije o Drugom svetskom ratu bili herojski činovi partizanskog otpora protiv nacističkog okupatora, ona je istovremeno nastojala da

⁸ Teleološki u smislu da se zasnivao na marksističkom verovanju u „opšte zakone istorije”.

ublaži (sećanje na) etničke napetosti koje su tako nasilno zahvatile ovu multinacionalnu zemlju tokom rata. U tom kontekstu, treba istaći da je tokom Drugog svetskog rata više ljudi izgubilo život usled posledica interetničkog i intraetničkog nasilja, nego od ruku nacističke Nemačke i njenih italijanskih i mađarskih saveznika (v. Kočović 2005). Kolektivno sećanje u socijalističkoj Jugoslaviji konstruisalo se oko trauma iz Drugog svetskog rata, ali na tragu gesla o „bratstvu i jedinstvu”. Skovan tokom rata da bi se istaklo da je partizanski pokret otvoren za sve etničke i religijske grupe, slogan je dodatno pomogao Komunističkoj partiji Jugoslavije da se distancira od nacionalističke politike kraljevine Jugoslavije, koja je pokušavala da stvori integralni jugoslovenski nacionalni identitet. Slogan se posle rata koristio da bi se promovisao argument prema kojem jugoslovenski narod može biti snažan jedino ako je ujedinjen, za šta je dokaz iskustvo Drugog svetskog rata kada su se svi uspešno borili protiv zajedničkog neprijatelja (Jović: 55 i dalje).

U suštini, kolektivni narativ koji je promovisala država odbijao je da prizna etničke žrtve Drugog svetskog rata. Sve žrtve rata bivale su obuhvaćene širom kategorijom „žrtava fašizma”, bez obzira na to da li su izgubile život u političkoj borbi protiv nacista ili su ubijene zbog svog etničkog porekla – to jest, kao žrtve plana nacista i njihovih lokalnih saveznika da unište Jevreje i Rome, žrtve ustaških masovnih ubistava Srba na teritoriji Nezavisne države Hrvatske, ili žrtve četničkih ubistava Muslimana u istočnoj Bosni (Byford, „Shortly”: 24; Kerenji: 179–185; Koljanin: 267). Spomenici palim borcima partizanske revolucije i žrtvama fašizma podizani su širom zemlje (Karge 2010), a uz romane, partizanski filmovi postaju najpopularniji medij za širenje tog istorijskog narativa koji je, poput dve strane iste medalje, imao i junačko i mučeničko lice.⁹ Dihotomija junak/mučenik nije bila, međutim, karakteristična jedino za socijalističku Jugoslaviju.

⁹ O dihotomiji junak/mučenik u jugoslovenskoj socijalističkoj prozi i poeziji o Drugom svetskom ratu, videti Kazaz (2009). Za nijansirano viđenje uloge popularne kulture i masovnih medija u socijalističkoj politici sećanja na Drugi svetski rat, videti Jambrešić Kirin (2004).

Anet Vieviorka (Annette Wiewiorka) nas podseća da je u poratnim godinama bilo prilično uobičajeno posmatrati žrtve Holokausta (i Drugog svetskog rata uopšte uzev) ili kao junake ili kao mučenike koji su umrli zarad nekog cilja. Ona upućuje na tekst na ploči koja je trebalo da posluži kao prvi spomenik žrtvama Holokausta u Njujorku 1947. godine: „Ovo je američko spomen-mesto na *junake* ustanaka u Varšavskom getu aprila–maja 1943. i na šest miliona evropskih Jevreja koji su *mučenički* položili život za ljudsku slobodu” (*Era*: 47–48; kurziv S. V.).

Iako su stradanja Jevreja u onom što će kasnije dobiti ime Holokaust, zvanično ugrađena u širi narativ stradanja i otpora jugoslovenskih naroda tokom rata, jevrejske vođe u Jugoslaviji, kako ističe istoričar Emil Kerenji, „nisu ’ućutkale’ ili na neki drugi način umanjile značaj Holokausta” (Kerenji: 192–193). Mnogo pre no što su u Evropi ili u Sjedinjenim Američkim Državama počele da se održavaju komemoracije pod pokroviteljstvom države, vođe jugoslovenske jevrejske zajednice već 1952. godine uspevaju da se izbore oko podizanja pet spomenika posvećenih „jevrejskim žrtvama fašizma u Jugoslaviji” (Kerenji: 193). Poređenja radi, prvi francuski spomen žrtvama Holokausta podignut je u periodu od 1953. do 1956. godine. Prvi kamen položen je 1953, a spomenik je završen tri godine kasnije. Prvobitno nazvan Grob neznanog jevrejskog mučenika, 1974. godine preimenovan je u Spomen neznanom jevrejskom mučeniku (Wiewiorka, „Lieu”). Vieviorka greši kada kaže da je „sve do početka šezdesetih to bio jedini javni spomen [žrtvama Holokausta] na svetu, smešten u javnom prostoru” (*Era*: 51). Jedino spomen-obeležje koje je uz podršku države podignuto pre jugoslovenskih spomenika iz 1952. godine i pariskog spomen-obeležja, bio je Spomenik Varšavskog geta Natana Rapoport (Nathan Rapoport), posvećen sećanju na Varšavski ustanak (tačnije, „Jevrejskom narodu – njegovim junacima i mučenicima”, kako stoji zapisano na spomeniku na poljskom, jidišu i hebrejskom), koji je otkriven 19. aprila 1948. godine.¹⁰ Na spomenicima podignutim 1952. godine u

¹⁰ Za više informacija o Rapoportovom spomeniku, videti Young (155–184).

Jugoslaviji nalaze se inskripcije na hebrejskom i jidišu, te su oni „istovremeno prenosili dva različita kulturna konteksta – jedan koji se saobražavao vladajućem ideološkom modusu komemoracije Drugog svetskog rata [...] i jedan eluzivniji, dostupan samo onima koji su bili upoznati s jevrejskom kulturom i tradicijom” (Kerenji: 213). Iako jugoslovenski spomenici nisu jednako impresivnih dimenzija kao Rapoportov spomenik, oni s njime dele ovu dvostranost: imamo univerzalnu socijalističku poruku, ali i jasno uvažavanje jevrejskog stradanja.

Donekle nalik situaciji u Sjedinjenim Američkim Državama, Izraelu i najvećem delu zapadne Evrope (Wieviorka, *Era*: 56; Cesarani 2005), suđenje Ajhmanu (Eichmann) koje se odigralo 1961–1962. u Jugoslaviji, takođe je predstavljalo odsudni trenutak, pošto je opštoj javnosti skrenulo pažnju na specifičnost i razmere nacističkog genocida nad evropskim Jevrejima (Kerenji: 187 i dalje). Bilo bi, međutim, preterano tvrditi da se u godinama koje su prethodile ovom suđenju Holokaust nije uvažavao ili da se zatomljivao, čemu u prilog govore i Kerenjijevi prikazi manjih komemoracija i spomenika podignutih početkom pedesetih. Pažljiviji pogled na svedočenje preživelog nastalo u ovom razdoblju, upućuje nas na to da su prvi jugoslovenski oblici komemoracije Holokausta zapravo bili složeniji kada je reč o prisvajanju jevrejskog stradanja u jugoslovenski veliki narativ, ali i u odnosu na dihotomiju pre/posle suđenja Ajhmanu.

U raspravi o *Hladnom krematorijumu* koja sledi, pokazaću da je književnost, ili svedočenje prikazano kao književnost, imalo potencijal da pređe granicu ideološki zadojenog svedočanstva karakterističnog za socijalističku kulturu sećanja i da se, bar delom, suprotstavi prisvajanju jevrejskog stradanja u jugoslovenski veliki narativ.¹¹ Istražujući međuigru zvaničnog

¹¹ Urednički predgovor memoarima Andreje Deaka, *Pod žutom trakom* (1953), nudi zanimljiv primer nastojanja da se memoari preživelog Jevrejina oblikuju kao književnost o antifašističkom otporu. Deakovo delo objavljeno je u ediciji „Svedočanstva”, koja se mahom sastojala od memoara koje su pisali učesnici Narodno-oslobodilačke borbe. U predgovoru memoarima, urednik oblikuje Deakovu biografiju kao

narativa i sećanja na Holokaust, razmotriću nekoliko činilaca – počev od državne politike izdavaštva i prevođenja i paratekstualnog oblikovanja izdavača i pisca, do modaliteta pisanja i recepcije teksta – koji su doveli do toga da se postave granice aproprijaciji svedočenja preživelih u hegemoni diskurs.

Hladni krematorijum: paratekst

Debrecenijev *Hladni krematorijum: roman o Aušvicu* (*Hiddeg krematórium: Auschwitz regénye*) objavljen je 1950. godine na mađarskom jeziku kod novosadskog izdavača Testvériség-Egység (Bratstvo i jedinstvo).¹² Reč je o jednom od prvih svedočenja o Holokaustu (možda i prvom) objavljenom u socijalističkoj Jugo-

dokaz o masovnim zločinima koje su počinili nacisti i kao „osudu fašističkih i imperijalističkih metoda”, iako jednako ističe i specifičnu sudbinu Jevreja tokom Drugog svetskog rata. Bez sumnje, Deak priča o svom ratnom iskustvu – koje započinje kada postaje vojni doktor jugoslovenske vojske u povlačenju i završava uspešnim begom iz geta u Debrecenu – u stilu koji više podseća na avanturistički roman, te bi ga stoga bilo lakše prisvojiti kao priču o junaštvu.

¹² Jožef Debreceni bilo je umetničko ime Jožefa Brunera (József Brunner). Rođen 1905. godine u Budimpešti, Debreceni staje sa studijama i počinje da radi kao novinar. Bio je urednik subotičkog lista *Napló* (1925–1933) i budimpeštanskog nedeljnika *Únnep* (1933–1938). Tokom dvadesetih, učestvuje u književnom životu Vojvodine kao pesnik impresionističkog senzibiliteta i prevodilac poezije sa srpskog jezika (preveo je, pored drugih, Jovana Dučića i Tina Ujevića). Sa Kornelom Zentelekijem (Kornél Szenteleky), priredio je *Antologiju moderne srpske poezije* u prevodu na mađarski (*Bazsalikom. Modern szerb költők antológiája*, 1928). Godine 1944, deportovan je u Aušvic odakle je poslat u Silesiju, u podlogore Grosrozena (Firstenštajn, Ojle, Vistegirsdorf, Dornau). Preživio je prisilni rad na kompleksu Rize i vratio se u Jugoslaviju 1945. godine. Do svoje smrti 1978. godine živio je u Beogradu. Radio je za vojvodanski list *Magyar Szó* i za Radio Novi Sad, gde je imao svoju kolumnu „Feltételes Megálló” (Uslovna stanica). Pisao je romane, pripovetke, radio-drame i, do početka šezdesetih poeziju (Boškov: 585–586; Gerold: 54).

slaviji, koje je imalo književni kvalitet. Prema istoričaru književnosti, Imreu Boriju (Imre Bori), radi se o „jedinom autentičnom logorskom romanu u mađarskoj književnosti” (197). Međutim, usled zategnutih odnosa između Jugoslavije i Mađarske, vernog člana Kominterne pod Rakošijem (Rákosi), „knjiga nije stigla do Mađarske”, „niti je ikada postala sasvim integrisana u mađarski književni kanon”, da bi je kasnije u zasenak bacilo delo Imrea Kertesa (Imre Kertész, Utasi: 8).¹³ U Jugoslaviji pak, Debreceni-jev roman cirkulisao je kako na mađarskom originalu, tako i u prevodima na srpsko-hrvatski, albanski i rumunski.¹⁴ Godine 1975, povodom piščevog sedamdesetog rođendana, objavljeno je drugo mađarsko izdanje novosadske izdavačke kuće Forum, a 2015. uslediće i treće, bilingvalno mađarsko-srpsko izdanje od istog izdavača, kojim je obeleženo 110 godina od Debreceni-jevog rođenja.¹⁵ Zbog prevoda i recepcije koja je prevazilazila mađarsku zajednicu u Vojvodini, knjigu je do određene mere moguće posmatrati kao tekst koji neguje transnacionalno (jevrejsko, mađarsko, srpsko) sećanje u Jugoslaviji. Država je odista stajala iza objavljivanja, prevoda i prometa knjige, i knjiga je napisana, čitana i primljena u granicama socijalističke kulture sećanja, no ipak tvrdim da je, kao tekst svedočenja, ona istovremeno i prekorlačivala granice ove kulture sećanja.

¹³ Posle Titovog raskola sa Staljinom, Matjaš Rakoši sproveo je čistke nad pretpostavljenim titoistima u Mađarskoj komunističkoj partiji.

¹⁴ Godine 1951, državna izdavačka kuća Prosveta štampala je srpsko izdanje (u 7000 primeraka na ćirilichnom pismu). Albanski prevod pojavio se 1956. godine u Prištini, a fragmenti knjige su objavljeni i na rumunskom jeziku u Vršcu 1953. (Boškov: 586)

¹⁵ Navodi koje koristim u ovom poglavlju su iz srpskog prevoda iz 1975. i 1951. godine. Moje čitanje se uglavnom oslanja na srpski prevod. Međutim, kada sam prevodeći navode uporedio srpski prevod s mađarskim originalom, ustanovio sam da se u srpskom prevodu gube mnoge Debreceni-jeve stilističke finese, te da se i na ponekim mestima ispuštaju reči koje ne bi trebalo da budu izazov za prevodioce. Želim da se zahvalim Dejvidu Robertu Evansu na pomoći oko ispravki mojih prevoda s mađarskog, što im je dalo prirodniji ton.



Slika 1.1 Korice *Hladnog krematorijuma* Jožefa Debrecenija, 1950.
Reprodukcija uz dozvolu Foruma.

Pre no što se okrenem analizi teksta, razmotriću kako su glavni paratekstualni elementi knjige nastojali da je „učine prisutnom, da osiguraju njeno prisustvo u svetu, njen prijem i konzumaciju” (Genette: 261). Različite naslovne strane dva mađarska izdanja nagoveštavaju evoluciju u načinu na koji je knjigu trebalo čitati (evoluciju u očekivanjima). Korice iz 1950. godine prikazuju crno-belu fotografiju mlade plavuše iza bodljikave žice; sama slika ne sadrži nikakve reference na jevrejstvo.

Izraz patosa na licu žene podseća na ikonografiju prvih partizanskih filmova koji su u to vreme stvarani i kao da sugeriše melodramski zaplet – moguće i ljubavnu priču, kao u popularnom filmu „Slavica” iz 1947. godine – pre no iskaz očevica koji je preživeo Holokaust. Svakako nije reč o portretu izgadnelog logoraša na kakve smo navikli u razdoblju čestog optičaja slika iz logora i filmova o Holokaustu. Naslovna strana srpskog izdanja iz 1951. godine prikazuje nejasan crtež dve peći, verovatno referišući na krematorijume u Aušvicu.

Naslovna strana i prelom izdanja iz 1975. godine upućuje na promenu u načinu na koji se oblikovala knjiga. Korice prikazuju crtež stilizovanih, ljudskih skeleta žućkaste boje na crnoj pozadini.

Uzdignute ruke i glave kostura koje zovu upomoć ili su pognute u očaju, očito pripadaju ljudima koji su bili izloženi patnji pre no što su ubijeni. I naslovna strana i ilustracije (naslovljene „Krematorijum”, „Apel”, „Rezignacija” i „Dahau”) u knjizi su reprodukcije litografija čuvenog jugoslovenskog vajara Nandora Glida (1924–1997).¹⁶ Jednu deceniju kasnije će sve ilustracije, uz sedam drugih grafika na istu temu, biti uključene u portfolio *Holokaust: Pepelu mojih roditelja i milionima žrtava nacizma* u izdanju samog umetnika (Glid 1986).

¹⁶ Kako je rođen u Subotici u jevrejskoj porodici koja je govorila mađarski jezik, Glid (1924–1997) potiče iz iste sredine u kojoj je Debreceni radio i živio u međuratnom periodu. Glidovi roditelji deportovani su u Aušvic i tamo ubijeni, a on je poslat na prisilni rad u Segedin, odakle je utekao i pridružio se partizanima.



Slika 1.2 Korice *Hladnog krematorijuma* Jožefa Debrečenija, 1975.
Reprodukcija uz dozvolu Foruma.

Glid je bio čuven po svojim skulpturama (u Mauthauzenu, Dahauu, Jad Vašemu i Beogradu, između ostalih) koje su bile posvećene žrtvama Holokausta ili drugim masovnim nacističkim ubistvima (na primer, u Kragujevcu). Njegovo pozno delo smatralo se tipičnim primerom „socijalističkog modernizma” (Subotić: 15–23).¹⁷ Socijalistički modernizam je širi pojam za nekoliko struja u plastičnim i vizuelnim umetnostima, koji se kao trend nastavlja na kratkoveke eksperimente sa socijalističkim realizmom u razdoblju od 1945. do 1948, i pomera od njih ka autonomnijem razumevanju umetnosti, shvaćene kao „sinteza zapadnog modernizma i nacionalnih ili revolucionarnih simbolizacija identiteta i revolucije” (Šuvaković, nav. u Subotić: 23).¹⁸ Prema Irini Subotić, Glidovo delo izražava „egzistencijalni nemir stradanja, atmosferu logora i sudbinu čoveka bačenog u prostor, eterizovanog, svedenog na tragičan znak patnje” (23). I dok se na nekim Glidovim spomenicima žrtvama Holokausta nalaze eksplicitne reference na jevrejsku kulturu – kao što je, primera radi, Menora na dunavskoj obali Dorćola u Beogradu – na ilustracijama u *Hladnom krematorijumu* te reference izostaju, upućujući na univerzalniju dimenziju žrtava koju uopšteni opis Irine Subotić dobro zahvata.

Naslov knjige referira na Dernhau, spoljašnji logor (*Außenlager*) koncentracionog logora Grosrozena u koji su slati bolesni zatvorenici koncentracionih logora s čitavog područja Donje Šlezije. Zatvorenici su tih šest baraka u Dernhauu nazivali „hladni krematorijum” zbog izrazito visoke smrtnosti zatočenika: nehranjeni i bez odeće, bolesni i bez lekarske nege, prekriveni vašima koje su izazvale epidemiju tifusa ubrzo po oslobođenju, retki su zapravo preživeli Dernhau. Naslov, dakle, upućuje

¹⁷ Pojam je skovao istoričar umetnosti Ješa Denegri, pozivajući se na „socijalistički estetizam”, pojam književnog teoretičara Svete Lukića.

¹⁸ Glidova rana dela poput „Čoveka sa džakom” (1947) ili „Spomenika palim rudarima” (1951), i dalje su na tragu socijalrealističkog „idealizovanog predstavljanja radnika, pobednika ili žrtve”, no čim je okončao studije 1951. godine, Glid se pomera ka estetizovanim oblicima ekspresije (Subotić: 20–21).

na specifično istorijsko mesto; čitalac to, međutim, saznaje tek negde na sredini knjige (u poglavlju 14). Ono što čitaocu prvo mora zapasti za oko jeste naslov koji zvuči kao oksimoron: krematorijum može biti hladan samo kada se ne koristi. Paradoks koji se krije u naslovu sugeriše da iako je rat završen – i nacistički krematorijumi su konačno hladni – priču o njima tek treba ispričati. Podnaslov knjige (koji je dodao izdavač ili ga je predložio autor?) iznosi još jedan paradoks: njime se sugeriše da bi je trebalo čitati kao roman, kao *fikciju*, iako je izgovorena u prvom licu koja biografski odgovara naratoru. Ispričan manje-više linearno, tekst suštinski podseća na hroniku. Međutim, pisac koristi strategije fikcionalizacije poput početka *in medias res*, flešbekova i prekida koji čitaocu donose potrebno predznanje. Jedan od načina da se objasni podnaslov knjige može biti i sledeći: da bi govorio o svom iskustvu, narator je morao da izabere izvesne događaje, detalje i činjenice, i da se osloni na narativ da bi ih sve povezo. Drugi način bio bi da se razume potreba autora (ili izdavača) da načini razliku između ovog teksta i svedočenja kakvo je prevladavalo u posleratnoj Jugoslaviji, koje je, kako smo već videli, podrazumevalo predstavljanje činjenica, datuma i imena u pravne i donekle ideološke svrhe. Na naslovnu stranu nadovezuje se poema, *Mit érhet ez, még ez... (Koliko bi moglo da vredi ovo, još ovo)*¹⁹

„Mit érhet ez, még ez,
Míg grasszálhat a gaz,
Nem fojtja meg a piszka.
Mit ér a tél, a nyár,
Ki megölte anyám,
Él még tán a fasiszta.
Lehet, hogy él, lehet,

¹⁹ Objavljena godinu dana ranije u Debrecenijevoj zbirci poezije *Pejzaž u plamenu (Tündöklő tájon)*, 1949), ova poema otvara oba izdanja, i ono iz 1950. i iz 1975, ali je iz nekog razloga odsutna u prevodu na srpski.

Lélegezhet, ehét,
Feloldja tán a pap.
Nem hajszolják a rémek,
Felé is száll az ének,
Rá is süt tán a nap.
Mit ér a hős, a jós,
A költő és tudós;
Akarhatunk-e jót?
Anyák hiába szültek,
Gázkamrába kerültek
Gyerekek, csecsszopók.
S röhög megint a váz,
Fortyog megint a gáz;
Idő új poklot öröl.
A gyilok és atom
Szörnyű együtthatón;
Kezdik megint előlről...
Mit vár az ember és
Mivégre mellverés?
Halálra szánt tusa?

Koliko bi moglo vredeti ovo, još ovo,
Dok se lupeži hvalisavo šetaju okolo,
Njih neće ugušiti njihova sopstvena prljavština.
Šta vredi zima ili leto
Ako fašista koji mi je ubio majku
Možda i dalje živi.
Moguće je da je i dalje živ,
Diše i jede,
Možda ga je sveštenik pomilovao.
Ne muče ga noćne more,
Možda mu je pesma na usnama,
I sunce ga možda i dalje obasjava.
Šta vrede junaci i proroci
Pesnici i učenjaci;
Možemo li želeti dobro?
Majke su zalud rađale,

Deca, novorođena
Završila su u gasnim komorama
Kostur se ponovo kida od smeha,
Gas ponovo ključa,
Vreme zveckta novim paklom.
Bodež i atom
Sa strašnim koeficijentom
Sve počinju iznova...
Šta očekuje čoveka,
Zašto je na sebe ponosan?
Čemu ova moralna borba?
Optužba pripada prošlosti
Ubica moje majke
Već je obukao novu uniformu.”

S jedne strane, lirski subjekt (preživeli čiju su majku ubili nacisti) iskazuje teškoću da pronađe vrednost u stvarima, u smeni godišnjih doba, znajući da su počinio i dalje živi i da ne osećaju kajanje – sveštenik ih je možda oslobodio krivice – te da možda čak i uživaju u životu, slobodni od jezivih snova. S druge strane, reč je o moralnom negodovanju preživelog: počinio, jasno imenovani kao „fašisti” treba da bude privedeni licu pravde. Na sredini pesme, međutim, poema dobija metafizički pravac: mogu li ljudska bića da žele dobro (ili je zlo inherentni deo naše prirode)? I kakvu ulogu junaci, pesnici i učenici mogu imati u tome? Nije li sve to zalud kad znamo da su majke s decom slate u gasne komore, pita se ovaj lirski subjekt. Poema se završava pesimistično, gotovo proročki nagoveštavajući da vreme priprema nov pakao, koji će biti možda i gorih dimenzija od Holokausta s obzirom na mogućnost nuklearnog uništenja. U svetlu čovekovog potencijala za (samo)uništenje, nema mesta samohvali. Poslednji stihovi bi se očigledno mogli tumačiti doslovce, da su mnogi nacisti umakli pravdi ili da su nastavili da rade navukavši drugu uniformu, u civilnoj ili vojnoj službi; u tom smislu, osuđena dolazi prekasno jer su izvršio i već van domašaja. Međutim, slika počinioaca koji navlači novu uniformu mogla bi se možda čitati i na opštijem nivou kao metamorfoza zla. U tom slučaju,

nacizam i fašizam pojavljuju se kao figure zla koje su ljudska bića u stanju da počine nad drugim ljudskim bićima, kao nešto što se ne ograničava na istorijski kontekst na koji se preživeli osvrće.

Posle poeme uneta je posveta, *Duhovima mojih voljenih* (*Szeretteim szellemének*), što je još jedna naznaka da tekst koji sledi ima i intimnu, ličnu dimenziju. Posveta tako uokviruje knjigu da ona postaje izraz piščeve želje da ožali nepravednu smrt svojih bližnjih, onih koji nisu preživeli Holokaust i nisu mogli da ispričaju šta im se dogodilo, postavši tako svedočanstvo o njihovoj patnji.

Hladni krematorijum: tekst

Hladni krematorijum je u osnovi hronika Debrecenijeve odiseje kroz nekoliko nacističkih koncentracionih logora u Poljskoj. Narativ počinje maja 1944. godine, kada mađarske snage deportuju naratora iz prihvatnog logora u Bačkoj Topoli, a završava u maju i junu 1945, oslobođanjem logora Dernhau i oporavkom naratora u provizornoj bolnici u Vistegirsdorfu (današnje Glušice u Poljskoj).²⁰ Debrecenijev tekst napisan je dokumentaristički: narator se drži činjenica i ne izmišlja ništa – on *ne* priča priču imaginarne osobe. Tekst funkcioniše kao hronika onoga što se naratoru dogodilo kao zatvoreniku u nacističkim logorima, ali je on istovremeno i pokušaj da se objasni prava priroda logora, budući da stalno ukazuje na to kako su logori lišavali ljude njihove ljudskosti, temeljno utičući na ponašanje i moralno vladanje zatvorenika.

Ističući da su Jevreji činili znatnu većinu zatvorenika u nacističkim koncentracionim logorima, *Hladni krematorijum* ne skriva jevrejsku specifičnost karakterističnu za Holokaust i tako na neki način radi protiv zvanične politike koja se radije izražava

²⁰ Posle invazije Sila osovine na Kraljevinu Jugoslaviju 6. aprila 1941. i potonjeg kolapsa zemlje, Bačku je okupirala Mađarska.

vala na opštiji način, govoreći o „žrtavama fašizma”. Na samom početku knjige čitalac saznaje da su iz Bačke Topole deportovani Jevreji, među kojima je bio i narator koji pominje da nosi „na kaputu žutu zvezdu koju sam lično ja napravio. Propisne veličine”. Debreceni je ponovo vrlo eksplicitan: „Na najnižoj prečki đavolskih lestvica, naravno, stoje Jevreji sa žutim trouglom. Njih ima najviše i oni sačinjavaju logorski proletarijat” (*Hideg*: 45; *Hladni*: 43). Zanimljivo je da Debreceni koristi komunističku terminologiju, naime, proletarijat, kao metaforu kojom opisuje položaj Jevreja u logorima.

Preuzimajući iskaz Elija Vizela (Elie Wiesel) da je „naša generacija [to jest, generacija preživelih] izumela novu književnost, književnost svedočenja” i sugestiju Morisa Blanša (Maurice Blanchot) da se „knjige [o Holokaustu] ne čitaju i ne konzumiraju kao druge knjige”, Iglston (Eaglestone) tvrdi da svedočenja preživelih treba čitati kao samosvojan žanr. Jedna od najdistinktivnijih odlika svedočenja o Holokaustu, prema Iglstonu (16–71), odnosi se na to kako se koriste literarne tehnike da bi se čitalac uvukao u tekst, uz istovremenu upotrebu narativnih sredstava koja sprečavaju ili podrivaju prelako poistovećivanje čitaoca s naratorom. Iglston razlikuje nekoliko „tekstualnih znakova žanra svedočenja”, to jest, narativnih strategija koje teže remećenju procesa identifikacije: uramljivanje narativa, način na koji tekst prekida ili remeti vlastiti tok, korišćenje istorijskog svedočanstva i stila, usredsređenost na momente užasa, i izostanak zaokruženja (43). Premda se sve ove strategije bez većih poteškoća mogu prepoznati u Debrecenijevom tekstu, njihov najzanimljiviji efekat je odista, što naglašava i Iglston, da čitaoca podsećaju na nepremostiv zjap u iskustvima naratora i čitaoca. Meni je ovde važno da naglasim da u kontekstu jugoslovenske socijalističke kulture sećanja Debrecenijeva upotreba narativnih sredstava ističe rascep između očevidaca (naratora) i sekundarnog svedoka (čitaoca), ali i da dodatno usložnjava svaki pokušaj odozgo da se narativ prisvoji u ideološke svrhe.

Narativ kreće *in medias res* dvema kratkim rečenicama koje opisuju usporavanje niskih vagona teretnog voza s nemačkim obeležjima. Prebacujući se na prvo lice množine, narator se pri-

seća: „pre dva i po dana potovarili su nas u Bačkoj Topoli. Od tog vremena stajali smo duže samo dva puta”. Prvi put su dobili nešto žitke supe; drugi put se voz zaustavlja na čistini koja se ivičila s omanjom šumom. Narator gotovo filmskim jezikom opisuje kako su se vrata otvorila i kako nemačka straža naređuje („Aussteigen! Zur Seite! Los! Los!”) ljudima da izađu:

„Stotine i stotine ljudi spotičući se jurišalo je ka označenom uskom prostoru [...]. Već dva dana nije bilo moguće da se vrši nužda. Kreće noge, čuče. Šćućurili su se nesvesno, životinjski. Mokraća se skuplja u baru. Uokolo ne skidaju oka sa njih vojni žandarmi obučeni u nove novcane uniforme, zelene kao trava. Na sveže izbrijanim licima ne pokreće se ni jedna crta. To nisu ljudi. A nisu to više ni oni što čuče.” (*Hideg*: 13–14; *Hladni*: 7–8)

Ako početak *in medias res* uvlači čitaoca u priču, scena koja prikazuje ljude koji pored voza mokre na maloj livadi ima sasvim suprotan efekat. Način na koji narator oblikuje događaje kroz koje je prošao kao deo grupe iz perspektive outsajdera, odlikuje čitav roman. Odlomak je indikativan za to kako narator navodi čitaoca da vidi događaje koje opisuje, gde se perspektiva stalno menja, krećući se od insajderske perspektive (mi), do oblika fokalizacije u kojoj je gledalac gotovo bezličan i smešten izvan događaja (oni). Ko ovde koga gleda – narator druge zatvorenike (i sebe među njima?); mi čitaoci, s njim, ili možda s počinocima? Ako je naš pogled sličan pogledu počinilaca, kakve to posledice ima po naše naknadno čitanje narativa?

Narator onda prekida filmičnu naraciju da bi prokomentarisao:

„Mislim da se negde u Istočnoj Evropi, na ivice jedne cvetne šume, duž železničkog nasipa, izvršila čudna metamorfoza. To su postali životinje ljudi iz plombiranog paklenog voza. Isto tako kao i svi ostali koje je ludilo sasulo u fabrike smrti i u gasne komore. U tome trenutku prvi put postavili su nas na četiri noge.” (*Hideg*: 14; *Hladni*: 8)

Tek u poslednjoj rečenici narator biva ponovo uključen u grupu: „prvi put postavili su nas na četiri noge”. Navedeni odlomak takođe uvodi ključnu metaforu romana – počinioци pretvaraju ljude u životinje – čime se već na prvim stranicama uvodi lajtmotiv svedočenja: opredmećenje čoveka pod nacistima.²¹

Ističući da Debrecenijev rad odlikuje „nulti stepen emocionalnosti”, István Seli (István Szeli) tvrdi da je Debrecenijeva proza „glas bez gotovo ikakvih iluzija”, „glas objektivnosti” (*Hideg*: 199). Iako usputno sugeriše da slike i poređenja koja Debreceni koristi doprinose oslikavanju „opredmećenja čoveka” u logorima (*Hideg*: 199–200), Seli ne razmatra njihov učinak, već ih tretira kao puke *stilske* karakteristike.²² Međutim, slično pomeranjima iz mi-naracije ka naizgled bezličnoj fokalizaciji, metafora o ljudima koji „stoje na sve četiri” takođe udaljava čitaoca od deportovanih. U svom tumačenju knjige *Aušvic i posle njega* Šarlot Delbo (Charlotte Delbo), Patriša Jeger (Patricia Yaeger) primećuje da Delbo „često [...] piše na granici između distance i intime, čuvajući se i od sakralnog i od poznatog”, te upućuje na odlučujuću ulogu poređenja i metafora u „uspostavljanju iskusvenih zona [...] koje remete čin saosećanja” (Yaeger: 399–400, 402). Ukazujući na „momente koji nam odriču saosećanje” u svedočenjima o Holokaustu, ona tvrdi da izvesne „formalne i strukturne dimenzije [...] svedočenja imaju apotropični efekat; one mogu da zaštite od same empatije koju mi, kao čitaoci i slušaoci upleteni u priče preživelih, želimo da ovaplotimo” (402). Za našu raspravu je, međutim, najvažnija sugestija da ti momenti „sprečavaju stvaranje komforne zajednice” između naratora i čitaoca, između preživelog i sekundarnog svedoka (420–421).

²¹ Kasnije se Debreceni nekoliko puta vraća metafori čoveka kojeg nacisti pretvaraju u životinju: „stotine hiljada prisiljenih da hodaju četvoronoške već se ne trude da pobede u sebi životinje”. (*Hideg*: 100; *Hladni*: 104)

²² On potom zaključuje da je Debrecenijev jezik objektivn, iako i dalje poetski, što njegovo delo odvaja od književnosti pisane u naturalističkoj tradiciji, povezujući *Hladni krematorijum* s tragičnim elementom realizma.

Dok prva scena *Hladnog krematorijuma* i komparacija deportovanih sa životinjama uspešno ilustruju način na koji „svedočenje odbija poslušnost” i na koji poređenja „odbijaju da izvedu sličnosti [...] stavljajući našu sposobnost da načinimo prostor za sličnost, saosećanje, upoređivanje u neugodan položaj” (Yaeger: 401, 402), „apotropične odlike” Debrecenijevog svedočanstva postaju još očividnije u njegovim opisima logora. Po dolasku u Aušvic, Debrecenija i druge deportovane odvajaju prema danas (ne)čuvenim „selekcijama” u dve grupe, i on biva smešten na desnu stranu s grupom koja je, kako će saznati kasnije, određena za rad.²³ Njegova grupa na hladnoći mora da skine odeću i, pre nego što će ih odvesti pod tuševe, vode ih u barake da im se obriju glave:

„Oznojena, prašnjava ljudska tela šire težak smrad koji pritiskuje grudi, ali toplota miluje. Škljocaju mašinske makaze. Transport koji je stigao pre nas šišaju do pojasa goli ’berberi’. To je druga etapa. Šišanje stidnih delova, ko-

²³ Ovde Debreceni nekoliko puta prekida narativ i nudi autorske komentare o onom što opisuje, na primer o „hijerarhiji parija” i „aristokraciji logora, bednim bogovima ovoga bednoga sveta” – the *Lagerälteste*, *Lagerschreiber*, *Blockälteste* i *Kapoi* (Hideg: 32; *Hladni*: 29). Ta potreba da čitaocu pruži više informacija o „koncentracionom univerzumu” (termin je skovao Ruse [Rousset]), ukazuje na napor da se narativ ukotvi u istorijskom okviru. U drugim slučajevima, autorovi komentari služe isticanju kontrasta između pre i posle, između znanja koje je narator posedovao pre logora i njegovog naknadnog iskustva, kao i kontrasta između čitaočevog znanja i čitaočeve (ne)mogućnosti da zna kako je bilo u nacističkom koncentracionom logoru. Na primer, kada od francuskog Jevrejina u Aušvicu sazna da gasne komore zaista postoje, Debreceni prekida dijalog s Francuzom (koji se odvija u sadašnjem vremenu) i komentariše: „Da, možda sam bio spreman na ovako što. O avetinjskim istorijama gasnih komora i krematorijuma dosta sam slušao i čitao kod kuće. Ali ovo je nešto drugo. Nije priča, niti štivo” (*Hladni*: 37; *Hideg*: 40). Takvi komentari, često izrečeni u prošlom ili davnom prošlom vremenu, remete iluziju fikcije i „oblikuju naratora kao naratora i očevica, a ne kao nekog čija se iskustva mogu asimilovati u naša vlastita” (Eaglestone: 50).

se, pazuha. To je profilaksa protiv vašljivosti. Zabezegnuto posmatram strvinare. Zar u njima nema nikakvog sapatničkog osećanja?” (*Hideg*: 38; *Hladni*: 35–36)

Scena brijanja ističe kontrast između poznate slike u berberskoj radnji i „brijanja” u Aušvicu, kao i kontrast između gadjljivog smrada i „toplote koja miluje”. Kako Jeger primećuje, „figure svedočenja izvode specifične retoričke ili telesne efekte koji nas odbijaju čak i onda kada nas guraju ka intimnom” (402). Debreceni bezosećajno sažima čitav proces registrovanja, skidanja odeće, brijanja, tuširanja, navlačenja prugaste odeće i drvene obuće: „Proizvodnja robijaša po tekućoj traci. Ubaci na jednoj strani čoveka, na drugoj će ispasti – heftling” (*Hideg*: 42; *Hladni*: 40).²⁴ Poredeći čitav proces s pokretnom trakom, Debreceni ističe rutinu kojom se ljudi preobražavaju u *Häftlinge* i razmere te rutine, ali i hladnu i racionalnu proceduru, kao da se ona ne tiče ljudskih bića.

Bez sumnje, na šta nas podseća i Iglston, mnogi događaji koje opisuju svedočenja o Holokaustu toliko su jezivi da oni sami po sebi stvaraju distancu i sprečavaju poistovećivanje. Često se takvi događaji opisuju kao neka vrsta epifanije, kao momenti koji pokazuju ili otkrivaju istinu (Eaglestone: 54–56). U *Hladnom krematorijumu* nailazimo na jedan takav moment, kada „Poluruki”, SS kapetan i glavni nadzornik grosrozenskog logorskog okruga (ranjen na frontu otkada ima bandažiranu ruku), posećuje logor u Ojleu. Zatvorenici koji su ranije imali prilike da ga vide strahuju jer je SS oficir nadaleko poznat po svojoj surovosti. Narator, međutim, ne vidi razlog za uznemirenost: „Najzad, šta se može još dogoditi? Svaki dan, svakog časa smo i tako izvan zakona, na dometu ubicama” (*Hideg*: 76; *Hladni*: 78). Poluruki dolazi do mesta gde radi naratorova grupa i pita kapoa da mu pokaže najboljeg radnika. Kad taj radnik istupi, SS oficir ga ubija svojim revolverom, uz tih i rasejan osmeh: „Jedan

²⁴ Već na samom početku knjige, Debreceni aludira na razmere i industrijske metode nacističkih logora smrti, nazivajući ih „fabrikama smrti” (*halálgyárak*; *Hideg*: 14).

mali prikaz – kaže. – Ilustracija kako Jevrejin i kad je najbolji treba da crkne”. Narator na to suvo primećuje: „Kič. Užas je uvek kič. Čak i onda kad je istina” (*Hideg*: 77; *Hladni*: 80). „Kič” na koji narator ovde upućuje može se razumeti kao komentar o ponašanju nacističkog egzekutora, koji jednim gotovo teatričnim gestom poziva zatvorenika napred i cinično ga ubija pred svima da bi pružio primer svoje moći nad životom zatvorenika. U isto vreme, međutim, poređenje te scene s kičom moglo bi se čitati i kao metatekstualni komentar o nemogućnosti pričanja (ili prikazivanja) scene ubijanja tako da se ne podlegne klišeima. Komentari poput ovih još su interesantniji jer je, kako je to pokazao Bajford („Remembering”) u svojoj raspravi o intervjuima s jasenovačkim logorašima koje je sproveo Jaša Almuli, jugoslovenska kultura sećanja bila veoma usredsređena na stradanja, posebno kada je reč o koncentracionim logorima ili prikazivanju zločina koje su počinili nacisti ili ustaše.

U opisima „bolnice” u Dernhauu, hladnog krematorijuma, Debrecenijev narativ još više sužava osnov na kojem bi čitalac mogao da razvije empatiju prema zatvorenicima. Štaviše, Debrecenijev opis vlastitog susreta s dernhauskom bolnicom ne ostavlja prostora za sumnju da on sam nije osetio, niti je mogao da oseti saosećanje ili bliskost s bolesnim i poluludim pacijentima: „Među redovima ležaja razliva se nekoliko santimetara duboka, žuta, odvratna tečnost. Po smrdljivoj tekućini šljapkajući gaze goli kosturi. Prvi utisak je da smo dospeli među opasne ludake” (*Hideg*: 118; *Hladni*: 124). Međutim, nešto dalje on kaže: „to je bilo onda kada sam se i sam uvrstio i postao deo suludih, golih ljudi” (*Hideg*: 119; *Hladni*: 125). U Dernhauu, primećuje Debreceni, „telo može da zna samo za jednu želju: jesti” (*Hideg*: 156; *Hladni*: 168) i ta snažna potreba razlaže čak i krvne veze: „otac i sin započinju bitku oko jednog zalogaja” (*Hideg*: 147; *Hladni*: 159). Zaključak naratora je razoran:

„varaju se oni koji misle da je u roblju koje su stvorili nacisti ostalo osećanja za zajednicu i da mi mogućnost oslobođenja umemo da cenimo odvojeno od lične sudbine. Nikako. Svaki pokret upoređivali smo sa iščekivanim produžetkom našeg fizičkog života. Čekali smo mir, ne toliko mir sveta,

već naš mir. Počeli smo da se bojimo velikog posrednika za primirje, smrti. Neće li prepući to moje srce, neće li se naduti to moje telo dok ne stigne ovamo veliki preokret. To je sebičnost koja vlada u prašumi prljavštine i vaši, to je zakon džungle.” (*Hideg*: 158; *Hladni*: 171)

Stavivši u prvi plan nemogućnost postojanja logorske zajednice, on kao da nagoveštava da su očekivanja prema kojem će preživeti biti junaci otpora puka iluzija. Razlaganje zajednice, kako pokazuje govoreći o ulozi zatvorenika u logorskoj hijerarhiji, jedna je od premisa na temelju koje su funkcionisali nacistički koncentracioni logori.

Međutim, Debreceni ne naglašava samo „požar koji uništava zajednice” (Miller 2011) među samim zatvorenicima. Opis sebe kao jedne od osoba u dernhauskim barakama za bolesne takođe sprečava čitaoca – ili mu bar izrazito otežava – da zamisli bilo kakav oblik zajedništva s naratorom. To postaje jasno u Debrecenijevom opisu trenutka kada biva zaražen tifusom. U delirijumu, on opisuje kako opaža mesto i ljude oko sebe:

„Ljudi i predmeti postaju reljefniji. Tifus je kao ružičaste naočari detinjstva. Vraća mi se svest, štaviše oštrije zapaža nego u A-bloku. Kad mi je temperatura iznad četrdeset, onda na slepoočnicama ne osećam paklene čekice [...]. Lak sam i budan. Kao neko koji bi ovamo zavirio iz radoznalosti, posmatram besno ludilo vatruštine. Gledam one koje je obuzeo napad kankana. Slušam one koji urlaju, stenju, zavijaju, i koji pokorno i čisto strašljivo preklinju da im dadu vode. Posmatram one koji se osakaćuju, i najužasnije, 'vašoždere'. Vašožder leži preko dva ležaja. To je slabunjav Grk sa licem kao u stare žene. Ne besni, ni glasa da mu čuješ. Ali neprekidno leži potrbuške na šušcima. Pruža svoj ispucani, beo jezik i liže vaši koje gamižu pod njim. Njihovo pucketanje kida živce.” (*Hideg*: 173; *Hladni*: 188–189)

Dok je efekat groznice uhvaćen metaforom koja evocira pozitivne, čak nežne konotacije, poput ružičastih naočara detinjstva, efekat prepoznavanja ili bliskosti se naglo prekida opisima

drugih bolesnika za koje su karakteristični životinjski zvukovi (urlanje, stenjanje, zavijanje) ili se metonimijski svode na životinju, kao u slučaju „važoždera”. Jeger primećuje da u tekstu Šarlot Delbo „stalni pritisak estetskog otuđenja uklanja ovu blizinu, produbljujući zjap između primarnog i sekundarnog svedočenja i zahtevajući od čitalaca [...] da odbace naše utešne iluzije o empatiji, da negiraju mogućnost empatije” (401). Debrecenijeva poređenja rade nešto slično: razlažući svaki oblik ljudskog reciprociteta između samog sebe i drugih zatvorenika, njegove figure govora staju na put tome da se ostvari blizina između čitalaca i žrtava.

Poslednja odlika svedočenja, prema Iglstonu, bilo bi odsustvo zaokruženja, kako u smislu da kraj priče ne predstavlja „zadovoljavajuć završetak”, tako i u smislu stalnog vraćanja pisaca svedočenja na svoja iskustva i ponovnog prepričavanja vlastitih sećanja na logore (64–67). Na prvi pogled deluje da *Hladni krematorijum* protivreči ovoj tezi. Po opisu sovjetskog oslobođenja logora, poslednje poglavlje knjige zatvara se odvojenim paragrafom u kojem narator promišlja značenje slobode. Opisujući svoj oporavak u provizornoj bolnici u Vistegirsdorfu, on se priseća ruske bolničarke – koja se politički korektnim jezikom tog vremena naziva „drugaricom Tatjanom” (*Tatjana elvtársnő*) – dok mu neprestano ponavlja reč „svaboda” da bi ga ojačala i osnažila njegovu volju da preživi. Paragraf se završava na sličan politički korektan i melodramatičan način, scenom beskrajne reke ljudi koji se kreću seoskim putem i pevaju Internacionalu, a poslednja reč u romanu je „pevaju”. Međutim, samo nekoliko redova iznad, narator se priseća kako preživeli gledaju na gomilu novinara i fotografa koji pristižu:

„U neverici posmatramo one koji dolaze iz spoljnog sveta, ove prave sinove sreće, srećnike koji nikad nisu oblačili prugaste krpe. Imaju ime i prezime, na prstu im blista burma, nisu vašljivi. To su pravi marsovci sveta preko bodljivih žica.” (*Hideg*: 185–186; *Hladni*: 202)

Čak i po oslobođenju, podela na one koji su preživeli logore i one koji u njima nikada nisu bili zatočeni, i dalje je tu i verovat-

no će zauvek ostati nepremostiva. Ali da li je knjiga na taj način čitana u socijalističkoj Jugoslaviji? U delu koji sledi razmatraču recepciju romana u vreme njegovog objavljivanja, i onda kada je ponovo izdat 1975. godine.

Recepcija *Hladnog krematorijuma* u socijalističkoj Jugoslaviji

U novijem članku o sećanjima na Holokaust u Srbiji, Đerđ Serbhorvat (György Szerbhorváth) zapaža da su „socijalistički udžbenici o mađarskoj književnosti iz Vojvodine sadržali delove [*Hladnog krematorijuma*], ali prateća objašnjenja nisu pominjala reč 'Holokaust'. Pitanja koja su postavljena odnosila su se na ljudsku čudovišnost i užase fašizma u načelu”. (159) Premda je ovo tačno u nekoj opštoj ravni, potrebno je istaći da se sama reč *holokaust* pre 1961. godine, kada je održano suđenje Ajhmanu, na zapadu retko koristila da bi označila nacistički genocid nad evropskim Jevrejima. Reč je ušla u međunarodni opticaj tek posle ovog suđenja (Cesarani and Sundquist 2012). U zapadnoj Evropi i Sjedinjenim Američkim Državama termin nije ušao u istorijski i javni diskurs do sedamdesetih godina (u Sjedinjenim Američkim Državama za popularizaciju termina presudnu ulogu imala je televizijska serija „Holokaust”). Njegovo odsustvo u jugoslovenskim udžbenicima, bar pre suđenja Ajhmanu, samo po sebi ne treba da iznenadi i ne treba ga nužno tumačiti kao ideološko obeležje ćutanja o Holokaustu. Za raspravu o recepciji knjige ovo je važno imati na umu.

Jedan od najneobičnijih prikaza napisao je pisac i književni kritičar Karoj Sirmai (Károly Szirmai) koji, čini se, nije imao nikakvog znanja o nacističkom genocidu nad Jevrejima ili je smatrao da takvo znanje nema nikakvog značaja za čitačovo razumevanje knjige. U svom prikazu za *Híd*, književni časopis na mađarskom jeziku, Sirmai poredi *Hladni krematorijum* s *Crnim manastirom* Aladara Kunca (Aladár Kuncz), književnom hronikom o piščevom iskustvu ratnog zarobljeništva u Francuskoj

tokom Prvog svetskog rata. Sirmai naziva Debrecenijevu knjigu romanom o „teškoćama njegovog zatočenja”. Knjigu hvali ističući njen „savršeno oblikovani stil”, naglašavajući njenu „oštroumnu artikulisanost” i „besprekoran ritam proze, njegovu bogatu lingvističku imaginaciju” (618). Govoreći o piscu kao o nekom ko „neprikosnoveno meša sve nijanse sive”, on ističe da je Debreceni u stanju da „nas zainteresuje za najodvratnije, najužasnije i najtlačiteljskije stvari”, pa čak i da „oslika smrt u njenim raznim vidovima” i „razne stupnjeve bola, patnje i usamljenosti na bogat način” (618). Naglašava da su „prizori eksplicitni” i da će „onaj ko čita knjigu biti na mucu da ih zaboravi” (618). Sasvim suprotno mom čitanju, Sirmai čita roman kao dokaz da „dve najbolje ljudske karakteristike, dominacija uma i volje, čoveku ne dozvoljavaju da istrune”. Ističući da se i na najpaklenijim stranicama romana uvek javlja znak nade, tvrdi da se, „najzad, roman završava divnom himnom oslobođenju” (619).

Hladni krematorijum imao je dobar prijem i u vodećim srpskim novinama i književnim časopisima poput *Politike*, *Književnih novina* i *Književnosti*. Za razliku od Sirmaijevog (pre) naglašavanja stilske snage knjige (koja se očito bar delom izgubila u srpskom prevodu) i zanemarivanja istorijskog konteksta, srpski recenzenti su uglavnom bili šokirani činjenicama koje Debrecenijevo delo predstavlja. Većina njih ne ispušta eksplicitne reference na jevrejski identitet žrtava u knjizi. To ukazuje na činjenicu da je *Hladni krematorijum* uistinu imao određenu ulogu uvoda u „koncentracioni univerzum” i da je delom pomogao opštoj javnosti da uvaži jevrejsku specifičnost Holokausta i pre suđenja Ajhmanu. U prikazu napisanom za časopis *Književnost*, Gvido Tartalja primećuje: „Za razliku od pomenutih logora [Dahau, Mathauzen, Buhenvald, Birkenau], Aušvic bio je logor interniraca Jevreja, najviše iz Istočne Evrope” (Tartalja: 198). Tartalja jasno stavlja do znanja da je za njega jedno od najšokantnijih otkrića koje pruža Debrecenijev rad struktura i funkcionisanje koncentracionih logora, ističući da „nadzornici najčešće nisu bili nacisti, već – a u tome je možda najveća strahota ove knjige – i sami logoraši, po principu da ’najbolji gonič robova postaje sam rob, kad ga staviš u povlašćeni polo-

žaj” (198). On zaključuje da je Debrecnijeva „hronika, napisana krvlju i znojem, koliko optužba nacizma i nacista, toliko u isto vreme jedna strahovita optužba samih logoraša, iz čijih su se redova regrutovali razni rodovi starešina” (198), naglašavajući da je „vrlo malo tu bilo primera muževne hrabrosti toliko dragocene u takvim prilikama” (199). Njegovo tumačenje je delom na liniji dominantnog shvatanja svedočenja, prema kojem ono predstavlja čin osude nacista, ali i, što je zanimljivo, odsustva hrabrosti samih zatvorenika. Tartalja sugerije da bi knjiga „trebalo da se prevede pre svega na nemački i italijanski s obzirom na poreklo nacizma i fašizma, a onda i na druge jezike” (200).

Na sličnom tragu, *Politikin* recenzent naziva knjigu „najšokantnijim dokumentom koji trenutno imamo u našoj književnosti o hladnom i unapred smišljenom fašističkom tlačenju naroda i narodnosti” (V. P.). Dok ova formulacija podseća na političku retoriku toga vremena, recenzent takođe pominje da Debrecnijeva knjiga „u čoveku budi [...] ljudska osećanja” – što sugerije da je knjigu čitao kao nešto više od osude nacizma, i ističe da je „samo mali broj onih koji su ostali živi – zadržao ljudskost” (V. P.: 4).²⁵ Na liniji dominantnog istorijskog narativa toga doba, koncentracioni logori su opisani kao „mesta gde su politički zatvorenici, Jevreji i pripadnici slovenskih naroda istrebljivani” (V. P.: 4). Politički zatvorenici su navedeni prvi, ali se i Jevreji eksplicitno pominju kao odvojena grupa i tako se implicitno priznaju kao zaseban kolektiv žrtava. U prikazu objavljenom u *Književnim novinama*, Janko Đonović, crnogorski pesnik koji je tokom rata bio zatvoren u albanskim, italijanskim i nemačkim logorima, primećuje da su u Aušvic „dopremani u prvom redu Jevreji” i pominje da je Debreceni, „Mađar iz Jugoslavije [...] koji je u vrijeme rata sa drugim Jevrejima iz naše zemlje uhapšen u Bačkoj Topoli i sproveden u Aušvic” (n. s.). Đonović govori po-

²⁵ On, štaviše, piše da „ovo nije 'literatura', nema tu traganja za književnom 'razonodom' za čitaoca [...]. Ovo je živ čovek koji govori o najužasnijim i najzverskijim [stvarima] koje je ljudski rod doživeo, samo zato što je shvatio – posebno kroz svoja najmračnija iskustva u logoru u Aušvicu – razlog zbog kog se čovek naziva čovekom”. (V. P.: 4)

hvalno o ubedljivom prikazu psihologije zatvorenika, uključujući i „logorsku aristokraciju”, što doprinosi istinitosti knjige. Za razliku od mnogih ranijih hroničara, primećuje Đonović, Debreceni je „nepoštedan” kada piše „o sebi i svojim osjećanjima u logorskom paklu”, usled čega se knjiga čita kao „svirepa realnost” (n. s.). Kako je reč o društveno angažovanom piscu i pesniku koji je često pisao o Narodno-oslobodilačkoj borbi, ne može nas iznenaditi da Đonović ovu knjigu čita kao zbirku „ilustracija koje svojom realnošću i hladnokrvnošću osuđuju nacistički sistem za ubijanje i ponižavanje”, te da melodramatično prispeće slobode na kraju knjige doživljava kao „upečatljivo i poetski nadahnuto” (n. s.). Premda je, s izuzetkom Sirmajija, većina recenzenata iz pedesetih godina XX veka *Hladni krematorijum* čitala kao osudu nacizma, knjiga je svejedno imala važnu ulogu u informisanju javnosti kako o funkcionisanju „koncentracionog univerzuma”, tako i o jevrejskoj specifičnosti Holokausta.

Hladni krematorijum doživljava svoje drugo izdanje 1975. godine povodom Debrecenijevog sedamdesetog rođendana, kada on za ovu knjigu dobija i *Hidovu* nagradu. Recepcija knjige krajem šezdesetih i sredinom sedamdesetih godina ukazuje na promenu koja, s jedne strane, otkriva tendenciju među kritičarima da knjigu čvršće vežu za kanon književnosti Mađara iz Vojvodine, dok je s druge strane prisutno i odmicanje od (jevrejske) specifičnosti Holokausta ka tumačenjima koja ističu Debrecenijeva postignuća u predstavljanju univerzalnih dimenzija patnje u koncentracionim logorima. Za tu tendenciju ilustrativno je predstavljanje knjige Imrea Borija (Imre Bori) u njegovoj *Književnosti jugoslovenskih Mađara* (1975/1979), kao i pogovor Ištvana Selija drugom izdanju iz 1975. godine. Oba kritičara jedva da i pominju činjenicu da je Debreceni bio Jevrejin, i – u sličnom duhu u kom to čine naslovna strana i ilustracije drugog izdanja – umesto toga naglašavaju piščevu sposobnost da zahvati univerzalnu dimenziju ljudske patnje.

Kerenji nudi moguće objašnjenje koje bi pomoglo u tumačenju ovog paradoksa u promeni recepcije knjige u periodu od pedesetih do sedamdesetih godina, kada razmatra pažnju koja je u jugoslovenskoj štampi posvećena suđenju Ajhmanu: „Ubijanje Jevreja kao zaseban narativ koristio se da bi se širi nacistički

program istrebljenja u Evropi povezao s lokalnom jugoslovenskom situacijom. Kao takav, imao je političku i didaktičku svrhu u vreme suđenja Ajhmanu, ali kao priča nije jemčio institucionalizaciju: Jugosloveni su na taj način mogli da se informišu o detaljima nacističkog istrebljenja Jevreja u štampi, iako njihova deca o tome nisu učila u školi” (200).

Najnovije mađarsko-srpsko reizdanje iz 2015. godine prikazuje još jedan sloj razvoja u životu knjige: javno predstavljanje knjige u Muzeju Vojvodine otvorio je Jevrejski hor Novog Sada koji je izvodio tradicionalne jevrejske pesme (Toma 2015). Izdat pod pokroviteljstvom mađarskog predsedavanja Međunarodnom alijansom za sećanje na Holokaust (IHRA), ovaj reprint svedoči o sve većem interesovanju za Holokaust u Srbiji pod uticajem IHRA, što je fenomen koji ću potanko razmatrati u osmom poglavlju.

Zaključak

Izgleda da Debrecenijev *Hladni krematorijum* zauzima čudnovato protegnutu poziciju u socijalističkoj kulturi sećanja. S jedne strane, svedočenje se kreće unutar granica koje je postavila jugoslovenska kultura sećanja. Nekim rečima koje pisac bira odzvanja dominantni rečnik toga doba: nacisti se često nazivaju „naci-fašistima” (*náci-fasiszták*) ili „fašistima” (*fasiszták*); ruska bolničarka iz poslednjeg paragrafa zove se „drugarica Tatjana” (*Tatjana elvtársnő*). S obzirom na to da je Debreceni deportovan u poljske logore, njegovo se svedočenje razumljivo više usredsređuje na dešavanja izvan Jugoslavije. To je njegovo delo – koje su objavile državne izdavačke kuće u Novom Sadu i Beogradu – možda učinilo manje kontroverznim za vlasti: nacističke logore organizovali su i vodili *nemački* fašisti, a ti su logori bili smešteni u dalekoj Poljskoj pod nemačkom okupacijom.

Istovremeno, *Hladni krematorijum* nudi viđenje Holokaušta koje se na nekoliko ravni opire lakoj aproprijaciji. Debreceni u prvi plan ističe specifičnost i veličinu nacističkog genocida nad Jevrejima (autor i svi drugi ljudi iz okoline Bačke Topole

deportovani su *zato što* su bili Jevreji, većina zatvorenika koje on susreće u Poljskoj su Jevreji; on ističe da su milioni njih ubijeni). Naglašavanje panevropskih dimenzija Holokausta koje nadilaze jugoslovensku borbu proširuje i nijansira dominantni jugoslovenski istorijski narativ o Drugom svetskom ratu.

Kako sam pokazao u svom pomnom čitanju teksta, Debrecenijevi memoari naglašavaju zjap koji nastaje između čitaočevog i piščevog iskustva posredstvom narativnih sredstava, posebno poređenja, koja uvlače čitaoca u priču i u isti mah staju na put ili podrivaju poistovećivanje, pa i samo saosećanje. Kako mu nedostaju bilo kakvi herojski tonovi, toliko karakteristični za dominantan komunistički narativ o partizanskoj borbi, koji čak i u svedočenjima preživelih nastoje da istaknu priče o otporu, *Hladni krematorijum* nudi drugačiju, raščaranu perspektivu o tome šta je značilo biti zatočen u koncentracionom logoru. Štaviše, Debreceni pokazuje kako konvencionalna shvatanja zajednice prestaju da budu održiva u nacističkim logorima, ukazujući na kontinuum koji postoji između ukidanja ljudskosti i razlaganja zajednice.

S jedne strane, moja analiza pokazuje da su stvari u ranoj jugoslovenskoj kulturi sećanja bile složenije nego u drugim komunističkim zemljama, te da je artikulisanje ličnog iskustva preživelog u logorima *bilo* moguće. S druge strane, kao što je pokazao moj pregled recepcije knjige, nisu svi recenzenti čitali delo kao tekst svedočenja u smislu koji sugerise Iglston.²⁶ Dva naredna poglavlja, o prvim dramskim tekstovima o Holokaustu i o logorskoj poeziji iz Jasenovca, pomoći će da se stečena shvatanja o sećanju na Holokaust u Jugoslaviji nijansiraju i osvetlice ulogu pozorišta i poezije u pomeranju granica zvanične politike sećanja, predlažući drugačije razumevanje svedočenja.

²⁶ Ovo bi moglo da znači da nisu svi čitaoci doživeli zjapove i rupture u tekstu kao prepreku za (lako) konzumiranje – ili da procesi poistovećivanja kod čitalaca ne funkcionišu nužno tako izravno kako to predstavlja Iglston. Kako bilo da bilo, obe pretpostavke samo ojačavaju potrebu da se književnost svedočenja ponovo prođe i iščita na nov način, uzimajući u obzir složene procese recepcije i protoka tih narativa.

Literatura

- Bori, Imre. *Književnost jugoslovenskih Mađara*. Prevod Vladislav Rotbart. Novi Sad: Matica srpska, 1979.
- Bori, Imre. *Irodalmunk évszázadai*. Újvidék: Forum, 1975.
- Boškov, Živojin. *Leksikon pisaca Jugoslavije*. Vol. 1 A-Dž. Novi Sad: Matica srpska, 1972.
- Byford, Jovan. „Shortly Afterwards, We Heard the Sound of the Gas Van: Survivor Testimony and the Writing of History in Socialist Yugoslavia”. *History and Memory*, 22.1, 2010: 5–47.
- Byford, Jovan. „Remembering Jasenovac: Survivor Testimonies and the Cultural Dimension of Bearing Witness”. *Holocaust and Genocide Studies*, 28.1, 2014: 58–84.
- Cesarani, David, ed. *After Eichmann. Collective Memory and the Holocaust since 1961*. London and New York: Routledge, 2005.
- Cesarani, David and Sundquist, Eric J. *After the Holocaust: Challenging the Myth of Silence*. London: Routledge, 2012.
- Debreczeni, József. *Hideg Krematórium: Auschwitz regénye*. Noviszád: Testvériség-Egység, 1950.
- Debreczeni, József. *Hideg Krematórium: Auschwitz regénye*. Újvidék: Forum, 1975.
- Debreceni, Jožef. *Hladni krematorijum: roman Aušvica*. Preveo s mađarskog Bogdan Čiplić. Beograd: Prosveta, 1951.
- Denegri, Ješa. „Inside or Outside 'Socialist Modernism'? Radical Views on the Yugoslav Art Scene 1950–1970”. *Impossible Histories: Historical Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918–1991*. Ed. Dubravka Đurić and Miško Šuvaković. Cambridge, Mass: MIT, 2003: 170–208.
- Đonović, Janko. „Hladni krematorijum' od Jožefa Debrecenija”. *Književne novine*, 24. mart 1954, n.p.
- Eaglestone, Robert. *The Holocaust and the Postmodern*. Oxford: Oxford UP, 2004.
- Genette, Gérard and Maclean, Marie. „Introduction to the Paratext”. *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation*, 22.2, 1991: 261–272.
- Gerold, László. *Jugoszláviai magyar irodalmi lexikon: 1918–2000*. Újvidék: Forum, 2001.

- Gitelman, Zvi. „Politics and the Historiography of the Holocaust in the Soviet Union”. *Bitter Legacy. Confronting the Holocaust in the USSR*. Ed. Zvi Gitelman. Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 1997: 14–42.
- Glid, Nandor. *Holocaust: Pepelu mojih roditelja i milionima žrtava nazizma / To the Memory of my Parents and the Many Millions who Nazism Turned into Ashes* (12 black and white photolithographies). Beograd: n. p., 1986.
- Jambrešić Kirin, Renata. „The Politics of Memory in Croatian Socialist Culture: Some Remarks”. *Narodna umjetnost*, 41.1, 2004: 125–143.
- Jović, Dejan. *Yugoslavia: A State that Withered Away*. West Lafayette, Indiana: Purdue UP, 2009.
- Karge, Heike. *Steinerne Erinnerung–versteinerte Erinnerung? Kriegsgedenken in Jugoslawien (1947–1970)*. Wiesbaden: Harrasowitz, 2010.
- Kazaz, Enver. „Herog i žrtva u funkciji pamćenja rata. Književni kanon i ideološki rituali kao temelj nacionalnog pamćenja”. *Kultura sjećanja: 1945. Povijesni lomovi i svladavanje prošlosti*. Ed. Sulejman Bosto and Tihomir Cipek. Zagreb: Disput, 2009: 141–154.
- Kerenji, Emil. *Jewish Citizens of Socialist Yugoslavia: Politics of Jewish Identity in a Socialist State, 1944–1974*. Diss. U of Michigan, 2008.
- Kočović, Bogoljub. *Sahrana jednog mita: Žrtve Drugog svetskog rata u Jugoslaviji*. Beograd: Otkrovenje, 2005.
- Koljanin, Milan. *Nemački logor na beogradskom Sajmištu 1941–1944*. Beograd: Institut za savremenu istoriju, 1992.
- Miller, J. Hillis. *Conflagration of Community: Fiction Before and After Auschwitz*. Chicago, IL, USA: U of Chicago, 2011.
- Milutinovic, Zoran. „Yes, but... Institutionalization and De-Institutionalization of Socialist Realism in Serbia”. *Ricerche slavistiche*, 12.58, 2014: 5–30.
- Snyder, Timothy. *Bloodlands: Europe between Hitler and Stalin*. New York: Basic Books, 2010.
- Subotić, Irina. *Nandor Glid*. Beograd: Fondacija Vujičić kolekcija, 2012.
- Szeli, István. „Kísérlet egy regény megközelítésére”. *Debreczeni, Hídeg*: 189–201.
- Szerbhórváth, György. „A jugoszláviai holokauszt emlékezete Szerbiában–irodalmi és tudományos igényű könyvek tükrében”. *REGIO. Kisebbség Kultúra Politika Társadalom*, 23.1, 2015: 152–166.

- Szirmai, Károly. „Debreczeni József: Hideg krematórium”. *Híd*, 9, 1951: 618–619.
- Tartalja, Gvido. „’Hladni krematorijum’ od Jožefa Debrecenija”. *Književnost*, 6.8, 1951: 198–200.
- Toma, Viktória. „Újvidéken bemutatták Debreczeni József újra kiadott könyvét”. *Vajdasság Ma*, 15. October 2015. <http://www.vajma.info/cikk/kultura/10648/Ujvideken-Bemutattak-Debreczeni-Jozsef-ujra-kiadott-konyvet.html>
- Utasi, Csaba. „’A diadalok könyvének fekete lapja vagyok’: A tanúsodás igénye Kertész Imre műveiben”. *Hungarológiai közlemények*, 33, 2002: 7–14.
- V. P. „Jožef Debreceni: Hladni krematorijum”. *Politika*, 13931, 2. avgust 1951: 4.
- Yaeger, Patricia. „Testimony without Intimacy”. *Poetics Today*, 27.2, 2006: 399–423.
- Young, James E. *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. New Haven, Conn: Yale UP, 1993.
- Wieviorka, Annette. „Un lieu de Mémoire et d’Histoire: le Mémorial du martyr juif inconnu”. *Les juifs entre la mémoire et l’oubli*. Ed. Foulek Ringelblum. Brussels: Editions de l’Université de Bruxelles, 1987: 107–132.
- Wieviorka, Annette. *The Era of the Witness*. Ithaca, New York: Cornell UP, 2006.

2. HOLOKAUST NA POZORIŠNOJ SCENI SOCIJALISTIČKE JUGOSLAVIJE

Drame Đorđa Lebovića o Holokaustu

U ovoj celini analiziraju se dva pozorišna komada koja su doživela premijere sredinom pedesetih i krajem šezdesetih godina u socijalističkoj Jugoslaviji. Oba komada – *Nebeski odred* (1957) u koautorstvu s Aleksandrom Obrenovićem, i *Viktoriju* (1968) – napisao je Đorđe Lebović. Za Lebovića se može reći da je bio prvi dramski pisac u socijalističkoj Jugoslaviji koji je temu Holokausta izneo pred širu publiku; uz to njegove su predstave pitanja sećanja na Holokaust obradila na jedan vrlo originalan i za to vreme provokativan način. Uprkos tome, Lebovićevo delo dosad nije privuklo značajnije akademsko interesovanje, iako je većina njegovih dramskih tekstova nailazila na pohvalu kritike u vreme kada su izvođeni, i premda su neki od njih uključeni u antologije savremene srpske drame ili se na njih referiše i u enciklopedijskim prikazima moderne drame.²⁷ Namera mi je da istražim kako su ove drame posredovale, oblikovale i promovisale narative o uništenju evropskih Jevreja na pozadini specifične kulture sećanja u socijalističkoj Jugoslaviji. Ispitaću koliko su drame, kao dela koja pripadaju fikciji, predstavljale šou, ali

²⁷ Videti Selenić (*Antologija*: 1–112), Stamenković (*Savremena*: 37–129), Mihailovich (1984) and Medenica (2007).

i kako su izvođenjem doprinele pojavi sećanja na Holokaust u Jugoslaviji.

Analiza *Nebeskog odreda* pokazaće da je Lebovićeva obrada „Sonderkommando” (specijalnog odreda) mnogo pre suđenja Ajhmanu 1961–1962. godine iznela pred širu publiku stvarnost i specifičnost nacističkog genocida nad Jevrejima, navodeći je i da se odmakne od crno-belih kategorija koje je nudila jugoslovenska kultura sećanja. Pažljiviji pogled na kontekst prijema predstave pokazaće u kojoj su se meri etički i estetički problemi što su zaokupljali Lebovića razlikovali od interesa pozorišnih kritičara glavnog toka i dominantne politike pamćenja. Pomno čitanje *Viktorije* u kojoj se dramatiizuje (fiktionalno) suđenje dvojici nacističkih logorskih komandanata, otkriva način na koji Lebović poima neka od ključnih pitanja svedočenja, prava i pravde šest godina posle suđenja Ajhmanu. Specifičnije, analiziraću kako koristeći se tropom suđenja, *Viktorija* skreće pažnju na lingvističke, pravne i etičke izazove s kojima se pravosudni sistem nužno suočava kada se bavi zločinom Holokausta.

Načinom uprizorenja Holokausta, Lebovićeve predstave dekonstruišu podelu na zločinca/žrtvu, bacajući za to vreme sasvim novo svetlo na pitanja svedočanstva i empatije, sećanja i pravde – što su u svim evropskim zemljama posle Drugog svetlog rata središnja istorijska i etička pitanja, koja su jugoslovenske vlasti tretirale kao veoma osetljivu stvar. Nadam se da ću, uz to, pokazati da Lebovićeve predstave sugerišu složeno razumevanje traumatskog svedočanstva, koje na mnoštvo načina najavljuje uvide savremenih studija Holokausta i studija traume. U tom smislu, njegove se predstave nisu samo značajno razlikovale od dominantnog socijalističkog narativa o Drugom svetskom ratu, već su implicitno otkrivale slepu mrlju socijalističke kulture sećanja glavnog toka, do koje je dovela usredsređenost na junački narativ o partizanskoj borbi s jedne strane, i posvećenje žrtava fašizma s druge – a s tom slepom mrljom se svaki ozbiljni narativ o sećanju na Holokaust nužno mora suočiti. Međutim, njegove predstave u isti mah pokazuju da je unutar samog okvira jugoslovenske socijalističke kulture umetnička artikulacija tih pitanja bila moguća.

Nebeski odred: predstava i rasprava

Prva pozorišna predstava o Holokaustu koja je izvedena u Jugoslaviji nosila je ime *Nebeski odred*. Komad su napisala dva mlada dramska pisca, Aleksandar Obrenović i Đorđe Lebović, koji je kao petnaestogodišnjak 1944. godine deportovan u Aušvic. Dramski tekst smešten je u koncentracioni logor Aušvic i govori o „Himmelkommando” (nebeskom odredu), kako članovi Sonderkommando jedinice u drami sebe ironično nazivaju. Reč je o grupi od sedam zatvorenika koji su primorani da odluče da li će biti odmah ubijeni ili će pristati da pomažu SS-ovcima u krematorijumima tokom tri meseca, posle čega će ih SS-ovci ubiti, a njihove leševe spalice njihove zamene. U vreme kada su Lebović i Obradović napisali *Nebeski odred*, objavljeni iskazi očevidaca ili intervjui s preživelim članovima Sonderkommando odreda još nisu bili dostupni. Nacisti su članove Sonderkommando jedinica odredili kao „geheimnisträger” (nosioce tajne) i činili su sve što je bilo u njihovoj moći da ih razdvoje od drugih zatvorenika; mnogi zatvorenici su o njima čuli samo glasine (Greif: 4, 11). Tokom poslednjih meseci u Aušvicu, Lebović se po komandi pridružuje grupi koja je rasturala krematorijume i tada susreće člana poslednjeg Sonderkommando, poljskog Jevrejina koji mu je ispričao ovu priču (Z. Lebović: 59).

Upravo će na taj način, u prologu drame, anonimni preživeli narator u prvom licu opisati susret sa Sonderkommando zatvorenikom, koji mu je ispričao o svom i životu drugih članova odreda (*Tetralogija*: 15–16; Lebović i Obrenović: 7–8). Ponikavši iz Lebovićevih iskustava/autobiografije, drama se implicitno, ali jasno poziva na istinitost. Štaviše, narator, koji se predstavlja rečima „Ja sam A-12750” ima isti broj koji je istetoviran na ruci Đorđa Lebovića.²⁸ Predstavljajući se kao drugostepeni svedok, narator kaže: „Trudiću se da oživim priče svog prijatelja 33142. Možda ću u svom pričanju nešto da izmenim ili preskočim. Lica

²⁸ Videti intervju koji je s Lebovićem vodio Miloš Jevtić, prenošen na Drugom programu Radio Beograda 14. i 21. marta 1986.

koja ću pomenuti možda u stvarnosti i nisu postojala, ali postojalo je sve ono što ih je okruživalo” (*Tetralogija*: 17; Lebović i Obrenović: 9). Posle kratkog predstavljanja glavnih likova, narator napušta scenu i više ne učestvuje u delu.

Umesto da na pozornicu iznese jezive radnje koje su Sonderkommando odredi morali da izvode, drama se odvija u zatvorenom prostoru baraka u kojima su zatvorenici stanovali. Likovi reprezentuju različite tipove zatvorenika: „Muselmana”, kapoa, „prominentnog”, „organizatora”, čime se publici predstavlja koncentracioni univerzum nacističkih logora smrti. Budući da svi dolaze iz Evrope, svi imaju drugačije poreklo: tu je sekularni Jevrejin i politički zatvorenik iz Pariza, ortodokсни Jevrejin sajdžija, sitni nemački lopov, poljski intelektualac, italijanski službenik i ratni zatvorenik, grčki vajar, srpski introvert i stari ruski ratni zatvorenik koji im daje instrukcije i jednog će odrediti da bude kapo.²⁹ Među sobom oni se nazivaju raznim nadimcima, dok jednog zovu samo po broju. Njihovi dijalozi, rasprave i svađe evociraju užasnu realnost krematorijuma i svakodnevice Sonderkommanda, ali otkrivaju i moralne dileme i snažan psihološki pritisak s kojim su ovi zatvorenici morali da se nose. U skrivenom prostoru barake ogleda se sva beznadežnost situacije u kojoj su se našli: za njih izlaza nema. Kada im stari Rus ispriča kakvi ih zadaci čekaju, oni ostaju u potpunoj neverici. Konačno shvataju šta treba da rade i prvo pokušavaju da urade „najmanje kompromitujuće” poslove – radije birajući „peći” od „kupačila”³⁰ – a onda da zaborave, ili bar da se pretvaraju da ne misle na „posao” koji obavljaju – na primer, sajdžija opsesivno popravlja sat i

²⁹ Takva multireligijska postava pre odslikava samu strukturu koncentracionog logora nego Sonderkommando: Greif nas podseća da su gotovo svi članovi Sonderkommanda bili Jevreji, osim prve grupe kojoj još nije nadenuto to ime (2–3, 11).

³⁰ Gasne komore se skrivaju iza reči kupačila. U *Nebeskom odredu* sugeriše se da su članovi Sonderkommanda ubacivali ciklon-B u gasne komore (21). Međutim, to se izgleda kosi sa istorijskim svedočanstvom: Greif ukazuje na to da su samo nemački „Sanitärer” sipali ciklon-B (15).

odgovara na užase logora citatima iz Biblije, vajar skuplja zlatne zube od kojih namerava da napravi Ledin kip, intelektualac crta mape krematorijuma i svakodnevno vodi beleške o prispelima, a lopov jede i pije ono što skupi s tela ubijenih zatvorenika. Jedan po jedan zanemoćaje, a „Muselman” će biti prvi. Razmatraju beg, ali iz raznih razloga ne mogu da se saglase, delom iz straha da će ih uhvatiti ili da će se udaviti u močvari pored Aušvica, delom jer se boje da će kapo otkriti njihove planove ili da će ih stari Rus izdati. Jedan od njih, zatvorenik koji se zove Br. 58964 (Srbin), tvrdi da beg nema nikakvog smisla, jer čak i da im pođe za rukom, čitavog bi života bili progonjeni sećanjima na „posao” koji su obavljali. On se potom baca na električnu ogradu. Tokom poslednjih pet dana, stari Rus odbija da im pomogne da uteknu uprkos obećanju, i oni ga udave. Kapo (grčki vajar) napada SS oficira nožem i biva ubijen. Sumnjajući da ih je „Zeleni” (lopov) izdao, zatvorenici shvataju da za njih nema izlaza i predstava se završava otkucajima sata koji odbrojava njihove poslednje minute.

S jedne strane, *Nebeski odred* funkcioniše kao tradicionalna realistična predstava koja upoznaje publiku s realnošću koncentracionog logora i paklom Sonderkommanda.³¹ S druge strane, prikaz očajničke pozicije Sonderkommanda, koja se dodatno pojačava otvorenim krajem komada, spaja se s crnim humorom i ponekad grotesknim razgovorima među likovima, te to publici veoma otežava, čak i onemogućava poistovećenje s likovima na pozornici, ali onemogućava i da se oni jednodušno proglase „lošim momcima”.³² Umesto da se osuđuju kao pučki kolaboracionisti ili ubice – što je, kako nas podseća Džidion Grejf (Gideon Greif), bio najuobičajeniji stav prema članovima Sonderkommanda neposredno posle rata (71–74) – komad po-

³¹ To Slobodana Selenića navodi na tvrdnju da je *Nebeski odred* zapravo „prvi srpski realistički pozorišni komad posle oslobođenja”. (*Antologija*: XXII)

³² Groteskni karakter predstave takođe ističe Vladimir Stamenković. (*Savremena*: 16–17)

kazuje da je situacija u kojoj su se likovi zatekli toliko ekstremna da je nemoguće govoriti o „normalnom ljudskom ponašanju” ili o „normalnim moralnim odlukama”, niti je o njima moguće prosuđivati u skladu s tim kategorijama.³³

Slično Primu Leviju (Primo Levi), Lebovića interesuje „siva zona”: slučaj Sonderkommanda postaje ekstremni primer *impotentia judicandi* – stvari o kojoj je nemoguće suditi. Levi je skovao frazu „siva zona” da bi označio oblast moralne višesmislenosti i saučesništva na koju je konvencionalne norme i kategorije dobra i zla nemoguće primeniti. Ukazujući na ljudsku tendenciju pojednostavljivanja istorije, Levi piše da „ni mreža ljudskih odnosa unutar Lagera nije bila jednostavna: nije se mogla svesti na dva tabora (na žrtve i progonitelje)” (Levi: 31). Štaviše, podela na „zatvorenike bez čina” i na „povlašćene”, kao i način na koji su šefovi nacističkih logora koristili povlastice da bi žrtve pretvorili u kolaboracioniste, stvarali su „sivu zonu nerazgovetnih obrisa koja u isto vreme razdvaja i spaja dva tabora, tabor gospodara i tabor slugu. Ima svoju unutrašnju strukturu, neverovatno složenu, i sadrži dovoljno elemenata da donekle utopi našu potrebu da sudimo” (Levi: 36). Da bi obavezali svoje žrtve, nacisti su se koristili strategijom prinudnog saučesništva: „najbolji način da ih vežete za sebe jeste da ih zadojite krivicom, da ih uprljate krvlju, da ih što više obrukate: tako će potvrditi ugovor o saučesništvu sa naredbodavcima, i više neće moći natrag” (Levi: 37). Jedan od najubedljivijih primera sive zone koju Levi opisuje – on je naziva graničnim slučajem saradnje s vlastima, naglašavajući da je „ovde teško govoriti o povlastici” – zbilja je slučaj Zonderovaca, „gavranova krematorijuma”, kako će ih nazvati. On predlaže da o njihovoj priči promišljamo sa saželjnjem i strogo, svejedno insistirajući na tome „da niko nema prava da im sudi” (Levi: 44–52). Međutim, mnogi vodeći upravnici pozorišta i kritičara njegovog

³³ Kako kaže sam Lebović u razgovoru s Milošem Jevtićem, „ne mogu se odrediti ustaljena pravila na osnovu kojih bismo danas mogli izricati moralne sudove o ljudima [koji su bili zatočeni] u Aušvicu”. (Jevtić)

vremena nisu mogli da uvažavaju ili razumeju Lebovićev napor da skrene pažnju na prinudno saučesništvo Sonderkomanda.

Pošto je objavljen u časopisu *Pozorišni život* 1956. godine, tri glavne pozorišne kuće u Beogradu odbijaju da postavaju *Nebeski odred* na scenu. Naime, Predrag Dinulović, upravnik Beogradskog dramskog pozorišta, pokazuje dobru volju, ali se ne može odupreti rezervama svojih saradnika; u Jugoslovenskom dramskom pozorištu, Miroslav Belović i Tomislav Tanhofer žele da je postavaju i uspevaju da ubede ansambl, ali ne i upravnika, Velibora Gligorića. Pokušaji Huga Klajna da je stavi na repertoar Narodnog pozorišta nisu urodili plodom jer je upravnik, Milan Bogdanović, u ovoj drami video samo kako „dvojica mladih dekadencata daju na volju svojoj patologiji” (Jevtić).

Međutim, predstava je iste godine doživela premijeru u malom, provincijskom teatru u Prištini, u režiji Slobodana Popića (Slepčević: 5). Dimitrije Đurković je potom postavlja na scenu Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu marta 1957. godine, ali tada ona ne privlači značajniju pažnju kritike (Selenić, „Nebeski odred Lebovića i Obrenovića”: 5). No, to se menja kada je Đurković u maju 1957. postavi na Sterijinom pozorju u Novom Sadu. Lebovićeva i Obrenovićevo drama dobija Sterijinu nagradu za najbolju savremenu domaću dramu na drugom Sterijinom pozorju, koje će od tada postati jedan od vodećih pozorišnih festivala u zemlji. U junu iste godine, Hugo Klajn postavlja *Nebeski odred* na scenu avangardnog Ateljea 212 (Selenić, „Nebeski odred na sceni Ateljea 212”: 6). Predstava je potom izvođena u gradovima širom Jugoslavije, od Titovog Užica, Kruševca, Leskovca, Bitolja i Zenice (1957), do Zagreba 1958. i Splita 1960. godine (Lebović i Obrenović: 89; Berković: 3; Č. Č.: 3). Posle uspeha koji je doživeo na Sterijinom pozorju, *Nebeski odred* je prikazivan u specijalizovanim književnim i pozorišnim žurnalima, poput *Književnih novina*, *Letopisa Matice srpske*, *Naše scene*, *Republike* i *Pozorišta*,³⁴ ali je komad privukao i pažnju vodećih novina

³⁴ Novaković, „Novosadska”: 3; Novaković, „Druge”: 5; Stamenković, „Lebović”: 7; Popović: 502–507; Mađarević, „Nebeski odred”, *Pozorište*: 42–44; Mađarević, „Nebeski odred. Atelje 212”: 25.

i nedeljnika, kakvi su *Politika*, *Borba* i NIN (Čolić: 8; Selenić „Afirmacija”: 5). Međutim, nagrađena predstava nije nailazila samo na pohvale. U onom što sledi usredsrediću se na raspravu koja se odigravala u nedeljniku NIN, razmatrajući zašto je predstava izazvala takvu kontroverzu među kritičarima. Po objavljivanju pozitivnog prikaza iz pera Borislava Mihajlovića, koji je predstavu nazvao „događajem Sterijinog pozorja 1957. godine”, Bora Glišić, drugi istaknuti pozorišni kritičar toga doba, objavio je razoran prikaz, definišući komad kao primer stila „koji bih ja nazvao naturalističkim, nihilističkim, vulgarizatorskim materijalizmom – koji se nikad nije mogao održati u ozbiljnom pozorištu i koji je već odavno prevaziđen” (Mihajlović: 8; *Tetralogija*: 317; Glišić: 9).

Iako se publika tokom premijere u Novom Sadu i Beogradu nije slagala u mišljenjima oko istinitosti komada, on ističe da su svi napustili izvođenje u mračnom raspoloženju, skoljeni mračnom temom predstave. Prema Glišiću, neki su prihvatili dramu kao strašnu istinu „od koje se ne može pobeći”, dok su drugi „smatrali da u dramu nema istine, upravo zato što je sve tako strašno i što je na ivici totalitarne imoralizacije i dehumanizacije” (*Tetralogija*: 317; Glišić: 9). Ukazujući na to da su dvojica dramskih pisaca

„samo odabrali jedan od najužasnijih predmeta – nacistička ubijanja u koncentracionim logorima [...], cikloniziranje i spaljivanje u krematorijumu, eto, vrše sami zatočnici [koji su pristali da] na sebe uzmu ulogu koju, po ovoj dramu, neće čak ni gestapovci”

on ih osuđuje za odsustvo mere u svom prikazu užasa, za šta on nije mogao naći bolje objašnjenje do da „svi mladi pisci vole efekat zaprepašćenja” – insinuirajući da su autori izmislili značajan deo užasa (*Tetralogija*: 318; Glišić: 9). U poslednjem paragrafu, Glišić objašnjava naslov svog prikaza („Divni škorpione!”), opisujuću škorpiju koja navodno ubija samu sebe kada je zarobljena i ne vidi način da pobjegne. Tako Glišić sugerise da bi čak i škorpija bila humanija od članova Sonderkommanda u *Nebeskom odredu*.

Optužujući ih za „zastareli naturalizam, užasnu dehumanizaciju”, „preobraćanje žrtve u zločinca”, „osećaj saosećanja prema zločincu”, i naglašavajući da „faktografija [...] ne može sadržavati sav puni smisao ljudske istine”, Glišićeva kritika se suštinski svodi na argument da je nemoguće postaviti tragediju bez katarze; drugim rečima, da su se Lebović i Obradović ograđivali o vrhovni zakon aristotelovske drame. Mračno raspoloženje publike izazvalo je, prema Glišiću, to što se komad bavi tragičnim motivom ne samo nespiritualno, već i animalno:

„nema ni herojstva ni bilo kakve ideologije, ni bilo kakve vere, ni snevanja, ni spasonosne iluzije, ni spomena na milione koji su pali, ni sećanja, ni plemenitosti misli. Čak ni groteske. Sav je život čovekov samo i jedino biologija i fiziološke funkcije. Avaj, ako je to sve! U šta onda čovek da veruje? I tako – umesto drevne, izandale katarze [...], gledaocima ostaje jedino da posle predstave grupno odu specijalistima na psihoanalizu. Ne, sve to nije ljudska istina!”
(*Tetralogija*: 319; Glišić: 9)

Glišićev prikaz pokazuje da nekih pet do šest godina pre suđenja Ajhmanu vodeći kritičari onoga doba nisu bili informisani o činjenicama nacističkog genocida nad Jevrejima, ali i da nisu bili spremni da se prilagode realističnim prikazima nacističkih logora smrti – uprizorenjima koja se nisu slagala s njihovim pogledima na „ljudsko” i „moralno”, i nisu ispunjavala očekivanja o junačkoj ili tragičnoj radnji. Uz to, Glišićevom kritikom predstave odjekuje preovlađujuća monumentalna kultura sećanja socijalističke Jugoslavije. Izražavajući zapanjenost nad idejom da

„najbolji među nama (inače ne bi bili u logoru) pristaju, da bi sebi produžili život za ciglo tri meseca – da u najvećem užasu ubijaju sebi bliske nesrećnike, da na sebe uzmu ulogu koju, po ovoj drami, neće čak ni gestapovci.”

Glišić ponavlja uverenje prema kojem su u koncentracione logore odvođeni samo politički zatvorenici, te da su se, usled svojih antifašističkih uverenja, svi zatvorenici automatski ponašali kao

junaci s neprikosnovenim etičkim standardima (Glišić: 9). Po red odsustva katarze, Glišića je izgleda uznemirio i identitet zatvorenika i način na koji Lebović na primeru Sonderkommanda pokazuje neodrživost precizne distinkcije između (antifašističke) žrtve i (nacističkog) zločinca.

Dušan Matić i Ivan Ivanji, dvojica priznatih pisaca i književnih kritičara, takođe se uključuju u raspravu, suprotstavljajući se Glišićevom tumačenju komada, svaki s drugačijim argumentima (Matić 1957; Ivanji 1957).³⁵ Nije iznenađenje da je najžešća – i za mene najzanimljivija – reakcija došla od Ivana Ivanjija, koji je preživio Aušvic i Buhenvald i potom, 1954. godine, objavio roman *Čoveka nisu ubili*, zasnovan na vlastitim logoraškim iskustvima. Razgnevljen Glišićovom nesprennošću da prihvati da je svet koji uprizoruju Lebović i Obrenović zasnovan na istorijskoj istini, Ivanji piše da ne može da veruje da

„dvadeset godina pošto su se kapije koncentracionih logora otvorile, dobronamerni kritičar koji se poziva na Aristotela [...] nije pronašao nijednu zbirku dokumenata, nijednu knjigu sa Nirnberškog procesa, nijedno delo očevica bez literarnih pretenzija u koga bi imao poverenja, pa da dođe do zaključka da taj 'dramski momenat', tu „tragičnu kulminaciju” nisu izmislili Lebović i Obrenović nego Hitler, Himler i njihovi saradnici. [...] Najužasniji eksperiment koji je u istoriji izveden, a koji se zove Osvijencim ili Aušvic, dokazao je da su logoraši pristajali da ubijaju svoju braću da bi produžili život na nekoliko meseci. Pokazao je da se u čoveku može ubiti čovek [...] i da čovek nije uvek škorpion koji će se ubiti kada ne vidi izlaz.” (*Tetralogija*: 321; Ivanji: 8)

Drugo, Ivanji se pozabavio i Glišićevim očekivanjima da drama bude umetničko delo: „Ne znam da li je po Aristotelu to umetnost, ali ako nije onda nisam za umetnost, nego za istinu” (*Te-*

³⁵ Borislav Mihajlović i Dušan Matić bili su članovi komisije koja je dodelila Sterijinu nagradu Leboviću i Obrenoviću.

tralogija: 321; Ivanji: 8). Konačno, on ističe da treba da se „stvori jedna publika, koja neće želeti samo mirno da spava na dobro spremljenim jastucima herojstva, vrline, lažnog, malograđanskog, na hrišćanskim korenima izraslog morala i etike, koje oštri vetar nemilosrdnog dvadesetog veka ne može da izdrži”, dodavši da bi trebalo da je moguće, na brehtovski način, reći istinu i boriti se na pozornici za dostojanstvo čoveka (*Tetralogija*: 321; Ivanji: 8).

Glišičevo nerazumevanje *Nebeskog odreda* i čitava polemika koja se razvila oko ovog komada, prema mom mišljenju počiva na dva različita shvatanja svedočanstva. Kako nas podseća Đorđo Agamben, latinski jezik ima dve reči za svedoka: „Prva reč, *testis* [terstis], označava osobu koja je u položaju treće strane tokom suđenja ili parnice između dve strane” (Agamben: 17). Kako smo videli, jugoslovenska politika pamćenja primer je za ovo shvatanje svedoka, pošto je izveštaje očevidaca o strahotama rata razumevala samo kao istorijski materijal koji ilustruje zločine nacista i dokazuje pravičnost socijalističke revolucije, usled čega se potencijalno mogao koristiti na suđenjima ratnim zločincima.

„Druga reč za svedoka, *superstes*”, prema Agambenu, „označava osobu koja je nešto preživela, koja je iskusila događaj od početka do kraja i zbog toga može da posvedoči o njemu” (Agamben: 17). Lebovićevi spisi dobijaju punu težinu kada se na njih primeni ovo značenje svedoka. U razgovorima koje je zapisala i posthumno objavila njegova supruga, Lebović je rekao da je „pisanje moja sudbina [...]. Za mene je prosto nemoguće da zaboravim kroz šta sam prošao. [...] Pisanje je potreba da opravdam greh svog postojanja [...]. Sudbina je odlučila da svedočim protiv svog vremena” (Z. Lebović: 30). Na to, on dodaje da „pisanje o Aušvicu nije [za mene] samo terapija, niti je samo tema o kojoj pišem”, i da su „logori ispred svakog mog iskustva” (Z. Lebović: 32).

U svom nagnuću da svedoči, Lebovićev *Nebeski odred* nije se mogao ugraditi u jugoslovenski veliki narativ o junačkoj partizanskoj borbi, stradalništvu za revoluciju i bratstvo i jedinstvo. Štaviše, on je u izvesnom smislu čak i remetio taj narativ – ne

toliko isticanjem da je Holokaust specifično jevrejska trauma, koliko naglašavajući položaj svedoka kao preživelog. Diskrepancija između ova dva shvatanja svedočanstva mogla bi, međutim, dodatno da razjasni Glišićevu referencu na Aristotela i njegovo shvatanje katarze, kao i zbog čega je to bilo toliko važno Ivanjiju. Konkretnije, Glišićevo upućivanje na Aristotela moglo je imati neočekivane implikacije koje bi se ponovo mogle povezati s politikom pamćenja. Prema Aristotelu, katarza funkcionira kao „disciplinovanje društvenog tela”, kao jedan od „sistema poistovećivanja kojim se sprečava pojava društvenog nereda” i koji, kao takav, čini tragediju „korisnom [...] upravo zato što premešta neposlušne osećaje u sferu umetničkog da bi se održao red u državi” (duBois: 68).³⁶

Lebovićev prvi komad o Holokaustu pokazuje da je, kao i u mnogim drugim dramskim tekstovima o ovoj temi, želja gledalaca, čitalaca ili kritičara „za umetničkim ili etičkim zaokruženjem potpuno bespredmetna”, pošto slučaj Sonderkommanda onemogućava zamišljanje bilo kakvog katarzičnog razvoja događaja (Skloot: 21). On takođe otkriva da će upravo ta nemogućnost neizbežno stati na put svakom pokušaju da se komad prisvoji za potrebe politike pamćenja koja počiva (isključivo) na manihejskom tumačenju (traumatske) prošlosti, koja ne ostavlja nikakve alternative junačkom otporu s jedne, i sakralizaciji patnje s druge strane.

Viktorija: pravda posle Aušvica?

Lebovićeve drame su i posle suđenja Ajhmanu imale značajnu ulogu u podizanju jugoslovenske svesti o Holokaustu. Za svoju drugu dramu, napisanu i postavljenu na scenu u socijalističkom periodu, *Haleluja* (1964), Lebović je još jednom nagrađen Sterijinom nagradom. Najsazetije rečeno, ova predstava

³⁶ Za sličnu interpretaciju Aristotelovog shvatanja katarze, videti Menke (230–246; posebno 237–245).

se bavi traumatizovanim osećanjima preživelih logoraša i njihovom željom da uspostave „normalan” život posle rata i da se konačno tretiraju kao ljudska bića. O *Viktoriji* (1968), njegovoj trećoj drami o Holokustu, biće više reči dalje u tekstu. Lebovićeva radio-drama *Traganje po pepelu* u režiji Boda Markovića, 1985. godine dobija Prix Italia, nagradu Nacionalne italijanske pres-asocijacije za dokumentaristiku. Drama je zasnovana na dnevnicima članova Sonderkommanda koji su otkriveni šezdesetih godina, pošto su godinama ležali u Aušvicu pod zemljom u metalnim teglama. Lebovićevu poslednju predstavu, *Vojnik i lutka*, koju je napisao 1998. godine tokom svog boravka u Izraelu, naručio je teatar Beit Lessin iz Tel Aviva, ali ona tamo nikada nije izvedena pošto je umetnički direktor zahtevao neke izmene teksta s kojima se Lebović nije mogao složiti. Smeštena u sedamdesete godine, predstava se bavi temama koje su bile veoma važne za posleratni kontekst bivše Jugoslavije: ona priča o preživelim logorašicama koje su bile prisiljene da rade kao prostitutke u bordelu za SS oficire, kojima će se pak, posle mnogo godina ćutanja, ukazati prilika da svedoče protiv komandanta bordela, koji nad njima vrši pritisak, kao i (neki) članovi njihovih porodica i žene koje ne žele da se priča pročuje. U međuvremenu je tekst komada objavljen u Srbiji, ali ni ovde nikada nije izveden.

Pomerajući fokus sa stvarnosti istrebljenja na posleratna suđenja nacističkim ratnim zločincima, drama *Viktorija* (1968) propituje (ne)mogućnost suđenja u doslovnijem, direktnom smislu, naime u kontekstu sudnice. Stoga bi se moglo reći da, pored svedoka kao treće stranke (*te(r)stis*) i svedoka kao preživelog (*superstes*), Lebović u ovom delu uvodi i treću dimenziju svedočanstva: svedoka kao sudiju (*arbiter*). Kako Mihael Bahman primećuje, Agamben u svoje razmatranje etimologije našeg modernog pojma svedoka nije uključio latinsku reč *arbiter*. Prema Benvenistu (Benvéniste), međutim, koreni ovog pojma jesu u etimološkoj vezi i s našim modernim pojmom svedoka i s našim pojmom sudije, od kojih će potonja denotacija postati njegovo dominantno značenje (Bachmann: 73; Benvéniste: 119–122). Lebovićev izbor da uprizori suđenje mogao bi delovati očekivano, ne samo zato što su mnoga suđenja nacističkim komandantima

i dalje bila relativno sveža u sećanju ljudi, već i zbog toga što čin suđenja u sudnici sasvim prirodno zaziva asocijaciju na pozorišnu predstavu.

Na nivou zapleta, čini se da *Viktorija* fikcionalizuje izvesne elemente (bar) dva suđenja koja su se zbilja odigrala: krakovsko „Aušvic suđenje” (1947) i frankfurtska „Aušvic suđenja” (1963–1965). Lebović pominje da se pozivao na priče preživelih Aušvic-komiteta koji su svedočili na suđenjima nacističkim izvršiocima, te da je i on sam bio svedok, ali ne kaže na kom tačno suđenju (Z. Lebović: 235). Uprizorenjem (fikcionalnog) suđenja bivšim komandantima nacističkog logora u Aušvicu, *Viktorija* nam doista skreće pažnju na um nacističkih izvršilaca, ali dovodi u pitanje i posleratnu pravdu u postojećim pravnim okvirima, vrednost svedočenja preživelih na sudu, i moralne i psihološke teškoće s kojima se suočavaju preživeli kojima je na takvim suđenjima pripala uloga svedoka. U onom što sledi, tvrdiću da je predstava, načinom na koji predstavlja pravna, lingvistička i etička pitanja koja se javljaju tokom suđenja komandantima nacističkih logora, ogolila ograničenja (da ne kažemo čistu nemoć) pravosudnog sistema, suočena s izazovom ustanovljenja krivice i saučesništva u zločinima Holokausta. Najzad, pokazaću da ovaj komad otkriva dvosmislenu ulogu i mane zakona kao instrumenta za „prevođenje traumatskog sećanja u pravni idiom” i ustanovljenje istorijske istine (Felman: 164).

Radnja *Viktorije* prilično je složena, pošto komad naizmenično prikazuje scene s dva suđenja i njihove naknadne sudske rekonstrukcije, kao i preplitanja i razgovore protagonista izvan sudnice. Komad je smešten u Aušvic, gde se raniji zatvorenici susreću dvadeset godina posle rata kao svedoci na suđenju dvojici logorskih komandanata, Eriha Ferdinanda Musfelda i Ludvika Klause Pendela.³⁷ Musfeld je optužen da je „protivzakonito” (to jest, mimo naredbe svojih pretpostavljenih) ubio člana

³⁷ „Erih” i „Ludvik Klaus” su posrbljeni oblici nemačkog Erich i Ludwig Claus/Klaus; koristim ih ovde onako kako se javljaju u Lebovićevim tekstovima.

Sonderkommanda za koga je smatrao da je uključen u pripremu ustanka, dok je Pendel optužen da je svojim podređenima dopustio da masakriraju zatvorenice u logorskom bordelu. Musfeld,³⁸ koji priznaje da je ubio čoveka bez znanja svojih nadređenih, ali tvrdi da je to učinio da bi sprečio ubistvo čitave svoje jedinice, što bi se neizbežno dogodilo da su logorske vlasti saznale za pokušaj ustanka Sonderkommanda, biva osuđen. Pendel koji poriče da je do pokolja došlo i umesto toga tvrdi da je potisnuo ustanak u logorskom bordelu u skladu s vojnim pravilima koja su tada bila na snazi, biva oslobođen. Iako se u oba slučaja presuda donosi posle ekstenzivnih saslušanja preživelih, gledaoca/čitaoca po svršetku muči snažan osećaj nepravde.

Dok suđenje traje, postaje jasno da su okolnosti u logoru bile daleko složenije od onoga što impliciraju optužbe protiv Musfelda i Pendela, ali je jasno i to da su svedoci/preživeli duboko podeljeni oko toga šta se u to vreme zbilja zbilo. Nije tome razlog tek intrinzična nepouzdanost ljudskog pamćenja, koliko stvarnost „koncentracionog univerzuma” u kojoj jasno postavljeni pojmovi krivice i nevinosti, saučesništva i otpora, moralnosti i nemoralnosti, gube snagu i komplikuju ili se čak opiru mogućnosti prisećanja i pričanja o događajima na precizan i koherentan način koji zahteva suđenje. Da bi se ustanovilo ko je kriv, sud, međutim, mora da definiše šta se dogodilo i da organizuje čvrste činjenice u logičan i linearan narativ. Suđenje nastoji da obezbedi oblik zaokruženja ili, na drugi način, katarze, a Lebović ponovo pokazuje koliko je to problematično. Bez

³⁸ Ime ovog lika jasno aludira na Ericha Mußfeldta (ili Muhsfeldta), koji je u maju 1944. bio nadzornik jevrejskog Sonderkommanda u krematorijumu II i III u Aušvic II-Birkenau. Mußfeldt, koji je služio u Majdaneku, Aušvicu i Flossenbirgu, bio je čuven po surovosti, pored ostalog i po tome što je lično sproveo mnoštvo egzekucija logoraša pucnjem u potiljak; videti Nyszli (47, 64–65). Suđeno mu je 1947. u Krakovu i osuđen je na smrt vešanjem (Klee: 425). Lebović se kratko susreo s Mußfeldtom u Aušvicu neposredno pošto je razoren krematorijum III u januaru 1945, kada je Crvena armija prilazila logoru (Z. Lebović: 63–64).

sumnje, Lebovićeva predstava nikada ne dovodi u pitanje potrebu da se počinioци zločina dovedu pred lice pravde. No, ona dovodi u pitanje mogućnost „konvencionalnog idioma krivičnog prava da načini prostor za ekstremno zlo genocida” i validnost sudskih napora da obezbede zaokruženje traumatičnih sećanja preživelih (Douglas: 101).

Prvo pitanje koje *Viktorija* pokreće i koje se može dovesti u direktnu vezu s preovlađujućom kulturom sećanja u socijalističkoj Jugoslaviji³⁹ i pristupom svedočenju preživelih, odnosi se na diskrepanciju između, s jedne strane, ideje o junačkom otporu od koje su polazile osobe koje nisu imale iskustvo logora i, s druge, „nejunačkog sećanja”, kako ga naziva Lorens Langer (Lawrence Langer), ljudi koji su preživeli koncentracione logore. Ispitivanjem svedočenja preživelih, Langer dolazi do zaključka da, kako logorski zatvorenik

„nikada nije imao kontrolu nad posledicama [sopstvenih radnji, na primer, u činu sabotaže ili pokušaju bega], ono što se potom dešavalo opiralo se svim pokušajima tumačenja koja se koriste tradicionalnim moralnim očekivanjima [...]. Čak i kad bi do otpora ili sabotaže došlo, sami akteri su to teško, i retko doživljavali kao ispoljavanje junačkog prkosa.” (Langer, *Holocaust*: 183)

U *Viktoriji* se to prikazuje na još eksplicitniji način daljim zao-kretom u radnji, kada se uvodi trop ustanka žrtava protiv zločina. Premda se ustanak obično tumači kao čin junačkog otpora, komad pokazuje da su ustanci (i njihovi posleratni opisi) bili daleko dvosmisleniji, usled čega o ponašanju uključenih aktera postaje nemoguće suditi u skladu s našim konvencionalnim moralnim standardima.

³⁹ Socijalistička Jugoslavija svakako nije bila izuzetak u tom smislu. O rasprostranjenom shvatanju o preživelim kao junacima u Francuskoj šezdesetih godina, videti Moyn. O tome kako su prvi planovi za izgradnju memorijalnog centra Jad Vašem želeli da postignu „apsolutnu simetriju između Holokausta i junaštva”, videti Segev (430).

U Musfeldovom slučaju, priču o osujećenom ustanku Sonderkommanda komplikuje intriga koja je na početku suđenja i dalje nerešena: jedan od članova Sonderkommanda morao je reći Musfeldu da se priprema pobuna, ali niko od preživelih članova ne zna ko je to bio, niko osim Musfelda i samog izdajnika. Uz to, tokom rekonstrukcija događaja na suđenju otkriva se (ili pre iznova izvodi) još jedna drama koja baca sasvim drugačije svetlo na ideju i (junačkom) otporu: ako žele da spasu Gošera, vođu pokreta otpora koji je bio „selektovan” za gasnu komoru pošto nije imao desnu ruku, članovi pokreta moraju da zamene njegovo ime na spisku imenom nekog od njih.

Jedan od službenika pokazao je spremnost da Gošerov broj zameni nekim drugim brojem, ali on insistira da sami „izaberu” broj, koji će naravno pripadati nekom stvarnom zatvoreniku.

„Gošer: Pisar [službenik] je pristao. Zameniće me [nekim drugim].

Jup: Kako?

Gošer: Izbrisaće sa spiska moj broj i staviće drugi.

Edek: Dobar posao, Gošer.

Gošer: Nije obavljen. Pisar zahteva da mi izaberemo broj.

Jup: Mi? Koga mi možemo da izaberemo?

Kefalo: Izmislićemo mi neki broj!

Gošer: Ne može. Ako je broj lažan, otkriće prevaru.” (Tetralogija: 240)

Oni tada glasaju o tome koji od njih će umreti: s četiri naspram tri glasa (tek će kasnije shvatiti da Zelman nije glasao), biva odlučeno da će Zelman Levental zameniti Gošera. Ova situacija je dobar primer za ono što Langer naziva „bezizbornim izborom”, „gde kritične odluke nisu odražavale opcije između života i smrti, već između jedne i druge 'nenormalne' reakcije koje je nametala situacija kakvu žrtva nipošto ne bi izabrala” (Langer, „Dilemma”: 120).

Ovaj događaj i dvadeset godina kasnije jednako unosi razdor među bivše zatvorenike, koje muči pitanje da li je žrtvovanje života Zelmana Leventala imalo smisla. Dok se religiozni Jevre-

jin Šalom pita, „Ko ima pravo da žrtvuje druge, kada niko nema pravo sebe da žrtvuje?” i „Šta možete da očekujete od svog života, dok pamtite da ste oduzeli tuđ?” (*Tetralogija*: 242), Gošer se od te implicitne osude brani sledećim rečima: „Ovde [u logoru] sam mogao da ćutim i da gledam sebe; ja sam organizovao sabotažu. Edek je poginuo, a vi me svi prezirete. Radi čega? [...] Radi čega? Kome je sve to koristilo? Da li zbog mene rat nije završen? Da li je zbog mene neko spašen?” (*Tetralogija*: 245).

Na kraju suđenja se ispostavlja da je odluka da se zarad podzemnog pokreta žrtvuje jedan od njihovih isprovocirala Šalama, Zelmanovog najbližeg prijatelja, da kaže Musfeldu za ustanak, usled čega je ubijen Edek Jašonjski. Na kraju komada, Šalom otkriva da je on obavestio Musfelda o planiranom ustanaku i to ga slomi:

„Hteo sam da budem osvetnik, postao sam izdajica; hteo sam da budem žrtva, a bio sam razmetljivac. [...] Edek! ... Zelmane! ... (*Priđe spomeniku. Podigne ruke u vis. Krikne. To je jauk, vapaj...*)” (*Tetralogija*: 265)

Njegove reči sa suđenja – „Šta možete da očekujete od svog života, dok pamtite da ste oduzeli tuđ?” – sada dobijaju sasvim drugačije značenje: on je preživio logor, ali će sećanja na logor nositi kao teško breme do kraja života. Umesto da predstavi preživle kao heroje ili kao borce za pravičan cilj (za socijalističku revoluciju ili, kako su tužiocima na suđenju Ajhmanu sugerisali, za stvaranje buduće države Izrael), *Viktorija* sugerise da preživeli logoraši nisu nužno bili junaci, niti ljudi koje su krasile vrline (Douglas: 153–173). Na suštinski način, *Viktorija* nas podseća da je realnost logora gotovo u potpunosti onemogućavala preživljavanje bez kompromitovanja moralnih vrednosti u koje se verovalo pre no što se u logor ušlo. Ona nas pre upoznaje s „nizom ličnih istorija koje su s one strane suđenja i vrednovanja”, s primerima onog što Langer naziva „umanjenim sopstvom” nejunackog sećanja (Langer, *Holocaust*: 183, 162–205).

U Pendelovom slučaju, ključne svedokinje optužbe, Iris i Estera, daju protivrečne iskaze o ubistvu 120 žena prinuđenih da rade kao prostitutke na Božić 1943. godine u takozvanoj Kući

lutaka. Prema Esteri (odnosno, prema njenom iskazu na sudu), žene su organizovale pobunu koju je nasilno potisnula nemačka straža na čelu s Pendelom. Iris, međutim, tvrdi da do pobune nikad nije došlo, ali da su Pendelovi vojnici masakrirali žene. Ova epizoda se izgleda odnosi na pokolj u ženskom logoru u Budiju, u blizini Aušvica, koji je počinjen u jesen 1942, kada je 90 nenaoružanih jevrejskih zatvorenica iz Francuske ubijeno na veoma svirep način. Pokolj su počinili njihovi kapoi (žene), koristeći se pendrecima, kundacima i sekirama. Tokom ispitivanja u Krakovu 1946. godine, komandat Aušvica, Rudolf Hes (Rudolf Höss) tvrdio je da su nemački kapoi u logoru Budi ugušili pokušaj pobune. Poznija istorijska istraživanja su, međutim, pokazala da ustanka ili pokušaja bega uopšte nije bilo: jedino što se dogodilo bila je „nepopustljiva borba na život i smrt koju su jevrejske zatvorenice iz Francuske vodile protiv svojih nemačkih mučiteljki koje su odlučile da ih pobiju” (Rutkowski: 274).

U *Viktoriji* optužba navodi odlomak iz „dnevnika Alojza Erdmana, oficira Političkog odeljenja, koji je prisustvovao uviđaju u 'Kuci lutaka', prvog dana Božića, u zoru” (*Tetralogija*: 235; Lebović, *Viktorija*: 79–80). Scena opisana u *Viktoriji* veoma nalikuje na izveštaj o pokolju Perija Brouda (Pery Broad), koji je kao službenik Političkog odseka učestvovao u istražnom SS timu koji je jutro posle masakra istraživao logor Budi. Njegova verzija se značajno razlikovala od Hesovog iskaza o tobožnjem gušenju ustanka (Rutkowski: 265–266).

Slučaj Pendel pokazuje da potreba preživelih svedoka za junackim (i stoga moralno i društveno prihvatljivim) narativom o otporu protiv zločinaca može voditi njihovom svesnom ili nesvesnom preoblikovanju prošlosti. Tu snažnu potrebu da se prošlost preoblikuje nesumnjivo proizvodi društveni pritisak i očekivanja širih slojeva društva: žene koje su radile kao prostitutke u logorskim bordelima nigde se nisu uklapale u moralne kategorije koje je preferirala dominantna politika pamćenja. Neposredno po svršetku rata, one ne samo da nisu mogle da govore slobodno o tome kroz šta su prošle, već najčešće nisu ni prepoznavane kao žrtve, te se o njihovoj sudbini donedavno pisalo samo na krajnjim marginama studija Holokausta (v. Hedgpeeth

and Saidel: 1–5). No, potreba preživelih da se uspostavi junački narativ, ironičnim zaokretom u drami, jednako odgovara i potrebama zločinaca: Pendel biva oslobođen kada i Iris, jedini ključni svedok prema čijem tvrđenju se dogodio pokolj, menja svoj iskaz i staje na Esterinu stranu. Kako pokazuje razgovor između Iris i Estere izvan sudnice, do pobune uistinu nikada nije došlo:

„Estera: Znaš dobro da je pobuna bila nemoguća!

Iris: Znam. Moje jadne lutkice bile su ustrašene...

Estera: Pobuna je legenda.

Iris (nervozna): Da, da, ljudima su potrebne legende, ali su im potrebnije javne kuće, zar ne? Ako im je stalo do legende, zašto se lutkice nisu pojavile? Zašto nisu došle? Da je brane i odbrane?

Estera: Jedna je dovoljna.

Iris (ironično): Ti?

Estera: Ja.

Iris: Dobro. Onda je brani...” (*Tetralogija*: 234)

Naravno, sramota je sprečila druge devojke da svedoče protiv Pendela. Izmišljena priča o ustanku u bordelu postaje na sudu proglašena istinita verzija prošlosti. Ona preživelim pripisuje junaštvo i pruža im verziju prošlosti koja će osnažiti njihovo samopouzdanje u očima onih koji nisu iskusili logore, ali usled toga stvarni zlikovac ostaje na slobodi. U tom smislu, komad potvrđuje Langerovu tezu prema kojoj „pretenzija da se na ruševinama masovnih ubistava može izgraditi spomen pobedi ljudskog duha predstavlja verziju stvarnosti Holokausta koja je pre nužna no istinita”. (Langer, *Holocaust*: 165)

Viktorija zatim ukazuje na nepremostiv zjap između (pravnog) idioma i procedura korišćenih na sudu, s jedne, i logorske stvarnosti s druge strane, ogoljujući svu nemoć pravnog sistema i njegovo oslanjanje na krivično pravo u nastojanju da se nekako uhvati ukoštac s neobjašnjivim zločinima počinjenim u Holokaustu. Tako, na primer, sudija insistira da svedoci i tužilac „vode računa o jeziku” kada govore o logorskom bordelu. Ume-

sto izraza „javna kuća” ili „logorski burdelj”, prihvatljiv mu je izraz „klub za vojničku razonodu” koji koristi Pendelov branilac (Lebović, *Viktorija*: 37, 39, 41; *Tetralogija*: 211), dok sam Pendel govori o logorašicama-funkcionerkama (Lebović, *Viktorija*: 41) kada upućuje na žene prinuđene na prostituisanje. Takav podsmušljivi odnos prema preživelim i temeljna nespремnost da se razume njihova sudbina u logorima podseća na donekle nepristojan način kojim su branitelji tokom frankfurtskih „Aušvic suđenja” pokušavali da diskredituju preživele svedoke (Pendas: 162). Štaviše, površna denacifikacija posleratnog nemačkog društva omogućila je, kako primećuje Devin Pendas, da neki branitelji tokom frankfurtskih „Aušvic suđenja” brane legalnost nacističkog prava, pa čak i da iznose antisemitske tvrdnje (Pendas: 220–226). Tvrdnje zastupnika odbrane u *Viktoriji* na sasvim očigledan način odaju uverenje o validnosti nacističkog prava. Musfeldov branilac, primera radi, neprestano insinuiru da su činovi Sonderkommanda (recimo, organizacija ustanka) bili protivzakoniti:

„*Branilac*: Da li ste u ovom logoru nastavili svoju aktivnost [rukovodioca pokreta otpora]?”

Gošer: Jesam. Odmah po dolasku povezao sam se s pokretom otpora u logoru.

Branilac: Da li je taj pokret bio legalan?

(*Gošer se samo osmehne.*)

Sudija: Odgovorite na pitanje.

Gošer: Ne, nije bio legalan.

Branilac: Znači, vi ste kršili zakone?” (*Tetralogija*: 200)

Ovakav tip argumentacije očito upućuje na pretpostavku o intrinzičnoj legalnosti nacističkog zakona, što vodi ciničnom тумачenju prema kojem se ono što se dogodilo u logorima za masovno istrebljenje zapravo ni ne može tretirati kao zločin, usled čega se njihovi klijenti ni ne mogu okriviti. Pendelov advokat, na primer, insistira na tome da je njegov klijent samo izvršavao naređenje i da se „striktno pridržavao naređenja” (*Tetralogija*: 215). Lebović ovde jasno aludira na *Befehlsnotstand*, što se, kako

zapaža Pendas, „pokazalo centralnim za strategiju odbrane tokom Aušvic suđenja” (33).

Takvo viđenje, naravno, iznose i sami branjenici, recimo Musfeld koji tvrdi: „es-es je proglašen za zločinačku organizaciju *posle* rata, gospodine” (*Tetralogija*: 199). Musfeldovim iskazom prema kojem mu „nije bila poznata praksa [es-esa]” i da je, pre no što je došao u Aušvic, „čuo [za koncentracione logore]... ali nisam verovao u te priče” (*Tetralogija*: 199) kao da odzvanja čuveni iskaz Roberta Mulke (Robert Mulka) da u vreme kada mu je dodeljen položaj „nije znao šta je Aušvic bio” (nav. u Pendas: 132). Musfeldov odgovor na sudijino pitanje da li se oseća krivim – „Ne, u smislu optužbe”⁴⁰ – doslovni je eho notorne fraze „Nicht schuldig im Sinne der Anklage” (Nisam kriv u smislu optužnice), koju su često izgovarali SS oficiri visokog ranga tokom Nirnberškog procesa. Nju je izgovorio i Ajhman na suđenju u Jerusalimu.

Za Musfeldovog branioca činovi logoraša nisu sporni samo u pravnom smislu, pošto on otvoreno dovodi u pitanje i moralni integritet preživelih i njihove činove, pripisujući svedocima moć delovanja kakvu oni svakako nisu mogli imati u logorima. Tokom unakrsnog ispitivanja svedoka, on cinično izjednačava žrtvu i zločinca, postavljajući Gošeru ista pitanja koja je tužilac postavljao njegovom klijentu:

„*Branilac (Gošeru)*: Gospodine, vi ste rekli da ste bili očevidac događaja koji su se zbivali u logoru. Mislim na krematorijume i spaljivanje ljudi u njima? Jeste li rekli?

Gošer: Jesam.

Branilac: I vi ste se slagali sa takvim postupcima?

Gošer: Ne. Nisam se slagao.

Branilac: Niste? A šta ste onda protiv takvih postupaka preduzeli?” (*Tetralogija*: 201)

⁴⁰ Ovaj odgovor pominje se u izdanju *Viktorije* iz 2007. (Lebović, *Tetralogija*: 199) U izdanju iz 1968, Musfeldov odgovor je jednostavno „Ne baš” (18).

Imputirajući im da su se „odlučili” da ubiju čoveka (Zelmana Leventala) da bi spasli život drugog (Gošera), dok je Musfeld odlučio da ubije jednog od njih (Edeka Jašonjskog) da bi spasao živote šestoro drugih, Musfeldov branilac sugerise da između zločina njegovog klijenta i radnji zatvorenika nema razlike i da bi, štaviše, i njima trebalo suditi ako se njegovom klijentu sudi za takvo delo:

„*Branilac*: Gospodine predsedniče, ovi ljudi su žrtvovali čoveka da bi spasli jedan život. Jedan život! Musfeld je takođe žrtvovao čoveka da bi sačuvao šest života. Šest! Ipak, njemu se sudi. Radi čega?” (*Tetralogija*: 241)

Govoreći o frankfurtskim „Aušvic suđenjima”, Pendas zapaža da usled subjektivističkih temelja nemačkog prava, „nemački sudovi nisu mogli adekvatno da predstavljaju veliki broj najznačajnijih elemenata složenog istorijskog procesa istrebljenja evropskih Jevreja” (53). Uz to, „krivica je u nemačkom pravu podrazumevala direktnu kauzalnu vezu između slobodnih, subjektivnih, individualnih odluka i njihovih bihejvioralnih ishoda u svetu” (Pendas 53, 56). Kako je već rečeno, *Viktorija* pokazuje da logoraši nikada nisu bili u stanju da donose slobodne individualne odluke, usled čega je kontrast u odnosu na pravila prema kojima je suđeno zločincima još veći.

Apsurdni iskazi poput navedene tvrdnje Musfeldovog pravnog zastupnika, nisu puki proizvod političke sklonosti branilaca koji su koristili sudnicu da manje ili više otvoreno iskažu simpatije prema nacizmu, što tužioca navodi da usklikne, „kome se ovde sudi?” (*Tetralogija*: 241). Predstava otkriva ozbiljna ograničenja sudnice samom operativnom logikom i procedura- ma krivičnog prava, koje zatamnjuje (ili odbija da uzme u obzir) činioce koji su uopšte doveli do toga da postoje užasi kakav je logor za masovno istrebljenje, Sonderkommando, ili logorski bordel. *Viktorija* pokazuje da usled svega toga suđenje nije u stanju da se na ozbiljan način pozabavi nacističkim zločinima. To bi moglo da ilustruje nerazumevanje do kojeg dolazi kada tužilac pita Iris da opiše kako je pokolj počeo:

„Tužilac: [...] (*obraćajući se Iris*)... gospođice, molim vas da nam sistematično opišete šta se dogodilo.

(*Iris ćuti.*)

Tužilac: Kako je sve počelo?

Iris: Sve je počelo u sredu, u podne, dok sam sedela kraj majke... crtala sam more, čamac... oblake... Moj brat je otvorio vrata i viknuo: „Oni dolaze...” (Lebović, *Viktorija*: 115–116)

Na pitanje „kada je počelo” Iris odgovara „počelo je kada su došli [da nas odvedu u logore]”, što ukazuje na poteškoću preživelih da prenesu svoje iskustvo u formi linearnog narativa koji ima jasan početak i kraj, ali upućuje i na problem unutrašnje logike suđenja koje se poziva na pojmove krivičnog prava i tako ne dopušta da se sagleda širi istorijski, politički, ekonomski i sociološki kontekst uspona i uspeha nacizma. Otuda „narativi predstavljeni u sudnici [ostaju] okrnjeni i nepotpuni”, što dodatno otežava suđenje, a kamoli dosezanje pravde (Douglas: 167). Posle zbrke koja nastaje zbog Irisinog odgovora, Iris čvrsto tvrdi da je pobune bilo, što dovodi do apsurdne i cinične presude:

„Sudija: Sud je doneo odluku! (*Čita*) Pošto je dokazano da je na noć uoči Božića, 1943. godine, u ovom koncentracionom logoru, u 'Klubu za vojničku razonodu', izbila planirana pobuna logorašica, i, pošto je dokazano da je straža reagovala pridržavajući se tadašnjih vojnih propisa, te da je upotrebila oružje vršeći svoju dužnost, sud je doneo odluku da se bivši vođa straže, Ludvik Klaus Pendel, oslobodi optužbe. (*lupi čekićem*) U ime pravde...”

U *Viktoriji* se pravo ne prikazuje kao instrument kojim se doseže pravda. Komad pre podupire tvrdnju Lorenza Dagleasa (Lawrence Douglas) da „pravo [nije] podesan instrument uz pomoć kojeg istorija Holokausta ostaje u odgovornom sećanju” i da „napori da se upotrebe pravna sredstva da bi se zaštitila istorija Holokausta mogu doprineti izobličenjima same istorije koju bi zakon trebalo da odbrani” (Douglas: 101). Predstava otkriva

ograničenja pravnog okvira kada je posredi traumatično sećanje, jednako dovodeći u pitanje moguć uticaj suđenja za ratne zločine na javnu svest, razumevanje i pamćenje nacističkog genocida nad Jevrejima. Za preživjele, pobjede nema, nema sudnjeg dana koji bi bio dovoljno moćan da suspenduje smrt onih koji su ubijeni u nacističkim logorima za masovno istrebljenje i da ih vaskrsne, suprotno rečima Pavlove prve poslanice Korinćanima, odakle su stihovi „Smrti, gde je žaoka tvoja? Smrti gde je pobjeda tvoja?” (*Ubi est mors, Victoria tua? Ubi est mors, stimulus tuus?*, 1 Cor. 15.55, Vulgate), *Dies irae* oratorijuma Kšištofa Pendereckog (Krzysztof Penderecki) kojima se završava predstava. Ljudi koji su nestali u koncentracionim logorima nisu mučenici, i njihove smrti nemaju smisla i ne mogu se (i ne bi mogle da se) obnoviti ili preuzmu u bilo kom teološkom ili političkom velikom narativu.

U zaključku, Lebovićeve drame *Nebeski odred* i *Viktorija* artikulišu čitav niz složenih etičkih i estetičkih pitanja koja se tiču sećanja na Holokaust i njegovo umetničko predstavljanje, a ta pitanja unose nemir u naša stečena shvatanja o suđenju i pravdi.

Fokusirajući se na sudbinu Sonderkommanda u Aušvicu, *Nebeski odred* otkriva specifičnost i ogromne razmere Holokausta široj javnosti u Jugoslaviji, skrećući pažnju na teškoću, pa čak i na čistu nemogućnost donošenja suda o ljudima koji su se našli u „sivoj zoni” koncentracionog logora, kako ju je nazvao Primo Levi. Nekoliko godina pre suđenja Ajhmanu, ova je predstava nagonila publiku da se pomakne od jasno izbrušene razlike između počinioaca i žrtve, pokazujući da su ideje krivice i saučesništva daleko složenije od onog što se obično pretpostavljalo – kako u socijalističkoj Jugoslaviji, tako i u mnogim zapadnim zemljama (Sjedinjenim Američkim Državama, Francuskoj, Izraelu) prvih godina posle rata. Uz to, Lebović i Obrenović pokazuju da tradicionalno shvatanje tragedije i katarze ne radi u slučaju Sonderkommanda kao ekstremnog primera sive zone. Zato su od samog početka neuspešni pokušaji prisvajanja ovog komada u teleološki historiografski narativ koji se oslanja na dihotomiju junak/mučenik, što objašnjava i negativnu reakciju na predstavu kakvu nalazimo kod Bore Glišića.

Slično tome, u *Viktoriji* se nejunačko sećanje preživelih logoraša kontrastira s idejama o otporu i junačkom ophođenju koje publika, lišena iskustva logora, često nasumično pretpostavlja. Iskustvo preživelih se ne uklapa u stereotipnu shemu junačke antifašističke borbe, pre svega zato toga što logoraši nikada nisu, kako ističe Lorens Langer, imali kontrolu nad posledicama svojih radnji. Njihova sećanja se opiru zaokruženju, ponekad se ne mogu ni artikulirati na linearan narativni način, što ih neizbežno dovodi u sukob s logikom suda. Uz to, *Viktorija* otkriva slepu mrlju krivičnog prava i nemoć pravnih kategorija da se nose sa stvarnošću logora za masovno istrebljenje i da se uhvate ukoštac s realnošću genocida. Premda se potreba za sudskim gonjenjem zločinaca nikad ne dovodi u pitanje, u predstavi se *ad absurdum* pokazuje kako mogućnost pravde ostaje zapretna ograničenjima pravnog sistema u čijim okvirima sud operiše. Najvažnije od svega, *Viktorija* ukazuje na neuspeh suda (kada se prati logika krivičnog gonjenja) da uzme u obzir širi istorijski kontekst u kojem je nacistički genocid nad evropskim Jevrejima uopšte postao moguć. Usled toga, pokazuje se da je suđenje odveć loše opremljeno da ustanovi istorijsku istinu i da dela kao pouzdan posrednik traumatskog sećanja.

Obe predstave kreativno i provokativno intervenišu u dominantnu politiku pamćenja socijalističke Jugoslavije, ne negirajući načelo bratstva i jedinstva, već upućujući na slepe mrlje njene manihejske retorike i shvatanja svedočenja preživelih kao „istorijskog svedočanstva”. Nadalje, mnoga pitanja od značaja za sećanje na Holokaust i posleratnu pravdu kojima se ove drame bave nisu bila tipična samo za socijalističku jugoslovensku kulturu sećanja, već ih zatičemo i na zapadu neposredno po svršetku rata.

Literatura

- Agamben, Giorgio. *Remnants of Auschwitz*. New York: Zone Books, 1999.
- Bachmann, Michael. *Der abwesende Zeuge: Autorisierungsstrategien in Darstellungen der Shoah*. Tübingen: Francke Verlag, 2010.
- Benvéniste, Emile. *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*. Vol. 2. Paris: Éditions de Minuit, 1969.
- Berković, Zvonimir. „Uz sinoćnu izvedbu drame Nebeski odred. Uspjela predstava”. *Večernji vjesnik*, 12. januar 1958.
- Č. Č. „Stravičnost i optužba jednog svjedočanstva”. *Slobodna Dalmacija*, 7. maj 1960.
- Čolić, M. „Đ. Lebović i A. Obrenović: Nebeski odred”. *Politika*, 18. maj 1957: 8.
- Douglas, Lawrence. „The Memory of Judgment: The Law, the Holocaust and Denial”. *History & Memory*, 7.2 (1996): 100–120.
- duBois, Page. „Toppling the Hero: Polyphony in the Tragic City”. *New Literary History*, 35 (2004): 63–81.
- Felman, Shoshana. *The Juridical Unconscious. Trials and Traumas in the Twentieth Century*. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 2002.
- Glišić, Bora. „Divni škorpione!”. *NIN*, 338, 23. jun 1957: 9.
- Greif, Gideon. *We Wept Without Tears*. New Haven and London: Yale UP, 2005.
- Hedgepeth, Sonja M. and Saidel G., Rochelle. „Introduction”. *Sexual Violence Against Jewish Women during the Holocaust*. Waltham, Mass.: Brandeis UP: 1–5.
- Ivanji, Ivan. „Plemenito bežanje od istine”. *NIN*, 339, 30. jun 1957: 8.
- Jevtić, Miloš. Radio Beograd. Drugi program, 21. mart 1986.
- Klee, Ernst. *Das Personenlexikon Zum Dritten Reich: Wer war was vor und nach 1945*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2003.
- Langer, Lawrence. *Holocaust Testimonies. The Ruins of Memory*. New Haven and London: Yale UP, 1991.
- Langer, Lawrence. „The Dilemma of Choice in the Deathcamps”. *Echoes from the Holocaust: Philosophical Reflections on a Dark Time*. Ed. Alan Rosenberg and Alan M. Myers. Philadelphia: Temple UP, 1988: 118–127.

- Lebović, Zlata. *Dijalog o zlu i dobru*. Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine – Zavod za kulturu Vojvodine, 2011.
- Lebović, Đorđe. *Tetralogija*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 2007.
- Lebović, Đorđe. *Viktorija*. Novi Sad: Srpsko narodno pozorište, 1968.
- Lebović, Đorđe i Aleksandar Obrenović. *Nebeski odred*. Novi Sad: Sterijino pozorje, 1959.
- Levi, Primo. *Potonuli i spaseni*, prev. Elizabet Vasiljević. Beograd: Clio, 2002. [Levi, Primo. *The Drowned and the Saved*. New York: Vintage International, 1989.]
- Mađarević, Vlado. „Nebeski odred Lebovića i Obrenovića”. *Pozorište*, 4.1–2, 1958: 42–44.
- Mađarević, Vlado. „Nebeski odred Lebovića i Obrenovića. Atelje 212”. *Republika*, 14.1, 1958: 25.
- Matić, Dušan. „U pitanju je jedan užasni vid tragedije modernog čoveka”. *NIN*, 339, 30. jun 1957: 8.
- Medenica, Ivan. „Serbian Drama”. *The Columbia Encyclopedia of Modern Drama*. Vol. 2. Ed. Gabrielle H. Cody and Evert Spinchorn. New York: Columbia UP, 2007: 1210.
- Menke, Christoph. „Der ästhetische Blick: Affekt und Gewalt, Lust und Katharsis”. *Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion*. Ed. Gertrude Koch. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1995.
- Mihajlović, Borislav. „Dogadžaj Sterijinog pozorja 1957”. *NIN*, 335, 2. jun 1957: 8.
- Mihailovich, Vasa D. „Serbian Drama”. *McGraw-Hill Encyclopedia of World Drama*. Vol. 1. Ed. Stanley Hochman. New York: McGraw-Hill, 1984: 196.
- Moyn, Samuel. *A Holocaust Controversy*. Waltham, Mass.: Brandeis UP, 2005.
- Nyiszli, Miklós. *U službi doktora Mengelea*. Zagreb: Vjesnikova press agencija, 1981. (Originalni naslov na mađarskom: *Orvos voltam Auschwitzban*)
- Novaković, Oliver. „Druge jugoslovenske pozorišne igre”. *Naša scena*, 11.126–127, 1957: 5.
- Novaković, Oliver. „Novosadska premijera. Nebeski odred. Đorđe Lebović i Aleksandar Obrenović”. *Naša scena*, 11.123, 1957: 3.
- Pendas, Devin O. *The Frankfurt Auschwitz Trial, 1963–1965*. Cambridge: Cambridge UP, 2006.

- Popović, Dušan. „Lebović – Obrenović: Nebeski odred”. *Letopis Matice srpske*, 133, knj. 379, 1957: 502–507.
- Rutkowski, Adam. „An Attempted Uprising of the Jewish Women Prisoners in the Budy Camp?” *Yad Vashem Studies*, 18, 1987: 259–274.
- Segev, Tom. *The Seventh Million. The Israelis and the Holocaust*. Trans. Haim Watzman, New York: Henry Holt, 2000: 421–445.
- Selenić, Slobodan. „Afirmacija domaće drame”. *Borba*, 21. maj 1957: 5.
- Selenić, Slobodan, ur. *Antologija savremene srpske drame*. Beograd: Nolit, 1977.
- Selenić, Slobodan. „Nebeski odred Lebovića i Obrenovića na sceni Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu”. *Borba*, 28. mart 1957.
- Selenić, Slobodan. „Nebeski odred na sceni Ateljea 212”. *Borba*, 16. jun 1957.
- Skloot, Robert. „Holocaust Theatre and the Problem of Justice”. *Staging the Holocaust. The Shoah in Drama and Performance*. Ed. Claude Schumacher. Cambridge: Cambridge UP, 1998: 10–26.
- Slepčević, Bora. „Priština: Prvo izvođenje domaće drame Nebeski odred”. *Naša scena*, 11.120, 1957: 5.
- Stamenković, Vladimir. „Lebović i Obrenović: Nebeski odred”. *Književne novine*, 19. maj 1957: 7.
- Stamenković, Vladimir, ur. *Savremena drama*. Knj. 1. Beograd: Nolit, 1987.

3. POEZIJA SVEDOČENJA ILIJE JAKOVLJEVIĆA

Uvod

U ovom poglavlju razmatra se *Lirika nevremena* (1945) Ilije Jakovljevića.⁴¹ Jakovljević je zajedno s velikom grupom nepo-

⁴¹ Jakovljević je rođen u Mostaru 1898, a gimnaziju završava u Sarajevu. Tokom Drugog svetskog rata objavljuje poeziju i pripovetke u časopisima katoličke orijentacije. Iz ovog perioda potiče njegovo prijateljstvo s pesnikom Antunom Brankom Šimićem. Po svršenim studijama i doktoratu iz prava Sveučilišta u Zagrebu 1929, Jakovljević otvara advokatsku kancelariju u Zagrebu 1931. godine. U međuratnoj Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca, Jakovljević vodi vrlo aktivan intelektualni život, a veliki deo njegovog novinarskog i književnog rada odvija se u izraženo hrvatskim okvirima: od 1936. glavni je urednik *Hrvatskog dnevnika*, gde piše veoma kritično o diktaturi kralja Aleksandra, a 1940. postaje predsednik Društva hrvatskih književnika. Kada je pušten iz Stare Gradiške, povlači se iz javnog života, za život zarađuje kao službenik i tada dovršava neke od svojih ranijih rukopisa. Posle neuspešnog pokušaja ustaške policije da ga uhapsi 1944, on beži na „oslobođene teritorije” (*Konc-logor*: 5–6) koje su pod kontrolom Titovih partizana. Kratko saraduje s Državnom komisijom za utvrđivanje zločina okupatora i njihovih pomagača. Iako se priključio partizanima, Jakovljević je bio veoma kritičan prema nedemokratskim sredstvima koje su oni koristili da bi ostali na vlasti posle rata. U maju 1948. biva uhapšen u Zagrebu i u zatvoru provodi pet meseci. Njegova porodica je 28. oktobra 1948. obavestena da se u zatvoru obesio. Iako je njegov sin Dinko prihvatio zvanično objašnjenje očeve smrti („Stidi li se Pavlečić?”), njegovi biografi (Kovačić, Lončarević) pokazali su kritički otklon prema zvaničnoj verziji. Oni naglašavaju da je Jakovljević, tokom boravka u zatvoru, ispitivan u

slušnih hrvatskih intelektualaca uhapšen u oktobru 1941, kada je i poslat u koncentracioni logor Stara Gradiška.⁴² Odmah po puštanju iz logora u decembru 1942. godine, Jakovljević piše memoare o svom zatočeništvu u Staroj Gradiški. Završio je rukopis o Uskrsu 1943, nadajući se da će ga kasnije revidirati. Međutim, kako je bio svestan da bi ga ustaše mogle ponovo uhapsiti, on se pridružuje Titovim partizanima u septembru 1944. i ne uspeva da koriguje rukopis (*Konc-logor*: 5–7). Jakovljevićevi memoari otkriveni su više od pedeset godina posle njegove smrti i objavljeni 1999, pod naslovom *Konc-logor na Savi*.⁴³ Kako ih je napisao deklarisan hrvatski intelektualac koji je bio zgrožen ustaškim ratnim zločinima – često činjenim u ime naroda s kojim se identifikovao – memoari su važni zbog svoje dokumentarne

Beogradu, najverovatnije u okviru oznaškog isleđivanja visokog komunističkog funkcionera Andrije Hebranga koji je bio pod istragom zbog svojih proslajinističkih uverenja. Pošto se Jakovljevićev boravak u Staroj Gradiški delom preklapao s Hebrangovim, komunističke vlasti su ga možda primoravale da pruži kompromitujuće informacije o Hebrangovom vladanju u logoru. Čak i po uvidu u arhivske podatke o „slučaju Hebrang”, okolnosti pod kojima je Jakovljević umro ostaju nerazjašnjene (Kovačić 2013, Lončarević 2008).

⁴² Stara Gradiška, podlogor Jasenovca, bila je koncentracioni logor i logor smrti za komuniste i antifašiste iz svih krajeva Hrvatske i Bosne i Hercegovine, a posebno za žene (većinom Srпкиnje, Jevrejke, Romkinje, ali i bosanske Muslimanke) i decu (većinom srpsku, iz susednih sela Mlaka i Jablanac, te iz sela u podnožju Kozare u severozapadnoj Bosni). Zbog strašnih zločina koji su tamo počinjeni, Stara Gradiška je ostala upamćena kao jedan od najnotornijih koncentracionih logora u Nezavisnoj državi Hrvatskoj. Videti Mataušić: 99–116.

⁴³ Uistinu, objavljivanje Jakovljevićevog rukopisa 1999. godine dalo mu je nov (ili obnovljen) značaj. Kako ističe Ivan Lovrenović u svom pogovoru memoarima (342–343), neki od Jakovljevićevih opisa i refleksija o zločincima u Staroj Gradiški i široj ustaškoj genocidnoj kampanji u NDH i četničkoj u istočnoj Bosni, mogli bi se čitati kao komentari o jugoslovenskim ratovima devedesetih. U tom smislu, sasvim je razumljivo razočaranje Jakovljevićevog sina Dinka (Dinko Jakovljević, lična prepiska, 22. mart 2017) i bosansko-hrvatskih kritičara, Lovrenovića i Ivankovića, zbog izostanka bilo kakve značajnije recepcije Jakovljevićevih memoara u posttuđmanskoj Hrvatskoj.

vrednosti i, pre svega, kao impresivno svedočenje.⁴⁴ Savremenog čitaoca svakako mogu zbuniti razgovori koje je pisac vodio s nekim od najgorih zločinaca u logoru, te ga moraju uznemiriti pronicljive analize njihovog karaktera i refleksije o njihovoj motivaciji da muče i ubijaju.⁴⁵ Uz to, tekst predstavlja jedno od prvih svedočenja očevidaca koji dokumentuje i komentariše ustašku genocidnu politiku prema Srbima, Jevrejima i Romima, svedočeći o njihovim stradanjima na izrazito human način. U to vreme Jakovljević stalno promišlja sopstveni „privilegovani” položaj i odgovornost svedoka, ne skrivajući vlastita osećanja straha, krivice i stida. I premda iz svih navedenih razloga njegovi memoari sigurno zaslužuju samostalnu analizu, ja ću se ovde usredsrediti na Jakovljevićeve pesme, napisane tokom njegovog boravka u logoru i objavljene 1945. godine. One nam pružaju uvid u to kako su preživeli logoraši, uz svedočanstvo u prozi u prvom licu (Debreceni) i pozorište (Lebović), takođe koristili poeziju kao medij svedočenja.

Kako su najvećim delom napisane u metru i rimi, Jakovljevićeve pesme veoma odstupaju od modernističke estetike svedo-

⁴⁴ Jakovljevićevo znanje o tome šta se zbivalo u logoru i izvan njega bilo je, bez sumnje, ograničeno, a istoričari su dosad rekonstruisali veliki deo šireg istorijskog konteksta ustaškog režima i njegove genocidne politike. Uprkos tome, Jakovljevićeve memoari istoričarima i dalje nude korisne informacije o strukturi logora (koji je potpuno uništen 1945. godine) i o načinu njegovog funkcionisanja dok je on bio u njemu; videti Mataušić.

⁴⁵ Ti razgovori su bili mogući jer je Jakovljević, slično drugim nekomunističkim hrvatskim intelektualcima, uživao bolji tretman od zatvorenika koji su se u logoru našli zbog svog etničkog porekla (Jevreji, Romi, Srbi) ili onih koji su zarobljeni kao partizani. Uz to, mnogi među najvećim zločincima poticali su iz Hercegovine, Jakovljevićeve postojbine, usled čega su mu izgleda više verovali kao sagovorniku kome se mogu poveriti o zločinima koje su počinili, s kojim o tome mogu razgovarati ili blefirati. U svojim memoarima, Jakovljević često koristi nadimke umesto stvarnih imena zločinaca, ali se najvažniji među njima, „Uzvišeni”, može identifikovati kao Stjepan Rubinić (videti Goldstein, 1941: 232–233, 246).

čenja koja u studijama traume ima privilegovan položaj.⁴⁶ Oslanjajući se na Antonija Rolanda (Anthony Rowland), tvrdim da se Jakovljevićeva logorska poezija može čitati kao „metasvedočenje u odnosu na [njegove] prozne naracije”, koje se pomera od dokumentarnog svedočanstva i vodi „prevrednovanju proznog svedočenja” (Rowland: 2, 10).⁴⁷ Ako je memoare kao formu koristio da bi dokumentovao masovne zločine koje su počinile ustaše u Staroj Gradiški, pažljivo proučavajući zločinačku psihologiju, Jakovljević se poeziji okreće kao načinu oglašavanja intimnijih i egzistencijalnijih aspekata svog traumatskog iskustva. *Lirika nevremena* pred čitaoca postavlja čitav spektar emocija i ličnu borbu pesnika kao nekog kome, pored toga što je svedočio najužasnijim zločinima, neprestano preti mogućnost surove smrti.

Teško se može rekonstruisati kakva je bila recepcija pesama tokom prvih godina socijalističke vlasti, mada se može

⁴⁶ Trend da se disruptivna modernistička poetika čita kao eho ili književni ekvivalent nevidljive prirode traume, koji je prema opštem mnjenju postavilo uticajno delo Kati Karut (Cathy Caruth), takođe je karakterističan za tumačenje Celanove poezije kod Šošane Felman (Shoshana Felman 1992: 25–40). Roland (Rowland 2014) nudi izvrsnu raspravu o potencijalu poezije za svedočenje koja je pomera od shvatanja poezije kao autonomne umetnosti.

⁴⁷ Drugi zanimljiv primer poezije kao metasvedočenja su pesme Jožefa Debrecenija koje se bave Holokaustom. Za razliku od Jakovljevića, Debreceni nije imao priliku da piše u nacističkim logorima u Šleziji, već je i memoare i poeziju pisao po povratku u Jugoslaviju. Dok su Jakovljevićeve pesme bile direktna reakcija na ono što je video, nesiguran da će živ napustiti logor, Debreceni je pesme nam nude uvid u okolnosti posleratnog života osobe koja je preživela Holokaust. One oglašavaju teškoću žaljenja nad gubitkom voljenih, borbe s osećajem mržnje prema zločincima i nemogućnosti prihvatanja da su mnogi od njih i dalje slobodni ljudi koji možda nikada neće biti izvedeni pred sud i kažnjeni za zločine koje su počinili. Sasvim suprotno Jakovljevićevoj poeziji, Debreceni je pesme odišu ateizmom pesnika suočenog s masovnim razmerama Holokausta. Ako se izuzme nekoliko prikaza u književnim časopisima pedesetih i šezdesetih godina XX veka, čini se da Debreceni je pesme o Holokaustu tek čekaju na adekvatnu interpretaciju i kritičku recepciju.

pretpostaviti da je bila prilično ograničena, ali su pesme imale kratak, iako značajan ponovni život u poslednjim godinama socijalizma, kada bivaju nanovo otkrivene i reinterpretirane. U socijalističkoj Jugoslaviji je, kako smo videli, ulagano mnogo političke, kreativne i kritičke energije u partizansku poeziju i prozu koja je slavila antifašističku borbu Titovih partizana – u književnost Narodno-oslobodilačke borbe – radije nego u književnost koja je žalila civilne žrtve masovnih ubistava koja su počinili nacisti, ustaše ili četnici. Kanonski izuzetak koji nekako potvrđuje pravilo predstavlja Ivan Goran Kovačić, pesnik i partizanski borac koji je pisao o zločinima koje su počinile ustaše, a koga su tragično ubili četnici (za sažet prikaz glavnih tema Kovačićeve poezije i njene kritičke recepcije u Jugoslaviji, videti Lešić 1984). Stoga ne treba da nas iznenadi što su se prvi kritički tekstovi koji se bave Jakovljevićevim životom i delom (Tomić-Kovač 1985) i njegovom logorskom poezijom (Blagojević 1982) pojavili tek osamdesetih godina.⁴⁸

Lirika nevremena podeljena je u četiri dela: „Dani strave”, „Arka nevoljnika”, „Solilokvij duha iza rešetaka” i „Vječni miljo-kazi”. Posredstvom ta četiri dela stvara se krug svedočenja koji se ugrubo može ovako razložiti: u prva dva dela pesnik svedoči o stradanjima ustaških žrtava, žali nad njihovom nepravednom smrću i razmišlja o figuri zločinca; a pesme u druga dva dela odnose se na period koji je Jakovljevićev proveo u samici. Prvo ću ukratko razmotriti kontekst u kojem su pesme napisane, a potom ću ponuditi čitanje koje Jakovljevićeve pesme tretira kao *poeziju svedočenja*. Cilj mi je da pokažem da se u ovim pesmama pesnikov poziv da svedoči otkriva kao moralna dužnost, te da pesme realizuju svoj „testimonijalni projekt adresiranja” (Felman: 37–38) posredstvom tropa prozopopeje i apostrofe. Zatim ću tumačiti brojne eksplicitne reference na Bibliju, posebno na stradanje Isusovo, kao obrazac svedočenja i izvor identifikacije

⁴⁸ Drugi, veoma važan razlog tišine oko Jakovljevićevog dela bez sumnje je u vezi s njegovim političkim shvatanjima i sumnjivim okolnostima pod kojima je preminuo, videti fusnotu 41.

za pesnika/čitaoca.⁴⁹ Dok taj hrišćanski obrazac svedočanstva upućuje na zajedničko poreklo svedoka i stradalnika, tvrdim da se ovaj pesnik ipak ne prepušta mučeništvu, već da jasno oblikuje sopstveno stradanje kao neraskidivo povezano s patnjom drugih u logoru. Umesto poezije individualnog iskupljenja koje se okončava kjerkegorovskom patnjom, kako su pesme čitane kada su nanovo otkrivene početkom osamdesetih (Blagojević 1982), Jakovljevićeva poezija svedočenja je poezija saosećanja, poezija svedočenja o besmislenom stradanju drugoga.

Pisanje poezije u logoru

Jakovljević je najviše pesama napisao u periodu od 1941. do 1942. godine tokom zatočeništva u koncentracionom logoru Stara Gradiška. Njih 1945. objavljuje privatni zagrebački izdavač Radoslav N. Horvat pod naslovom *Lirika nevremena*. U oktobru 1941, ustaška policija hapsi Jakovljevića zajedno s mnogim drugim intelektualcima, uključujući i njegovog budućeg izdavača Horvata i istaknutog književnog istoričara i kritičara Antuna Barca. Barac i Horvat uhapšeni su pod optužbom da su slobodni zidari, a Jakovljević zbog toga što je bio uvažen katolički intelektualac koji je odbio da sarađuje s ustaškim režimom (Kovačić, „Načini”, „Prilozi”). Takozvanim slobodnim zidarima je u načelu sledovao bolji tretman nego ostalim zatvorenici. Pošto su spadali u hrvatsku intelektualnu elitu, bili su

⁴⁹ Koristiću termin „govornik” u slučajevima kada smatram da je neophodna diferencijacija između pesnika Jakovljevića i lirskog glasa pesme koju razmatram. Poeziju Holokausta i druge oblike poezije svedočenja bez sumnje odlikuje zahtev za istinom: za razliku od fikcije ili fikcionalnijih pesama, distanca između osobe koja govori i autora ovde je svedenija. Pa ipak, ako bi se ove pesme čitale kao puka autobiografija, to bi bilo pojednostavljeno čitanje, pored ostalog i zato što je razlikovanje između pesnika i lirskog glasa u mnogim Jakovljevićevim pesmama prilično zamagljeno.

smešteni zajedno u dve sobe, podalje od seljačkog stanovništva, mogli su da primaju pakete s hranom koje su im slali rođaci i da govore među sobom relativno slobodno (Barac, *Bijeg*: 123–206). Jakovljevićeva sudbina bila je, međutim, surovija od sudbine njegovih prijatelja. Iako je većina intelektualaca oslobođena u maju 1942, Jakovljević ostaje u Staroj Gradiški do decembra te godine i boravi u samici pet i po meseci (Barac, *Predgovor*: 5; Jakovljević, *Konc-logor*: 33). Ekstremni zločini i ustaško mučenje žrtava u Jakovljevićevoj neposrednoj blizini, kao i meseci provedeni u samici, ključni su za razumevanje njegove poezije svedočenja. Barac nam pruža utisak o okolnostima u kojima su pesme napisane:

„Bilježeni su ti stihovi velikim dijelom u drugome spratu bivše bolničke zgrade, kojoj su prvi kat bili zaposjeli ustaše, a u prizemlju su bile samice, u koje su zatvarali zatočenike, određene za likvidaciju i gdje su se po noći vršila mučenja i klanja.” (Predgovor: 5)

U datom kontekstu, moglo je biti nekoliko razloga zbog kojih je Jakovljević odabrao poeziju za svoj medij. U memoarima beleži da su mu logorski narednici dozvolili da piše roman o Hercegovini, knjigu koju je opisao kao potpuno „apolitičnu”, suprotno njegovim pesmama koje neskriveno govore o dešavanjima u logorima (*Konc-logor*: 11). „U nestašici prikladnijeg pribora”, primjećuje Barac, pesme su „često pisane samo na ostatcima papira za zametanje, na rubovima novina, namjerno nejasno, skrivene u postavi kaputa, u cipelama, da ih ne pronađu ustaše” (Predgovor: 6). Poesma dopušta (ili nagoni) pesnika da se izrazi u najkonciznijoj i najzgušnutijoj formi, a upotreba rime i metra olakšava pamćenje reči – u tom smislu, poezija funkcionise kao delotvornije mnemoničko sredstvo od proze. Uz to, poezija deluje kao podesan medij za zahvatanje snažnih emocija u vreme kada se one javljaju. Promišljajući o tome kako mu je bilo teško da piše svoje logorske memoare, Jakovljević upućuje na to „koliko se istine krije u banaliziranoj rečenici [...] da je za dobru prozu potreban vremenski razmak koji će nam omogućiti da uočimo i

cjelinu i pojedinosti” (*Konc-logor*: 19). Tu on takođe primećuje da je situacija sasvim drugačija s pesmama, koje je napisao „pod prvim impulsima”, te da je dobro učinio jer mu se „nikad ne bi vratila ona intenzivnost osjećaja” (*Konc-logor*: 19). Privilegujući poeziju kao medij koji bolje odgovara iskazivanju osećanja, suprotno trezvenoj objektivnosti neophodnoj za prozno svedočenje u kojem „izmišljanja ne bi smjelo biti” (*Konc-logor*: 19), Jakovljević se približava Primu Leviju i Robertu Ontelmu (Robert Antelme). I Levi i Ontelm su skrenuli pažnju na mogućnosti koje poezija pruža za svedočenje, na sličan način razlikujući „objektivnu prozu” i „subjektivne pesme”, dok Ontelm uz to posebno naglašava da poetski diskontinuiteti omogućavaju da se „izrazi iskustvo” (Rowland: 7–8, 129 fusnota 42).

Premda Barac ističe da u to vreme nije delovalo verovatno da će „ikad biti iznesene iz zatočeničke zgrade i objavljene” (Predgovor: 5), mi iz Jakovljevićevih memoara sada znamo da pesme nikada nisu pale u ruke ustaša i da su iznošene iz logora u dva navrata (*Konc-logor*: 11). Kako bilo da bilo, neizvesnost koja je išla uz pitanje da li će Jakovljevićeve pesme ikada *pročitati* neko izvan logora, tipična je za poeziju (Holokausta) koja je pisana u logorima. Pozajmljujući metaforu pesme kao „poruke u boci” od Pola Celana (Paul Celan), Šošana Felman ističe da nepredvidivost utkana u mogućnost da pesma (o Holokaustu) dođe do adresata, slušaoca, nekog „ti”, odlikuje Celanovu poeziju kao „testimonijalni *projekt adresiranja*” (37–38). U odeljcima koji slede, istražiću na koji način Jakovljevićeve pesme ostvaruju takav „testimonijalni projekt adresiranja”.

Svedočanstvo u poeziji

Prema Barcu, „[Jakovljevićeve logorske pesme] nisu nastajale iz književnih težnja, nego iz neodoljive potrebe, da se nekako fiksiraju slike i refleksije o svemu što se dalo vidjeti i naslutiti” (Predgovor: 5). Stavimo li zasad na stranu njegove normativne pretpostavke o književnosti koje ostavljaju malo prostora za te-

stimonijalne žanrove (v. Badurina 2010),⁵⁰ jasno je da Barac priznaje da su pesme napisane iz snažne potrebe za svedočenjem: „U *Lirici nevremena* nisu zabilježeni samo doživljaji pjesnika, nego ujedno i jedan dio života stotina i stotina zatočenika” (Predgovor: 6). Barac čak dodaje i da je ovo „djelo u kome se dala osjetiti kondenzirana patnja sviju nas” (Predgovor: 8). Uistinu je jasno da je Jakovljević postao svjedok u smislu koji opisuje Šošana Felman, kada ukazuje na „spremnost svedoka da sâm postane *medij svedočenja*” i na „neizbežnost poziva svedoka” (24).⁵¹ Prema Polu Rikeru (Paul Ricoeur), „svedok je čovek koji se poistovećuje s pravednim ciljem koji gomile i veličine preziru, i ko je spreman da za taj pravedni cilj rizikuje život” (129). Zbog toga Riker govori o svedokovom „angažmanu do smrti” (130). Jakovljevićevo uverenje da *mora* svedočiti, kao i njegova svest o rizicima koje to sa sobom nosi, prisutno je u njegovim memoarima i u nekim od pesama. Dužnost pesnika da svedoči eksplicitno se pominje u pesmi „Dan, kada šutnja boli”: „Ovo je opet dan, kada me šutnja boli, / a morao bih glasno kopnu i moru zborit. / U jeseni ovoj pljesnivoj, blatnoj / svako će me slovo neizrečeno morit”. Unutrašnji – ili moralni – nagon pesnika da govori toliko je snažan da mu neprepuštanje tom nagonu izaziva gotovo fizički bol: svaka neizrečena reč će me moriti. Iako je Jakovljević jamačno izabrao reč „moriti” zato što se rimuje s rečju „zboriti”, taj izbor je vrlo efektan jer spaja figurativno značenje (mučiti, kinjiti, u smislu misli, brige, tuge) i doslovno značenje (ubiti, umoriti). Iako pesnika proganja dužnost da govori, otvoreni govor o tome šta se

⁵⁰ Barac priznaje da „čitajući ih u polovici godine 1945, više od tri godine od njihova nastanka, pisac predgovora ne može u njima ni sad gledati samo književne proizvode, nego žive slike stvarnosti” (Predgovor: 6–7).

⁵¹ Felman to čini referišući na Stefana Malarmea (Stéphane Mallarmé) koji je svoj nagon za svedočenjem poredio s novim dostignućima u savremenoj francuskoj poeziji, kao nagon nekog ko se zatekao u nezgodi da kaže čemu je upravo posvedočio. Međutim, kako i sama Felman odmah dodaje na narednoj strani, bio bi strašan eufemizam govoriti o Holokaustu kao o nezgodi.

dešava u Jasenovcu, a posebno mogućnost da ustaše otkriju njegove pesme, neizbežno bi ga odvelo u smrt.

Naredni stihovi pokazuju zašto je napetost između fizičke nemogućnosti da se govori i moralne dužnosti da se govori tako nepodnošljiva: činjenica da je ljudska smrt (zločincima i zatočenicima) postala rutina: „ništa se nije osobito zbililo / [...] Sinoć je neka žena zubima pregrizla žile. / Kamion je jutros po nove klanice kreno”. Strofa se završava ciničnim iskazom „Umiranje ovdje nije zabranjeno”. U narednim stihovima, pesnik se od dužnosti da svedoči okreće mediju svedočanstva, otkrivajući korumpiranu vezu između poezije i „bogomdanih” pesnika – samoprozvanih pesnika u službi NDH, slučajnih posmatrača koji ne mare za postojanje logora i masovne zločine koje je počinio ustaški režim. Štaviše, NDH pesnici nemaju problem da slave Boga i da u istom dahu uznose Antu Pavelića, poglavnika ustaškog pokreta.⁵² Za izistinski religioznog čoveka kakav je bio Jakovljević, takvo licemerje je moralo biti potpuno gnusno:

„Bogodani poete, dabome, ne stižu misliti na to,
jer njihova riječ predjele druge slika.
Ima i takvih, koji u stihu slave
blagoga Boga i blažeg Poglavnika.”

Ismevajući licemerni govor NDH pesnika sarkastičnim referencama na poglavnika kao na „prvog Božjeg Dobavljača” – eufemizam koji bi se mogao čitati kao inverzija ili parodija konstrukcija poput „Božjeg sluga” – sledeći stihovi prikazuju Pavelića kao masovnog ubicu umesto kao slugu Božjeg. Iako Jakovljević ne pominje izravno katoličku crkvu, stihovi se mogu čitati i kao aluzija na vezu između NDH i katoličke crkve u Hrvatskoj, u

⁵² *Poglavnik* je neologizam koji je Pavelić skovao i koji se može čitati endehaovski ekvivalent *Führer*-u u nacističkoj Nemačkoj ili *Il duce*-u u fašističkoj Italiji. Goldstein ističe da je reč *poglavnik* „evocirala izvesnu dozu mističnog” i da je, kao neologizam poticala od reči *poglavar*, „tradicionalnog vođe seoskog klana”, ali je takođe „prizivala i osobu nesklonu kompromisima”. („Ante Pavelić”: 228)

kojoj su neki od visokih crkvenih zvaničnika otvoreno podržavali ustaški režim, drugi su ga prećutno odobravali ne učinivši ništa da zaustave masovna ubijanja Jevreja, Srba i Roma, a treći su pak učestvovali u prisilnim preobraćenjima Srba u katoličku veru. Prema pesnicima koji podržavaju ustaški režim, odnosi između raja i stvarnosti su harmonični, a „ribar duša” (metafora za Isusa ili, možda, za papu i dostojanstvenike katoličke crkve u Hrvatskoj) ne vidi razlog da prekori „čovjekolovca” (referenca na Pavelića):

„Gospodin Poglavnik prvi je Božji Dobavljač.
Ni zemlja ni nebo nemaju kvara.
Harmonija je dakle između sviju sfera.
Pobožni ribar duša ne kori čovjekolovca.
Sklad je također na liniji plina i ognja
između Gradiške Stare i krvavog Jasenovca.”

Pesma se dalje kreće od pitanja saučesništva pesnika posmatrača ka nepodesnosti poezije da svedoči o užasima koji se dešavaju u logoru. Gestom koji bi se mogao čitati kao presuda lirskoj poeziji uopšte i kao predskazanje čuvenih reči Teodora Adorna (Theodor Adorno) da je pisanje lirske poezije posle Aušvica varvarski čin, govornik zavapi:

„Poete, poete, vama bih htio govoriti danas,
razbiti vam harfe i gudala i strune.
Dječak u podrumu našem noćas će biti zaklan.
I nitko da zaurla. Prokune. Ili pljune.
Ovo je doista dan isti kao i drugi,
nevrijedan stih i pjesničke palete.
Uz udarac malja i vrisak u tami
i noćas ću slušat vaše klarinete.”

U svojim beleškama o boravku u Staroj Gradiški, posthumno objavljenim pod imenom *Bijeg od knjige*, Barac se priseća kako je grupa intelektualaca s kojom su on, Horvat i Jakovljević bili zatočeni, isprva čitala sve što im je moglo dopasti ruku, čak i književnost objavljenju u NDH. Međutim, kvalitet te književno-

sti koju je država sponzorirala (roman *Ognjište* Mila Budaka, ministra bogoštovlja i nastave, služio je kao primer) i jaz između NDH pisaca i stvarnosti logora ubrzo ih je toliko odbio, da kada su im logorske vlasti konačno dozvolile da naručuju knjige, to gotovo niko nije činio (Barac, *Bijeg*: 177). Barac pominje da je, čak i kada je imao priliku da čita, radije „gledao Savu, ili na savski nasip, ili na zatočenike u dvorištu, kako trijebe uši” (*Bijeg*: 176–177), kao da je čitanje književnosti bilo neka aktivnost koja je bila u skandaloznom neskladu sa životom u logoru. Štaviše, činilo se da logor poriče vrednost *bilo kakvoj* fikciji: „I pitamo se: što je uopće ta literatura u usporedbi sa životom” (Barac, *Bijeg*: 177). No, iako su pisci i pesnici u službi Pavelića možda iskvarili poetski jezik, i premda je on mogao delovati kao slab i nemoćan instrument spram onih koji su učinili mogućom stvarnost logora, jezik je i dalje bio jedini medij koji je pesnik imao na raspolaganju da bi svedočio. Na tom se tragu pesma i završava, predviđajući dolazak novog pesnika i novog čoveka:

„Uzalud pobuda svaka. Riječi ovdje ne vrijede,
no i svijet je stari čekićem vremena načet.
Pjesnici, pjesnici! U utrobi srama i slave
znajte, da će se novi pjesnik i čovjek začeti.”

Pre no što se osvrnem na paradoks „novog pesnika i čoveka” koji je začeti u „utrobi srama i slave”, ispitaćemo kako Jakovljevićeve pesme svedoče o patnji drugih i kako komentarišu ponašanje i psihologiju zločinaca. U ovom odeljku, proučavam kako Jakovljević realizuje taj „testimonijalni projekt adresiranja” (Felman 1992), koristeći različite, ali povezane trope prozopopeje i apostrofe.

Poetsko svedočenje kao projekt adresiranja

Kako primećuje Roland raspravljajući o Levijevim pesmama, jedan od izazova za pesnika-preživelog jeste „suočavanje s

teškoćom da se ne-preživeli nagna da 'vidi' šta se dešava" (88). Taj izazov se svakako odnosio i na Jakovljevića. Masovna ubistva i mučenje koja vidi i o kojima sluša od drugih očevidaca u Staroj Gradiški tako su užasavajućih dimenzija da on u pesmi „Kuknjava iz svemira” uzvikuje: „Je li ovo stvarnost, pogled u bezdano zjalo, / ili je i to samo hipnoza?” Barac je dao sličnu ocenu strahovite realnosti koncentracionog logora, primećujući da je „život zatočenika [...] bio ponajviše sličan bunilu, u kome čovjek često nije znao, da li sanja ili dodiruje stvarnost, da li misli normalno, ili je već na granici ludila” (Predgovor: 8–9). U tom smislu, Jakovljevićeve pesme se ne mogu razumeti kao puka beleška iz spoljašnjeg sveta o ekstremnom nasilju kojem su zatočenici u Staroj Gradiški bili sistematski izloženi ili kao beleška o masovnim zločinima ustaških krvnika, već te pesme pre svega nastoje da izraze iskustvo života „na granici ludila”.

Logor Stara Gradiška bio je čuven po užasnim zločinima koje su ustaše u njemu počinile nad ženama i decom, što objašnjava zašto se oni tako često pojavljuju u Jakovljevićevim pesmama.⁵³ U „Hrvatskoj agoniji 1942.” Jakovljević ukratko opisuje sudbinu žena i dece u logoru u dva teška, gotovo konstatujuća stiha: „U konclogoru djeca ciklon ko mlijeko piju, / a majke će pod maljem pasti”. Kako ovi stihovi pokazuju, realističan opis samih zločina sveden je na minimum. Umesto toga, Jakovljevićeve pesme često adresiraju zločince i žrtve, ili im pozajmljuju glas koristeći se apostrofom i prozopopejom.⁵⁴

„Dojilica” se bavi mučenjem žena (reference na *fascio* i Rim naglašavaju vezu ustaša i fašista u Italiji), i eksplicitno opisuje sakaćenje njihovih tela:

⁵³ To je slučaj s pesmama „Dojilica”, „Dijete pred mikrofonom vremena”, „Marija pod vješalama”, „Žene uznika” i „Susret”.

⁵⁴ Niel (Kneale: 143–144, 149) nudi važna objašnjenja iz retoričke perspektive o razlici između apostrofe, „diverzije u govoru”, zaokreta „koji preusmerava govor na nekog drugog u odnosu na izvornog slušaoca”, i prozopopeje, stilske figure koja se koristi da bi „pozajmila glas bezglasnom entitetu”.

„Za veličajnost carstva, u slavu fascija i Rima,
 šćavonska žena zagorca u ranama.
 Te dojke odrezane, te upaljene oči,
 taj pečat onih, što nisu
 s barbarskim crnim manama!”

U sledećoj strofi, govornik prvo nakratko pozajmljuje glas (prozopopeja) jednoj od žena koje su bile žrtve ustaša, a onda se u istom stihu vraća trećem licu da bi komentarisao njen iskaz: „Gdje je moj sin? Ljubav. Nada. Sve. / Život života. Pjesma. Rados. Dijete”. U sledećim stihovima, govornik se apostroфом okreće od svoje izvorne publike (čitaoca i slušaoca pesme) ka počiniocima:

„O ruke strane, tko će da vas gane?
 Zar ne znate, da su majčine grudi svete?
 [...]
 Zar prsa majčina nisu
 i tebi mlijeko dala?
 Zar nikad nad tobom nije
 zasjalo milo lice?”

Dok govornik ovde adresira zločinca, apostrofa je, kako nas podseća Vološinov (Voloshinov), karakteristična za trijadičnu, a ne za dijadičnu strukturu razgovora, gde treća strana „načuj je” razgovor (Richardson: 368). Ta treća strana je (slušalac ili čitalac Jakovljevićevih stihova, ko postaje svedok „načuvši” razgovor – podsećajući nas na etimološke korene reči svedok kao treće stranke (*terstis*) tokom suđenja u sudnici (Agamben: 17; Derrida: 45).

Kako pokazuje „Dojilica”, Jakovljevićeve pesme koje u središte stavljaju žrtve često se okreću prozopopeji kao centralnoj stilskoj figuri. Ukazujući na etimologiju reči prozopopeja, koja potiče od grčkog *prosopon*, „maska” ili „lice”, De Man (de Man) primećuje da „prosopon-poeiein znači dati lice i otud implicira da izvorno lice može izostati ili da ga uopšte ni ne mora biti”

(57). U mnogim pesmama koje prikazuju druge zatvorenike kao protagoniste, prozopopeja odista funkcionira kao znak svedočenja, u smislu da pesnik, govoreći u ime drugog, nastoji da pruži glas (odnosno, lice) onima koji ne mogu sami da govore.⁵⁵

„Pjesma talaca”, na primer, razmatra sudbinu talaca koji su bili primorani da izgrade branu na Savi u uslovima koji su gotovo neizbežno vodili smrti od pregladnjivanja ili iscrpljenosti. U celosti napisana u prvom licu množine, pesma se čita kao zabeleška koju su za sobom ostavili sami ljudi na prinudnom radu: „Miješamo cement, dižemo nasip. / Kraj njega će lađa slobode proći. / Nećemo ništa vidjeti ni čuti / u našoj crnoj, bezglasnoj noći”. Pesma dokumentuje priču ovih ljudi i mogla bi se tumačiti kao pokušaj da se njihova sudbina spasi od zaborava, drugim rečima, kao gest njihovog iskupljenja. Međutim, naglašavajući da smrt neće doživeti trenutak oslobođenja, poslednji stihovi „nećemo ništa vidjeti ni čuti / u našoj crnoj, bezglasnoj noći”, pokazuju da se smrt ne može oživeti pesmom, to jest da je iskupljenje iluzorno, otkrivajući i potencijal i granice prozopopeje i, šire, samog poetskog svedočenja.

U *Romantizmu posle Holokausta (Romanticism after the Holocaust)*, Sara Gajer (Sara Guyer) smatra da bi prozopopeja trebalo da se tretira kao glavni trop u svedočenju i lirskoj poeziji (8, 13, 44). Ona ističe da su raniji teoretičari romantizma, poput M. H. Abramsa (M. H. Abrams), razumeli upotrebu te figure u romantičarskoj poeziji kao dokaz da poezija ima kapacitet da dá život, dok je Pol de Man dekonstruisao ovaj trop kao puki retorički efekat (Guyer: 25). Oba teoretičara su otuda došla do suprotnih zaključaka u vezi s efektom tropa: Abrams je prozopopeju smatrao „iskupljujućom”, De Man „privativnom” (Guyer: 13). Kako to elegantno formuliše Piter Vermjulen (Pieter Vermeulen) u prikazu njenog dela, Sara Gajer vidi poeziju kao

⁵⁵ Zanimljivo je da je u pesmama posvećenim seljacima, a takve su, primera radi, „Zatočenik piše ženi iz sabirnog logora”, „Posmrtna pjesma seljaka Miškine” i „Dijete pred mikrofonom vremena”, glas govornog subjekta stilizovan tako da podseća na skaz.

nešto što se kreće „s one strane lake opozicije između nesofisticiranog animizma i krajnje impotentnog retoričkog performansa” (594). Uistinu, Gajer smatra da često javljanje prozopopeje u poeziji posle Holokausta ne predstavlja ni uspešnu operaciju „fiktionalne obnove” (8), niti služi „iskupljujućoj, organicističkoj ili trijumfalističkoj retorici” (13).

Štaviše, kada je reč o pesmama koje daju glas zločincima, nemoguće je govoriti o retorici iskupljenja. Pomnim čitanjem Levijevih i Ontelmovih svedočenja, Gajer dolazi do zaključka da je „ono što prozopopeju čini ključnom izvestan prekid koji ona pravi, a ne fiktionalna obnova koju nudi” (8). U „Pjesmi izglubljenih” oglašavaju se sami zločinci:

„Mi smo sol i zemlja, omega i alfa.
 Od šegrta kod nas đavo posta kalfa.
 Opasani zmijom s drveta poznanja,
 svratismo se amo s velikog klanja.
 [...]
 Kroz vjekove traje naš Veliki Tjedan.
 Krvnički je zapis u nasleđe predan.
 [...]
 Slobodna je volja izvor sviju zala.
 Slavna će biti kapa povjesnih hamala!”

Bez sumnje, govornik se *pravi* da preuzima glas zločinaca; njihov glas prolazi kroz filter pesnikovog moralnog okvira i tumačenja njihovih dela (kao u skazu ili bilo kojoj drugoj stilizaciji nečijeg govora). Samo se neki stihovi mogu tumačiti kao doslovni citati, poput onog „Slobodna je volja izvor sviju zala”, što bi, osvrnemo li se na Jakovljevićeve opise razgovora s ustaškim zločincima koje prikazuje u svojim memoarima, zbilja mogao biti „moto” jednog od krvnika kojeg je sreo u Staroj Gradiški. Isto važi i za stih „Slavna će biti kapa povjesnih hamala!”, što je zbilja, kako znamo iz *Konc-logor na Savi*, bio jedan od načina na koji su izvesne ustaše, vrlo slično nacistima, opravdavale masovna ubistva Srba, Roma i Jevreja: generacije koje će doći biće im

zahvalne pošto su očistili zemlju od neprijatelja Hrvatske (*Konc-logor*: 54, 57–58). Uznemirujući efekt prekida koji odlikuje ove stihove dolazi iz izravnog, čak ponositog priznanja zločina. U poslednjoj strofi pesme „pravi” govornik ponovo preuzima reči, uz komentar o zločincima i paklu koji su stvorili: „Do groba se tako polagano gura. / Pomrčina. Crvi. Vlažna prosektura”. Način na koji Jakovljević koristi prozopopeju najbolje se može tumačiti u svetlu onog što predlaže Sara Gajer: „Shvaćena kao modus nepodesnosti ili slabosti, poezija ne može da dovede do razrešenja krize istine; poezija je uslov mogućnosti svedočenja o krizi, lišena bilo kakvih sredstava da se kriza prevaziđe” (29).

Najzad, u određenim pesmama ostaje nejasno *ko* se adresira ili kome se glas ili uho pozajmljuje. Na primer, pesma „Zatočenik” mogla bi da adresira ili neimenovanog zatvorenika ili govornika ili čak samog Jakovljevića – što priziva u pamćenje De Manovu tezu da je prozopopeja takođe glavni autobiografski trop:

„Tebe sve boli. Ničeg više nema,
 što nije rana, oteklina, prelom.
 Prijetnja nad duhom. Čekić iznad glave.
 I bič nad tvojim pregaženim tijelom.
 [...]
 Stazom progonstva, kojom sada stupaš,
 preteče samo izbavljenja hode.
 Ti nisi samac. Nevjesta je tvoja
 golema patnja. Ko bršljan te grli.
 Ona je duga iznad oceana.
 Vječnosti prsten. Život neumrli.”

Ovi stihovi predočavaju i drugi aspekt svedočenja u Jakovljevićevim pesmama – o tome kako je stradanje govornika povezano s večnošću i transcendencijom, i o tome kako telo koje trpi funkcioniše kao fizičko svedočanstvo o našoj patnji i o patnji drugog.

Krvlju se piše Evandjelje peto. Biblijski intertekst i svedočenje u *Lirici nevremena*

Jakovljevićeve pesme ne bave se samo dokumentovanjem i svedočenjem o stradanjima *drugih*, već su one i intimna refleksija o fizičkoj i psihičkoj drami kroz koju prolazi on sam tokom petomesečnog boravka u samici.⁵⁶ U jednoj od retko perceptivnih analiza Jakovljevićeve logorske poezije, Slobodan Blagojević čita tu nit *Lirike nevremena* preko Kjerkegorovog (Kierkegaard) pojma *Øieblikket* (doslovno, tren oka), epifanijski trenutak u kojem „ćemo sagledati dubinu vlastitog individualnog 'božanstva'” (Blagojević: 87–88).⁵⁷ Povezujući Kjerkegorov *Øieblikket* s veoma različitim pojmovima poput patnje kod Dostojevskog (Достоевский) i „Sorge” (briga) kod Hajdegera (Heidegger), Blagojević jednom ne sasvim neproblematičnom retoričkom prečicom definiše „tren” kao *in se* egzistencijalnu situaciju koja „uvijek upućuje na mogućnost, a ne na konačnost” (88). Blagojević potom pita „što je sa slobodom u jednoj rubnoj egzistencijalnoj situaciji [...] [kao i s] mogućnošću (stoji li ona i dalje otvorena naspram konačnosti?)” i odlučuje da čita Jakovljevićeve logorske pesme kao odgovor na ovo pitanje. On se naslanja na *Traženje smisla življenja* Viktora Frankla (Viktor Frankl), gde bečki

⁵⁶ Derida piše: „Zar svedok nije uvek i preživeli? To pripada strukturi svedočenja. Svedoči se samo kada se živi duže od onog što se dogodilo [...] preživljavanje je sa svedočenjem povezano univerzalnom strukturom koja pokriva celo elementarno polje iskustva. Svedok je preživeli, treća partija, *terstis* kao *testis* i *superstes*, onaj ko ostaje u životu” (45).

⁵⁷ Blagojević je pesnik, književni kritičar, prevodilac poezije i sastavljač antologija. Početkom osamdesetih godina XX veka, on otkriva Jakovljevićevu *Liriku nevremena* u izdanju iz 1945. godine, u sarajevskoj Vijećnici (Lovrenović 1999). Iako sam veoma kritičan prema iskupljujućem načinu na koji Blagojević čita Jakovljevićeve pesme, njemu smo svakako dužni za ponovno objavljivanje poezije koja je ubrzo posle pesnikove smrti bila potpuno zaboravljena.

psihijatar, preživeli zatočenik Terezijenštata i Aušvica i osnivač logoterapije uspeva da nađe smisao u životima (a otud i u stradanju!) zatočenika, uprkos užasima, smrti, gladi i poniženju kojima su neprestano bili izlagani u logorima. Blagojević ističe da „slučaj Ilije Jakovljevića, njegovo trpljenje, dostojanstvo njegove patnje, čvrsto ostajanje pri vlastitoj ljudskoj mogućnosti, pri 'temeljnoj ljudskoj slobodi', makar i u najgorim uvjetima fašističke kasapnice, također su neusporedivi”, i nadalje tvrdi da s Jakovljevićevim pesmama „ne dobijamo samo poetički već i empirijski dokaz nadmoći ljudske mogućnosti nad svim bestijalnim, životinjskim konačnim nemogućnostima” (90–91).

Dug Franklu navodi Blagojevića da traga za (pozitivnim) smislom u pesnikovoj patnji i da prenaglasni njen potencijal da se *transcendira* pakao logora: „iznad svega, on svjedoči da ono egzistencijski bitno, ono što je ljubav, što je smrt, što je moral ili ljepota, nikakve okolnosti ne mogu ni dotaći a kamoli narušiti” (92). Štaviše, Blagojević zaključuje da Jakovljevićeva poezija nije samo „svjedočanstvo o paklu, već i potpuno svjedočanstvo o ljudskoj duši koja može svladati svaki pakao, pa makar se on zvao i Oswiecim” (92). Međutim, od objavljivanja Blagojevićevog eseja 1982. godine, Franklovo predstavljanje i tumačenje Aušvica podleglo je ozbiljnoj kritici teoretičara koji se bave Holokaustom, pre svih Lorensa Langer koji „ukazuje na protivrečnosti između Franklovog mita o junačkom opstanku i njegovih opisa užasa” (Pytell: 90), i sugeriše da je hrišćanski vokabular u Franklovom *Tražanju smisla življenja* implicirao da je „Frankl potajno žudeo za tim da Aušvic postane ništa drugo do test religijskog senzibiliteta” (Langer nav. u Pytell: 90).⁵⁸ Čitanje Jakovljevićevih pesama kroz sočiva Franklove teorije otud gotovo neizbežno vodi tumačenju koje pati od istih mana kao i Franklovo predstavljanje čoveka u Aušvicu, koje se pretvara u

⁵⁸ Langerovu kritiku nedavno je potvrdilo Pajtelovo (Pytell) istraživanje Franklove biografije, koja uistinu pokazuje da je „Frankl izobličavao stvarnost Aušvica nastojeći da dokaže sopstvene psihološke i filozofske teorije”. (*Versions*: 89)

pokušaj nalaženja smisla i moralnog vladanja u okolnostima u kojima je čovek lišen svih ljudskih odlika i, kako naglašava Langer, zapravo više nije u poziciji da svojevolumino donosi moralne izbore. U izvesnoj meri i verovatno nenamerno, Blagojevićevo čitanje se uvezuje s načinom na koji je jugoslovenska država u prvim posleratnim godinama isticala junačke aspekte ljudi koji su preživeli nacističke koncentracione logore. Kada je prikupljala priče preživelih, kako smo pokazali u prvom poglavlju, Državna komisija za utvrđivanje zločina okupatora i njihovih pomagača je bila najzainteresovanija za priče o otporu (v. Byford). No, takvo čitanje, očigledno, ima svoja ograničenja.

Ako se u Jakovljevićevim pesmama isključivo traže indicije egzistencijalne borbe iz koje se pesnik diže kao feniks iz pepela, zanemaruje se činjenica da njihov poglaviti naboj nije u poruci o junačkom gospodarenju nad sobom, već u svedočenju. Nekoliko pesama se usredsređuje na pesnikovu dugotrajnu izolaciju, na njegov fizički i psihološki slom i prateće misli o samoubistvu. Pesa „Zimski solsticij” završava se stihovima „Što je bolje, kad nigdje izlaza nema, / nož ili uže?” Sugestija da je samoubistvo moguć izlaz takođe je u srcu pesme „Klonuće”, koja se završava sledećim stihovima: „Kada bih barem nestat mogo, / ne roditi se nikad više. / Možda ću noćas s praga sići. / U noć se moje tijelo njiše”. U pesmi „Zgasnuti”, *prestati*, smrt se predstavlja kao vrhunska uteha kojoj govornik žudi: „U smrti su dubine, u smrti su visine, / novih života sjeme. / Smrt je mirovanje, smrt je pirovanje, / odah i kratko breme”. Jedini način da govornik okonča tu stalnu patnju jeste da okonča vlastiti život.

S Kjerkegorom, Blagojevićevom drugom glavnom referencijom, stvari su ponešto složenije. Bez sumnje, u Jakovljevićevim pesmama ima momenata koji se mogu čitati kao izraz kjerkegorovskog *Øieblikket*. Endru Bendžamin (Andrew Benjamin) i Semjuel Kaf Snou (Samuel Cuff Snow) zapažaju da je „Kjerkegor taj trenutak poistovetio s trenutkom odluke, trenutkom preobražujuće vizije, trenutkom istovremenosti s Hristom” (36–37). Kjerkegorov *Øieblikket* je povezan sa specifičnom ekonomijom patnje prema kojoj je subjekt u stanju da patnjom postigne pozitivnu transformaciju samog sebe (za odličnu raspravu o ovoj temi i kritički osvrt na nju, v. Cuff Snow 2016).

Neke od Jakovljevićevih pesama ili stihova izvesno se mogu čitati kao pisani tragovi duboke egzistencijalne borbe tokom koje govornik prevazilazi osećanja temeljne utučenosti. U tim stihovima, raspoloženje govornika često se pomera kao klatno, oscilirajući od potpunog očaja do velike hrabrosti, od egzistencijalnog nemira do gotovo euforičnog osećaja psihološkog trijumfa. Poesma „Spremnost” se završava stihovima „jer moja je ponosna duša samo u patnjama jaka / – jer cvijet mojega duha samo na kamenje zrije!”. U tim epifanijskim trenucima, govornik nalazi smisao u (sopstvenoj) patnji predstavljajući je kao stradanje duše zarad višeg cilja. U nekim stihovima pesme „Vječni miljkazi”, ukrštanje patnje i večnosti predstavljeno je kao potraga koja govorniku pruža važne uvide u suštinu stvari: „Sidoh na dno stvari. / Ja im srce nađoh, otkrih jezgru žudnu. / Izranjena ptica ima teška krila, / ali dušu budnu”. Govornik čak zaključuje: „sjeti se, da patnje nikad nisu bile / sasvim uzaludne”. Oblikujući svoju patnju na metafizički ili mistički način – u svetlu večnosti, potrage za Bogom, čistotom duše (u pesmi „Solilokvij” nazvanoj „moja duša, čista institutka”) – govornik čini svoju patnju izdržljivijom.

Međutim, ako se čitava zbirka čita, kako Blagojević sugerira, kao uspešno savlađivanje egzistencijalnih granica situacije, time rizikujemo da pesnikovu patnju uokvirimo kao *patnju s ciljem* i da previdimo ili minimiziramo govornikovo svedočenje o patnji *drugog*. Mnoge Jakovljevićeve pesme nisu samo vapaj stradajućeg subjekta, nego su i svedočenja o stradanjima ustaških žrtava i lament očevica koji pati zbog bola koji se nanosi nevinima. Često u istoj pesmi Jakovljevićevi stihovi povezuju stradajuće Ja i stradanja drugih, pomerajući se tako od same logike korisnosti kakvu nalazimo u Kjerkegorovom shvatanju patnje. Kako ističu Bendžamin i Kaf Snou, „s Levinasom (Levinas) postaje nemoguće zadržati koncepciju patnje koja patnju svodi na individualni čin gospodarenja nad sobom” (34). U eseju „Beskorisna patnja”, Levinas kaže:

„U toj perspektivi razvija se radikalna razlika između *patnje u Drugom*, koja je za mene neoprostiva i od mene nešto

traži i poziva, i patnje *u meni*, mojoj vlastitoj avanturi patnje čija ustanovljena ili prirođena beskorisnost može dobiti značenje, jedino značenje na koje je patnja prijemčiva, postajući patnja zbog patnje – ako je i neumitna – nekog drugog.” (159)

Takvo čitanje (pre no ono koje se oslanja na Frankla i Kjerkegora) takođe pomaže da se razumeju pesme koje koriste prozopopeju da bi dale glas i/ili lice onima koji ne mogu ili više ne mogu da govore u svoje ime.

Šta neizbežno donosi veza između govornika koji pokušava da nađe smisao u svojoj patnji i kako se to povezuje s drugima, vidljivo je u pesmi „Solilokvij duha iza rešetaka”:

„Zidovi goli. Ruka ruku ište.
Zašume stope, kojih nije bilo.
U suton ide žuto robovište
i dan i srce i sve, što se snilo.
Kome ću dati ovaj pogled zgašen,
jer već su davno odletjele laste.
Noćas bih bio pobjednik i spašen
da čujem neke usne jagodaste.”

Pesma počinje opisom subjekta u samici i njegovom egzistencijalnom potrebom za društvenim kontaktom: Ja bi bilo spaseno kada bi moglo da susretne drugo ljudsko biće, kada bi s nekim moglo da progovori. Dugotrajna izolacija proizvodi halucinacije, nagoni da se čuju „stope, kojih nije bilo”. U sledećim stihovima, govornik se predstavlja kao istovremen s Hristom u danima pre raspeća:

„I ja sam s Njime po jezeru išo
kruhom života tisuće nahrenih,
no još se nisam smirio ni stišo,
iako uđoh i u Getsemani.
Rođen od tijela, gline bogaljaste
manji sam od njeg, što se rodi Duhom

al i ja liječih uboge i kljaste,
napojih žedne na pijesku suhom.”

U navedenim stihovima, govornikovo poređenje s Hristom usredsređuje se na Hristova dela samilosti i ljubavi prema bližnjem pre no na istovremenost koja je centralna za Kjerkegoro-
vu definiciju momenta koji omogućava preobražaj kroz patnju. Možda bi se ovi stihovi mogli čitati i kao alegorija za Jakovljevi-
ćeve pokušaje da izađe u susret prekim potrebama zatvorenika koji su bili zatočeni u mučionicama, smeštenim tik ispod nje-
gove ćelije, kojima je davao vodu kada mu je bilo dopušteno da izađe u dvorište (*Konc-logor*), ili cigarete drugim zatvorenicama u ćeliji do njegove (Kovačić, „Prilozi”: 168). Na kraju pesme, go-
vornik se ponovo okreće sopstvenom telu:

„Je li to tijelo, koje duhom posta,
česvina živa na kamenu golom?
Izda li jedro, još će biti dosta
mora i pijeska i za moj brodolom.”

Telo se, posredstvom vrlo tradicionalne metafore, poredi s bro-
dom, gde plovidba simbolizuje fizičko telo, a brod, dušu. U dru-
gim pesmama, Jakovljevićeve opisi tela koje pati često se oslanja-
ju na eksplicitniji hrišćanski imaginarijum.

Kako primećuje Debarati Sanjal (Debarati Sanyal), „telesni susret s mučenjem u književnosti je često podsticao alegorijsku imaginaciju i njeno izmeštanje [...]. Čini se da se telesno isku-
stvo mučenja može preneti samo paradoksalno, skretanjem od materijalnosti ka apstrakciji” (149). U Jakovljevićevim pesma-
ma, patnja govornika se često oblikuje tako da priziva u sećanje stradanje Hristovo. Alegorija Hrista na krstu verovatno je naj-
eksplicitnija u pesmi „De Profundis”, u kojoj se govornik jasno poistovećuje s Isusom. Naslov je skraćenica tradicionalnog pre-
voda prvog stiha Psalma 130, „De profundis clamavi ad te, Do-
mine” (Iz dubine vičem k Tebi, Gospode!), upućujući na subjekt zahvaćen strahom i haosom – „dubine” se obično dovode u vezu s morskim dubinama. Međutim, samoća, dehumanizacija, a po-

tom i stid, tako se oblikuju da deluje kao da Hrist govori čitaocu/ slušaocu pesme, pošto prva strofa eksplicitno evocira krunu od trnja. Vizuelna struktura pesme i način na koji se stihovi prekidaju važni su aspekti koji doprinose njenoj metrici i estetskom efektu, posebno ističući usamljenost govornika:

„Sam
i sam
i nikog dragoga blizu.

Dan
i dan
u dugom, žalosnom nizu.

Čas
Po čas,
i gnjev će planut ko rana.

Bol
po bol
i radost će postati strana.

Noć
i noć,
i sve će se suzama miti.

Stid
ko hrid
i skoro nas neće bit.”

Zbog čega pesma pominje stid kao poslednju stvar koja će ostati iza govornika pre no što umre? Na tragu Lize Ginter (Lisa Gunther) koja stid shvata kao „primarni afekt intersubjektivnog života” („Shame”: 24), predlažem da se stid u poslednjoj strofi pesme čita kao indeks intersubjektivnog odnosa između govornika, zločinaca i drugih stradalnika u logoru.⁵⁹ Ginter ističe

⁵⁹ Ovo se razlikuje od Agambenovog shvatanja stida. U svojoj kontroverznoj raspravi o stidu u knjizi *Ono što ostaje od Aušvica* (2002),

sličnost između Levinasovog shvatanja stida i onog što je Levi o tome pisao u *Potonulima i spasenima*:

„Pravednici među nama [...] osećali su kajanje, sramotu, jednom rečju bol zbog krivice koju su počinili drugi, a ne oni, imajući utisak da su s njom nekako povezani jer su osećali da je ono što se dešavalo oko njih, i u njihovom prisustvu, i u njima, neopozivo.” (Levi: 79, nav. i u Guenther, „Shame”: 28)

Levi jevo objašnjenje stida veoma se približava osećanjima koja Jakovljević naziva stidom, sramom, posebno u stihovima u kojima su ona povezana sa suočavanjem s drugim stradalnikom. Ginter primećuje da se u Levinasovom *Totalitetu i besko načnosti*, „stid više ne pojavljuje kao znak ontološke samoopтереćenosti već pre kao etička provokacija koju upućuje Drugi” („Shame”: 31). Drugi stihovi u kojima govornik pominje stid potvrđuju takvo čitanje. U pesmi „Klonuće”, govornik uzvikuje: „O, da sam bijen, da sam tučen! / U tuđoj sjeni ne bit sjena, / po tuđem sramu ne bit vučen”. Shvatanje stida kao „momenta etičke provokacije” (Guenther, „Shame”: 25, 28 i dalje) pomaže nam da razumemo kako se u završnim stihovima pesme koju smo razmatrali, „Dan, kada šutnja boli”, „novi pesnik” i „novi čovek” mogu roditi iz „utrobe srama”. Poezija (ponovo) može imati smisla samo kao svedočanstvo o stradanju drugog u i posredstvom poetskog jezika koji se javlja kao čin svedočenja, koji potvrđuje moju relacionalnost u odnosu na drugo ljudsko biće. Stoga, sram, odnosno stid u ove tri instance treba shvatiti kao znak odgovornosti za drugog, znak koji je istovremeno fiziološki i psihički i koji je, sledstveno, povezan s bolnim telom

zasnovanoj na odlomku iz knjige Roberta Ontelma *Ljudska vrsta*, u kojoj Ontelm opisuje kako je mladi Italijan crveneo pre nego što ga je nacista odvojio da bi ga ubio, Agamben definiše stid kao ontološko svojstvo. Za održivu kritiku Agambenovog shvatanja stida, v. Leys: 157–179 i Guenther, „Resisting”.

kako drugih koji pate, tako i govornika koji svedoči o njihovoj patnji.⁶⁰

U Jakovljevićevim pesmama, pesnikovo/govornikovo bolno telo rezonira sa stradanjem drugih i javlja se kao dokaz ili testament o tom stradanju. Govornik se pojavljuje kao neko čije telo ne pamti samo svoje stradanje, već i stradanje drugih i time svedoči o stradanju drugog *ovaploćenom* u ja. Tako treba razumeti stihove iz pesme „Oprostio sam se sa svim”: „U meni je drugar sa srcem zbunjene ptice. / Ustrijeljeni drugar, koji je umro / okrenuvši nebu i oči i lice”, kao i stih „ja nosim breme cijelog puka” u pesmi „Molitva”. Najzad, tako možemo razumeti i središnje stihove u pesmi „Vječni miljokazi”:

„Prijatelji moji,
Evo sumrak uma, evo ludo pjanstvo!
Digoh se do zvijezda, u nebo se utkah.
Ja sam svjedočanstvo.
Od sebe sam jači.
Silan kao orkan, golem kao boštvo.
Div sam na planini, kazaljka na satu.
U meni je mnoštvo.”

Kao da podražava Hrista, govornik preuzima breme stradanja drugih i, ovaploćujući ga, svedoči svojim telom. Stradanje drugih se prikuplja i pamti telom govornika, ostavši zapisano na njemu, i tako postaje testament o patnji drugih – imajmo ovde u vidu isti etimološki koren pojmova *testament* i *testimony* (sve-

⁶⁰ Štaviše, kako tvrdi Liza Ginter, „fenomenološka analiza temporalnosti stida sugeriše da je samo vreme relaciono, da nije ni objektivno, ni subjektivno, već *intersubjektivno*” („Shame”: 25). Kjerkegorovski *Oieblikket* u kojem se patnja subjekta definiše isključivo u odnosu na večnost nije problematična samo zato što isključuje reakciju subjekta na patnje drugih. (Pre)naglašavanje epifanije (subjektivno vreme) može voditi previđanju činjenice „da nema smislene relacije u odnosu na vreme bez smislene relacije prema drugima koji me provociraju na ontološke, etičke i političke načine” (Guenther, „Shame”: 25).

dočenje) i latinske reči za svedoka, *ter(s)tis*. Međutim, treba istaći da se to testamentarno pisanje ne poistovećuje s mučeništvom – *martis, martyr*, što je u grčkom korenu reči svedok (Agamben: 26; Ricoeur: 133), koja implicira *svojevoljni* izbor da se okonča sopstveni život zarad višeg cilja, zarad svedočenja o (istini) prave vere. Možda bi valjalo podsetiti se Jakovljevićeve opaske na početku njegovih prozних memoara: „Mene nikad nije privlačila aureola mučeništva i uvijek sam nastojao da joj izmaknem” (*Konc-logor*: 14). Bez obzira na biblijski intertekst, jedna je stvar u Jakovljevićevom slučaju van svake sumnje: njemu nikada nije palo na um da svoje stradanje ili stradanje drugih u ustaškim logorima predstavi kao manifestaciju božje kušnje. Da parafraziram Langeru, on „ne optužuje Boga za nepravdu, niti od Boga traži oprostaj” – drugim rečima, za Jakovljevića, Jasenovac nipošto nije „problem teodiceje, već je samo i jedino *sekularno* zlo” („Beyond”: 53).⁶¹ Pjesma „Propast” kaže: „Nebo je plakat, a na njemu piše: / Bio si čovjek, sada nisi više” – nejasno je na koga se „ti” odnosi: ono bi se moglo odnositi i na zločince, čiji su užasni zločini nedolični čoveka, ali i na njihove žrtve koji su u logorima lišeni ljudskosti.

Čini se da je, alegorijskom referencom na Hrista, govornik na sebe preuzeo teret stradanja svih drugih u logoru, ali taj gest nije gest iskupljenja ili kjerkegorovske samotransformacije, već je to levinasovsko saosećanje, stradanje s drugima. Dok Kjerkego-

⁶¹ U pesmama koje opisuju patnju drugih, nema pomena Boga, osim na način njegove odsutnosti ili užasnutosti koja ga sprečava da učini bilo šta. U pesmi „Odlazak” čitamo: „Bog je sakriven nad oblakom smrti. / Prorok i vuk se proplancima vere”. U pesmi „Ivandanske vatre”, piše: „Ljudskoj se patnji i raspet Isus klanja”. U pesmi „Zimski solsticij nad konclogorom”, govornik pokazuje da je Isus nemoćan da dela, sam utučen: „Pastirče Isus na pragu radosti čeka / spuštene glave, nabreklih vjeđa. / Janji se neće odazvat, jer štap mu prebiše davno, / pastirski štap o janjeća leđa”. Umesto kao teodiceja, ovi se stihovi mogu čitati kao da anticipiraju izvesne oblike teologije oslobođenja (na primer, Doroteje Sule [Dorothee Sölle]), u kojoj se figura Hrista posmatra kao jedan od stradalnika u logoru, koji je nemoćan da promeni njihovu sudbinu, iako s njima deli nepravednu patnju.

rov *Øieblikket* korespondira vremenu u formi epifanije (posredstvom koje subjekt na tren vidi večnost), Jakovljevićeve pesme pokazuju da se borba stradajućeg sopstva (fizički i psihološki bol i egzistencijalna usamljenost) ne ograničava na trenutak samopreobražaja. Umesto toga, stradanje sopstva ukotvljeno je u složenoj mreži društvenih odnosa koja, sa svoje strane, otkriva da „vreme samo nije ni objektivno, ni subjektivno, već *intersubjektivno*” (Guenther, „Shame”: 25). Možda ne treba da nas iznenadi što je Barac došao do sličnog zaključka: usaglašavajući nas s patnjom drugih, Jakovljevićeve pesme pokazuju da „lične patnje postaju [...] gotovo sićušne i uzgredne, a javlja se svemoćan osjećaj bratstva prema svima obespravljenima, potlačenima, izmučenima, što su ih silnici svrstali na jednu stranu s njime” (Predgovor: 9). No, ovde je reč o bratstvu koje se razlikuje od junačkog bratstva promovisanog zvaničnim jugoslovenskim narativom.

Zaključak

Jakovljevićevim pesmama, nastalim iz direktnog susreta s užasnim masovnim zločinima i ekstremnim nasiljem koje je u logoru sprovedeno na nepredvidiv i arbitraran način, bar iz perspektive žrtava, odzvanja neodložnost svedočenja. Kako sam već tvrdio, one pokazuju kako pesnik, progonjen onim što je video i čuo, oseća snažnu dužnost da bude svedok. Jakovljeviću je poezija nudila podesan medij i formu da zahvati logorsko iskustvo – njegov cilj nije bio samo da dokumentuje užasnu stvarnost Stare Gradiške, jer je to učinio po izlasku iz logora u proznoj formi – već je takođe želeo da izrazi šta za jedno ljudsko biće znači da postane žrtva takvog nasilja, da bude izloženo kao svedok nasilja nad drugima u logoru, i da bude u svakodnevnom dodiru s počinocima nasilja. U svojim pesmama Jakovljević se često okreće prozopopeji, figuri koju Sara Gajer naziva glavnim tropom svedočenja i poezije. Pesnik koristi taj trop da bi dao glas (i lice) žrtvama i da bi zločinca prikazao u jasnijem svetlu. Istovremeno, njegova se upotreba prozopopeje pomera

od lake strategije iskupljenja (žrtava), pošto mnoge njegove pesme istovremeno podrivaju iluziju o fikcionalnoj obnovi. Jakovljevićeve pesme su bogate referencama na hrišćanskog Boga, Bibliju i stradanje Hristovo. No, te reference nisu samo religijski intertekst – one ukazuju na specifičnu *mustru* svedočenja. Pesnik se poziva na eksplicitni judeohrišćanski diskurs svedočenja koji upućuje na zajednički koren svedoka i mučenika, a da se istovremeno ne prepušta mučeništvu. U duhu judeohrišćanske religijske tradicije, govornik skicira niz epifanijskih momenata u kojima nastoji da nađe viši smisao svog stradanja, predstavljajući ga kao pročišćenje duše u večnosti. Pa ipak, govornik ne oblikuje patnju (drugog) u logorima u svetlu teodicije ili božjeg kušanja ljudi. Umesto toga, on se odmiče od shvatanja o korisnoj patnji i otkriva da svedočenje o patnji drugih u sebi sadrži pojam svedočanstva u čijem je središtu povezanost (stradajućeg) subjekta s drugima.

Jakovljevićeva poezija je posebno upečatljiva jer mnoge njegove pesme imaju religijski karakter, iako su objavljene u deklarativno ateističkoj državi. Tvrditi da otvoreno hrišćanski diskurs služi kao idealna mustra za transnacionalno sećanje bilo bi prenategnuto; teško je zamisliti u kojoj bi meri ateisti ili verujući muslimani mogli da prihvate otvoreno religijske asocijacije koje postoje u mnogim pesmama ili da se identifikuju s njima. Za razliku od njegovog proznog svedočenja u kojem jasno govori o etničkoj ili političkoj pozadini žrtava – Srbima, Jevrejima, Romima, hrvatskim komunistima i političkim disidentima – u pesmama Jakovljević ne pominje etnički identitet ustaških žrtava (samo u retkim prilikama skreće pažnju na oblast iz koje one dolaze, na primer, iz Bosne, ili govori u generičkom smislu o „slovenskim ženama”). S druge strane, time se brišu razlike među žrtvama, to jest, prikriva se činjenica da je najveći broj žrtava bio u logoru *zato što* su zločinci definisali njihovu etničku ili religijsku pozadinu (pravoslavni Srbi, Jevreji ili Romi) kao dovoljan razlog da budu mučeni ili ubijeni. Pa ipak, to što Jakovljević predstavlja žrtve naprosto kao ljudska bića omogućava mu da jednim univerzalizujućim gestom obuhvati sve žrtve ustaškog režima bez obzira na njihovu religijsku ili etničku pozadinu. U

tom smislu, Jakovljevićeve pesme se zbilja najproduktivnije mogu čitati kao oblik metasvedočenja koje modulira piščevu testimonijalnu prozu. I u njegovim memoarima i u pesmama, nedvosmisleno je ko su bili zločinci, a ko žrtve.

Veoma nalik Debrecenijevom proznom svedočenju (o kojem je bilo reči u prvom poglavlju) i pozorišnim komadima Đorđa Lebovića (o kojima se diskutovalo u drugom poglavlju), Jakovljevićeve pesme se mogu čitati kao oblik unutrašnje, to jest intrajugoslovenske multidirekcionalnosti. One pokazuju da je pored „objektivnih” svedočenja koje je u pravne svrhe prikupljala Državna komisija za utvrđivanje zločina okupatora i njihovih pomagača, postojao i veliki broj književnih tekstova koji su u prvi plan stavljali lično iskustvo žrtava Holokausta. Ti su narativi postojali uz zvanični diskurs, cirkulišući slobodno u javnom prostoru, čime su se otvarale dodatne ili drugačije dimenzije i modusi svedočenja. Te tekstove možemo opisati kao otvoreni repozitorijum koji je postojao paralelno sa zvaničnim kanonom sećanja – drugim rečima, ovde bi se moglo govoriti o dihotomiji „arhive” i „kanona” koja delom ostaje na liniji definicije Aleide Asman (Aleida Assmann), premda na nešto fleksibilniji način. Dok je zvanični kanon jugoslovenskog socijalističkog pamćenja isticao junaštvo, nastojeći da uklopi sećanja preživelih u teleološki narativ komunizma, prozni tekstovi, pozorišni komadi i pesme o kojima je dosad bilo reči učinili su mnogo da opštoj javnosti predstave one aspekte Holokausta i masovnih ubistava civila tokom Drugog svetskog rata, otkrivajući slepu mrlju u zvaničnoj politici sećanja i njenom legalističkom razumevanju i upotrebi svedočenja preživelih.

Literatura

Agamben, Giorgio. *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. Trans. Daniel Heller-Roazen. New York: Zone, 2002.

Badurina, Natka. „Vrijeme traume, vrijeme svjedočenja. Testimonijska literatura i književni kanon tijekom dvadesetog stoljeća”. *Istodobnost raznodobnog: tekst i povijesni ritmovi. Zbornik radova*

- XII. sa znanstvenog skupa održanog od 1. do 2. listopada 2009. godine u Splitu. Ur. Cvijeta Pavlović, Vinka Glunčić Bužančić, i Andrea Meyer Fraatz. Split: Književni krug, 2010: 189–201.
- Barac, Antun. *Bijeg od knjige*. Zagreb: Naprijed, 1965.
- Barac, Antun. „Predgovor”. *Lirika nevremena*. Ilija Jakovljević. Sarajevo: Zadrugar, 1982: 5–9.
- Benjamin, Andrew, and Snow, Samuel Cuff. „Economies of Suffering in Kierkegaard and Levinas”. *Perspectives on Human Suffering*. Ed. Jeff Malpas and Norelle Lickiss. Dordrecht: Springer Netherlands, 2012: 33–42.
- Blagojević, Slobodan. „Zimski solsticij nad konclogorom (pogovor)”. *Lirika nevremena*. Ilija Jakovljević. Sarajevo: Zadrugar, 1982: 87–99.
- Byford, Jovan. „’Shortly Afterwards, We Heard the Sound of the Gas Van’: Survivor Testimony and the Writing of History in Socialist Yugoslavia”. *History and Memory: Studies in Representation of the Past*, 22.1, 2010: 5–47.
- Cuff Snow, Samuel. „The Moment of Self-Transformation: Kierkegaard on Suffering and the Subject”. *Continental Philosophy Review*, 2016: 1–20.
- De Man, Paul. „Lyrical Voice in Contemporary Theory: Rifaterre and Jauss”. *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*. Ed. Chaviva Hošek and Patricia A. Parker. Ithaca, N.Y: Cornell UP, 1985: 55–72.
- Derrida, Jacques. „Demeure”. *The Instant of My Death*. Maurice Blanchot and Jacques Derrida. Trans. Elizabeth Rottenberg. Stanford, Calif.: Stanford UP, 2000: 15–103.
- Felman, Shoshana. „Education and Crisis, or the Vicissitudes of Teaching”. S. Felman and Dori Laub. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge, 1992: 1–56.
- Goldstein, Ivo. „Ante Pavelić, Charisma and National Mission in Wartime Croatia”. *Totalitarian Movements and Political Religions*, 7.2, 2006: 225–234.
- Goldstein, Slavko. *1941. Godina koja se vraća*. Sarajevo: Synopsis; Beograd: Službeni glasnik, 2012.
- Guenther, Lisa. „Shame and the Temporality of Social Life”. *Continental Philosophy Review*, 44.1, 2011: 23–39.
- Guenther, Lisa. „Resisting Agamben: The Biopolitics of Shame and Humiliation”. *Philosophy & Social Criticism* 38.1, 2012: 59–79.

- Guyer, Sara E. *Romanticism after Auschwitz*. Stanford, CA.: Stanford UP, 2007.
- Ivanković, Željko. „Spomenik ustašiji”. *Novi izraz*, 4, 1999: 112–114.
- Jakovljević, Ilija. *Lirika nevremena*. Sarajevo: Zadrugar, 1982.
- Jakovljević, Ilija. *Konc-logor na Savi*. Zagreb: Konzor, 1999.
- Jakovljević, Dinko. „Stidi li se Pavletić?” Intervju sa Igorom Lasićem. *Feral Tribune*, 23. april 2004: 38–39.
- Kneale, J. Douglas. „Romantic Aversions: Apostrophe Reconsidered”. *ELH*, 58.1, 1991: 141–65.
- Kovačić, Davor. „Prilozi za životopis Ilije Jakovljevića”. *Časopis za suvremenu povijest*, 34.1, 2002: 159–175.
- Kovačić, Davor. „Načini izlaska zatočenika iz logora smrti Jasenovac i Stara Gradiška 1941–1945”. *Istorija 20. veka*, 2, 2013: 93–117.
- Langer, Lawrence L. *Versions of Survival: The Holocaust and the Human Spirit*. Albany: State U of New York P, 1982.
- Langer, Lawrence L. „Beyond Theodicy: Jewish Victims and the Holocaust”. *Religious Education*, 84.1, 1989: 48–54.
- Langer, Lawrence L. *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory*. New Haven: Yale UP, 1991.
- Lešić, Zdenko. *Ivan Goran Kovačić*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, 1984.
- Levinas, Emmanuel. „Useless Suffering”. *The Provocation of Levinas: Rethinking the Other*. Ed. Robert Bernasconi and David Wood. Trans. by Robert Cohen. London: Routledge, 1988: 156–167.
- Leys, Ruth. *From Guilt to Shame: Auschwitz and After*. Princeton: Princeton UP, 2007.
- Lončarević, Vladimir. „Književni nazori Ilije Jakovljevića”. *Fluminensia*, 20.2, 2008: 65–80.
- Lovrenović, Ivan. „Zemlja grobova”. *Konc-logor na Savi*. Ilija Jakovljević. Zagreb: Konzor, 1999: 337–344.
- Mataušić, Nataša. *Jasenovac 1941–1945: Logor smrti i radni logor*. Jasenovac-Zagreb: Javna ustanova Spomen-područje Jasenovac, 2003.
- Pytell, Timothy. „Redeeming the Unredeemable: Auschwitz and Man’s Search for Meaning”. *Holocaust and Genocide Studies*, 17.1, 2003: 89–113.
- Richardson, Alan. „Apostrophe in Life and in Romantic Art: Everyday Discourse, Overhearing, and Poetic Address”. *Style*, 36.3, 2002: 363–385.

- Ricoeur, Paul. „The Hermeneutics of Testimony”. *Essays on Biblical Interpretation*. Ed. Lewis S. Mudge. Philadelphia: Fortress P, 1980: 119–154.
- Rowland, Antony. *Poetry as Testimony: Witnessing and Memory in Twentieth-century Poems*. Routledge Studies in Twentieth-Century Literature. New York: Routledge, 2014.
- Sanyal, Debarati. *Memory and Complicity: Migrations of Holocaust Remembrance*. New York: Fordham UP, 2015.
- Tomić-Kovač, Ljubica. „Književno djelo Ilije Jakovljevića”. *Godišnjak instituta za jezik i književnost*, 14, 1985: 111–159.
- Vermeulen, Pieter. „Sara Guyer. Romanticism after Auschwitz”. *Studies in Romanticism*, 47.4, 2008: 592–597.

Deo drugi

1,5 GENERACIJA

4. PISATI SUBJEKAT NAKON HOLOKAUSTA

Konstantinoviće*ev Ahasver,*
ili traktat o pivskoj flaši

Uvod

Godine 1997, u kuturnom centru Rex u Beogradu, ugledni srpski intelektualac, esejista i filozof Radomir Konstantinović imao je, kako će se ispostaviti, svoj poslednji javni nastup u Srbiji. Govoreći povodom promocije knjige svog prijatelja i kolege pisca Bore Ćosića, koji je napustio Jugoslaviju 1992. godine, Konstantinović se, prirodno, dotakao teme izgnanstva i nacionalizma. Naglasivši razloge zbog kojih je Ćosić izabrao da napusti Jugoslaviju dok se zemlja raspadala, Konstantinović se obratio svom prijatelju (i publici) rečima: „Divno je i tužno je i strašno je što se sada ti i ja srećemo posle šest godina neviđenja, šest godina tvoga ali i moga stranstvovanja, šest godina nacionalističko-rasističkog divljanja ovom zemljom” (Konstantinović, „Divno”). Međutim, već u svojoj u sledećoj rečenici – koja, budući da ima istu idiosinkratsku sintaksu i ritam kao i prva rečenica, daje uvodu izvesni dramski i pesnički smisao – istakao je da se susret odvija u Jevrejskoj ulici u Beogradu: „Divno je i tužno je i strašno je dakle što se srećemo ovde u ulici Jevrejskoj.” Konstantinovićevo prizivanje imena ulice nije slučajno. Kao što postaje jasno u nastavku izlaganja, ono ga asocira sopstvenim sećanjima na jedno drugo vreme, vreme kada je pohađao srednju školu u Subotici, gde su gotovo polovinu dečaka u razredu činili Jevreji, od kojih nijedan nije preživeo Holokaust:

„Ovde je moja zemlja koju da napustim nikad neću. Moja zemlja: Papo Hajn, Darvo Šandor, Katalan Jakob – sedeo sam a njim u klupi u III razredu gimnazije, Koen Hajn, nosio naočare sa zlatnim okvirom, Holendar Josif, Rubenovič Jakov, Džeki, debeli Džeki, dozvoljavao je da ga tapšemo po trbuhu i smejaio se za to vreme i sav se tresao i to je bio veličanstven prizor. Baruh Isak, Meju Hajshain, Pinto Isak, Šamo Josif, Tuvi Salomon, Kiš Martin i najzad, Albahari Avram, njih trinaestorica pobijenih trinaestogodišnjaka, a bilo nas je u razredu, ako se ne varam, trideset dvojica. Nisu ova deca bila, ona jesu između ostalog i zato što ja jesam, ja sam sad sva ta deca.” („Divno”)

Spisak imena – kao u školskom registru, prezime dolazi prvo – već je sam po sebi impresivan način pamćenja ubijene dece. Konstantinovičev empatični iskaz poistovećenja „ja sam sad sva ta deca” još snažnije sugeriše da on održava živim sećanje na njih. Spisak je nekako neočekivano uokviren rečenicom „Ovde je moja zemlja koju da napustim nikad neću” i time istovremeno povezuje temu egzila („za razliku od tebe, Boro Ćosiću, ja nikada neću otići”) i ukazuje na generacijski *Wahlverwandschaft*, „izbor po sklonosti” sa njegovim školskim drugovima koji su ubijeni samo zbog svog jevrejskog identiteta. Pritom Konstantinović ne samo da eksplicitno povezuje nacionalističko nasilje iz devedesetih godina dvadesetog veka sa Holokaustom, već isto tako ističe da su Holokaust i sećanje na njegove ubijene jevrejske školske drugove Jevreje izvor njegovog angažovanja kao antinacionalističkog javnog intelektualca i pisca.⁶² Međutim, on se već u svojim ranijim delima, posebno u romanu *Ahasver, ili traktat o pivskoj flaši* i zbirci eseja *Pentagram*, bavi sudbinom Jevre-

⁶² Konstantinović (1928–2011) je bio istaknuti jugoslovenski i srpski književni kritičar, filozof, romansijer, esejista i uticajan javni intelektualac. Karijeru je započeo kao pesnik i pisac eksperimentalnih romana (*Daj nam danas*, 1954; *Mišolovka*, 1956; *Čisti i prljavi*, 1958; *Izlazak*, 1960) u duhu Beketa (Becket), Bataja (Bataille) i Sartra (Sartre), ali je postao najpoznatiji po svom filozofskom spisu *Filosofija palanke* (1969) i po odlučnoj antinacionalističkoj poziciji tokom i nakon raspada Jugoslavije.

ja, posebno mehanizmima kojima je Jevrejima uskraćen status jednakih građana i kojima su isključeni iz političke zajednice, što je uslov pravnog isključivanja koje je popločalo put njihovom uništenju u Holokaustu.⁶³ Ovde ću zastupati stanovište da je Konstantinović, obrađujući predanje o lutajućem Jevrejину, osmislio lik Ahasvera kao figuru izgnanika srodnu konceptu *homo sacer*-a Đorđa Agambena: kao nekoga ko, pošto ga suveren proteruje, istovremeno bivstvuje unutar i izvan političkog poretka i kao takav je osuđen na „goli život” (Agamben, *Homo*). Pre nego što se posvetim Konstantinovićevom *Ahasveru*, najpre ću ukratko razmotriti legendu o lutajućem Jevrejину, koja služi kao ključna intertekstualna potka Konstantinovićevog romana.

Legenda o Ahasveru, lutajućem Jevrejину

Ahasver je najpopularnije ime za legendarnu figuru lutajućeg Jevrejina, koja se, počev od ranog srednjeg veka, javlja prvo

⁶³ Zahvaljujem se Vladimiru Bitiju koji mi je skrenuo pažnju na mogućnost da se *Ahasver* čita kao tekst o Holokaustu. Na jednom mestu u *Pentagramu* (1966: 287–289), Konstantinović izražava nezadovoljstvo zbog toga što su određeni kritičari prevideli jevrejstvo njegovog *Ahasvera*. Nimalo slučajno, upravo su mu ovi kritičari zamerali da u *Ahasveru*, ili *traktatu o pivskoj flaši* odstupa od čistote književnih rodova, shvativši knjigu kao puku tekstualnu vežbu, kao svojevrsno iskušavanje granica književnih vrsta. Ne navodeći ime kritičara, Konstantinović citira iz inače opširnog prikaza Aleksandra Spasića „Zanimljiv i vredan eksperiment” (*Izraz*, 9/1965, br. 1, januar, 74–81). Međutim, i drugi kritičari su ili samo ovlaš pomenuli Ahasverovo jevrejstvo, ili ćutke prešli preko njega, očigledno smatrajući da taj aspekt nije bitan za razumevanje romana. Videti, na primer, Vuk Krnjević „Poezija i ironija” (*Odjek*, 17/1964, br. 21, 1. novembar, 9); Milan Komnenić, „Postojanje kao put do oblika” (*Delo*, 11/1965, br. 2, februar, 193–206); Aleksandar Petrov „Mogućnost Ahasvera” (*Savremenik*, 1965, br. 4, april, 364–366). Izuzetak je prikaz Miloša Stambolića „Prokletstvo i blaženstvo” (*Politika*, 11. oktobar 1964, 14). Kako bilo da bilo, nijedan kritičar nije povezoao knjigu s Holokaustom.

u usmenim predanjima (na području Mediterana i Bliskog istoka) a kasnije i u pisanim tekstovima mnogih zapadnoevropskih i centralnoevropskih tradicija (up. Anderson 1965, Hasan-Rokem & Dundes 1986). Velikoj popularnosti i rasprostranjenosti legende doprineo je jedan nemački pamflet (tzv. *Volksbuch*, narodna knjiga) objavljen 1602. godine pod naslovom *Kurtze Beschreibung und Erzehlung von einem Juden mit Namen Ahasuerus, etc.* [Kratak opis i priča o jednom Jevrejину pod imenom Ahasverus, itd.]. Pamflet na nekoliko stranica opisuje susret Paulusa fon Ajcena (Paulus von Eitzen) sa Ahasverom, a autor naglašava da je celu priču lično čuo od Fon Ajcena (tada već pokojnog) biskupa Šlezviga. Ukratko, u zimu 1542. godine, kada je Fon Ajcen još studirao u Vitembergu, otišao je u Hamburg da poseti svoje roditelje. Za vreme nedeljne mise, tokom propovedi primećuje čudnu pojavu – visokog, dugokosog, bosog stranca od pedesetak godina koji je pri svakom pomenu imena Isusa Hrista izdisao, klimao glavom i udarao se u prsa. Ispostavilo se da se čovek zove Ahasver te da je obućar iz Jerusalima, Isusov savremenik. Dok je nosio svoj krst na putu ka Golgoti, Isus se zaustavio na pragu Ahasverove kuće da se malo odmori. Ahasver, međutim, otera Hrista rečima „Idi brže!”, na šta mu je Isus uzvratio „Ja ću ostati ovde da se odmaram, ali ti ćeš ići dok se ja ne vratim”. Tad je Ahasver morao da ostavi kuću, ženu i dete i počeo da luta svetom.

Dok su ranija predanja stavljala u prednji plan dugovečnost glavnog karaktera, u ovom je anonimnom spisu naglasak na lutanju kao posledici kazne, kao i na glavnom liku, koji je dotad bio bezimen, a koji se sada prvi put naziva Ahasverom (Edelmann 1986: 3–4).⁶⁴ Bitno je imati na umu da je, s jedne strane, legenda o lutajućem Jevrejину nastala u hrišćanskoj sredini, kao

⁶⁴ Dok je danas gotovo nemoguće pronaći ime pisca i mesta gde je većina izdanja štampana – spis je naime iste godine objavljen na nekoliko mesta – svakako je jasno da su podaci navedeni na naslovnoj strani, poput imena pisca Kristofa Krojcera (Christoff Creutzer) u Lajdenu ili Volkfanga Zuhnaha (Wolfgang Suchnach) u Baucenu, lažni (Edelmann 1968: 5–6; Anderson 1965: 42). Autor se, dakle, pozivao na bi-

priča koja članovima hrišćanske zajednice objašnjava ko je taj jevrejski drugi.⁶⁵ Takođe, ne treba izgubiti iz vida da je pomenuta nemačka narodna knjiga nastala u vreme kada su svetovne vlasti u nemačkim zemljama nastojale da sprovedu niz političkih regulativa, organizujući politički život u skladu s propisima Luterove reformacije. Edelman (Edelmann: 7–8) ističe da nije slučajno što *Volksbuch* potiče iz severne Nemačke, gde su Jevreji činili samo mali deo stanovništva. Uz podršku sveštenstva, lokalni građani želeli su da proteraju Jevreje. U kontekstu u kom je nastao, pamflet se bez sumnje mogao čitati kao da sadrži poruku da proganjanje Jevreja zapravo predstavlja „dobro hrišćansko delo” (8). Pored toga, Edelman skreće pažnju na činjenicu da je Paulus fon Ajcen bio značajna istorijska ličnost. On je bio uticajan protestantski teolog koji je studirao sa Luterom u vreme kada je ovaj reformista bio na vrhuncu svoje antisemitske faze tokom koje je, 1543. godine, objavio pamflet *O Jevrejima i njihovim lažima* (Edelmann: 7).

Dakle, nastanak i širenje „moderne” legende o lutajućem Jevrejину, s jedne strane, ima svoje korene u ranim, popularnim oblicima hrišćanskog antijudaizma/antisemitizma, a s druge strane u vremenu kada, na tragu reformacije, dolazi do (po)nov(n)og spajanja crkvene (u ovom slučaju protestantske) i svetovne vlasti, odnosno do novog promišljanja, uspostavljanja i upražnjavanja državne moći na određenoj teritoriji. Odnosno, kao što podseća Galit Hasan-Rokem (Galit Hasan-Rokem), Ahasver je s jedne strane „veoma funkcionalan pokazatelj ambivalentnog odnosa evropskih hrišćana prema Jevrejima” (2008: 19), dok, s druge strane, „Ahasver kakav je predstavljen u legendama upućuje na sposobnost prelaženja granica država i održavanja

skupa Fon Ajcena isključivo da bi spis dobio na autoritetu, što ime pravog autora očigledno nije moglo da obezbedi.

⁶⁵ Up. Edelmann, koji kaže: „Lik Jevrejina litalice koji je više od 300 godina u književnosti, likovnoj umetnosti, pa čak i muzici toliko okupirao Zapad, posvema je briga hrišćana. On je hrišćanski izum. Ahasver, taj lutajući Jevrej, čak ni po svom imenu nije Jevrej – on je Jevrej samo po pretpostavci” (3).

identiteta čiji izvor leži negde drugde nego u državi [...] on je pravo otelovljenje 'skandala' identiteta koji se ne zasniva na nedvosmislenoj teritorijalnoj definiciji" (2008: 20). Od ove legende će poći i Konstantinovičev *Ahasver*, ali se u njemu liku Ahasvera i njegovom večnom lutanju daje sasvim novo značenje.

Ahasver i Fon Ajcen: dželat i žrtva u neraskidivom odnosu

Narator Konstantinovičevog romana, *Ahasver*, čudna je pojava koja je, na prvi pogled, nešto između šizofrenog naratora i duha, koji za sebe kaže „odjednom se pojavim, i blizu sam tako da mi se čini da samo ruku treba da pružim i sebe da dotaknem” (7). *Ahasver* sedi u hotelskoj sobici na „svom prestolu”, koferu punom papira i piše. Na stolu se nalazi pivska flaša koja mu služi i kao flaša s mastilom kojim piše, i kao inspiracija za filozofska razmatranja koja *Ahasver* oblikuje kao dugačak monolog strukturisan kao analitički traktat. Na stolici preko puta njega sedi lik za koga misli da je Paulus fon Ajcen, „on koji je”, kako kaže *Ahasver*, „tvrdio da me je ovde, u Hamburgu (ako sam u Hamburgu), video još 1542.” (8)

Dakle, iako je Konstantinović sasvim jasno uputio na pamflet iz 1602, kada je u pitanju nastanak legende o lutajućem Jevrejину, njegov *Ahasver* i Fon Ajcen su dve potpuno različite figure. Jedino što se za njih sa sigurnošću može reći jeste da su u nekoj čudnovatoj simbiozi koju narator karakteriše kao odnos dželata i žrtve. Svakako, nije reč o običnom dželatu koji, u skladu s prvim značenjem te reči, izvršava smrtnu kaznu, jer *Ahasverov* Fon Ajcen „nije onaj savršeni dželat koga tražim da me jednom dokusuri, već neki tzv. dželat koji mi samo dolazi s vremena na vreme u posetu, preduzima ovde nešto s mojim telom [...] [ali] nema nameru da me uništi” (10). *Ahasverov* tzv. dželat se ne poklapa (sasvim) ni sa prenesenim značenjem reči, u smislu okrutnika ili nemilosrdnog zlotvora, neprijatelja, dušmanina. Dželat, naime, udara po *Ahasveru* „kao po nekom do-

bošu koji ne prestaje da tutnji” (11). Čim dželat počne da udara po njemu, Ahasver, odnosno neki „čivutin u njemu”, počne neprestano da govori, „da brblja tu, da gundā, dok njegovo pero škripi” (8). Značajno je zapaziti da Konstantinović koristi pežorativan etnonim *čivutin*, kao da sugeriše da je Ahasverovo brbljanje i pisanje proizvod antisemitskog diskursa koji je reakcija na interpelaciju koja ga oslovljava na eksplicitno pogrdan način.

U nastavku, zastupaću stanovište da taj bubanj najavljuje objavu vanrednog stanja i istražiću kako možemo razumeti taj neprekinuti govor i blebetanje ovog „čivutina u Ahasveru”. Pokazaću da figura dželata koji, umesto da izvede smrtnu kaznu, što *egzekutor zakona* treba da učini, udara telo osuđenika – kao gradski telal koji udara u svoj bubanj – može biti povezana sa figurom samog suverena. Najzad, demonstriraću da Fon Ajcenovi udarci pomažu Ahasveru, koji je „inače izvan sebe, i od sebe zaboravljen” (11) da se „sebi objavi” u figuri brbljivog „čivutina” – kao neko ko postoji samo zahvaljujući milosti suverena.

Na početku romana, Ahasver otkriva da je „zbrisan istog trenutka”, „duh za sebe samoga”, što situaciju čini još čudnijom nego što inače jeste (11). Ahasver i dželat svakako nisu običan par dželat-žrtva. Dželat očito nije, ili nije više, egzekutor koji je u ranijim vremenima sprovodio nasilje da bi održao i sprovodio zakon kao produžena ruka suverena. Umesto toga, on izgleda kao neko ko čini nasilje da bi Ahasvera primorao da ostane „čivutin”. Izgleda da su Ahasver, dželat i „čivutin” koji govori kroz Ahasvera dok ga dželat udara, u nekoj vrsti isprepletenog i neraskidivog odnosa.

Na jednom mestu, Ahasver opisuje sebe kao „neko dvoglavo čudovište”, kao spoj dželata i žrtve: čivutin je „neophodan da bi P. v. Eitzen bio P. v. Eitzen” (146). U posebnom smislu, čini se da Ahasver postaje ime za spoj ili odnos između dva principa, između žrtve i dželata – to jest „i onaj koga biju ali i onaj koji bije, žrtva samog sebe i sebi dželat” (147). Na samom kraju svog traktata, Ahasver čak izjavljuje: „Ne znam kako bi P. v. Eitzen mogao da bude P. v. Eitzen pored jednog mrtvog čivutina koji, mrtav, nije čivutin”, štaviše, „ako bi on mene priveo kraju [...].

on mora da me ubije i da me ne ubije, da me uništava i da me čuva, čak da se stara za mene kao za samoga sebe” (187). Dakle, dželat ne ubija Ahasvera, jer mu je on potreban kao čivutin, to jest kao Jevrejin sveden na značenje pežorativnog označitelja, kao subjekat koji je potpuno desubjektiviziran, ali ne i mrtav. Drugim rečima, Ahasver nije osuđenik koga dželat ubija po naredbi suverena, niti žrtva koja se ritualno ubija, već čovek čiji je život suspendovan, koji je postao izuzetak, odnosno onaj ko je zabranom suverena izuzet iz društva, koga zakon napušta (engl. *abandoned*, fr. *abandonné*) na pragu na kome se život i zakon, unutra i spolja više ne razlikuju (Agamben 1998: 28).⁶⁶

Otud postaje i razumljivo zašto Ahasver u jednom trenutku uzvikuje: „Oče, zašto si me napustio?” (188). Prema jevanđelju po Mateju (27: 46), ovo su bile Hristove poslednje reči na krstu („Eli, Eli, lama sabahtani!”; prema Vulgati „Deus meus, deus meus, ut quid dereliquisti me?”).⁶⁷ Ahasver je, dakle, ne samo ostavljen, već i prepušten napuštanju, on je postao ono što Žan-Lik Nanci zove *l'être abandonné*, biće koje se ne može zaštititi, niti biti iznevereno/izdato (1992: 40-41). Nanci navedene Hristove reči tumači na sledeći način:

„*Dereliquisti me* [ostavio si me]: prepustio si me zapuštenosti, gde mi ništa od Tebe nije ostalo, Ti koji si me ostavio da budem ostavljen. Nisi me ostavio nekom zadatku, nekoj stanici, nekoj patnji, nekom očekivanju. Ostavio si me napuštanju.” (1992: 40)

⁶⁶ Agamben se ovde oslanja na tekst Žan-Lika Nansija (Jean-Luc Nancy) „*L'être abandonné*” („Ostavljeno/napušteno biće”; objavljen u knjizi *L'impératif catégorique*, 1983: 139-153).

⁶⁷ Što nije beznačajno, ove reči ovde izgovara Jevrejin, i to, što je istaknuto na naslovnoj strani *Narodne knjige* iz 1602, Jevrejin „koji je lično bio prisutan pri raspeću Hristovom i vikao sa ostalima 'raspni ga, raspni ga!’” („welcher bey der Creutzigung Christi selbst Persönlich gewesen: auch das 'Crucifige' uber Christum hab helffen schreyen”, Schaffer 1986: 28).

Međutim, dok Hrist izgovara ove očajne reči u poslednjem trenutku pred smrt, Ahasver je, zato što je osuđen na večnost, lišen mogućnosti smrti. On je, kako kaže Konstantinović u *Pentagramu*, „Juda bez konopca” (1966: 279). Jer, dok Juda „jeste u ovoj istoriji, on biva ostvarujući se u njoj, biva kroz smrt i prema smrti”, dok je Juda „igrač, i on igra, pa makar ta igra opisivala koncentrične krugove jedne nemogućnosti”, Ahasver je osuđen na „najveći pakao [...], pakao bezlično-istorijskog, pakao vanvremeno-praznog večnosti, s one strane smrti, granice, svake forme” (1966: 281).⁶⁸ Za razliku od Jude, kome „pripada mogućnost umiranja [i zato] poznaje tragediju” (1966: 281), Ahasver je „biće [koje] luta izvan sebe, vođeno nalogom da se nađe, bačeno u lutanje kao u nemogućnost uspostavljanja ma kakve forme” (1966: 282). Ahasver uzaludno traži smrt koja bi ga oslobodila, spasla od „lutanja u izvansmrtnom” (1966: 284), zapravo, on „traži oblik, traži pokret u vremenu” (1966: 286). Upravo ovu Ahasverov(sk)u opsednutost smrću, ovu nadu i „ver[u] u smrt koja pokušava da se predstavi kao metafizička, čak i kao ontološka kategorija” (1966: 287), Konstantinović dovodi u vezu s Hajdegerovom (Heidegger) egzistencijalističkom filozofijom. Štaviše, „između Hajdegera i autora lajdenske brošure kao da postoji neka prikrivena ali moćna veza, u dubini osećanja sveta, veza po ovom verovanju u dragocenost smrti, u njenu tvoračku moć, u prokletstvo koje je tamo gde ta moć odsustvuje” (1966: 288). I, zaista, čini se da je „prokletstvo egzistencije lišene smrti” (1966: 290), kako za pisca narodne knjige o Ahasveru, tako i za Heideggera, najgora moguća kazna. Kako Konstantinović primećuje, „egzistencijalizam [...] koji veruje u mogućnost mog apsolutnog Ja, kao mogućeg posredstvom ove apsolutne smrti, i tu otkriva svoj ahasverizam, u stvari svoju nemogućnost, sebe [...] kao stvar jedne čiste formalne logike koja se odvojila od iskustva ma koliko da se na njega poziva, upravo u ovoj nadi u

⁶⁸ Za detaljniju analizu složene metafore igre koja se u Konstantinovićevom opusu javlja na više mesta, videti tekst Branislava Jakovljevića (2013).

čistu smrt” (1966: 290). „Jedino moje iskustvo”, kaže Konstantinović, je „ovo neiskustvo smrti, jedino moje znanje kao da je ovo neznanje smrti” (1966: 291). Međutim, ono što Konstantinović u *Pentagramu* ne kaže (ali možda podrazumeva?) jeste da se za vreme Holokausta „prokletstvo egzistencije lišene smrti” pretvorilo u realnost, te da samim tim „napor da nam [se] otkrije smisao smrti” (1966: 290), odnosno filozofija u čijoj je srži ideja o bitku prema smrti, govoriti o „čistoj smrti”, ili razlikovati autentičnu i neautentičnu smrt deluje blasfemično. Ako je nacistički logor smrti „prostor koji se otvara kada vanredno stanje počinje da bude pravilo” (Agamben 1998: 168–169) i mesto gde se proizvodi goli život, onda je upravo logor „mesto koje ugrožava osnove Hajdegerove etike”, kako pokazuje Agamben u svojoj knjizi *Ono što ostaje od Aušvica?* (1999: 75).

Konstantinovićev Ahasver ne samo da je izuzet, izopšten, progнан iz društva, već je postao i *homo sacer*, „taj čiji se život može ubiti, ali ne i žrtvovati” (Agamben 1998: 83). Kao *homo sacer* koji postoji uvek u simetričnoj poziciji u odnosu na suverena, Ahasver je (pro)klet(st)vom/zabranom Hrista/Mesije za njega zauvek vezan. Hristove reči „ti ćeš lutati dok se ja ne vratim”, kletva prema kojoj Ahasver mora lutati do Sudnjeg dana, doslovno znači da on mora lutati dok važi zakon, jer samo Mesija može ukinuti zakon, jer samo „njegov dolazak znači... ispunjenje i potpuno iscrpljenje zakona” (Agamben 2013: 90).⁶⁹ Međutim, kao neko ko je zabranom izopšten, on je prepušten sopstvenoj izuzetosti i ostavljen na milost i nemilost onog ko ga napušta (Agamben 1998: 110). Kako podseća Agamben, „odnos napuštanja toliko je dvosmislen da ništa nije teže nego prekinuti ga” (1998: 109). U onome što sledi videćemo kako Konstantinović koncipira ambivalentnost i nerazrešivost odnosa zabrane koju ističe Agamben, preko paralele jezika i zakona. Takođe, pokažu kako je, uvevši figuru Levijatana, Konstantinović objasnio zašto dolazi do tog odnosa zabrane kojim je Ahasver zahvaćen.

⁶⁹ Up. Agambenovo tumačenje Kafkine priče „Pred zakonom”. (Agamben 2013: 81–93)

Osuđen na večiti govor? Jezik kao zakon i večno stvaranje pивske flaše kao zločin protiv Levijatana

Na samom početku romana, Ahasver upoređuje sebe u rukama svog dželata s „poludeli[m] doboš[em]” (11), kao da postaje predmet koji govori. Kao da je Ahasver, umesto na smrtnu kaznu, osuđen na govor. Šta znači biti osuđen na govor? Kako sam Ahasver kaže, on govori, jer je ubeđen da može „sebe neka-ko rečima, rečenicama tu da povež[e] [...], da izgovor[i] i, tako izgovoren, tj. napisan, da sebe sačuva za sebe samog [...], dakle zaista da bud[e]” (11). Ipak, Ahasver ne uspeva u tome, već „luta između dva trenutka” (15), čak i izvikuje „jesam li moguć zaista samo u priči?” (18). Ovo naravno možemo shvatiti kao upućivanje na legendu: budući da je Ahasver lik kojeg su izmislili hrišćani, on samim tim postoji jedino u priči, u legendi.

Međutim, još je nešto drugo u pitanju. Ahasver postoji samo u jeziku, koji „ima punu vlast nad [njim]” (16), i to za razliku od pивske flaše „koja sebe drži na okupu, i koja kao da je samoj sebi sopstvena kuća, i za sebe neki svoj dom koji ja nemam, jer lutam” (16). Dok je pивska flaša „tako stvarna jer je postojana” (20) i nepromenljiva, Ahasver mora da luta, što u njemu izaziva osećaj stida koji „[ga] zavejava kao neki pepeo sramote” (18). Ahasver luta u zoni određenoj jezikom, koja ga odvaja od vanjskog, „stvarnog” sveta, sveta pивske flaše. Izvan jezika nema onog Ahasvera na koga bi njegov govoreći čivutin mogao upućivati, dok reč „pивska flaša” uvek podrazumeva konkretnu pивsku flašu u stvarnosti. Po svemu sudeći, jezik ovde postaje metafora za zakon, jer, kako podseća Agamben, jezik se odnosi prema nejezičkoj stvarnosti kao zakon prema onome što je vanzakonsko:

„Ovde pravna sfera pokazuje svoju suštinsku bliskost sa lingvističkom [...]. I baš kao što jezik pretpostavlja i nejezičko kao nešto sa čim mora da ostane u nekoj virtuelnoj vezi (u obliku *langue*, ili preciznije u obliku jedne gramatičke igre tj. diskursa čija je stvarna denotacija konstantno

nedovršena) kako bi ga kasnije mogao označiti u stvarnom diskursu, tako i zakon pretpostavlja nezakonsko (na primer, obično nasilje kao prirodno stanje) kao nešto sa čime održava potencijalni odnos u vanrednom stanju.” (Agamben 2013: 39-40).

„Duh jezika” u čijoj je Ahasver „apsolutnoj vlasti” i koji „uvek dovodi u pitanje” (13) njegovo dostojanstvo je „suveren koji, u beskrajnom vanrednom stanju, izjavljuje da spoljašnjost u odnosu na jezik ne postoji, i da je on uvek izvan sebe samog. Specifična struktura prava utemeljena je u ovoj pretpostavljenoj strukturi ljudskog jezika. Ona izražava sponu uključujuće isključenosti kojoj je svaka stvar podložna zato što je u jeziku, zato što je imenovana. Reči, u ovom smislu, uvek znači *ius dicere*” (Agamben 2013: 40-41).

Kada Fon Ajcen uporno ponavlja Ahasveru da je „u ovom grehu” (19), ovaj „greh” nema moralne konotacije već ga treba tumačiti kao krivicu „u svom izvornom značenju kao *in culpa esse*, kao bivstvo-u-dugu” (up. Agamben 2013: 48). Prema Agambenu, koji se oslanja na Karla Šmita, krivica se odnosi ne na trasgresiju, već na čistu snagu zakona, na to da zakon jednostavno referiše na nešto. Drugim rečima, Ahasver nije prekršio nikakav zakon kao takav. Umesto toga, Ahasverovova krivica odnosi se na stanje bivanja uključenim kroz isključenost, na bivstvo u odnosu na nešto iz čega je neko isključen ili što neko ne može potpuno prihvatiti. Konstatinovićeve Ahasver je tako od samog početka romana granična figura koja, čim se pojavi, ukazuje na to da je vanredno stanje (opet) stupilo na snagu.

Ahasverova sramota onda proizlazi iz činjenice da je osuđen na večno lutanje – odnosno, na prebivanje u jeziku – kao na permanentno vanredno stanje, to jest, on je osuđen da večno ne bude subjekat u političkom smislu, već samo obećanje tog njegovog Ja, „na neki način ono Ja kao san o Ja” (17, podvučeno u originalu). Paralela između jezika i zakona omogućava Konstantinoviću da prelazi od govorećeg *ja* na politički kolektiv, od glasa pojedinca na diskurs zajednice. Ono što Ahasvera razdvaja od pивske flaše, isto je što ga razdvaja od samog sebe kao subjekta,

i što on opisuje kao prazan prostor, kao zid praznine: „ima tu neka praznina koja ovu flašu opkoljava, kao neki zid praznine između mene i nje [...]. Ne znam zid gori od ovog na koji narsrćem, koji mi to dopušta, čak me doziva, izaziva, obećava mi da će da se otvori, da se rastavi preda mnom i da me propusti [...] taj zid kojim sam opkoljen, u njega zazidan sa svih strana, zaista siguran.” (28) Ahasverova „borba za oslobođenje pivske flaše, zarobljene u praznini” (28), u stvari je borba protiv duha jezika, protiv suverena koji ga je isključio iz sveta stvarnih političkih subjekata, iz sveta koji ga „doziva, bez glasa, mojim imenom kojeg se ne sećam” (29). Pivska flaša onda postaje simbol za politički kolektivitet iz kojeg je Ahasver izopšten, osuđen na to da bude „prokleti čivutin” (40). Od „obične”, „bezazlene” flaše savršene, čiste forme, pivska flaša na Ahasverovom stolu postaje otelotvorenje apsolutne ideje, „objekt uvek sa sobom u potpunoj istovetnosti, i zato s one strane znanja” (64). Flaša/apsolutna ideja je s one strane saznanja jer je s one strane jezika.

U nizu preobražaja, flaša zadobija nekoliko apostaza – prvo postaje ime za jaz koji preta da razori Ahasvera: „taj vulkan, tu pivsku flašu od koje ne znam krater dublji, vulkan užasniji sa grotlom koji guta vatru” (30). U još jednoj apokaliptičkoj viziji, Ahasver opisuje kako ga, bačena u more, flaša „izdaje” i „ponižava” (68) dok se on drži boce, lebdeći u noći iznad okeana. U još jednoj metamorfozi, flaša razara okean, koji je, sa svoje strane, nazvan „užasnuti Levijatan”, potpuno nemoćan da spreči flašu: „ovo beskonačno stvaranje pivske flaše koja je poraz Levijatana, *najsramniji poraz moje epohe* [...]: verovao sam da sam rođen za Levijatana, ako već nisam rođen za pivsku flašu” (71).

U Hobsovoj (Hobbes) političkoj filozofiji, Levijatan je ime za apstraktno viđenje državnog suvereniteta koje je on video kao rešenje da se izbegne građanski rat. Ova suverena državna vlast bila bi uspostavljena kroz neku vrstu društvenog ugovora putem kog ljudi prenose njihova prava na Levijatana. U Ahasverovoj apokaliptičkoj viziji, međutim, pivska flaša sramno poražava Levijatana: „*Levijatan ne ume da prospe čak ni jednu šolju čaja*, čujete li šta vam kažem?” (73). Štaviše, divlja zver koja je kod Hobsa u svom stomaku ujedinila sve građane, te ih na taj

način štitila jedne od drugih, ovde je potpuno ukroćena i postaje „krotka [...] domaća životinja, mali neki pokorni i poslušni pas pivske flaše” (75). Društveni ugovor je ukinut pod pritiskom ideje političke zajednice zasnovane na krvi i tlu koju su osmislili nacisti (pivska flaša je metonimija za apsolutnu ideju *Volksgemeinschaft*-a iz koje je Ahasver, kao Jevrej, isključen), a suverena država (Levijatan) zamenjena je vanrednim stanjem. Konstantinovićeve alegorije upućuje na promenu percepcije koncepta državnog suvereniteta zasnovanog na društvenom ugovoru (Hobs i, kasnije, Ruso [Rousseau]), na takav koncept koji određuje suverena kao „onoga koji odlučuje o vanrednom stanju”, kako kaže Šmit (Schmitt) (nav. u Agamben 2013: 25).

Na pitanje „ima li onda krvi [...] ima li nekog zločina, o kome čujem da poneka usta pored mene mucaju”, Ahasver može dati samo jedan, zapravo jedini mogući odgovor: „ako je ovde neki zločin, braćo, onda je to *zločin nad Levijatanom*, čiju krv ja sada vidim na vrhovima mojih prstiju: njegova krv je sjaj pivske flaše, njegova nemoć je moć ove flaše koju vidim čak i kad je ne gledam” (74). „Zločin protiv Levijatana”, čitao bih ovde kao suspenziju zakona koji štite građane, jer se upravo njihovim ukidanjem stvaraju vanredni odnosi koji omogućavaju stvaranje *homo sacer*-a.

Kako prekinuti zabranu stvorenu jezikom? Pisanje kao čin svedočenja

Na samom kraju knjige, nalazimo Ahasvera kako, „ostavljen u pejzažu sramote”, šibicom traži svoje ime i svoj grob – to jest svoj kofer s papirima – i ... piše. Ahasverovo neprekidno pisanje, njegov „vredni rad”, kako ga on naziva, možemo tumačiti na više načina. Pisanje se, čini se, s jedne strane javlja kao rad sećanja – kao sećanje na prošlost koja je dovela do odnosa progona. Pisanje kao sećanje takođe izrasta kao Ahasverov pokušaj da se pronađe ono ja kakvo je bilo pre nego što je proganjeno, dakle ja kao subjekt, ja sa imenom (na kraju knjige, on nabraja

i sva imena koja su mu nadenuli Fon Ajcenovi prethodnici, to jest kako se zvao u prvim legendama – Kartafilus [Cartaphillus], Butadeus [Buttadeus], itd). Izgleda da Ahasver pisanjem hoće da se seti svoga ja kakvo je postojalo pre ideje (dakle, pre antisemitske legende) o njemu: „hoću tome meni, nepoznatom, tom meni još kao za mene nekome njemu, kome se vraćam, da dam te reči, ovo nalivperero, neka on sam piše sebe da napiše, da napiše [...], ja koji ne znam šta je on, koji pokušavam samo da se setim ko je taj koga nikada nisam video, da ga izmislim” (108–109). Čin pisanja je ovde evociran kao pokušaj pisanja istorije isključenog jevrejskog drugog. Na taj način, pisanje takođe postaje rad tugovanja, odnosno „oplakivanje” (138, 139, 141), kako ga zove Ahasver. Taj pokušaj da se priseti prethodnih ja isto tako je i pokušaj da se priseti svog imena. Na kraju knjige, Ahasver navodi mnoga imena koja su mu nadenuli Fon Ajcenovi prethodnici, odnosno, imena kojima je nazivan u ranijim legendama o lutajućem Jevrejину: Jozef Kartafilus (Joseph Cartaphilus), Johanes Butadeus (Johannes Buttadeus – „Johnwho-struck-God”), Malkus (Malchus – jedan od prvosveštenikovih slugu koji je ošamario Isusa), Josif iz Arimateje, Huan Espera en Dios (Juan Espera en Dios – ime lutajućeg Jevrejina u španskoj legendi). On takođe pominje i južno-slovenske verzije nekih od dvaju imena koja se često sreću: Josif (Joseph) i Jovan (John), ističući da je asimilacija Jevreja (kroz prilagođavanje njihovih imena i prezimena lokalnom jeziku) predstavljala preduslov za njihovo uključenje u političku zajednicu.

S druge strane, pisanje za Ahasvera znači i stvaranje, a to nužno podrazumeva stvaranje jezikom, odnosno „pokušaj imenovanja prokletstva od bezobličja” (143). Međutim, svako stvaranje jezikom u isto vreme je i traženje adekvatnog oblika, dakle svojevrsno robovanje istom tom „vrhovno[m] načel[u] toliko obožavane pivske flaše” (139). Zato se on i plaši da su Fon Ajcen i on „na istom poslu” (127), jednom čak dodaje „ovo ne pišem ja već v. Eitzen” (130). Jer je i njemu i Fon Ajcenu potreban isti jezik bez kojega se ne može pisati, a upravo „taj jezik ga napušta kad mu je najpotrebniji” (141). Ahasveru na raspolaganju ostaje jedino krik: „urlanje je jedini izraz (i jezik) večnosti sad i ovde kao istovremenosti” (151–152). Jezik služi kao medijum za preo-

blikovanje urlika žrtve u glagole, predikate i imenice. Ovaj večiti urlik može biti izražen samo kao „postupnost u nizu” jer „večnost nema svoj izraz” (152).

Ahasver više puta ističe kako „piše[m] sad u velikom strahu” (91) i da neće to moći da radi još zadugo jer „ruka na hartiji postaje sve umornija” (46) – strah ga je da „uopšte neće[e] ni da bude[m]” kada bude prestao da piše (100). Njegov strah, mogli bismo reći, proizlazi ne samo iz toga što se boji da neće stići da završi ogled zbog pomanjkanja vremena ili energije, već i iz toga što će on *svojom pisanjem*, kao što je to uradio i Fon Ajcen, vršiti nasilje nad subjektom o kome piše. Zaključujući da je svaka ideja svojevrsan oblik nasilja (113), Ahasver se plaši da je njegovo pisanje takođe oblik nasilja – i on je, naime, zato što piše, „lepi zanatlija ideja” (113). Kao što je to istakao Džejms Jang (James Young), svaki pokušaj pisanja o Holokaustu sadrži potencijalnu opasnost da nepojmljive strahote koje nastoji predočiti svede na nešto pojmljivo, da ih normalizuje ili asimiluje, i to ne samo zbog književnih konvencija ili stilizacije svojstvene umetnosti, već i zbog same prirode narativa. Čini se, piše Jang, „kao da događaji nasilja – percipirani kao odstupanja ili prekidi u kulturnom kontinuumu – traže da budu ponovno ispričani, da se pripovedanjem uključe u tradicije i strukture kojima bi se inače opirali” (1988: 15). Međutim,

„čim uđu u narativ, nasilni događaji neizbežno ponovo ulaze u kulturni kontinuum, koji ih totalizuje, usled čega oni, čini se, gube svoj 'nasilni' karakter. [...] Ironično, nasilni događaj može postojati kao takav (a samim tim, po svemu sudeći, i kao inspiracija za faktografski narativ) samo dok se nalazi van kontinuumu, gde naizgled ostaje neposredovan, neizražen, neasimilovan. Jer, jednom napisani, događaji oblače plašt povezanosti u koji ih narativ nužno odeva, a trauma njihove nemoguće asimilacije se ukida.” (1988: 15–16)

Zbog svoje otvoreno ne-mimetičke, gotovo hermetične prirode, Konstantinovičev *Ahasver, ili traktat o pivskoj flaši* svakako se

znatno razlikuje od faktografskih narativa (dnevnika, memoara, realističke proze) o kojima govori Jang. Ipak, ideja da svaki pokušaj narativizacije Holokausta neizostavno implicira oblik asimilacije, a time i svojevrstan oblik nasilja nad traumatskim iskustvom o kojem se govori, i te kako je prisutna u *Ahasveru*. Sam će Konstantinović u *Pentagramu* naglasiti da je u *Ahasveru* hteo „da kaž[e] Ahasvera, koji je nesmisao, ne-forma, ne-sistem, koji i jeste to prokletstvo jer nije i ne može da bude smisao, forma, sistem, koji je neizreciv, svest o neizrecivosti, nemoći i svest o nemoći” (1966: 288). Štaviše, potrebno je „nešto snage [...] da se pristane na njegov govor, da se nad njim ne izvrši nasilje u ime svog smisla, u ime svoje volje, da taj govor sledi svoje sopstvene zakone, svoju sopstvenu nemogućnost, tu prazninu koja se ostvaruje svešću o nemogućnosti ma kakvog sistema, forme, zaključka [...]. Može li Ahasverov govor, jedan takav govor-ne-govor da bude poema, roman, sistem?” (1966: 288, podvukao S. V.) Međutim, čini se da Konstantinović u jednom bitnom aspektu ide korak dalje od Janga: naime kad je u pitanju odnos prema onome što Jang podrazumeva pod kulturnim kontinuumom, što Jan Asman (Jan Assmann) naziva kulturno pamćenje [kulturelles Gedächtnis], a što se kod Konstantinovića javlja pod imenom tradicije. Kada Konstantinović piše da je *Ahasver* „najkritičnija tačka svakog od nas, pa i ove naše tradicije, tačka u kojoj na tu tradiciju pada senka sramote” (1966: 289), on ukazuje ne samo na slepu mrlju tradicije – prenošenje običaja, kulture, verovanja, vrednosti – već isto tako ističe kako zajednica zaboravlja mehanizme nasilja koji su na delu u njenoj sopstvenoj kulturi. Štaviše, on poziva na prevrednovanje cele (hrišćanske/zapadne) tradicije, kulture i književnosti kao institucije koja je na prvom mestu stvorila i omogućila pojavu lutajućeg Jevrejina:

„kad saopštava svoju prazninu, i nemirenje sa njom, [*Ahasver*] nije i ne može da bude ništa drugo nego praznina usred te tradicije koja je i tradicija ove sramote koja se zove *der ewige Jude* [večiti Jevrejin], njen rđavi trenutak, njeno poricanje u njoj samoj, njena neželjena svest o sebi, svest koja ili će sve da dovede u pitanju, pa i čitavu kulturu, njene

ustanove [...], ili će biti lažna svest koja na kostima i pepelu ljudskog mesa [...] pokušava da bude čuvar 'čistog roda' u literaturi i, uopšte, naše dosadašnje čistote. *Koji je književni rod ova najezda praznine? Koji je književni rod urlanje očaja i poniženja?*" (1966: 289, podvukao R. K.)

Dakle, Konstantinovićeve *Ahasver, ili traktat o pivskoj flaši* ne samo da je knjiga o Holokaustu kao progonu ljudskog subjekta, knjiga o lutajućem Jevrejnu kao *homo sacer*-u, već i pokušaj da se interveniše u samu kulturnu (i književnu) tradiciju koja omogućava taj progon i učestvuje u njemu. Svojom knjigom o *Ahasveru*, Konstantinović nije samo mislio na krajnje konsekvence progona ljudskog subjekta čiji je život pod zabranom, već je i ukazao na slepu mrlju tradicije koja (u ime čistih književnih formi ili zdravlja kulture) vrlo rado zaboravlja na svoju ulogu i učešće u pokretanju mehanizama koji dovode do stvaranja *homo sacer*-a. Dok se pisanje javlja kao jedina moguća borba protiv večnosti u kojoj je *Ahasver* ostavljen, pisanje se u isto vreme javlja kao suštinska nemogućnost, jer je svakom pisanju inherentno dvostruko nasilje nad subjektom o kojem se piše. Ipak, Konstantinovićeve *Ahasver* sugeriše da se jedino pisanjem, koje pamti to dvostruko nasilje, može svedočiti o subjektu progonjenom i ubijenom u Holokaustu.

U sledećem poglavlju, okrenućemo se autorima iz „generacije 1,5” (Suleiman 2002) koji su testirali granice pisanja, pokušavajući da iznađu pripovedni oblik koji bi omogućio pamćenje dvostrukog nasilja o kom govori Konstantinović. Od filozofskog viđenja vanrednog stanja, pomeramo se ka književnom ispitivanju logora kao specifičnog lokusa totalitarizma, od šireg istorijskog pogleda na evropski antisemitizam i isključivanje Jevreja iz političke zajednice ka specifičnoj analizi staljinizma i njegovih jevrejskih žrtava, od refleksija o nemogućnosti pisanja istorije prognanih do metafikcionalnih refleksija o prirodi pisanja traumatične istorije. Od knjige koja nije čitana kao da joj je Holokaust tema, već prevashodno posmatrana kao eksperimentalno pisanje (i čija je politička oštrina stoga zanemarivana), pomeramo se ka knjizi koja je izazvala književni skandal jer je njeno književno eksperimentisanje pogrešno čitano kao plagijat.

Literatura

- Agamben, Giorgio. *Homo sacer: Suverena moć i goli život*. Prevela sa italijanskog Milana Babić, Loznica: Karpos, 2013.
- Agamben, Giorgio. *Remnants of Auschwitz*. Preveo Daniel Heller-Roazen. New York: Zone Books, 1999.
- Anderson, George Kumler. *The Wandering Jew*. Providence: Brown University Press, 1965.
- Hasan-Rokem, Galit & Dundes, Alan (ed.). *The Wandering Jew: Essays in the Interpretation of a Christian Legend*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- Hasan-Rokem, Galit. „Carl Schmitt and Ahasver. The Idea of the State and the Wandering Jew”. *Behemoth. A Journal on Civilisation*, 2, 2008: 4–25.
- Konstantinović, Radomir. *Ahasver, ili traktat o pivskoj flaši*. Beograd: Prosveta, 1964.
- Konstantinović, Radomir. *Pentagram*. Novi Sad: Forum, 1966.
- Nancy, Jean-Luc. „Abandoned Being”. In: *The Birth to Presence*. Trans. Brian Holmes. Stanford University Press, 1992: 36-47.
- Young, James E. *Writing and Rewriting the Holocaust*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

5. GULAG I HOLOKAUST U KIŠOVOJ GROBNICI ZA BORISA DAVIDOVIČA

Idealni podanici totalitarne države nisu ubeđeni nacisti ili ubeđeni komunisti, nego ljudi koji između činjenice i fikcije (a nju čini stvarnost iskustva), između istine i neistine (nju, opet, čine norme mišljenja) više ne prave razliku.

(Hana Arent 1998: 482)

Uvod

Hana Arent bila je jedna od prvih koja će, u trećem tomu svog kapitalnog dela *Izvori totalitarizma*, glavne karakteristike i nacizma i staljinizma obuhvatiti pojmom totalitarizma. Iako prepoznaje razlike između načina na koje su nastali ti režimi, Arent u izvesnoj meri apstrahuje odgovarajuće istorijske kontekste u kojima su oni ponikli.⁷⁰ Umesto toga, glavni cilj njene

⁷⁰ Bez obzira na istorijski različite početne pozicije i putanje nacizma i staljinizma, kao i ideologije koje su podupirale oba režima, ishodište im je, prema Arent, istovetno: „Praktično nije mnogo važno da li će totalitarni pokreti prihvatiti matricu nacizma ili matricu boljševizma, da li će mase organizovati u ime rase ili u ime klase, da li će se pretvarati da poštuju zakone života i prirode ili zakone dijalektike i ekonomije”. (Arent 1998: 321)

studije bio je da prepozna ono zajedničko za oba režima, ističući „totalni teror” koji je „suština totalitarne vlasti” (Arent 1998: 474). Analogije koje uočava, razradio je Danilo Kiš tragajući za fikcionalnim tehnikama kojima bi evocirao načine na koje je funkcionisao staljinistički teror. U intervjuu koji je dao holandskom listu *De Groene Amsterdammer* 1986. godine, Danilo Kiš izjavljuje da

„zadugo, nisam razumevao da mi je otac mrtav, da su mi rođaci mrtvi. Reč je bila: *nestao*. Kao dete, bio sam opsednut činjenicom: gde je njihovo telo? Gde su ljudi koji su nestali? Bio je to čak i zvaničan pojam u to vreme. Otac: nestao. Tetka: nestala. Kao dete, znao sam reč smrt ali ne i reč nestanak. Kada sam počeo pisati *Grobnicu za Borisa Davidoviča*, shvatio sam da se i u Sovjetskom Savezu isto tako govorilo o nestancima. *Nestao je u tridesetima*. Shvatio sam da je dvadeseti vek uveo novi koncept života i smrti. Pre toga, imali ste rođenje i smrt. Sada imate rođenje i nestanak.” (Steenhuis)

Nad Kišovim ranijim delima koja su u velikoj meri bila posvećena Holokaustu, nadvijala se senka oca koji je „nestao”, nikada se ne vrativši nakon što je 1944. godine odveden u Aušvic. Eksperimentišući s formom, on je nastojao da pronađe fikcionalni jezik prikladan da opiše Holokaust u jednom miljeu za koji je smatrao da umnogome ignoriše nacistički genocid nad Jevrejima. Njegov prvi roman o Holokaustu, *Psalm 44* (1962), bio je realistična pripovest zasnovana na novinskom članku o jevrejskom paru koji preživljava Aušvic i odlazi u posetu logoru jer im se tamo rodilo dete.⁷¹ U *Ranim jadima* (1969), okrenuo se svojim dečaćkim uspomenuama iz vremena koje je s porodicom proveo u seoskoj sredini u zapadnoj Mađarskoj početkom četrdesetih

⁷¹ Kiš je kasnije izražavao nezadovoljstvo ovim romanom. Ipak, uključio ga je u svoja sabrana dela jer „on, na neki način, ako ne što drugo, bar gradi izvestan kontinuitet sa mojim kasnijim knjigama”. (*Gorki talog iskustva*: 108)

godina dvadesetog veka. *Bašta, pepeo* (1965), *Peščanik* (1972) i *Rani jadi* čine ono što tumači njegovog dela nazivaju „porodičnom trilogijom”. Većina Kišovih proučavalaca povezuje ova tri teksta na temelju njihovog tematskog fokusa na detinjstvo i porodicu tokom Drugog svetskog rata, videvši ih kao „objedinjene putem srazmerno konvencionalne tematske progresije”, što je dalje podsticalo uverenje da je „jedno obuhvatno tumačenje čitave trilogije [bilo] jednako moguće i neizbežno” (Vuletić: 183). Međutim, Ivana Vuletić ubedljivo je pokazala da se, usled naglašenih razlika u pripovednom postupku, žanru i tački gledišta, „tri knjige u stvari opiru svim pokušajima svođenja na jedan zajednički sadržatelj” (185). Umesto toga, njih treba posmatrati kao „tri osobena, mada očito srodna dela koja nam pružaju tri Kišova zapanjujuće različita pokušaja da se izbori sa bolnim iskustvima iz detinjstva i nestankom oca u Holokaustu” (185). Za sve tri knjige trilogije karakteristično je Kišovo istrajno nastojanje da iznađe drugačiju pripovednu tehniku i sredstva kako bi svako od ovih dela na drukčiji način osvetlilo odnos između oca i sina. Ukazujući na uticaj ruskih formalista, posebno na rane radove Šklovskog, Vuletić opisuje Kišovu verziju formalizma kao „šklovskijansku poetiku viđenja” spojenu sa „odbacivanjem psihološkog romana” i „interesovanjem za istoriju i istorijski svet” (184).

U ovom poglavlju, razmotriću kako je staljinistički teror predstavljen u *Grobnici za Borisa Davidoviča* (1976). Kiš u *Grobnici* nastavlja formalni/formalistički eksperiment koji je započeo s porodičnom trilogijom, pomerajući njene granice još dalje, ali on ovde pravi zaokret od Holokausta ka sovjetskim logorima. Uistinu, kako primećuje Gordana Crnković, Kiš je, pokazujući metamorfoze užasa, činjenicu da teror menja svoj izgled i ime i stoga se ne može prepoznati kao puka replika nečega što se već dogodilo, ubrzo počeo da se bori protiv novih otelovljenja zla, koje je, neprepoznato kao takvo, počelo da dobija zamah – Kiš bije bitku prikladno, kaže ona, koju je vodio na dva fronta, u Jugoslaviji i Francuskoj (Crnković: 17).

Tvrdim da Kišovo delo pokazuje da višesmerno sećanje za dobija nova značenja, i da višesmernost može da funkcioniše na

različitim nivoima umetničkog oblikovanja i preplitanja međusobnih odnosa. Koncept višesmernosti, kako ga koristi Rothberg (Rothberg, *Multidirectional Memory*), uglavnom se posmatra kao ukrštanje sećanja i ekstremnog nasilja koja se međusobno osvetljavaju. Tvrdim da višesmernost u Kišovom delu možemo shvatiti kao način da se fiktionalna podloga, izvorno razvijena da bi se Holokaust predstavio iz ugla onoga što Sulejman naziva 1,5 generacija, dalje razvije kako bi omogućila pristup još jednom obliku ekstremnog državnog nasilja. Transnacionalne paralele između nacizma i staljinizma se, stoga, nalaze u tekstu; one nisu uspostavljene na nivou priče ili radnje (nema direktnih referenci na Holokaust u *Grobnici*), već unutar Kišovog opusa, na nivou formalnog eksperimenta. Drugim rečima, Kiš čita staljinizam kroz optiku (ili figure) Holokausta, i radije negoli da na nivou radnje povezuje priče o žrtvama oba oblika ekstremnog nasilja, on uspostavlja „čvorišta sećanja” („knots of memory”, Rothberg, „Introduction”) na nivou formalnih shema (Erll, *Memory*: 147–9; „Travelling memory”: 13). Umesto da te sheme ili formalne modele pozajmljuje od drugih pisaca ili iz drugih književnih dela, on nadograđuje i proširuje sopstveni model koji je razvijao pišući o Holokaustu.

U nastavku ću najpre razmotriti književne tehnike koje Kiš koristi kako bi evocirao staljinistički teror. Zatim ću pomnim čitanjem *Grobnice* pokazati kako knjiga, uprizorujući niz fiktionalnih biografija žrtava staljinističkih čistki iz tridesetih godina dvadesetog veka, predstavlja staljinističke logore kao mehanizam za svođenje ljudskih bića na „žive leševe” („living corpses”, Arent 1998: 454). Na kraju ću pokazati kako pripovedač koristi figuru evropskog antisemitizma da bi povezao žrtve staljinističkog totalitarizma sa onima koji su „nestali” u Holokaustu. Pošto budem utvrdio kako Kiš koristi estetska sredstva da bi zahvatio sećanje na totalitarizam, poglavlje ću završiti jednim pogledom na književni skandal koji je knjiga izazvala, a koji baca posebno svetlo na dinamiku delanja transnacionalnog sećanja u samoj knjizi i povodom nje. Zastupam stanovište da, iako se Kišova upotreba pripovednih strategija zarad predstavljanja veza između nacizma i staljinizma može smatrati uspešnom na estet-

skom nivou, naknadni život knjige jasno pokazuje ograničenja transnacionalnog sećanja u Jugoslaviji.

Nepouzdana pripovedač istorijske metafikcije?

Kao što izvorni podnaslov sugerije, ovu knjigu treba čitati kao *sedam poglavlja jedne zajedničke povesti*, čime se ona formalno nalazi negde na pola puta između romana i zbirke pripovedaka koje, kako izgleda, imaju istovetnog pripovedača. Čitalac se susreće s nizom likova za koje se čini da su sastavljeni kao mešavina istorijskih i fikcionalnih ličnosti. Neki od njih, poput Irca Brajana Gould-Verskojlsa (Brian Goold-Verschoyle), koji se borio na republikanskoj strani u Španskom građanskom ratu, nose imena stvarnih komunista, ali imaju drugačiju, fikcionalizovanu biografiju.⁷² Drugi likovi, poput Borisa Davidoviča Novskog, glavnog junaka naslovne priče, sastavljeni su od različitih istorijskih ličnosti stopljenih u jednu fikcionalnu ličnost: Novski je, na primer, izgleda delimično oblikovan prema Lavu Trockom (Leon Trotsky; čije je puno ime bilo Lav Davidovič Bronštajn – Lev Davidovich Bronstein) i Nikolaju Buharinu (Nikolaj Bukharin). Čineći to, Kiš stvara fikcionalne biografije koje funkcionišu kao *pars pro toto* za istorijsku realnost gulaga i, kada se čitaju zajedno, pružaju kaleidoskopski pregled reprezentativnih životnih priča staljinističkih žrtava. Istovremeno, određeni likovi ponovno izranjaju u glavnom tekstu ili napomenama u drugim pričama.

⁷² Kiš je o Verskojlsvoj sudbini saznao iz knjige Karla Štajnera *7000 dana u Sibiru*. Za Verskojlsovu detaljnu biografiju, vidi Meklahan (McLoughlin: 117–215). Jukić ističe da, dok Štajner i Kiš predstavljaju Verskojlsa kao republikanca, dokazi koje pruža Meklahan nagoveštavaju da je on zaista bio komunista, čime njegova sudbina još više liči na potvrdu naslova „Krmača koja proždire svoj okot”, citata iz Džojlsa koji bi se ovde mogao čitati kao parafraza izreke da „revolucija jede svoju decu”.

Takav je slučaj s Novskim, koji je glavni junak ne samo naslovne priče, sporedni lik u „Kratkoj biografiji A. A. Darmolatova” i „Magijskom kruženju karata”, ali je i svojevrсни dvojnik Baruha Davida Nojmana u priči „Psi i knjige”. Isti je slučaj s Čeljustnikovim, sovjetskim funkcionerom koji je protagonist priče „Mehanički lavovi”, a koji igra i ulogu u priči „Krmača koja proždire svoj okot” i „Magijsko kruženje karata”. Na taj način, Kiš ne samo da povezuje različite priče, već isto tako u neku ruku evocira ideju arhipelaga: ostrvsko sazvežđe raznorodnih mesta ekstremnog nasilja i izolovanih sudbina staljinističkih žrtava, koje na prvi pogled deluju samosvojno, ali se na začudne načine povezuju jedna s drugom. One formiraju mrežu paradigmatičnih slučajeva stradanja izazvanog totalitarnim nasiljem i odslikavaju princip funkcionisanja totalitarnog sistema i njegovog rizomskog širenja.

Pripovedač se predstavlja kao istraživač, neka vrsta istoričara koji traga za biografskim informacijama o izvrsnim „istorijskim likovima” koji su igrali važnu ulogu u komunističkom pokretu – od Španskog građanskog rata i ranih zavereničkih ćelija na području Bukovine do vodećih figura u ruskoj revoluciji. Poziva se na nalaze drugih istraživača i utemeljuje svoju pripovest upućivanjem na očevice i izvore koji se protežu od novinskih članaka, fotografija i razglednica do transkripata policijskih izveštaja, čak dodajući i napomene sa dodatnim pojašnjenjima. Istovremeno, pripovedač sugerije da se kritički odnosi prema svojim izvorima: „Pouzdanost dokumenata, makar bili nalik na palimpseste, ovde za trenutak prestaje”; to je situacija koja, kako sugerije sledeći podnaslov, navodi pripovedača na „oprežno domišljanje” (*Grobnica*: 24). Iako se pripovedač pretvara da je istoričar koji pažljivo vaga pouzdanost svojih izvora, on povremeno protivreći sam sebi; tako, recimo, o Novskom kaže sledeće: „Poznato je da je Novski tokom strašne zime 1937. ponovno uhapšen i odveden u nepoznatom pravcu. Sledeće godine otkrivamo mu tragove na dalekoj Insulmi” (*Grobnica*: 116). Na sledećoj stranici, međutim, posle opisa užasne smrti Novskog u vrelom livničkom kotlu, on navodi: „Taj hrabri čovek umro je

21. novembra 1937, u četiri sata posle podne” (*Grobnica*: 117). Najzad, on dodaje kako je londonski *Tajms* u junu 1956. godine objavio „da je Novski viđen u Moskvi, u blizini Kremaljskih zidina. Očevici su ga prepoznali po čeličnim zubima” (*Grobnica*: 117). Pripovedač ovim čitaocu pokazuje da su njegovi izvori nedovoljni i da, usled toga, njegova priča nije zaključena, niti je objektivni uvid u prošlost, već puki rezultat spekulacija, *domišljanja*, naratorovih fikcionalnih dodataka. Fasciniran relativnom vrednošću istorijskih dokumenata, pripovedač se poigrava sa tenzijom između istorije i fikcije, mita i stvarnosti.

Fascinacija dokumentom, tako karakteristična za *Grobnicu*, može se pratiti unazad sve do Kišovog prvenca, *Psalma 44* koji je bio inspirisan novinskim člankom. Uloga dokumenta u konstruisanju fikcije još jače izbija na površinu u *Peščaniku*, koji se u celini razvija oko poslednjeg pisma koje je Kišov otac poslao svojoj sestri i koje je objavljeno kao deo romana.⁷³ Međutim, kao što ispravno primećuje Davor Beganović (239), u ovim delima dokument još uvek nema status i ulogu kakav dobija u *Grobnici*. Dok pismo u *Peščaniku* funkcioniše kao način da se dokaže verodostojnost priče, *Grobnica* „preispituje status dokumenta i njegovog tumačenja na način na koji to čini istoriografija” (Hutcheon: 77). *Grobnica* se, stoga, može čitati kao oblik istorijske metafikcije (Beganović: 239–242). Međutim, kako nam sugeriše pripovedač na početku prve priče, njegovo pisanje u krajnjoj liniji nije (postmoderna) igra sa navodima i istorijskim dokumentima. Ono predstavlja potragu za istorijskom istinom i uverenje da postoji jedna istorijska i etička istina: „Priča koja sledi, priča koja se rađa u sumnji i nedoumici, ima jedinu nesreću (neki to zovu srećom) što je istinita: ona je zapisana rukom časnih ljudi i pouzdanih svedoka” (*Grobnica*: 7). Iako je rado priznavao svoj dug Borhesu (Borges), Kiš je u više navrata isticao da je *Grobnici*

⁷³ Za detaljnu analizu korišćenja pisma kao dokumenta u *Peščaniku*, vidi: Vuletić: 21–27, 153–182). Vuletić (21) zapaža da kritičari uglavnom propuštaju da primete da je deo pisma zapravo već bio citiran u priči „Ulica divljih kestenova” iz *Ranih jada*.

ca takođe pisana kao kontraknjiga knjigama argentinskog pisca (vidi: *Homo Poeticus: Essays*: 39–44; *Gorki talog iskustva*: 115–117). O ovome je opširnije govorio u intervjuu iz 1989, manje od godinu dana pre smrti:

„U više navrata sam rekao da je *Boris Davidovič* ujedno i *homage* Borhesu i polemika s njim; *homage* jer mu se divim, a polemika zato što u svojoj *Opštoj povesti beščašća* piše na dokumentaristički način o stvarima koje uopšte nisu užasne. Beznačajne priče o njujorškim banditima ili kineskim piratima. Prava svetska istorija beščašća je totalitarizam, koncentracioni logori, i, iznad svega, komunistički koncentracioni logori, jer su u njima skončale generacije idealista.” (De Vos 1989)

Da je fikcionalizovanje istorijskih dokumenata strategija koja ima etičku dimenziju biva još jasnije kada pogledamo naslovnu priču. Narator počinje primedbom da, iako je Boris Davidovič bio istorijska ličnost i značajan revolucionar, „istorija ga je sačuvala pod imenom Novski, što je, nema sumnje, samo pseudonim (tačnije rečeno: jedan od njegovih pseudonima). No ono što odmah izaziva sumnju jeste pitanje: da li ga je istorija zaista sačuvala?” (*Grobnica*: 79). Zaista, nastavlja on, jedva da se ikakav pomen na njega može naći u standardnim izvorima koje nude pregled „velikana i pratilaca revolucije”, što ga navodi na sledeći zaključak: „Tako je, *na* začuđujući i *neobjašnjiv* način, taj čovek koji je svojim političkim principima dao značenje jednog rigoroznog morala, taj žestoki internacionalista, ostao zabeležen u hronikama revolucije kao ličnost bez lica i bez glasa” (*Grobnica*: 79).

Nakon razmatranja Davidovičevog rođenja i mladosti, pripovedač dodaje: „U njegovoj biografiji ne nedostaju podaci; ono što zbunjuje jeste njihova hronologija (koju samo još više otežavaju lažna imena i vrtoglavo smenjivanje mesta zbivanja)” (*Grobnica*: 83). Kišov pripovedač kao da se ovde poziva na razlikovanje između priče (*fabula*) i sižea (*syuzhet*) kod ruskih formalista, prema kojima je „priča, zapravo, samo materijal za sižejno oblikovanje” (Shklovsky: 57; Tomashevsky: 66–78). Na

prvi pogled, istorijski dokumenti pružaju Kišovom pripovedaču podatke i imena, sirov materijal priče (*fabula*) koju on onda pretvara u siže (*syuzhet*) do te mere da oni postaju neprepoznatljivi, neverovatni ili izmišljeni, zaista, kao čista fikcija. Tako je i sam Kiš opisivao sopstveni pristup. U nizu intervjuva, kao i u *Času anatomije*, on više puta podvlači da je elemente za priče uzimao iz različitih „istorijskih izvora”, a da ih način na koji ih je preoblikovao u zaplet čini fikcijom čiji je smisao da postigne efekat očuđenja, ono što ruski formalisti nazivaju *ostranenie*.⁷⁴ Međutim, kako umesno primećuje Vladimir Zorić (23–25), Kišovo posezanje za glavnim konceptima ruskih formalista nosi izvesne poteškoće; dok su formalisti nastojali da razdvoje stvarni život od umetnosti, Kišov cilj je, reklo bi se, upravo suprotan: konsustacijalnost života i umetnosti.

Na drugom nivou, tenzija između života i umetnosti, između fikcije i nefikcije, izranja kao karakteristika načina na koji je funkcionisao staljinistički teror, posebno kroz žanr tipičan za staljinističke montirane sudske procese: žanr (lažnog) priznanja, tog „veštački proizvedenog ludila”, koje je, kako kaže Arent, „specijalnost boljševičke propagande” (Arent 1998: 361). U naslovnoj priči *Grobnice*, optuženi Novski i islednik Fedjukin zajednički rade na fabrikovanju takvog priznanja.⁷⁵

„Dva se čoveka u dugim noćima bore sa tim teškim tekstom priznanja, zadihani i iscrpljeni, nagnuti u gustom dimu cigareta nad tim stranicama, i svaki od njih pokušava da unese u njih deo svojih strasti, svojih uverenja, svoje viđenje stvari iz jednog višeg aspekta. Jer, nema sumnje, Fe-

⁷⁴ Za relevantan odlomak iz *Časa anatomije* na engleskom, vidi *Homo Poeticus* (54–55); o razlikovanju *sižea* i *fabule*, vidi *Život, literatura* (161–162, 169); o Šklovskom, vidi *Život, literatura* (170); o citatima, vidi *Život, literatura* (173–175).

⁷⁵ Za detaljno tumačenje (književnog) priznanja u *Grobnici* kao performativnog govornog čina i njegovu vezu sa moskovskim montiranim sudskim procesima iz tridesetih godina dvadesetog veka, vidi Sasse (2001).

djukin zna isto toliko dobro koliko i sam Novski (i to mu daje do znanja) da je sve to, ceo taj tekst priznanja, sročien na nekih deset gusto kucanih stranica, najobičnija fikcija koju je on sam, Fedjukin, sastavljao tokom dugih noćnih sati, kucajući s dva prsta, nespretno i sporo (voleo je sve da radi sam), pokušavajući da na osnovu nekih uslovnosti izvuče logične zaključke.” (*Grobnica*: 106)

Kišovo pripovedanje podrazumeva i upotrebu pseudodokumenta, tekstova koji bi navodno trebalo da podupru istorijsku verodostojnost, ali zapravo služe sasvim drugačijoj svrsi, kao što je slučaj sa historiografskim spisima i dokumentima koji su korišćeni kao dokazi tokom staljinističkih teatralnih sudskih procesa. Pod Staljinom je bilo pitanje života i smrti da li se ostaje upamćen kao istinski revolucionar, to jest kao deo zvaničnog istorijskog narativa i udžbenika, ili se iz njih biva izbrisan. Uz to, u staljinizmu je bilo veoma važno da li se neko javljao u biografiji drugog revolucionara, jer je to moglo biti i blagoslov i kletva, a u potonjem slučaju moglo je biti i razlog da se sopstvena biografija napiše nanovo – ili da se na to bude primoran.

Staljinistički logor kao paradigma totalitarne vladavine

Priče iz *Grobnice* verovatno bi pre trebalo opisati kao *tanatografije* negoli kao biografije – kao nastojanje da se smrti njihovih protagonista opišu, katalogizuju i sačuvaju u sećanju – da upotrebim pojam Renate Lahman (Renate Lachmann 2006). Ove priče nisu tako strašne zbog pripovedačevog interesa da opiše tok života svojih likova, već zbog načina na koji su ti životi nasilno okončani mehanizmima totalitarnog terora. Životopisi Kišovih protagonista obeleženi su nizom zajedničkih svojstava koji su zadivljujuće srodni koracima koje opisuje Arent: (1) „Prvi presudan korak ka totalnoj dominaciji jeste da se u

čovjeku ubije pravna ličnost” (Arent 1998: 454);⁷⁶ (2) „Sledeći važan korak u pripremanju živih leševa je ubistvo moralne ličnosti u čoveku” (Arent 1998: 459); (3) „Mučenje je [...] osnovna odlika čitavog policijskog i sudskog aparata totalitarne vlasti: ono se koristi svaki dan kako bi se ljudi naterali da progovore” (Arent 1998: 461).

U većini priča u *Grobnici*, glavni lik je predani revolucionar ili ubeđeni komunista koji postaje žrtva zavere, posle čega biva uhapšen i stavljen van zakona. Nakon dugog istražnog postupka, uglavnog praćenog mučenjem, žrtva je primorana da prizna krivicu (koja se često svodi na najapsurdnije optužbe) i potpiše neku vrstu priznanja koja navode njegova nepočinstva. On zatim biva ili odmah ubijen ili, umesto smrtne kazne, poslat u logor, gde provodi nekoliko godina u limbu između života i smrti.⁷⁷ Kada napokon umre ili ga ubiju, njegovo telo „nestaje” bez traga; mesto njegovog počinka ne obeležava nikakva grobnica ili nadgrobna ploča.

Staljinistički teror, onako kako se evocira u *Grobnici*, funkcionisao je na osnovu načela nepredvidivosti: u suštini, svaki je revolucionar u bilo kom trenutku mogao postati izdajnik. Miša, jedan od glavnih junaka priče „Nož sa drškom od ružinog drveta” najpre je bio u službi revolucije, da bi zatim postao njena žrtva, što jednako važi i za Novskog. U naslovnoj pripovesti, Novski je takođe najpre stavljen van zakona: „Novski je bio za-

⁷⁶ To se „može postići na dva načina. Prvi je da se određene kategorije ljudi stave van zaštite zakona [...], drugi je da se koncentracioni logor stavi izvan normalnog kaznenog sistema”. (Arent 1998: 454)

⁷⁷ Dok su logori u *Grobnici* smešteni izvan društva i van domašaja zakona i pravnog poretka, to ne znači da oni ne funkcionišu prema (uglavnom nepisanom) koherentnom nizu propisa i pravila. Naprotiv, kao što pokazuje pripovetka „Magično kruženje karata”, logor funkcionišu prema strogoj logici, poznatoj samo onima koji tamo žive – i novopridošli stoga moraju naučiti pravila da bi opstali. Društvena struktura, odnosi moći i logorska hijerarhija deluju kao obrtanje „normalnih” odnosa koji postoje izvan logora, a kriminalci se nalaze na vrhu društvene lestvice. Kako kaže Arnt: „kriminalci svuda čine aristokratiju logora”. (Arent 1998: 455)

moljen telefonom da hitno dođe u centralu. Glas je bio bez sumnje glas dežurnog inženjera Butenka. Prilikom pretresa, koji je potrajao do osam izjutra, odnesena su sva njegova dokumenta, fotografije, rukopisi, nacrti i planovi, kao i najveći deo njegovih knjiga. To je bio prvi korak ka likvidaciji Novskog” (*Grobnica*: 96). Sledi drugi korak u svođenju Novskog na krvavu gomilu mesa koja treperi između života i smrti (da bi ubili moralnu ličnost u njemu, kako bi rekla Arent): „U noći između 28. i 29. januara izvedoše iz ćelije čoveka koji je još uvek nosio ime Novski, mada to bejaše sada samo prazna ljuštura bića, gomila gnjilog i namučenog mesa. U ugaslom pogledu Novskog moglo je da se pročita, kao jedino znamenje duše i života, ta odluka da se istraže, da poslednju stranicu svoje biografije ispiše svojom voljom i pri punoj svesti, kao što se piše testament” (*Grobnica*: 99).

Nekoliko dana kasnije, međutim, kada je Novski pokušao da se ubije, oni mu zaživaju vene kako bi sprečili njegovu smrt: „sa pokidanim venama odvođe Novskog u bolničku ćeliju gde on uporno trga zavoje i gde moraju da ga hrane veštački (i to je sledeći korak ka konačnoj likvidaciji Novskog)” (*Grobnica*: 110). Svodeći svoje žrtve na hrpu krvi, mesa i kostiju, njih staljinistički teror ne osuđuje na smrt, već na egzistenciju u vidu živih leševa, kako kaže Arent. Pripovedač podseća: „Ali *nisu ga ubili* (teže je izgleda izabrati smrt nego život): kazna mu je preinačena i, posle godinu dana provedenih na crnom hlebu, ponovno je krenuo tegobnim putem *izgnanstva*” (*Grobnica*: 115; podvukao S. V.).

Obrisi ovakvog pripovednog postupka mogu se pratiti i u drugim pričama (ili poglavljima, da upotrebimo Kišovu terminologiju) knjige, u kojoj je telo žrtve najpre osakaćeno, zatim izvrnuto naglavačke i u nekim slučajevima izloženo kao upozorenje. Prvi takav primer nalazimo u priči „Nož sa drškom od ružinog drveta”, u kojoj Mikša odere naživo tvora koji napada Rob Mendelove kokoške, pretvarajući ga u „živo i krvavo klupko koje se, okaćeno o žicu, grči na dovratku” (*Grobnica*: 10). Štaviše, u istoj priči, čitamo kako Mikša ubija Hanu Kšiževsku, te „izvadi utrobu iz leša, kako ne bi telo isplivalo, zatim ga gurnu u vodu” (*Grobnica*: 16). Način na koji je skončao Gould Verskojls na čudan način odslikava kraj tvora i Hane Kšiževske: „Gould Ver-

skojls je umoren novembra 1945, u Karadangi, posle neuspelog pokušaja bekstva. Njegov zaleđeni goli leš, vezan žicom, okrenut naglavce, bio je izložen pred logorskim ulazom kao opomena onima koji su sanjali nemoguće” (*Grobnica*: 32).

Prva žrtva komunističkog terora – odnosno, intrakomunističke izdaje i razračunavanja – jeste Jevrejka Hana Kšiževska koja, u trenutku kada Mikša zariva nož u nju, „počinje da govori, da ropće, na rumunskom, na poljskom, na jidišu, na ukrajinskom, naizmenice, kao da je pitanje njene smrti samo posledica nekog velikog i kobnog nesporazuma čiji je daleki koren u vavilonskoj pometnji jezika” (*Grobnica*: 15). Ona je samo jedna od mnogih jevrejskih žrtava staljinističkog terora u *Grobnici*. Doktor Taube i Boris Davidovič Novski takođe imaju jevrejske korene, nagoveštavajući Staljinovu „antikosmopolitsku”, odnosno, antisemitsku kampanju s kraja četrdesetih i početka pedesetih godina dvadesetog veka.

Protagonista priče „Psi i knjige”, jedine koja nije smeštena u drugu i/ili treću deceniju dvadesetog veka, takođe je Jevrejin čije ime zvuči kao starija, sefardska verzija imena Borisa Davidoviča: Baruh David Nojman. Smeštena u 1330. godinu na jug Francuske, priča – koja je, prema rečima samog Kiša, „manje-više cela doslovan citat” (*Život, literatura*: 167) – zapravo je istorijsko svedočanstvo o nasilnom pokrštavanju izvesnog Baruha D. Nojmana od katoličke inkvizicije. Inkvizitor koristi iste tehnike kao i staljinistički islednici ili, radije, oni žele da postignu isti učinak: da (silom) iznude priznanje o krivici od žrtve, koje će funkcionisati kao govorni čin koji potvrđuje njegovu veru i (ne) pripadanje grupi. Kišov pripovedač ne okleva da istakne sličnosti između sudbina Novskog i Nojmana, podvlačeći sličnosti među datumima njihovog hapšenja, ali i ističući da je „povest o Davidu Nojmanu pronašao [...] posle pisanja priče o Borisu Davidoviču” (*Grobnica*: 136). Čini se da analogije između dveju životnih priča sugerišu neku vrstu cikličnog shvatanja istorije, večnog vraćanja istog, ali autorova ironična primedba ipak umanjuje ovo ciklično shvatanje istorije, postavljajući ga kao zbivanje unutar fikcionalnog univerzuma (za odličnu elaboraciju ove teze, vidi Zorić 2005).

Svakako, paralele između Nojmana i Novskog, i jevrejski identitet mnogih ruskih revolucionara u *Grobnici* nisu izabrani slučajno i zapravo bacaju dodatnu svetlost na Kišovo razumevanje analogije između nacizma i staljinizma. U intervjuima, Kiš je isticao ovu analogiju ukazujući na (čak i pre naglašavajući) „najveći broj Jevreja i u nacističkim i u sovjetskim logorima” (*Gorki talog iskustva*: 236), što pokazuje granice (njegovog) analoškog razmišljanja, koje zamućuje značajne istorije razlike. Dok su nacistički koncentracioni logori bili deo šireg plana o uništenju evropskog jevrejstva, gulag je stvoren zbog (navodnih ili stvarnih) političkih protivnika sovjetskog komunizma, među kojima su takođe bili i Jevreji, ali ne u onom obimu u kom to tvrdi Kiš. U jugoslovenskom kontekstu, Kiš je još eksplicitnije ispitivao vezu između jevrejskih žrtava Holokausta i komunističke represije u svom dokumentarnom filmu „Goli život” (vidi Beganović: 270–302; blagu kritiku nudi Jukić 2013)⁷⁸, u kom je intervjuisao dve Jevrejke koje su preživele Holokaust a koje su posle rata iz ideoloških razloga poslate na Goli otok, radni logor u koji su upućivani (navodni) Titovi politički protivnici od 1948. godine nadalje. A sve nas ovo vodi naknadnom životu *Grobnice*.

Epilog: književna afera

Objavljivanje knjige *Arhipelag Gulag* Aleksandra Solženjicina i specifičan način na koji je ona primljena u Francuskoj bili su važan podsticaj za Kiša da napiše *Grobnicu*. Prvi od tri toma Solženjicinove knjige objavljen je na ruskom jeziku u Parizu u decembru 1973. godine, dok je Kiš bio lektor za srpsko-hrvat-

⁷⁸ Jukić zapaža da je Kišova sklonost da homogenizuje nacizam i staljinizam takođe očita i u dokumentarcu: on je „nastojao da navede [dve Jevrejke] da potvrde da su, dok su bile u logoru, takođe bile zlostavljane zato što su Jevrejke”, ali „njegovo pitanje odbačeno je kao potpuno neosnovano: to je bilo priznanje koje je on želeo, ali nije mogao da dobije” (156).

ski na Univerzitetu u Bordou. Knjiga je izazvala kontroverze na francuskoj lewici, a Komunistička partija Francuske čak je i žučno napala Solženjicina (Christofferson: 92–106). Kiša je posebno uzrujao, prema njegovom mišljenju, apologetski stav francuske lewice prema sovjetskim zločinima:

„Ne treba zaboraviti da se negde u to vreme pojavljuje Solženjicinova knjiga; međutim, u prvi mah, svet je odbio ne samo da prihvati strašnu činjenicu *sovjetskih* logora – čije je postojanje jedna od krucijalnih činjenica ovoga veka – i stoga tu knjigu, *Arhipelag GULAG*, lewi intelektulaci nisu hteli ni da čitaju, smatrajući je aktom ideološke sabotaže i desničarske zavere. Kako sa tim svetom nije, dakle, bilo mogućno razgovarati na planu opštih ideja, jer njihovi su stavovi bili apriorni i agresivni, to sam svoje argumente morao da formulišem u vidu anegdota i prića, a na osnovu tog istog Solženjicina, kao i Štajnera, Ginzburgove, Nađeđe Mandeljštam, Medvedeva itd.” (*Gorki talog iskustva*: 110–111)

U Jugoslaviji, Solženjicinov *Arhipelag Gulag* preveden je tek 1988. godine.⁷⁹ Objavljivanje *Grobnice za Borisa Davidovića* izazvalo je, međutim, jednu od najvećih književnih polemika u dvadesetom veku. Pošto je ubrzo prevedena na engleski (1978) i druge jezike, *Grobnica* je doprinela Kišovoj slavi izvan granica Jugoslavije. No, kako je istakao Vasa Mihailovich, ova afera je, najblaže rećeno, vrlo emotivno uticala na Kiša, odrazila se na njegovo zdravlje i možda doprinela njegovoj preranoj smrti. Budući da je skandal iscrpno dokumentovan, dovoljno ga je ovde samo sumarno predstaviti.⁸⁰ U osnovi, klika sastavljena od knji-

⁷⁹ Ispostavilo se da je čak i 1986. godine, kada više nije bilo neposrednih političkih razloga za neobjavljivanje *Arhipelaga Gulag*, to bio veoma težak zadatak. O ideološkim preprekama koje su stajale na putu objavljivanju *Arhipelaga Gulag* u Sarajevu, vidi Lovrenović (2012).

⁸⁰ Krivokapić je sakupio zadivljujuću kolićinu dokumenata vezanih za ovaj slučaj, od prvih prikaza u kojima je Kiš optužen za plagiranje i

ževnih kritičara i pisaca koji su se, kako kaže Mihailovich, verovatno rukovodili zavišću, pokrenula je kampanju sramoćenja Kiša, optuživši ga za plagijat.⁸¹ Zanimljivo je da su se optužbe za plagiranje odnosile ne samo na nefikcionalne, nego i na fiktionalne tekstove: Džojns i Borhes pominjani su u istom kontekstu kao i memoari logoraša iz gulaga Karla Štajnera *7000 dana u Sibiru*, sa istorijskim prikazom staljinizma Roja Medvedeva (Roy Medvedev) i radovima francuskog istoričara umetnosti Luja Reoa (Louis Réau) o kijevskoj crkvi svete Sofije (Golubović i Jeremić, cit. u: Krivokapić: 42–46, 150, 155–161). Debata se, zapravo, samo prividno ticala granica intertekstualnosti: u suštini, bila je to diskusija o tamnoj strani jugoslovenskog socijalizma, pogotovo o Golom otoku. Kao što primećuje Mihailovich, Kiš nije bio optužen zbog svog antistaljinizma (što nije predstavljalo prestup u Titovoj Jugoslaviji posle događaja iz 1948. godine), koliko zbog antikomunizma – što je kao gledište gotovo neoprostivo u to vreme. Napadači nisu prihvatili Kišov do bola logičan zaključak da nema mnogo smisla suprotstavljati se jednom obliku smrtonosne diktature – nacizmu – dok previđamo ili podržavamo njegovog blizanca – komunizam. (171–172) Iz ove perspektive, *Grobница* i polemika koja je povodom nje usledila bacaju svetlost kako na potencijal, tako i na granice transnacionalnog sećanja u Jugoslaviji.

odgovora kritičara koji su ustali u njegovu odbranu, kao što su Predrag Matijević (profesor na francuskoj katedri na Sveučilištu u Zagrebu) i Nikola Milošević (profesor književnosti sa beogradskog univerziteta), do Golubovićevih optužbi protiv Kiša i novinskih reakcija na suđenje. Za sažet prikaz slučaja na engleskom jeziku, uglavnom zasnovanog na Krivokapiću, vidi Shishkoff (1987).

⁸¹ Najznačajniji među njima su bili Dragoljub Golubović, novinar; Dragan Jeremić, književni kritičar i profesor estetike na Univerzitetu u Beogradu; kao i pisci Branimir Šćepanović i Miodrag Bulatović. Nakon objavljivanja *Časa anatomije* (1978), polemičkog i satiričnog odgovora svojim kritičarima, koji je uključivao i oštromnu kritiku njihovih književnih dela, Kiš je, čak, nakon Golubovićeve tužbe za klevetu, završio i na sudu, ali je na kraju oslobođen krivice.

Zaključak

U često pominjanom pasusu iz naslovne priče, pripovedač navodi: „Stari su Grci imali jedan poštovanja dostojan običaj: onima koji su izgoreli, koje su progutali vulkanski krateri, koje je zatrpala lava, onima koje su rastrgle divlje zveri ili proždrlili morski psi, onima koje su razneli lešinari u pustinji, gradili su u njihovoj otadžbini takozvane *kenotafe*, prazne grobnice jer telo je vatra, voda ili zemlja, a duša je alfa i omega, njoj treba podići svetište” (*Grobnica*: 80). Na neki način, ovaj pasus bi se mogao čitati kao sugestija da se knjiga (u celosti) čita kao *kenotaf*, prazna grobnica u znak sećanja na žrtve totalitarnog nasilja (kao što je često i čitana; vidi Zorićev komentar, 84). Više od jednostavnog prenošenja moralne poruke, *Grobnica* stavlja u prvi plan sopstvenu literarnost i fikcionalnost i istražuje mogućnost da i oni koji nisu preživeli koncentracione logore budu svedoci stradanja žrtava nacističkih i staljinističkih logora. Ako se čita kao nastavak Kišovog formalnog eksperimentisanja iz porodične trilogije, *Grobnica* se može shvatiti kao pokušaj da se ponovo upotrebi i prilagodi fikcionalna matrica stvorena radi svedočenja o žrtvama Holokausta i da se ona transponuje na staljinizam. U posebnom smislu, pripovedne strategije u knjizi – metafikcionalna igra sa izvorima, stvaranje pseudodokumenata, figura iznuđenog priznanja – odslikavaju samu prirodu staljinizma. Najzad, naglasak na jevrejskom identitetu staljinističkih žrtava u *Grobnici* skreće pažnju na istoriju evropskog i hrišćanskog antisemitizma.

Dok je književna polemika koju je roman prouzrokovao razotkrila limite transnacionalnog sećanja u socijalističkoj Jugoslaviji, Kišovo pisanje, na duge staze, izranja kao poetički i etički uzor za mnoge postjugoslovenske pisce (vidi Wachtel 2006). U sledećem odeljku, pokazaću kako su ovi postjugoslovenski pisci, suočivši se sa masovnim zločinima počinjenim tokom jugoslovenskih ratova devedesetih godina prošlog veka, bez obzira na drugačiji društveni kontekst, susreli sa sličnim izazovima s kojima se susretao i Kiš. Ovi izazovi mogli bi se odrediti kao

međuzavisna pitanja analogije, književne forme i svesti posle Holokausta, i sažeti u sledeća tri pitanja: (1) Kako naći prikladan fikcionalni oblik za svedočenje o žrtvama jugoslovenskih ratova devedesetih? (2) Do koje se mere ratovi devedesetih mogu opisati ili zahvatiti oslanjanjem na svedočenja o Holokaustu, i fikciju i pripovedne matrice koje se odatle mogu izvesti? (3) Kako pisati o Holokaustu u doba kada ima sve manje preživelih koji mogu svedočiti o tome što su iskusili, i kada će naše razumevanje katastrofe zavisiti od dokumentarnih izvora iz druge ruke?

Literatura

- Arent, Hana. *Izvori totalitarizma*. Beograd: Feministička izdavačka kuća 94, 1998. (Naslov originala: *The Origins of Totalitarianism*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1966)
- Beganović, Davor. *Pamćenje traume: apokaliptička proza Danila Kiša*. Zagreb: Naklada Zoro, 2007.
- Christofferson, Michael S. *French Intellectuals against the Left: The Antitotalitarian Moment of the 1970's*. New York: Berghahn Books, 2004.
- Crnković, Gordana P. *Imagined Dialogues: Eastern European Literature in Conversation with American and English Literature*. Evanston, Illinois: Northwestern UP, 2000.
- De Vos, Marjoleine. „Ik fantaseer over de waarheid. Gesprek met de Joegoslavische schrijver Danilo Kiš”. *NRC Handelsblad*, 13. January 1989.
- Erll, Astrid. *Memory in Culture*. Trans. Sara B. Young. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.
- Erll, Astrid. „Travelling Memory”. *Parallax*, 17.4, 2011: 4–18.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge, 1989.
- Jukić, Tatjana. „Between Auschwitz and Siberia. James Joyce, Danilo Kiš and a Zoning of Totalitarianism”. *Ireland, West to East: Irish Cultural Connections with Central and Eastern Europe*. Ed. Aidan O'Malley and Eve Patten. Oxford: Peter Lang, 2013: 135–158.
- Kiš, Danilo. *Grobnica za Borisa Davidoviča*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1979.

- Kiš, Danilo. *Homo poeticus*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1995.
- Kiš, Danilo. *Život, literatura*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1995.
- Kiš, Danilo. *Homo Poeticus: Essays and Interviews*. Ed. Susan Sontag. New York: Farrar, Straus, Giroux, 1995.
- Kiš, Danilo. *Gorki talog iskustva*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1990.
- Krivokapić, Boro. *Treba li spaliti Kiša*. Zagreb: Globus, 1980.
- Lachmann, Renate. „Danilo Kiš: Factography and Thanatography (A Tomb for Boris Davidovich, Psalm 44, The Hourglass)”. *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, 4.2, 2006: 219–238.
- Lemon, Lee T. and Reis, Marion J., eds and trans. *Russian Formalist Criticism. Four Essays*. Lincoln: U of Nebraska P, 1965.
- Lovrenović, Ivan. „Kako u Sarajevu nije objavljen Arhipelag Gulag”. 2012. <http://ivanlovrenovic.com/2012/12/kako-u-sarajevu-nije-objavljen-arhipelag-gulag/>.
- McLoughlin, Barry. *Left to the Wolves: Irish Victims of Stalinist Terror*. Dublin: Irish Academic P, 2007.
- Mihailovich, Vasa D. „Faction or Fiction in 'A Tomb for Boris Davidovich': The Literary Affair”. *The Review of Contemporary Fiction*, 14.1, 1994: 169.
- Rothberg, Michael. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford, California: Stanford UP, 2009.
- Rothberg, Michael. „Introduction: Between Memory and Memory: From Lieux de mémoire to Noeuds de mémoire”. *Yale French Studies* (2010): 3–12.
- Sasse, Sylvia. „Fiktive Geständnisse. Danilo Kiš konspirative Poetik und die Verhöre der Moskauer Schauprozesse”. *Poetica*, 33, 2001: 215–252.
- Shishkoff, Serge. „Košava in a Coffee Pot, or the Dissection of a Literary Cause Célèbre”. *Cross Currents*, 6, 1987: 340–371.
- Shklovsky, Viktor. „Sterne's Tristram Shandy: Stylistic Commentary”. *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Ed. Lee Lemon and Marion Reis. Lincoln University of Nebraska Press, 25–57.

- Steenhuis, Aafke. „Ideologie is juist het ontbreken van ideeën, een ethische leegte.’ Gesprek met de Joegoslavische schrijver Danilo Kiš”. *De Groene Amsterdammer*, 26. February 1986.
- Tomashevsky, Boris. „Thematics”. *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Ed. Lee Lemon and Marion Reis. Lincoln University of Nebraska Press, 1965: 61–95.
- Vuletić, Ivana. *The Prose Fiction of Danilo Kiš, Serbian Jewish Writer: Childhood and the Holocaust*. Lewiston, NY: Edwin Mellen P, 2003.
- Wachtel, Andrew. „The Legacy of Danilo Kiš in Post-Yugoslav Literature”. *The Slavic and East European Journal*, 50.1, 2006: 135–49.
- Zorić, Vladimir. *Kiš, legenda i priča: Preoblikovanje i prenošenje predanja u Grobnici za Borisa Davidoviča i Enciklopediji mrtvih*. Beograd: Narodna knjiga Alfa, 2005.

Deo treći

**DRUGA I TREĆA
GENERACIJA**

6. ISPREPLETENE POVESTI

Porodična sećanja i predstavljanje Holokausta u delu Davida Albaharija

Uvod

Ovo poglavlje ispituje način na koji su pitanja u vezi sa predstavljanjem sećanja na Holokaust i njegovo transgeneracijsko prenošenje obrađena u romanima *Mamac* i *Gec i Majer*, srpsko-jevrejskog postmodernističkog pisca Davida Albaharija. Sve do devedesetih godina prošlog veka, Albahari je, reklo bi se, bio preokupiran predstavljačkim mogućnostima jezika pre negoli predstavljanjem istorije u književnom tekstu. Njegovi pripovedači mahom su se bavili iskušavanjem granica jezika, neprekidno se pitajući o mogućnostima ili nemogućnostima stvaranja fikcionalnog sveta kroz jezik, i bivali razapeti između sumnje u (ne)moć reči. Većina kritičara (vidi Ribnikar 2005; za kritičku analizu recepcije Albaharijevih dela u Srbiji, vidi Kowollik 2011), saglasna je da je istorija ušla u njegove romane kao samosvojna tema tek posle 1993. godine, kada su jugoslovenski ratovi već buktali a Albahari napustio svoju, silom razorenu zemlju i otišao u Kanadu. Dok je figura porodice igrala važnu ulogu u Albaharijevom delu još od *Porodičnog vremena*, njegovog književnog prvenca iz 1973. godine, tek u kasnijim romanima, pisanim tokom '90-ih godina XX veka, njegova zaoкупljenost istorijom sopstvene porodice navodi ga da se okrene Holokaustu kao književnoj temi i, još uopštenije, problemima

pisanja traumatične povesti.⁸² Ovde ću predložiti čitanje Albaharijevih romana *Mamac* i *Gec i Majer* oslanjajući se na koncept postsećanja Merijen Hirš. Po njenim rečima, „postsećanje” opisuje vezu koju ’generacija posle’ ima sa ličnom, kolektivnom i kulturološkom traumom onih koji su došli pre njih – sa iskustvima koja oni ’pamte’ jedino u obliku priča, prizora i ponašanja onih s kojima su rasli.⁸³ Ali, ova iskustva su njima preneti tako duboko i afektivno da *izgleda* kao da čine sećanja u pravom smislu”. (Hirsch, *Generation*: 5) Smatram kako su ova dva romana ne samo primeri za to kako je „veza postsećanja sa prošlošću [je] zapravo posredovana ne kroz prisećanje već kroz imaginativno investiranje, projekciju i stvaranje” (Hirsch, *Generation*: 5), već i za ograničenja i mogućnosti takvog imaginativnog investiranja. U prvom delu ovog poglavlja, proučicu kako se struktura postsećanja manifestuje u Albaharijevom romanu *Mamac* i kako ona utiče na način na koji roman evocira sećanje na Drugi svetski rat i Holokaust na pozadini nasilja iz jugoslovenskih ratova iz ’90-ih. U drugom delu poglavlja, ispitaću kako *Gec i Majer*, kroz pokušaj da se zamisle jednako žrtve i počinioci, dotiče problema očuvanja i transgeneracijskog prenošenja sećanja na Holokaust, i ukazuje na traumatizujuće učinke koje ovi događaji nastavljaju da imaju u sadašnjosti na pripadnike druge generacije.

⁸² Pojednostavljeno rečeno, dok je *Cink* (1988) u suštini priča o smrti pripovedačevog oca, *Mamac* (1996) se usredsređuje na životnu priču pripovedačeve pokojne majke, *Gec i Majer* (1998) na scenu postavlja pripovedača koji započinje istraživanje svoje genealogije nakon smrti svojih roditelja. Naravno, ovo su fiktionalna dela i, stoga, pripovedača ne bi trebalo poistovećivati sa samim Albaharijem.

⁸³ Hirš podseća da „post’ u postsećanju označava više od vremenske odrednice i više od naknadne lokacije”; unekoliko srodno sa prefiksom „post” u postmodernizmu, poststrukturalizmu ili postkolonijalizmu, ono „odslikava neugodno osciliranje između kontinuiteta i prekida [...]. Ono je posledica traumatskog prizivanja sećanja ali je (za razliku od posttraumatskog stresnog poremećaja) generacijski odvojeno”. (*Generation*: 5–6)

**„Neprekidno survavanje niz
litice uspomena”⁸⁴: naracija druge
generacije između naknadnog sećanja
i postsećanja u *Mamcu***

Narator Albaharijevog romana *Mamac* je neimenovani pripovedač u prvom licu koji tokom jugoslovenskih ratova iz '90-ih i posle majčine smrti, napušta domovinu i odlazi u Kanadu: „Nisam više imao zemlju, ostao sam bez majke, preostalo je još da se jezik sasvim istroši i da ostanem bez ičega” (Albahari 1996: 161).⁸⁵ Na početku romana, pripovedač, dve godine po dolasku u Kanadu, najzad pronalazi kasetofon koji može da pušta audio-trake, i počinje da sluša razgovore koje je snimio sa majkom šesnaest godina ranije, posle smrti oca. U to vreme, uverio je majku da želi da sačuva od zaborava uspomene na njen život, nešto što žali što nije ostvario i u očevom slučaju. Uspomene pripovedačeve majke uglavnom se odnose na razdoblje neposredno pre, tokom, i posle Drugog svetskog rata, pre nego što je on sam bio rođen, i usredsređuju se na tragediju koje su ona i njena porodica preživeli i mnoge gubitke koje je iskusila. Pripovedač veruje da bi se od majčine „ispovesti” mogla napraviti knjiga (Albahari 1996: 15). Međutim, on pati od jake spisateljske blokade, i preslušavanje traka stvara nove probleme s kojima se suočava te mu sve deluje još više nesavladivo. O spisateljskim poteškoćama s kojima se suočava razgovara sa svojim kanadskim prijateljem, piscem Donaldom; ove teškoće kreću se od tehni-

⁸⁴ Albahari 1996: 151.

⁸⁵ Preciznije, on odlučuje da ode u proleće 1994. godine, posle puta u Banja Luku (Albahari 1996: 64), a trenutak njegovog odlaska se verovatno može smestiti u istu godinu; kada je majka umrla, „rat je do tada postao jednoličan svakodnevan događaj” (Albahari 1996: 161), i pripovedač primećuje: „dve godine su prošle od onog trenutka kada sam bacio pregršt zemlje na majčin sanduk do časa kada se odlazak doista odigrao”. (Albahari 1996: 162)

čkih problema u pogledu književne forme, stila i pripovedanja do apstraktnijih stvari, kao što je (ne)mogućnost izražavanja stvarnosti kroz jezički medijum i smisao istorije.

Napisan u jednom dugom pasusu, bez podele na poglavlja, i ispriповedan kao neprekinut tok svesti, roman se neprekidno pomera unapred i unazad između prošlosti i sadašnjosti, između dve geografske lokacije: između vremena kada je pripovedač snimio razgovore s majkom dok su još uvek živeli u Srbiji, i trenutka pripovedanja u Kanadi. Malo po malo, majčino svedočenje se odmotava. Ona govori o prvom braku s mužem Jevrejinom; o odluci da, u osvit rata, pređe u judaizam i o tome kako je izbegla iz Zagreba u Beograd; kako se krila sa svoje dvoje dece u jednom selu u kruševačkom kraju nakon što joj je muž odveden u koncentracioni logor Staro Sajmište u Beogradu; o gubitku oba deteta u železničkoj nesreći; o smrti prvog muža kog su streljali nacisti; o nastojanjima da izgradi novi život s pripovedačevim ocem, Jevrejinom i ginekologom, koji je zahvaljujući svom statusu oficira jugoslovenske vojske preživio rat u nemačkom logoru za ratne zarobljenike, ali čija su žena i deca ubijeni u nacističkom koncentracionom logoru u Nišu. Stoga, životna priča pripovedačeve majke dolazi nam u obliku drugostepenog, posredovanog svedočenja: položaj pripovedača u odnosu na istoriju o kojoj pokušava da piše je pozicija vremenske (majčine uspomene odnose se na razdoblje pre njegovog rođenja) i, usled samoizabranog egzila, geografske distance.

Kao što je zapazio Zoran Milutinović (2005), *Mamac* se prvenstveno čita kao knjiga o gubitku i žaljenju, i pripovedačevo nastojanje da napiše knjigu o majčinom životu može se razumeti kao njegov pokušaj da se izbori sa dvostrukim gubitkom koji je iskusio: gubitkom majke i domovine. Međutim, kako je glavna tema romana životopis majke koji pripoveda njen sin, roman takođe budi neka važna pitanja vezana za predstavljanje (traumatskih) sećanja od strane „generacije posle” i estetike i etike takvih intergeneracijskih prenošenja. Pripovedačevi napor da ispriča majčinu životnu priču i posebna veza pripovedača sa njenom prošlošću, onako kako je data u romanu, otkrivaju

neugodnu ravnotežu između identifikacije i distanciranja,⁸⁶ između odigravanja i razrešavanja. Kao što je istakla Hirš, radovi druge generacije pisaca i umetnika koje je ona proučavala otkrivaju da je „postsečajno svedočenje [...] podvrgnuto različitim [ne uzajamno isključivim, ali] uvek izukrštanim vidovima pamćenja”, koji se kreću od „naknadnog sećanja” („rememory”) do „postsećanja”, od „sećanja koje, budući saopšteno kroz telesne simptome, postaje oblikom ponavljanja i ponovog odigravanja, do onog koje deluje kroz preusmeravanja i višestruko posredovanje” (*Generation*: 82–83). Na narednim stranicama, pogledaću na koji način ovi vidovi pamćenja deluju u *Mamcu*.

Audio-trake predstavljaju više od pukog sredstva za pohranjivanje ili arhive majčinih uspomena, i funkcionišu kao okidač koji pripovedača navodi da prizove u sećanje prostor i okolnosti u kojima su snimci nastali: njihove razgovore u kuhinji u zemunskom stanu, njegove sumnje o tome da li je ispravno insistirati na tome da ona prizove prošlost, njen otpor pre nego što će i sama predložiti da nastave sa snimanjem. Za pripovedača, snimci majčinog glasa čine je gotovo fizički prisutnom i olakšavaju emocionalnu identifikaciju sa majkom i njenom životnom pričom. Prvi put kada pritisne dugme na kasetofonu, samo na zvuk majčinih reči, pripovedač je „naprosto... klonuo” (Albahari 1996: 8), a ta je emocija još snažnija jer majčin glas nije čuo dve godine, od svog dolaska u Kanadu: „jednom prilikom sam zaplakao i pluća su me zbolela od strahovitih jecaja, a sve vreme me je proganjala bojazan da bi me povratak maternjem jeziku, pojačan činjenicom da ga izgovara upravo moja majka, vratio tamo gde nisam hteo da se vraćam.” (Albahari 1996: 149) Kasnije, uviđa da su ne njene reči, već ćutanje između reči, to što ga užasava. Zaista, kao što je istakla Tatjana Aleksić, više negoli zvuk maternjeg jezika i majčinog glasa, nemi jezik i govor tela

⁸⁶ U svom pronicljivom pomnom čitanju ovog romana, Milutinović je, pozivajući se na Frojdiv (Freud) esej „O žalosti i melanholiji”, detaljno opisao delovanje mehanizama distanciranja i približavanja u romanu, i demonstrirao kako obrazac ponavljanja i ponovnog odigravanja takođe daje pripovedanju njegovu spiralnu strukturu.

njegove majke najbolje evocira njegovu uspomenu na nju: njen kašalj i kijanje, njeni pogledi, njeni manirizmi, poput načina na koji je držala ruke (Aleksić 2006: 58). Kao što je zapazila Džil Benet (Jill Bennett), „telesna reakcija [...] dolazi pre narativnog upisa, moralnog osećanja ili empatije” (cit. u Hirsch, *Generation*: 39). Izgleda da trake gotovo kao pupčana vrpca povezuju pripovedača sa njegovom majkom, ali ga, u isto vreme, i podsećaju ga je majčin glas samo snimak, „varka, splet magnetskih zapisa” (Albahari 1996: 107). Štaviše, „[a]ko ne računam knjige koje sam doneo, trake su jedini dokaz mog postojanja u vremenu; glas koji više nije glas, koji je onostran i odsutan, tek mehanička zamena stvarnosti, potvrđuje moju prisutnost; tu sam zahvaljujući onome što nije tu. Pretpostavljam da sada, nakon što sam preslušao trake, mogu da ih spakujem i pošaljem u Beograd” (Albahari 1996: 150–151).

S jedne strane, trake mu pružaju varku neporedne komunikacije s majkom; s druge strane, one ga podsećaju (pored ostalog i kroz škripavi zvuk koji proizvodi kasetofon) da je naš pristup prošlosti nužno posredovan i stoga mu pomažu da očuva kritički otklon i razlikuje prošlost od sadašnjosti. Jednom kada je to shvatio, on može da trake pošalje nazad. Hirš ističe da, kada su traumatska iskustva roditelja „saopštena kroz priče i slike koji se mogu narativizovati, integrisati – makoliko neugodno – u istorijski drugačiju sadašnjost, ona otvaraju mogućnost za formu pamćenja druge generacije koja je zasnovana na svesnjem i nužno posredovanijem obliku identifikacije” (*Generation*: 85). Stoga su trake u *Mamcu* na više načina preuslov bilo kakvog pripovedanja. Kada se pripovedač pita: „Da li je uopšte moguće pripovedati?” (Albahari 1996: 75), on se ne poziva prosto na neučinkovitost jezika da uhvati ljudsko iskustvo. Jezik drugoga – ili, ovde, naglašeno, glas drugoga – jeste preduslov za (transgeneracijsko) pripovedanje. Drugim rečima, za pripovedača je problem kako da transponuje snimljeni glas u (smisleni) narativ a da istovremeno ostane veran majci. Pripovedačev pokušaj da ispriča majčinu životnu priču izvire iz tenzije između identifikacije i distanciranja, između intimnosti bliske porodične povezanosti i svesti o posredovanosti sećanja, i rezultira u pripovesti

koja je istinska oda majci pre negoli puko prilagođavanje njenih sećanja. U *Mamcu*, majka je ta koja izranja, u benjaminovskom smislu, kao istinski pripovedač: ona je praktična žena čiji je jezik ukorenjen u narodnim poslovicama i koja je sposobna da svoje iskustvo prenese kroz pripovedanje, pretvarajući ga u mudrost, dok je pripovedač pisac (tačnije, pesnik koji bi želeo da bude romansijer) koji pokušava da njenu priču pretoči u roman, ali se neprekidno bori da pronade pravu formu. Upravo je smrt majke-pripovedača – što, prema Valteru Benjaminu (Walter Benjamin), označava kraj pripovetke i objavljuje uspon romana – ujedno uzrok žalosti i izvor iz kog roman izvire. Stoga se tenzija između naknadnog sećanja i postsećanja otkriva na različitim nivoima: u razlikovanju između glasa i (književnog) jezika, prisustva i predstavljanja, pripovedača i pisca.

„Osetim kako postojim istovremeno na mnogim mestima, u raznim vremenima”⁸⁷: od postsećanja do konektivnog sećanja

Kako su majčine uspomene (posebno one vezane za Drugi svetski rat) i polazna tačka i tema knjige koju pripovedač želi da napiše, majčina pripovest odjekuje u širem istorijskom kontekstu i prepliće se sa drugim pripovestima o stradanju u prošlosti (osvetljenoj sećanjem) kao i u (dijegetskoj) sadašnjosti. Kao što podseća Majkl Rotberg, pojedinačno i kolektivno sećanje su uvek u izvesnom smislu višesmerni. U „činjenju prošlosti sadašnjom”, uspomene i predstave lične i političke istorije neizbežno mešaju višestruke trenutke u vremenu i višestruka mesta pamćenja; činjenje prošlosti sadašnjom otvara vrata sećanju da ukršta prošlosti sa nedefinisanim budućnostima. (35)⁸⁸ Majčino

⁸⁷ Albahari 1996: 39.

⁸⁸ Nimalo slučajno, Rotberg sugeriše da bi se postsećanje moglo razumeti kao „posebna verzija višesmernosti sećanja” (271).

sećanje na užase Drugog svetskog rata povezano je sa posebnim mestima koja zadugo nakon rata nastavljaju da funkcionišu kao okidač koji oživljava njeno sećanje na rat i osnažava njenu bojazan da bi se slični užasi mogli ponoviti. Tako, na primer, kada se sele u novi stan u Zemunu, na Karadorđevom trgu, pored puta za Zagreb, ona se priseća svog bekstva iz Zagreba: „strepela [sam] da *sve može da se ponovi*, da ljudi ne mogu svaki čas da se menjaju u nešto drugo, i da zlo, kada jednom obuzme čoveka, ne može više nikada da se povuče” (Albahari 1996: 72). Kada je sin upita da li i sada isto to oseća, ona odgovara: „ako me pitaš da li verujem da se *sve ono može ponoviti*, onda nisam toliko sigurna, premda *moгу da zamislim kako tim istim putem idu neke druge izbeglice, možda čak u oba pravca*” (Albahari 1996: 72-73, kurziv S. V.). Staro sajmište funkcioniše kao sličan *lieu de mémoire*, koje je, povezujući stari i Novi Beograd, podseća ne toliko na žrtve Holokausta koliko na način na koji je grad zaboravio na njihovu sudbinu: „Nisam, naravno, više mislila na one koji su nekada bili na tom mestu, u logoru, odakle su odvođeni na streljanje ili ulazili u dušegupku, njih ionako više ništa nije moglo da vrati, ali nisam mogla u sebi da prikrijem *slutnju da ih taj novi grad, odbijajući da obeleži njihovo odsustvo, zapravo ponižava*” (Albahari 1996: 86, kurziv S. V.).

Iz pripovedačke perspektive, ratovi koji se odvijaju u njegovoj zemlji bacaju svetlost na majčine uspomene na Drugi svetski rat, dok njena životna priča rasvetljava tekuće jugoslovenske ratove. Posle majčine smrti, pripovedač počinje da shvata njenu zebnju da se istorija nije sasvim završila ili da bi se mogla ponoviti. Primera radi, pre nego što je izbio rat u Bosni, on nije mogao da razume zašto ona nije više želela da se vrati u Zagreb, iz kog je pobjegla pred ustašama; ali „*sada, kada vampiri nacizma podižu glave na sve strane*”, kaže pripovedač, „savršeno [je] dobro razumem” (Albahari 1996: 66, kurziv S. V.). Pripovedač posmatra ratove iz devedesetih godina prošlog veka kao puko ponavljanje, inscenaciju, ili nastavak nasilja koje se dogodilo tokom Drugog svetskog rata (vidi takođe Ribnikar: 69–70): „kao da je neko”, kaže pripovedač, „izvukao prošlost iz filmskog arhiva i podstakao glumce da nastave započetu scenu” (Albahari

1996: 16–17), ili kao da će istorija „četrdeset i pet godina kasnije [...] natenane odraditi posao koji je započela pola veka pre toga” (Albahari 1996: 35). Štaviše, sam pripovedač biva uhvaćen u ovoj većitoj reprizi-inscenaciji: „Uopšte, često mi se događa da osetim kako postojim istovremeno na mnogim mestima, u raznim vremenima, i da neprekidno ponavljam iste događaje” (Albahari 1996: 39).

Koliko god ovakvo shvatanje istorije bilo pesimistično i fatalističko, upravo ovo osećanje ponavljanja, ovo mešanje različitih vremenskih ravni i lokacija omogućava pripovedaču da prepozna preklapanje istorija nasilja. Užasi rata u Bosni nigde u romanu nisu direktno opisani; čitalac dobija samo utisak o materijalnim razaranjima koje su „vampiri nacizma” prouzrokovali u zemlji. Putujući u Banja Luku 1994. godine kao prevodilac za međunarodnu humanitarnu organizaciju, pripovedač iznosi utisak „pomislio sam da je tako izgledala Hirošima”, dok se on i predstavnici organizacije kreću kroz grad Derventu (Albahari 1996: 100). Prisećajući se majčine priče o četrnaest nacionalnosti koje su živеле u gradu u doba njenog odrastanja, i pokušavajući da utvrdi gde je plesna dvorana u kojoj su upoznali njegovi roditelji, saznaje od vulkanizera, koji popravlja automobil kojim putuju, da sada „samo naši” žive u tom mestu i da, čak i ako plesna dvorana i dalje postoji, „sada kroz nju sigurno duva vetar” (Albahari 1996: 101). Međutim, veze koje roman uspostavlja između (majčinog viđenja) Drugog svetskog rata i jugoslovenskih ratova iz '90-ih, nisu prosto naporedno postavljanje dveju ravni, i međusobne veze između ovih različitih temporalnosti mogu se čitati kao „gest ka onome što je izgubljeno ili zaboravljeno, ka mnogim životima koji ostaju nejasni, nepoznati, i nemišljeni” (Hirsch, *Generation*: 247). Posle majčine sahrane, pripovedač čita pisma koja joj je prvi muž slao iz logora, neposredno pre nego što će ga ubiti nacisti, u kojima pominje da će uskoro biti poslati „u neku daleku zemlju” na prinudni rad. Pripovedač zna da su oni bili odvedeni „u neku šumicu u okolini Beograda, gde su, pokošeni mitraljeskim zrnima, padali u mnogo bližu i stvarniju zemlju, u rupe koje su pre toga najverovatnije sami iskopali. Nisam znao da li je to odgovaralo istorijskoj istini, *ali sam mogao da zamislim*

kako upravo u tom trenutku, dok sam čitao, slični transporti kreću ka sličnim šumicama u nekom drugom delu moje zemlje.” (Albahari 1996: 142–43, kurziv S. V.) Ne samo pripovedačeva porodična istorija, već isto tako i njegovi višestruki identiteti Jugoslovena mešanog srpsko-jevrejskog porekla, čine ga posebno osetljivim na stradanja koja rat donosi njegovim sunarodnicima i sunarodnicama. U tom smislu, *Mamac* je antinacionalistički roman koji se opire etnocentričnim viđenjima istorije i viktimizaciji.

„Tako malo je potrebno da se zamisli drugi svet, zar ne?”⁸⁹: transgeneracijsko prenošenje traume u *Gecu i Majeru*

Posle napunjenih pedeset godina, pripovedač *Geca i Majera*, (ponovo) neimenovani srednjoškolski nastavnik srpsko-hrvatskog jezika i književnosti iz Beograda, postaje zainteresovan za svoje korene: „znao sam kuda me život vodi, ostalo je još samo da utvrdim odakle sam krenuo” (*Gec*: 19). Pokušavajući da popuni praznine u svom porodičnom stablu nakon što su mu umrla oba roditelja, on shvata da su mu gotovo svi rođaci ubijeni u Holokaustu. Od njih šezdeset i sedam, preživelo ih je svega šestoro, koji sada žive na četiri različita kontinenta. Oni ne odgovaraju na njegova pisma, a rođak koji živi u obližnjem staračkom domu pati od demencije i umire ubrzo nakon pripovedačeve posete. Pripovedač potom započinje istraživanje u arhivima, bibliotekama i muzejima o tačnim okolnostima pod kojima su oni stradali.

Njegovi roditelji nikada nisu rekli ništa o prošlosti – „ono što se desilo, desilo se, i nije bilo nikakve svrhe u ponavljanju” – niti su mu govorili o njihovoj prošlosti i jevrejskom identitetu, „uvereni”, smatra pripovedač, „da bi nas ćutanje, ukoliko zlo ponovo zakuca na naša vrata, načinilo nevidljivim” (*Gec*: 39). Sledstveno tome, njegovo znanje o Holokaustu je „bilo svedeno

⁸⁹ Albahari 1998: 5.

na opšte činjenice iz udžbenika, istorije, filmova i književnih dela, a one mi ni na koji način nisu kazivale da se ta istorija odnosi na mene” (*Gec*: 39). On dalje otkriva da, dok je većina muškaraca iz njegove porodice streljana već u jesen 1941. godine, kao odmazda za ubijene nemačke vojnike, gotovo sve žene i sa očeve i sa majčine strane ubijene su tokom proleća 1942. godine u specijalnom kamionu sa gasnom komorom, koji je poslat iz Berlina. Već na prvim stranicama romana, pripovedač daje čitaocu detaljan, gotovo faktografski uvid u ove događaje. U suvom, blago birokratskom tonu, on navodi tehničke detalje Saurera (marka kamiona) i njegovog „kapaciteta” (do stotinu ljudi odjednom) i opisuje kako su ubijanja sprovedena: jevrejske žene, stariji ljudi i deca – njih pet hiljada – sakupljeni su na Starom sajmištu, modernom kompleksu izgrađenom tridesetih godina dvadesetog veka na obali Save, koji gleda na centar Beograda, a koji je pretvoren u koncentracioni logor. U logoru, oni su smeštani u gasni kamion, da bi nakon kratke vožnje njihova tela bila dovežena do polja smrti u Jajincima, gde bi srpski ratni zarobljenici morali da istovare kamion i sahrane svoje jevrejske sunarodnike, nakon čega bi i sami bili streljani od nacista.

Pripovedač pokušava da zamisli ne samo sudbinu svojih rođaka, nego i kakvi su bili počinioci zločina nad njima – *Gec* i *Majer*, dvojica posebno obučениh vozača gasnog kamiona. Štaviše, „[p]raznina koja je činila *Geca* i *Majera* bila je u tolikoj suptornosti sa punoćom mojih rođaka, ako ne njihovih stvarnih bića onda bar njihove smrti, da je svaki moj pokušaj da doprem do ponoćе zahtevao da prvo prođem kroz prazninu. Da bih doista shvatio stvarne ljude, kakvi su bili moji rođaci, prvo sam morao da shvatim nestvarne ljude, kakvi su bili *Gec* i *Majer*. Ne da ih shvatim: da ih stvorim” (*Gec*: 72). Međutim, osim njihovih imena, koja su pomenuta u telegramu koji je poslao *Hajnrih Miler* (*Heinrich Miller*), šef *Gestapoa* u Berlinu, pripovedač ne nalazi nikakve druge arhivske dokaze o ovoj dvojici, čak ni fotografiju. Pripovedač ozbiljno žali zbog toga i koristi uobrazilju da bi nadoknadio taj nedostatak (vidljivih) dokaza: „*Gec* i *Majer*. Nikada ih nisam video mogu samo da ih zamišljam” (*Gec*: 5, 19, 50). Pokušavajući da stvori njihov lik – njihov fizički izgled,

porodične okolnosti, osobine i navike – pripovedač postaje opsednut Gecom i Majerom, i njih dvojica mu (bukvalno) „ulaze u život” (*Gec*: 50).⁹⁰

Stoga pripovedač deluje kao „tipičan” pripadnik druge generacije; kao dete roditelja koji su preživeli Holokaust, njegovo sećanje na Holokaust se ne zasniva na sopstvenom prisećanju već na imaginativnom investiranju i kreaciji (Hirsch, *Family*: 22).⁹¹ On kupuje mapu Beograda, na kojoj označava sva mesta na kojima su živeli njegovi rođaci, i luta Dorćolom⁹² – beogradskom četvrti u kojoj je živela većina jevrejskog stanovništva do Drugog svetskog rata – kao u nadi da će pronaći tragove duhova svojih srodnika⁹³: „Neke kuće [...] stajale su na istim mestima, najčešće

⁹⁰ Kako je Vladislava Ribnikar umesno ukazala: „Ontološki status Geca i Majera paradoksalan je i dvosmislen. U stvarnom životu, oni pripadaju istorijskoj prošlosti, dok kao proizvod pripovedačeve imaginacije postaju, zajedno sa svojom stvarnom istorijskom ulogom, deo jednog fikcionalnog sveta. Albahari se igra tim dvostrukim statusom likova i dalje ga komplikuje služeći se strategijom koju je Žerar Ženet opisao kao narušavanje hijerarhije narativnih nivoa i nazvao narativnom metalepsom”. (Ribnikar 2006: 635)

⁹¹ I sam autor eksplicitno izražava ovo oslanjanje na arhivske podatke (pre negoli na prisećanje) u belešci na kraju romana u kojoj pominje izvore na osnovu kojih je pisao knjigu. Kako je primetila Ribnikar (2006: 632), ovaj „dokumentarni” stil takođe ulazi u pripovedačev jezik, koji dobija mnoge nefikcionalne karakteristike, čak i odlike dokumentarne ili historiografske proze. Ovaj dokumentarni sloj ili idiomatski stil, međutim, konstantno biva narušen pripovedačevim ironičnim, na momente čak i ciničnim humorom.

⁹² I druga mesta u gradu koja obilazi su takođe vezana za Holokaust: Staro sajmište, „ispod mene su žamorili mrtvi” (*Gec*: 49), i put kojim su Gec i Majer vozili gasni kamion.

⁹³ Pripovedačevo lutanje po arhitektonskim ostacima uništene gradske jevrejske zajednice u Beogradu podseća na neke od umetnika druge generacije koje razmatra Hirš, kao što su Šimon Ati (Shimon Attie) ili Kristijan Boltanski (Christian Boltanski). Oni postavljaju neke od svojih instalacija na istorijskim mestima gde je nekada živela jevrejska zajednica u Berlinu, „čime 'obnavljaju' urušeni svet upravo na mestu samih tih ruševina” (Hirsch *Family Frames*: 264).

sa trošnim fasadama, ulubljenim olucima i vlažnim hodnicima. Odlazio sam pred njih, gledao ih kao da mogu nešto da mi kažu, i vrzmao se sve dok ne bih primetio zabrinuta lica iza zavesa. Toliko sam otežao od svih tih života, od senki tih života, da sam ponekad jedva uspevaao da se krećem.” (*Gec*: 36) Dalje, žudeći da prenese to užasno znanje koje je stekao, on odvodi svoje učenike u posetu bivšem mestu koncentracionog logora na Starom sajmištu, odakle traži od vozača da prati tačnu rutu Geca i Majera: preko Savskog mosta, kroz centar grada i zatim ka masovnim grobnicama u Jajincima. Tokom autobuske vožnje, pripovedač priča đacima izmišljenu priču o Adamu, jednom od jevrejske dece interniranom u logoru Staro sajmište, koji u snu shvata da je kamion koji će ih prevesti zapravo gasni kamion. Dečak prokrijumčari gas-masku u kamion i živ stiže na mesto gde se istovaruju leševi. Međutim, kada se vrata otvore i Adam skine svoju gas-masku, ubije ga nemački vojnik. Pripovedač u više navrata prekida svoju priču, daje svakom učeniku ime jednog od svojih rođaka koji su ubijeni u gasnom kamionu, i traži od njih da zamisle šta bi oni uradili na Adamovom mestu i kako bi izgledala njihova poslednja vožnja.⁹⁴ Đaci počinju da plaču, da gube vazduh, pokazuju znake gušenja, drugim rečima, kroz gotovo patološko, samožrtvujuće poistovećenje sa žrtvama Holokausta, oni „usvajaju traumatska iskustva drugih” (Hirsch, „Surviving”: 10; *Generation*: 35); štaviše, oni *ponovno odigravaju* traumatu. Ova epizoda iz romana pokazuje da, kao što je ukazala Hirš, „iako porodično nasleđe pruža najjasniji model” za postsećanje, ono „ne mora strogo biti identitetska pozicija”, već ta traumatska sećanja mogu preuzeti kasnije generacije koje nemaju nužno porodične ili etničke veze sa žrtvama Holokausta: „to možemo videti kao intersubjektivni transgeneracijski prostor pamćenja, koji je posebno

⁹⁴ Kako je pokazala Ribnikar, pripovedač koristi priču o Adamu da pokaže „da upravo književnost predstavlja onu sferu iskustva u kojoj postoji mogućnost za ’bočno senčenje’, za hipotetična stanja i alternativne stvarnosti. Međutim, završetak priče o Adamu oduzeće čitaocima i tu nadu. Po tom završetku alternativa ne postoji, nema imaginativnog iskoračenja u paralelnu stvarnost.” (Ribnikar 2006: 638)

povezan sa kulturnom i kolektivnom traumom. On je određen kroz identifikaciju sa žrtvama ili svedocima traume, oblikovane nepremostivom distancom koja odvađa učesnika od onoga koji je rođen kasnije.” („Surviving”: 10) Na kraju, nesposoban da razlikuje te dve drugačije istorijske realnosti – užasne događaje koje pokušava da zamisli i stvarnost u kojoj živi, pripovedač se urušava. Ovaj nervni slom, koji takođe donosi i slom njegovih jezičkih sposobnosti (a time i kraj romana), može biti shvaćen kao primer paradoksa na koji je ukazala Kejti Karut, „da se kod traume najveći sukob sa stvarnošću može dogoditi kroz apsolutno otupljenje na nju, da neposrednost, paradoksalno, tek naknadno može poprimiti oblik” (*Trauma*: 6).⁹⁵ Zasnovan na Frojdu (pa dake i Karut) i njegovom viđenju zakasnelosti [*Nachträglichkeit*], pojam druge generacije Merijen Hirš pomaže nam da objasnimo kako Albaharijev pripovedač može biti traumatizovan događajima koje sam nikada nije iskusio. Ipak, pripovedačev slom deluje ne toliko (ili barem ne samo) kao posledica njegovog uobražavanja i poistovećivanja sa patnjama rođaka i njihovih jevrejskih sunarodnika, već njegovih pokušaja da zamisli i shvati umove počinitelaca Geca i Majera.

Banalnost zla: Gec i Majer kao obični ljudi

Kao što sam pomenuo, uzrok pripovedačeve opsednutosti likovima Geca i Majera nisu fotografije, već upravo odsustvo fo-

⁹⁵ Prema obuhvatnoj definiciji Kejti Karut, „trauma opisuje sveprožimajuće iskustvo iznenadnog, katastrofalnog događaja, u kom se odgovor na događaj javlja sa često zakasnelom i nekontrolisanom repetitivnom pojavom halucinacija i drugih štetnih pojava” (*Unclaimed*: 11). Za istančano čitanje *Geca i Majera* u ovom ključu, vidi Ribnikar 2006. Međutim, dok Ribnikar takođe prepoznaje činjenicu da je Albaharijev pripovedač traumatizovan događajima u kojima nije i sam učestvovao, što ona opisuje kao „transfer trauma” (Ribnikar 2006: 634), autorka to ne čita specifično kao „odgovor druge generacije na traume prve” (Hirsch, „Surviving”: 8).

tografija njih dvojice. Budući primoran da se oslanja isključivo na svoju uobrazilju, pripovedač je svestan zamki stereotipizacije, posebno u pogledu njihovog izgleda: „Najlakše je, naravno, poslužiti se stereotipima: plavom kosom, svetlom kožom, bleđim obrazima i čeličnim očima, ali time bih samo pokazao koliko sam podložan uticaju propaganda” (*Gec*: 6). Nemačke vojnice on zamišlja kao obične ljude, koje kod kuće u Nemačkoj čeka žena, možda i ćerka (jedan od njih čak voli decu i deli im čokoladice kada ulazi u logor), kao dvojicu ljudi sa sopstvenim snovima (jedan od njih je oduvek želeo da bude pilot i tokom vožnji kamionom redovno zamišlja kako upravlja avionom umesto gasnim kamionom), koji samo rade svoj posao: „Gec i Majer su predstavljali samo jednu kariku u lancu koji je dosezao u daleku budućnost. Ali kakva je to karika bila! Nekada su takvi mali poslovi, kao što je bio njihov, prava osnova goleme građevine; od njihove valjanosti zavisi sigurnost temelja. Ne kažem da su Gec i Majer bili svesni toga, možda su se samo savesno trudili kao što bi to činili na bilo kom drugom radnom mestu, ali nema sumnje da su znali u čemu se njihov posao sastoji. Njihov zadatak, tačnije rečeno, jer oni su ga tako nazivali, a to je i bio zadatak, naređenje, komanda, vojna terminologija se tu ne može izbeći.” (*Gec*: 7) Kao što je Primo Levi primetio u drugačijem kontekstu, „ljubav prema dobro obavljenom poslu krajnje je dvosmislena vrlina” (115). Radije nego da ih otpiše kao posvećene antisemite, voljne egzekutore (Goldhagen: 1996), ili primere „radikalnog zla”, pripovedač, zamišljajući neupitnu poslušnost dvojice vozača, čini ih sličnima nekima od „običnih ljudi” Kristofera Brauninga (Christopher Browning; Browning, *Ordinary; Nazi*: 116–169). Štaviše, lakoća s kojom oni prihvataju svoj zadatak (upućujući na „lanac komandovanja”) i distanciraju se od sudbine dece i žena koje prevoze u gasnom kamionu, veoma podseća na „banalnost zla”, čije je otelotvorenje Hana Arent videla u Adolfu Ajhmanu (Adolf Eichmann).

U svom pogovoru za izdanje *Ajhmana u Jerusalimu* (*Eichmann in Jerusalem*) iz 1964. godine, Hana Arent osvrće se na kontroverznu koja je pratila prvo izdanje njene knjige. Arent ističe kako je ona tu pravila jasnu razliku između „banalnog” i

„običnog” (očito stavljajući do znanja da ona ne poistovećuje Ajhmana sa čovekom s ulice; vidi Mack: 41), ali isto tako upućuje na Ajhmanovu *nepromišljenost* (*thoughtlessness*) kao jednu od njegovih najznačajnijih osobina (287–288).⁹⁶ U prethodnim delovima knjige, ona je tvrdila da je Ajhmanova nemogućnost da govori bila usko povezana sa njegovom nesposobnošću da misli, odnosno, da misli iz perspektive nekoga drugog. S njim nije bila moguća nikakva komunikacija, ne zato što je lagao, već jer je bio okružen najpouzdanijim čuvarima protiv reči i prisustva drugih, i stoga stvarnosti kao takve.⁹⁷ (Arent: 49) Najvažnije od svega, Arent ovu nepromišljenost naziva „nedostatkom uobrazilje” („lack of imagination”, Arent: 287). Upravo taj nedostatak uobrazilje „omogućava” Albaharijeve Geca i Majera (koji postaju međusobno zamenljivi [interchangeable] već u ranoj fazi romana)⁹⁸ da pišu sentimentalna pisma ženi, raspitujući se za pro-

⁹⁶ Za pojašnjenje shvatanja nepromišljenosti kod Arent u širem kontekstu njene političke filozofije, vidi Mack 2009. Ključno je da nepromišljenost za Arent implicira „povlačenje od multipliciteta ljudskosti pre negoli odudstvo umnosti” (Mack 2009: 42). Specifičnije rečeno, „nacistička ideologija je u Ajhmanu izbrisala svaku vezu sa stvarnošću za koju je ljudska pluranost konstitutivna: on vidi spoljašnji svet u okvirima uniformnosti nacističkog rasizma koji, ubijajući one koje vidi kao druge, uništava ljudsku raznovrsnost. On je sposoban za masovno ubistvo tek nakon povlačenja iz sveta društvenosti i razumevanja” (Mack 2009: 41–42).

⁹⁷ Apropos Ajhmanove „nemogućnost da govori”, Arent aludira na njegove sklonosti da, čak petnaest godina posle kraja nacizma, upotrebljava kliše, birokratski rečnik i fraze koje odaju njegov dug onome što je Viktor Klemperer (Victor Klemperer) ironično nazvao *Lingua Tertii Imperii*, jezikom Trećeg rajha (Levi: 97).

⁹⁸ Da li je svako od nas mogao biti, ili se u svakome od nas krije, potencijalni Gec i Majer (*Gec*: 72)? Takvo tumačenje bi donekle odslikavalo aktuelno sociološko istraživanje o počinocima koje je sproveo Harald Velcer (Harald Welzer, 2005), koji smatra da je postupna promena u moralnom poretku društva ta koja omogućava „normalnim” ljudima da postanu masovne ubice a da ne moraju da se rvu sa unutrašnjim moralnim protivrečnostima. Velcerov rad, koji dalje razvija Brauningovo (Browning) istraživanje o biografijama članova odreda

muklost njihove ćerkice, i da u isto vreme dele slatkiše jevrejskoj deci u logoru pre nego što će ih povesti u smrtonosnu vožnju kroz grad, tokom koje zamišljaju da su piloti, uživaju u blagom prolećnom povetarcu, ili raspravljaju o značaju voća i povrća za dobru probavu: „Njihovo je da voze, i oni voze, uvek nasmejani, čak i kada im vetar nosi prašinu u lice, i sasvim im je svejedno šta se nalazi u stražnjem delu kamiona, tovar Jevreja ili brdo šećerne repe” (*Gec*: 29). Međutim, dok su *Gec* i *Majer* umnogome proizvod pripovedačeve uobrazilje, postoji nešto o njima što čak ni uobrazilja tako bogata kao što je njegova ne može da postigne: on je nemoćan da im zamisli lica.⁹⁹ Ako *Gec* i *Majer* nisu mogli da zamisle lica/sudbine *Drugog* (*Drugih*) koje su ubijali zbog svoje „nepromišljenosti”, kako onda objasniti pripovedačev neuspeh da stvori sliku lica ovih počinitelaca? Možda bismo ovaj neuspeh mogli tumačiti u okvirima onoga što *Hirš* shvata kao *pogled* (*gaze*) nasuprot *viđenju* (*look*) (*Generation*: 135). Da li je pripovedač interpeliran smrtonosnom moći pogleda *Geca* i *Majera*, pogleda koji ne može da uzvrat i koji ga stoga vodi u ludilo ili samoubistvo (*Hirsch*, *Generation*: 138)? Nema uzajamnog viđenja, već samo osećanja eksternog pogleda nacističke ideologije koji se ne može uzvratiti kao viđenje.

Neposredno pre svog potpunog sloma, pripovedač stoji ispred porodičnog stabla i razmišlja o smislu ekskurzije koju je sproveo sa svojim đacima: „prvo sam hteo da budem siguran da crtež porodičnog stabla razume šta sam danas uradio: da sam, slikovito rečeno, prosuo seme pamćenja među učenicima [...] iz tog semena, neće nići plod, ali će, padne li na plodno tlo, bar sprečiti razvoj korova zaborava. Jer sve dok postoji pamćenje, to

smrti koji su delovali iza linija fronta u Poljskoj, Belorusiji i Ukrajini, delimično se zasniva na radovima *Hane Arent* a delimično na *Milgramovim eksperimentima*.

⁹⁹ U zanimljivom tumačenju *Geca* i *Majera*, *Ana Gezen* (*Anna Gessen*, 2005) povezuje pripovedačev neuspeh da stvori lica *Geca* i *Majera* sa spisima *Žana Amerija* (*Jean Améry*), koji je zabeležio da su njegovi mučionci iz *Gestapoa*, pre nego što su mu zadali prvi udarac, imali obična, svakodnevna lica, kao bilo ko drugi.

je ono što sam doista hteo da im kažem, postoji mogućnost, ma koliko mala, da neko, jednom, negde, sagleda prava lica Geca i Majera, što meni nije pošlo za rukom. A sve dok su ona samo odraz praznine, te mogu da predstavljaju zamenu za svako lice, Gec i Majer će se vraćati i obnavljati besmisao istorije koji, na kraju, postaje besmisao naših života.” (*Gec*: 180) Da li književnost ima smisla samo kao posrednik za pamćenje prošlih zlodela i transgeneracijsko prenošenje traumatskog iskustva? Ili pripovedačeva uobrazilja – kao osnovno načelo, ili čak preduslov, fikcije – preneti drugima, takođe deluje kao protivotrov za „manjak uobrazilje” počilaca nacističkih zločina kao što su Gec i Majer? Ako bi to bio slučaj, onda se rečenica sa prve stranice knjige, „Tako malo je potrebno da se zamisli drugi svet, zar ne?”, pojavljuje u sasvim drugačijem svetlu.

Zaključak

Kao što je pokazala prethodna analiza, Albaharijevi romani *Mamac* i *Gec i Majer* otkrivaju ne samo delovanje onoga što Hirš naziva struktura postsećanja – to jest, vezu dece sa traumom njihovih roditelja – već isto tako na mnogo nivoa ilustruje estetske i etičke izazove pamćenja druge generacije. *Mamac* pokazuje da, iako bliska porodična i fizička veza između majke i sina nosi opasnost od skliznuća u preteranu identifikaciju i ponovno odigravanje, pristup prošlosti roditelja biva uvek nepotpun i nikad sasvim moguć; on je uvek posredovan. Pripovedač ima pristup majčinim sećanjima samo putem audio-traka (za razliku od većine primera koje razmatra Hirš, u kojima fotografija zauzima istaknuto mesto), i njegova potraga za odgovarajućim pripovednim oblikom da ispriča njenu priču, da je preoblikuje od usmenog svedočanstva u pisani tekst, takođe osvetljava činjenicu da sećanje zahteva uvek nove medijume za njegovo čuvanje i prenošenje, u skladu sa predstavljачkim mogućnostima sadašnjice. Iako je ukorenjen u porodičnim sećanjima, *Mamac* pokazuje da postsećanje može olakšati razumeva-

nje sličnih, ali vremenski i prostorno udaljenih istorija nasilja, i stoga transcendirati uski okvir porodice, nečije etničke grupe ili nacije, rezultirajući u obliku višesmernog sećanja. *Gec i Majer* takođe na scenu postavlja „tipičnog” pripovedača druge generacije, mada takvog koji se lomi pod teretom traumatizujuće istorije koju proučava i pokušava da prenese svojim učenicima. Dok njegovi đaci čini se potpuno uposebljuju traumatska iskustva drugih kroz poistovećenje sa žrtvama Holokausta, pripovedačevu urušavanje deluje kao posledica njegove opsesije počinio-cima. U *Mamcu*, pripovedanje kao oblik razrešenja (nasleđene) traumatske prošlosti još uvek izgleda moguće, i naratorovo žaljenje dobija oblik romana o majci. U *Gecu i Majeru*, fikcija isprva naizgled olakšava pamćenje i izvire kao činilac koji može igrati važnu ulogu u edukaciji o Holokaustu. Međutim, granice koje razdvajaju svet fikcije od sveta istorijske stvarnosti postaju sve krhkije i napokon pucaju iznutra, odvlačeći pripovedača u ludilo: ako je Holokaust dokazao da je ono što niko nije mogao da zamisli, onda umetnička uobrazilja ne može sprečiti takvu stvarnost da se jednog dana vrati.

Literatura

- Albahari, David. *Mamac*. Beograd: Narodna knjiga, 1996.
- Albahari, David. *Gec i Majer*. Beograd: Stubovi kulture, 1998.
- Aleksić, Tatjana. „Extricating the Self from History: David Albahari’s Bait.” *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 39.2, 2006: 54–70.
- Arendt, Hannah. *Eichmann in Jerusalem*. New York: Penguin Books, 1994.
- Benjamin, Walter. „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows”. *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974: 385–410.
- Browning, Christopher. *Ordinary Men. Reserve Police Battalion 101 and the Final Solution in Poland*. New York: Harper Collins, 1992.
- Browning, Christopher. *Nazi Police, Jewish Workers, German Killers*. Cambridge: Cambridge UP, 2000.

- Caruth, Cathy. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1995.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1996.
- Gessen, Anna. „Where Imagination Fails: Remembering the Holocaust in Götz and Meyer by David Albahari”. *Serbian Studies*, 19.1, 2005: 95–102.
- Goldhagen, Daniel Jonah. *Hitler's Willing Executioners: Ordinary Germans and the Holocaust*. New York: Alfred A. Knopf, 1996.
- Hirsch, Marianne. „Surviving Images”. *The Yale Journal of Criticism*, 14.1, 2001: 5–37.
- Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 2002.
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York: Columbia UP, 2012.
- Kowollik, Ewa. „Gefeiert und Verschwiegen. Die Resonanz der literarischen Öffentlichkeit in Serbien auf das Schaffen David Albaharis”. *Književna istorija*, 43. 143–144, 2011: 229–252.
- Levi, Primo. *Potonuli i spaseni*. Beograd: Clio, 2002.
- Mack, Michael. „The Holocaust and Hannah Arendt's Philosophical Critique of Philosophy: Eichmann in Jerusalem”. *New German Critique*, 36.1, 2009: 35–60.
- Milutinović, Zoran. „The Demonicism of History and Promise of Aesthetic Redemption in David Albahari's *Bait*”. *Serbian Studies*, 19.1, 2005: 15–24.
- Ribnikar, Vladislava. „Istorija i trauma u romanima Davida Albaharija”. *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, LIV, 3, 2006: 613–639.
- Rothberg, Michael. *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford UP, 2009.
- Welzer, Harald. *Täter: Wie aus ganz normalen Menschen Massenmörder werden*. Frankfurt am Main: Fischer, 2005.

7. BERLINSKI SUSRETI

Jugoslovenski ratovi devedesetih iz vizure Holokausta

Uvod

U postjugoslovenskoj imaginaciji Berlinu pripada ključno mesto. Razlog tome je svakako velika berlinska iseljenička zajednica iz bivše Jugoslavije koja se znatno uvećavala tokom jugoslovenskih ratova devedesetih, čime je Berlin postao prisutan i čest topos u postjugoslovenskoj izgnaničkoj književnosti.¹⁰⁰ Međutim, u nekoliko savremenih bosanskih, hrvatskih i srpskih romana, od kojih se najčešće razmatrao *Muzej bezuvjetne predaje* Dubravke Ugrešić, nemačka prestonica nije samo okruženje za priču o izbeglištvu, već on izrasta u paradigmatSKU referentnu tačku iz koje se pristupa traumatskoj prošlosti jugoslovenskih devedesetih godina.¹⁰¹ U ovom poglavlju osvr-

¹⁰⁰ Osim romana razmatranih u ovom poglavlju, drugi primeri uključili bi i romane Bore Ćosića i Irene Vrkljan.

¹⁰¹ Ovo nije slučajno: suprotno nasilnom raspadu Jugoslavije i bolnoj ekonomskoj „tranziciji”, priča Nemačke posle 1989. godine umnogome govori o uspehu. Od svog ujedinjenja Nemačka je postala jedna od vodećih zemalja Evropske unije i, kao takva, važan partner i sagovornik za sve postjugoslovenske države koje teže članstvu u EU. U liberalno-demokratskim krugovima u bivšoj Jugoslaviji, Nemačka je uz to viđena još i kao zemlja koja se uspešno nosila sa traumatičnim vidovima svoje prošlosti (*Vergangenheitsbewältigung*), posebno s nasleđem nacizma i praksama istočnonemačke tajne službe Štazi, i kao takva može služiti kao uzor većini postjugoslovenskih zemalja.

nuću se na tri postjugoslovenska romana u kojima se Berlin na scenu ne postavlja kao zbir (*lieu(x) de mémoire*), već kao ono što Majk Rotberg („Introduction”) naziva „noeud de mémoire”. U tim „čvorištima sećanja” spajaju se različite priče o ekstremnom nasilju, čime se na često nepredvidljive načine baca svetlost na palimpsestnu i dinamičku prirodu kulturnog sećanja i čime se, pre svega, osporavaju tradicionalni modeli kolektivnog sećanja za koje je nacionalna država prirodni okvir.

Ispitaću ovde kako i zbog čega postjugoslovenski romani povezuju sećanje na Holokaust sa sećanjem na ekstremne zločine počinjene tokom jugoslovenskih ratova, i proučiću estetske i etičke vidove tih ukrštanja. Konkretno, baviću se jednim bosanskim, jednim srpskim i jednim hrvatskim romanom: *Berlinskim nepoznatim prolaznikom* Irfana Horozovića (Sarajevo 1998), *Berlinskim oknom* Saše Ilića (Beograd 2005), i *Aprilom u Berlinu* Daše Drndić (Zagreb 2009). Nakon kraćeg razmatranja o tome kako se sećanje na Holokaust u bivšoj Jugoslaviji (zlo)upotrebljavalo u političke svrhe od osamdesetih godina naovamo, ispitaću kako svaki od ovih romana „izvodi” („performs”) sećanje.¹⁰² Romane ću čitati kao agense sećanja, takve da dovode u pitanje bosanske, hrvatske i srpske političke diskurse koji sprovode i koriste pojednostavljena poistovećivanja među stradanjima „sopstvene” nacionalne grupe i stradanjima evropskih Jevreja u Holokaustu u svrhe lokalnih identitetskih politika. Umesto analogija sa Holokaustom, u ovim romanima predlažu se drugačiji, produktivniji modeli sećanja i forme suočavanja s traumatskom prošalošću. Pomnim čitanjem pokazaću kako svaki od njih, drugačijom estetikom, specifičnim figurama i intertekstualnim i in-

¹⁰² Za performativno razumevanje kulturnog sećanja, vidi Erll and Rigney (2), Rigney (610), Plate and Smelik (2013). Korisno je i Rotbergovo pojašnjenje da performativni model sećanja podrazumeva da „moramo da vodimo računa ne samo o onome što roman *kazuje* – njegovoj enigmatičnoj priči o frustriranoj potrazi za prošalošću – već i o tome šta on *čini*, jer to što čini [...] uključuje stvaranje novih formi sećanja putem intertekstualnosti i metonimijske pripovedne tehnike, čak i na mestima praznine i zaborava” („Multidirectional”: 42–43).

termedijalnim vezama, stvara neočekivane konstelacije sećanja. Tako Horozovićev postmodernistički roman *Berlinski nepoznati prolaznik* kroz figuru Doppelgänger-a predlaže politiku žaljenja i kosmopolitske otvorenosti za (patnje) drugog, dok se romani Saše Ilića i Daše Drndić usredsređuju na procese kolektivnog pamćenja i zaboravljanja. Ilićevo *Berlinsko okno* može se čitati kao traumatski realistički roman koji nagoveštava da je aktivniji rad na prošlosti jedini mogući lek protiv političke autoviktimizacije i kolektivne amnezije u Srbiji.¹⁰³ *April u Berlinu* Daše Drndić, s druge strane, upotrebljava neoavangardni model i estetiku šoka kako bi izneo na površinu višestruke mreže implikacija u posleratnoj i savremenoj (srednjoj) Evropi i Hrvatskoj.

Tvrdim da sva tri romana, načinom na koji povezuju sećanja na Holokaust s (pri)povestima o stradanju tokom jugoslovenskih ratova, intervenišu u lokalnu politiku sećanja koja uživa podršku države, teži da prikaže kolektivno sećanje kao neodvojivo povezano s nacionalnim identitetom i postavlja „nultu sumu” suprotstavljenih sećanja nacionalnih zajednica (to jest, pretpostavlja da javno uvažavanje traume jedne grupe nužno ide na račun druge, vidi Rothberg, *Multidirectional*). Romani pozivaju čitaoca da reflektuje o načinima na koje sećanje, čak i u kontekstu katastrofe devedesetih i tekućih poraznih politika identiteta, može da postane neograničeno i da transcendira nacionalne granice i identitete i da, uz to, promoviše politiku transnacionalne solidarnosti.

Instrumentalizacija Holokausta u (bivšoj) Jugoslaviji od osamdesetih godina

Tokom osamdesetih godina XX veka, dakle, pre izbijanja jugoslovenskih ratova, političari nacionalističke orijentacije u Srbiji i Hrvatskoj često su zazivali Holokaust, a svaka od strana

¹⁰³ Za pojam traumatskog realizma, vidi Rothberg, *Traumatic*.

uživala je podršku revizionističkih historičara čije su nove verzije događaja iz Drugog svetskog rata uvećavale broj žrtava određene etničke grupe. Sažeto rečeno, „obe grupe su koristile iskaze o viktimizaciji i progonu da bi legitimisale sopstvene državotvorne projekte koji su uključivali teritorijalno proširenje, često praćeno nasiljem” (MacDonald: 6). Srpski nacionalisti porede stradanja Srba tokom Drugog svetskog rata sa stradanjem Jevreja u Holokaustu, posebno ističući Jasenovac, koncentracioni logor na području Nezavisne države Hrvatske, gde su ustaše sprovodile i zatim sistematski ubijale Srbe, Jevreje i Rome. Nasuprot tome, hrvatski nacionalisti su se pozivali na Blajburg – mesto u blizini austrijske granice gde su Titovi partizani likvidirali ustaške vojnike i civile – istovremeno nastojeći da umanje broj (srpskih) žrtava u jasenovačkom logoru. Štaviše, kako kaže Brus Mekdonald (Bruce MacDonald), instrumentalizacija Holokausta u Srbiji i Hrvatskoj kasnih osamdesetih funkcionisala je kao „izvođenje, ili odigravanje genocida” (6).

Tokom devedesetih ti su trendovi postali gotovo zvanične nacionalne verzije istorije Drugog svetskog rata, pa je tako u doba Slobodana Miloševića dominirao filosemitski diskurs koji je izjednačavao Srbe i Jevreje kao večite žrtve istorije (vidi Pickus 2008), dok je za vreme vlasti Franje Tuđmana došlo do povampirenja hrvatskog nacionalizma s antisemitskim karakteristikama (Goldstein and Goldstein 2002; Radonić, *Krieg*: 135–265). Od devedesetih, Holokaust postaje čest trop u razmatranjima ekstremnosti ratnih zločina počinjenih u zemljama bivše Jugoslavije, kao i u međunarodnom kontekstu. Zapadni intelektualci, novinari, aktivisti i predstavnici vlada se tokom ratova pozivaju na Holokaust da bi opravdali vojnu intervenciju međunarodne zajednice u Bosni i na Kosovu (Cushman and Meštrović 1996; za Francusku, vidi Golsan 1997; za SAD, vidi Steinweis 2005).

Od završetka ratova naovamo, lokalni političari, novinari ili nevladine organizacije koje zastupaju žrtve ratnih zločina često prave analogije s Holokaustom, zahtevajući priznanje stradanja sopstvene (etničke) grupe, što je posebno slučaj u današnjoj Bosni. U članku objavljenom 2009. godine pod naslovom „Škola kulture pamćenja”, bošnjački novinar Fatmir Alispahić poziva Bošnjake da od Jevreja nauče kako da uspostave „pravu

kulturu sećanja” i razviju „nacionalnu strategiju” komemoracije žrtava. Prema Alispahiću, Bošnjaci ne treba da obeležavaju samo srebreničke žrtve, već sve bošnjačke žrtve iz rata, i to ne treba da čine tokom godišnje komemoracije koja se održava u Srebrenici 11. jula, već tokom čitave godine, baš kao Jevreji: „Ako se Jevrejima ne gadi svaki svoj dan počinjati sjećanjem na žrtve Holokausta, zašto bi se Bošnjacima gadila prisutnost bošnjačke žrtve u bosanskoj svakodnevnicu?” Pored toga što su Alispahićeви pogledi primer za sumnjivi filosemitizam, očito je da on zaziva nacistički gencoid nad Jevrejima da bi u prvi plan stavio patnje svoje sopstvene etničke grupe.¹⁰⁴

Već je iz ovog kratkog pregleda jasno da analogije s Holokaustom koje su se od osamdesetih godina naovamo izvodile u (bivšoj) Jugoslaviji govore o manje ili više eksplicitnim oblicima instrumentalizacije Holokausta, prikazujući očiglednu vezu između istorijskog revizionizma, kolektivnog sećanja i izgradnje nacije. Način na koji se koristi Holokaust (često je reč o filosemitskom diskursu koji ima nepogrešivo antisemitske tonove) da bi se u prvi plan stavila stradanja „sopstvene” nacionalne grupe, otkriva konkurentnu logiku i pokazuje uverenje o neodvojivoj vezi identiteta, sećanja i nacionalne države/teritorije. Na stranicama koje slede, ispitaću kako savremeni romani s prostora bivše Jugoslavije pokušavaju da demontiraju ove razorne političke performanse viktimizacije i predlože produktivnije načine rada na prošlosti od njenog pukog odigravanja.

Horozovićev *Berlinski nepoznati* *prolaznik* – dvojnici kao posredni svedoci: ka politici žaljenja

Kratki roman Irfana Horozovića *Berlinski nepoznati prolaznik* (1998) na scenu izvodi pripovedača u prvom licu koji,

¹⁰⁴ Za kritičku analizu Alispahićevoг gledišta, vidi Beganović („Rovovske”).

kao Bošnjak izbeglica sa privremenim egzilom u Berlinu, luta po berlinskim ulicama, parkovima i muzejima.¹⁰⁵ Tumaranja Berlinom otkrivaju mu grad i bude njegove ožiljke iz prošlosti, ali i evociraju sećanja na zavičaj i Banja Luku, kao i na genocid koji su snage Republike Srpske u ovom delu Bosne počinile nad Bošnjacima. Pripovedač vidi Berlin kao grad koji je nekada bio podeljen, ali se sada ponovo spaja, kao „raskomadani čovjek koji se ponovo uspravlja”, ili kao „[g]rad koji se hrani sjećanjima na samog sebe i stidan jer se vidi u dugi što spaja njegove dvije polovine” (Horozović: 202). Kao takav, Berlin se pomalja kao parnjak nekad multietničke, a sad etnički očišćene Banja Luke, koja se umnogome kao i sam proterani junak („izgnanik”) naziva „izgnanim i izgubljenim gradom” (Horozović: 187). Nasuprot „malom mjestu” (188) iz kog je izbegao, Berlin je metropola u kojoj se pripovedač oseća udobno: „U ovom golemom fraud, i u svim drugim velikim gradovima koje sam posjetio, uživao sam u nepoznatoj gomili, nepoznati prolaznik u njoj [...]. Želim uvijek biti samo nepoznati prolaznik, pomislih. To je sreća. Nevidljiv i nepoznat osjećati pulsiranje gomile, prepoznavati u njoj slične i različite” (188–189). To *prepoznavanje* sličnih ljudi i, šire, sličnih sudbina, ključno je da bi se ispravno razumeo rad žaljenja koje roman izvodi.

¹⁰⁵ Rođen 1947. godine u Banja Luci, Irfan Horozović studirao je komparativnu i južnoslavensku književnost u Zagrebu. Pre rata, bio je urednik studentskog lista *Pitanja i putevi*, kao i urednik u izdavačkoj kući Novi glas iz Banja Luke. Piše radio-drame, pesme i knjige za decu, ali je najpoznatiji po svojoj lucidnoj i složenoj postmodernističkoj prozi. U njegova glavna dela spadaju *Talhe ili Šedrvanski vrt*, *Kalfa*, *Rea*, *William Shakespeare u Dar-es-Salaamu*, *Sličan čovjek*, *Filmofil* i *Imotski kadija*, za kojeg je 2001. godine dobio nagradu Meša Selimović. Trenutno živi u Sarajevu, ali na marginama kulturnog i književnog života. Iako je njegova proza u samom vrhu savremene bosanske književnosti, čini se da on zauzima sporedno mesto u današnjem bosanskom (i bošnjačkom) kanonu: osim jednog poglavlja u Kazazovoj studiji o bošnjačkom romanu (341–354) i posebnog broja književnog časopisa *Odjek* (2008), bosanska književna kritika – sa izuzetkom Davora Beganovića i Šehzade Džafić – kao da sasvim previda njegov rad.

Pre svega, sećanja i snatrenja ovog berlinskog *flâneur*-a do nas dopiru posredstvom podeljenog ili dvostrukog pripovedača: na samom početku romana, glavni junak se gleda u ogledalo, ali umesto sopstvenog odraza vidi nekog drugog. On naziva ovu osobu Berlinski nepoznati prolaznik: „Ti si Nepoznati Prolaznik – kažem u ogledalo. Onaj drugi me gleda, nasmiješi se, ne bez podsmijeha, podigne svoj ovratnik i odlazi ne osvrnuvši se [...]. I prije nego što je otišao učinilo mi se da to lice za koje sam bio uvjeren da ga poznajem ima neki posve strani izraz” (189).¹⁰⁶ Spajanje figure *flâneur*-a i *Doppelgänger*-a proizvodi izrazito fragmentiranu priповest koja, međutim, čini više od toga da prosto nagoveštava razbijenu prirodu traumatskih sećanja ili što evocira metež metropole. Kako nas podseća Dimitris Vardoulakis (Dimitris Vardoulakis): „Dvojnici demontira *puko* prisustvo; on se opire svođenju na određeni lokus i na određeni vremenski raspored. Efektivno prisustvo figure dvojnika stvara uslov mogućnosti aktuelnosti i temporalnosti” (135). U nastavku, pokažuću da kroz figuru dvojnika, Horozović raspoređuje ukrštenu, hijazmičku konfiguraciju vremena i prostora, što mu dopušta da se pozabavi pitanjima traume i svedočenja, žaljenja, identiteta i zajednice na način koji mu omogućava ne samo da izbegne, već i da dekonstruiše dominantnu trijadu (kolektivne) viktimizacije – traumatskog sećanja – nacionalne države/teritorije.

Sećanja glavnog junaka na bosanski rat izranjaju kao *traumatična* prošlost, prošlost koja progoni sadašnjost kroz snove i flešbekove, kompulzivno ga nagoneći da ponovo u mislima posećuje svoj zavičaj. Pripovedačeve šetnje po Berlinu odslikavaju se u njegovim snovima u kojima šeta po Banja Luci: „Ko zna gdje sam sve noćas hodio u snu?” (201), „i tako su umorne noge [...] nastavile hodati u snu. I gdje bi one nego tamo gdje je zabranjeno, tamo odakle su otjerane.” (211) Jedan od okidača za

¹⁰⁶ Ovaj „alter ego” pridružuje mu se u najneočekivanijim trenucima u njegovim šetnjama kroz Berlin i vodi duge razgovore s njim. Njegov muški alter ego čini se, ima svog ženskog parnjaka u Berolini Brandenburg, nepoznatoj prolaznici na koju pripovedač često naleće – referenca na Bodlera (Baudelaire)?

traumatična sećanja i snove glavnog junaka je i kajak bez vesala na reci Špre, koji ga podseća na vesla koja je vojska Republike Srpske koristila da zajedno veže izabrane bosanske Muslimane (muškarce koji su pripadali banjalučkoj intelektualnoj i političkoj eliti), nakon čega su odvedeni na mesto odakle se niko od njih neće vratiti:

Vesla.

Vidim ljude na stadionu i pokušavam razabrati njihova lica. Desetak hiljada nepoćudnih zbog svoga porijekla i vjere, zbog svog imena. To je trenutak prije konačnog izгона. Izlazili su čitav dan iz grada.

Ali nisu svi izišli.

Nekolicinu odabranih četnički čuvari su povezali veslima. Vezali su im uzdignute ruke i tako ih proveli u nepoznato, u sušret sudbini. Nikad se za njih nije saznalo.

Gledao sam ih u snu kako prolaze i pokušao prepoznati njihova lica.

(191–192)

Odsutna vesla u kajaku na reci Špre okidač su i za sećanja na Banja Luku kakva je bila pre rata; vesla ga podsećaju na „vesla kajakaša koji su proslavili taj grad i tu krajišku rijeku” (192). U ovom smislu, Horozovićev *Doppelgänger* je zaista „proizvod rasturenog doma [...], koji prikazuje dom [u ovom slučaju, Banja Luka] kao originalno mesto 'unheimlich'” (Webber: 5) koje nastavlja da ga opseđa u Berlinu.

Jedan od izleta koje glavni junak preduzima izvan Berlina¹⁰⁷ jeste do Kuće konferencije u Vanzeu – koja je opisana kao „sablasi grad na vodi” (227) i „kuća iz koje je počeo Holokaust” (228). Međutim, jezero Vanze je takođe mesto gde je „jednog dana na kraju dvadesetog stoljeća, muškarac srednjih godina,

¹⁰⁷ Protagonista posećuje i rekonstruisano srednjovekovno muzejsko selo Dipel. U osvit Drugog svetskog rata, u Dipelu je postavljen najveći logor za jevrejske raseljenike u berlinskom okrugu (<http://www.ushmm.org/exhibition/displaced-persons/camp15.htm#>).

porijeklom iz male zemlje u kojoj jedva što je zastao krvavi rat, pucao [je] sebi u sljepoočnicu i stropoštao se u jezero Wann. Bilo je to samo nekoliko metara od groba Heinricha von Kleista” (202). Kasnije u romanu, saznajemo: „Nesretni Bošnjak, preživeli izgnanik iz Potkozarja, bio je Kleistovih godina” (212).

Pripovedač, dakle, povezuje mesto na kojem je planiran Holokaust i mesto gde se muškarac koji je preživio etničko čišćenje više ne može nositi sa sećanjima na ono što je proživio za vreme rata. Činjenica da za ovog bezimenog Bošnjaka nema spomenika ili spomen-ploče navodi pripovedača da poveže sudbinu tog neznanca sa sudbinom Henrijete Fogel (Henriette Vogel), ljubavnice pesnika Hajnriha fon Klajsta (Heinrich von Kleist).¹⁰⁸ Pošto je ubio svoju ljubavnicu, na smrt bolesnu Henrijetu Fogel (prva Klajstova ljubavnica koja je prihvatila njegov predlog da umru zajedno), Klajst će izvršiti samoubistvo na jezeru Vanze. Na nadgrobnoj ploči na koju pripovedač nailazi na jezeru pomenuto je, međutim, samo Klajstovo ime – ni traga od Henrijete Fogel: „njenog imena nema. Ono je u knjigama, zajedno s njegovim smijehom i tugom” (212).¹⁰⁹ Pripovedač odmah dodaje da „nema ni imena Bošnjaka koji je u blizini očajnički pucao u svoju glavu” (212). Razume se, Henrijeta Fogel nije žrtva istorije u istom smislu kao i neznani Bosanac koji je izvršio samoubistvo, ali ni pripovedač ne poistovećuje njihove sudbine; umesto toga, on uspostavlja asocijativne veze među njima koje se zasnivaju na činjenici da su oboje zaboravljeni. Pripovedač kao da ukazuje na to da bi književnost mogla biti moguće mesto očuvanja sećanja na zaboravljenog drugog. Štaviše, ističući sudbinu bezimenih,

¹⁰⁸ Nimalo slučajno, dvojnik je česta tema u Klajstovom opusu; vidi Webber (195–231).

¹⁰⁹ Interesantno je da se situacija izmenila nakon Horozovićevog boravka u Berlinu: 2011. godine, na dvestagodišnjicu smrti Klajsta i Fogel, prvobitna nadgrobna ploča, na kojoj je bio natpis posvećen Henrijeti Fogel, a koja je uklonjena tokom tridesetih godina 20. veka u vreme nacionalsocijalizma, vraćena je na svoje izvorno mesto. Vidi <https://www.berlin.de/sehenswuerdigkeiten/3561897-3558930-kleistgrab-am-kleinen-wannsee.html>.

zaboravljenih žrtava, Horozovićev roman kao da pita čija patnja može postati vidljiva kao „ljudska” patnja i kao takva zavredeti da bude upamćena. Ili, kako to kaže Džudit Batler: „Ko se računa kao ljudsko biće? Čiji se životi vode kao životi? I, najzad, šta život čini vrednim žaljenja?” (*Precarious*: 20; vidi Butler, *Frames*).

Ko je u romanu žrtva, a ko se *kadrira* kao žrtva? I kako roman *obrazlaže* njihove patnje? Deluje da je prepoznavanje sličnosti i sličnih sudbina način na koji se u romanu uspostavljaju odnosi prema drugima i skreće pažnja na prekarnost života drugoga. Posle posete Muzeju Vanze, pripovedač posmatra slike žrtava Holokausta kroz stakla berlinskog metroa: „Kroz zatamnjena stakla podzemne željeznice promiču slike iz kuće na Wannseeu [...]. Gledam slike logoraša, nevoljnika, izgnanika iz raznih krajeva i čini mi se da na svakoj prepoznajem nekog iz svoje ulice, nekog iz svoje bliže ili dalje porodice” (228). Za razliku od šablona koji u načelu važi za fantastičnu književnost, figura *Doppelgänger*-a u *Berlinskom nepoznatom prolazniku* ne uračunava nikakvu dodatnu jezovitost mimo samog pripovednog ja i protagoniste (Webber: 4, 8), produktivno kodifikujući odnose između žrtve i svedoka, pripovedača i slušaoca. Dvostruki pripovedni glas dopušta pripovedaču da u isto vreme bude i govornik i slušalac, onaj ko posmatra i biva posmatran, neko ko pamti jedino ono što je sam preživeo i neko ko govori o sećanjima na vremena i mesta gde pripovedno „Ja” nikada nije bilo – ili nikada nije moglo biti, na primer, na stadionu tokom Olimpijskih igara 1936. godine u Berlinu (Horozović: 225). Rečima Prima Levija iz knjige *Potonuli i spaseni*, glavni paradoks svedočenja jeste u tome da oni koji su pravi svedoci, *Muselmänner*, ne mogu govoriti u svoje ime pošto nisu preživeli (ili su videli takve užasne stvari da više nisu u stanju da razumljivim jezikom iskažu iskustvo kroz koje su prošli), dok oni koji su preživeli nikada neće moći da pojme šta je iskusio pravi svedok logora, *Muselman*, sveden na goli život.¹¹⁰ Horozovićev roman, međutim, pokušava

¹¹⁰ Ovaj paradoks navodi Agambena u knjizi *Ono što ostaje od Aušvica* (*The Remnants of Auschwitz*, 2002) na zaključak da je zadatak

va da pronade način da uračuna patnju drugih ne uzurpirajući njihove glasove, ističući time da pripovedač-protagonista može delati samo kao zamenski svedok. Primer Levijevog „pravog svedoka” u romanu bio bi Fariz Čavka – pripovedačev prijatelj iz detinjstva koji je bio jedan od prvih ubijenih u Banja Luci 1992. godine, čija avet kao da i u Berlinu progoni pripovedača. Pripovedač misli kako je prepoznao Fariza u berlinskom metrou (229), i upušta se s njim u imaginarni razgovor, tokom kog saznaje da je Bošnjak koji se ubio u jezeru Vanze bio „zgađen [...] a najviše zbog svoje bespomoćnosti” (264).

Završni aspekt koji *Berlinski nepoznati prolaznik* obrađuje i dekonstruiše odnosi se na nacionalistički mit o organskom jedinstvu zajednice koja postoji kontinuirano u istorijskom vremenu. Kako primećuje Vardulakis, odnosi koje *Doppelgänger* strukturiraju su „bez ikakvog porekla i bez odredljive svrhe” (134). Prvi način na koji se u romanu prilazi mitu o organskoj zajednici jeste suprotstavljanjem omiljenog lokusa (balkanskog) nacionalizma, „malog mjesta” (Berlinu kao) metropoli (188–189). Horozovićeva metafora malog mesta podseća na filozofsko razumevanje *palanke* Radomira Konstantinovića,¹¹¹ u smislu u kojem se ona pojavljuje kao panoptikon, tačka u kojoj se potiru razlike između javnog i privatnog, gde je ono što njeni žitelji čine uvek svima vidljivo: „Malo mjesto kojeg se sjećaš opasno je za čovjeka koji mnogo razmišlja i mnogo želi. Svaki njegov pokret je vidljiv, svaka misao praćena zazorom. Jer, postajući *drukčiji*, on postaje i neko oko kog se stvara krug, krug nalik na zamku za ptice [...]. U malom sam mjestu pokušavao biti nevidljiv, jer je to bio način preživljavanja” (188). Nasuprot malom mestu, koje pripovedač upoređuje sa „zankom za ptice” (188), metropola je „skup takvih [raznovrsnih] ptica u jednom ogromnom kavezu”

svedočenja, to jest bivanja svedokom, svedočenje o nemogućnosti svedočenja.

¹¹¹ Konstantinovićeve palanke takođe implicira poseban oblik sećanja, koji kao tiranin vezuje pretpostavljenu prirodnu zajednicu koja je nastanjuje.

(190), u kom ljudi gledaju jedni druge, pitajući se „Zar je moguće da postoji takva boja očiju [...]. Zar je moguće da su ljudi u toj dalekoj zemlji doista satkani od drukčijeg tkiva?” (190). Pripovedaču, tako, svet izgleda kao „pandemonium” (199), haos u kom se događaju benjaminovske korespodencije i bleskovi prepoznavanja.¹¹² U jednom od svojih snova, pripovedač se upušta u raspravu s jednim od čuvara (sećanja) zajednice koja nastanjuje malo mesto, specifičnije, sa srpskim popom – koji se očito javlja kao predstavnik Srpske pravoslavne crkve i njenog diskursa o Srbima kao „nebeskom narodu” (i, shodno tome, Muslimanima kao verolomnim poturicama),¹¹³ što je zapravo podstaklo etničko čišćenje i zatiranje spomenika iz osmanskog perioda: „Zašto ste srušili Ferhad-pašinu džamiju? Zašto Tefterdariju? Zašto ste srušili Sahat-kulu? Gleda me kao da sam malouman. Ne znam ko je srušio kaže on ali nismo mi. Mi smo čestiti, nebeski narod. Nepravde su činjene nama. Uostalom, u ratu stradaju svi, zar ne?” (232) Ovo razljuti pripovedača, koji odgovara da bi, ako bi morao da bira, „uvijek bih bio među progonjenima, nikad onaj koji goni!” (232) – jasna referenca na *post scriptum* pisma Eduarda Sama kojim se završava Kišov *Peščanik*: „Bolje je ako se nalazimo među progonjenima, nego među progoniteljima” (274).

Oslanjajući se na Homija Babu (Homi Bhabha) i Stjuarta Hola, Alma Denić Grabić tumačila je roman kao postmoderno veličanje hibridnosti i multikulturalizma, ističući „liminalnu”

¹¹² Horozović koristi mrežu intertekstualnih referenci kako bi usložnio binarnost malog mesta/metropole. Stoga bi se rečenica „oni koji se uspinju iz gomile, ne uspinju se da bi bolje vidjeli, nego da bi bili viđeni” (189), mogla čitati kao ironična referenca na Njegoševo „ko na brdo, ak’ i malo, stoji / više vidi no onaj pod brdom”. Berlin je blisko povezan s Volterom (Voltaire) (Arouet u zamku Sanssouci u Potsdamu); dok u isto vreme dijalog sa statuom Kepeničkog kapetana (196–197) podseća čitaoca na Cukermajerovu (Zuckermayer) parodiju pruskog militarizma. Mnoštvo intertekstualnih referenci i aluzija na zapadnoevropsku literaturu, od Voltera do Remboa (Rimbaud) i od Benjamina do Zukermajera mogu se čitati kao pokušaj da se bošnjačka truma i bošnjačka književnost upišu u širu evropsku tradiciju.

¹¹³ Za varijante ovog diskursa u srpskoj historiografiji, vidi Aleksov (2005).

poziciju pripovedača kao izgnanika u Berlinu. Iako s pravom ukazuje na to kako roman dekonstruiše esencijalističke koncepcije (bošnjačkog) etničkog indentiteta, njeno inače pažljivo čitanje previđa da roman uspostavlja odnose s patnjom drugog koji ukazuju na procese žaljenja koji, pre negoli nivou ili stepeni hibridnosti, impliciraju mogućnost transformacije. U ovom bih smislu čitao pripovedačevu napomenu: „Vijetnamka koja prodaje cigarete i plaće najednom mi je bliža nego jučer dok sam *doista* prolazio pokraj nje i nastojao da se što pre udaljim svjestan da joj ne mogu pomoći” (Horozović: 196). I dok mu Fariz (ona utvara) govori da mu je bosanski izbeglica koji se ubio na jezeru Vanze bio bliski rođak, pripovedač reaguje: „Tvoj rođak? – govorim bez čuđenja. Odavno znam da smo svi mi rođaci” (264). Umesto da u prvi plan stavi konkurentsko sećanje na bošnjačko kolektivno stradanje, pripovedač predlaže kosmopolitsku mrežu relacionalnosti, model žaljenja koji prema Džudit Batler nudi osećaj političke zajednice složenog reda, čineći to najpre tako što na površinu iznosi povezanost koja utiče na teoretizaciju temeljnih oblika zavisnosti i odgovornosti u etičkom smislu. Ako se moja sudbina ne može izvorno ili konačno odvojiti od tvoje, onda smo „mi” ispresecani odnosima koje ne možemo lako odbaciti; odnosno, mi možda možemo govoriti protiv toga, ali time poričemo nešto suštinsko o društvenim uslovima koji su nas formirali (*Precarious*: 22–23). Rezultat te relacionalnosti je „neoperativna zajednica” (Nansijeva „*communauté désœuvrée*”) neznanih, zaboravljenih žrtava, nepoznatih prolaznika, zajednica zasnovana na „nesuštvenom zajedništvu, solidarnosti koja se ni na koji način ne tiče suštine” (Agamben, *Coming*: 18–19). Međutim, da li je dovoljno primiti k znanju i staviti u prvi plan ovu relacionalnost kako bismo doveli u pitanje trijadu zajedničko sećanje – žrtva – nacija i „pronašli osnovu za zajednicu”, kako sugerije Batler?¹¹⁴ Primeri

¹¹⁴ Set Moglen (Seth Moglen) smatra da je potrebna „punija koncepcija društvenog žaljenja” i predlaže reviziju Frojdovog dualnog modela žaljenja i melanholije „kako bismo u punom smislu uočili treći pojam – varijabilne *društvene snage* koje su odgovorne za najveći broj oblika

koji slede pokazaće da neki autori iz bivše Jugoslavije zahtevaju još proaktivniju „obradu prošlosti”, koja asocira na Adornov *Aufarbeitung* (vidi Adorno 2003).

Ilićevo *Berlinsko okno* – davanje glasa i lika Drugome¹¹⁵

Horozovićev roman je pisan između 1996. i 1998. godine, neposredno posle rata u Bosni, i na scenu izvodi Bošnjaka kao glavnog junaka koga progone sećanja na etničko čišćenje, dok je Ilićevo *Berlinsko okno* objavljeno gotovo jednu deceniju kasnije (2005) i više se bavi etikom sećanja, posebno politikama kolektivnog pamćenja i zaborava u savremenoj Srbiji.¹¹⁶ Roman otvara jedan citat Emanuela Levinasa, koji kaže: „Prošlost drugog i, unekoliko, istorija čovečanstva u kojoj ja nisam sudelovao, kojoj nikad nisam prisustvovao, jeste moja prošlost” (Ilić: 4).¹¹⁷ Ovaj epigraf uvodi temu pamćenja kao lajtmotiv romana, ali i ističe etičku dimenziju koja je inherentna bilo kom činu rada sećanja: našu odgovornost da se sećamo prošlosti Drugoga i pro-

kolektivnog gubitka” i stigli do oblika žaljenja koji bi utro put politici nade (5).

¹¹⁵ Ovaj odeljak predstavlja sažetu i na više mesta dodatno razvijenu verziju prethodnog rada, vidi Vervaeet, „Facing the Legacy”.

¹¹⁶ Saša Ilić, rođen 1972. godine, debitovao je 1995. godine u beogradskom književnom časopisu *Reč*. Objavio je knjigu kratkih priča *Predosećanje građanskog rata* (2000) i dva romana: *Berlinsko okno* (2005) i *Pad Kolumbije* (2010). *Berlinsko okno* prevedeno je na francuski (2009) i makedonski (2011), a *Pad Kolumbije* na makedonski (2012) i albanski jezik (2013). Sa Jetonom Nezirajem priredio je tri antologije: jednu savremene srpske proze i poezije, objavljenu u Prištini u albanskom prevodu *Nga Beogradi, me dashuri* (2011), i jednu savremene kosovske proze i poezije objavljenu u Beogradu u prevodu na srpski, *Iz Prištine, s ljubavlju* (2011), kao i izbor savremene kosovske drame u srpskom prevodu *Let iznad kosovskog pozorišta* (2014).

¹¹⁷ U daljem tekstu dajem samo brojeve stranica navedenog izdanja.

blemima koji iz toga proizlaze. *Berlinsko okno* je priča o jednom beogradskom mladiću koga beogradska nevladina organizacija unajmljuje da intervjuiše izbeglice iz bivše Jugoslavije koje sada prebivaju u Berlinu. Tokom svog boravka u Berlinu, on se nada da će saznati šta se dogodilo s njegovim prijateljem Jankom Baltićem,¹¹⁸ bivšim oficijom Jugoslovenske mornarice kome se gubi svaki trag od kada je dezertirao 1992. godine. (O)krećući se oko potrage za nestalom osobom u praznom prostoru, roman pokreće pitanja o tome kako društva, kako kaže Damir Arsenijević, „priznaju i pamte one koju su prisutni samo putem svog odsustva” (218). Čitanjem *Berlinskog okna* kao spomenika onima koji su stradali kao žrtve etnonacionalističkog nasilja devedesetih u Jugoslaviji, zastupaču stanovište da roman ne samo nastoji da im dâ glas, već uz to teži da svedoči o „užasu o njihovom ućutkivanju” (Readings: 62). Čineći to, *Berlinsko okno* upućuje čitaoca ka onome što je Liotar (Lyotard) nazvao „nezapamćeno” (*immemorial*) – „ono što ne može biti ni zapamćeno (predstavljeno) niti zaboravljeno (izbrisano)” (Readings: 62).

Vrlo slično Horozovićevom Berlinu, Berlin u Ilićevom romanu je moderna zapadna metropola, ali metropola u kojoj izbeglice i doseljenici iz (jugo)istočne Evrope očito žive na marginama. Dok je berlinski metro u Horozovićevom romanu mesto gde pripovedača-protagonistu progone prizori i sablasti prošlosti, i gde povremeno prepoznaje neko slično lice ili sličnu sudbinu, u Ilićevom romanu je to omiljen način prevoza za emigrante, koji se nalaze na društvenoj margini i koje lokalni građani izbegavaju po svaku cenu: „Emigrantska populacija se, kao sudbinom gurnuta u nevidljive gradske zone, obično odlučuje za taj put, kao da joj po statusu ne pripada ništa bolje” (Ilić: 135). Putovanja glavnog junaka berlinskom podzemnom železnicom

¹¹⁸ Ime nestale osobe moglo bi se čitati kao referenca na istorijsku ličnost, Milutina Baltića, viđenog srpskog političara i partizana iz Hrvatske. Kao član Centralnog komiteta Komunističke partije Hrvatske, Baltić je oštro kritikovao narastajući srpski nacionalizam početkom osamdesetih. (http://www.vuksfrj.se/istorija/heroji/B/baltic_nikole_milutin.htm)

služe kao pripovedna sredstva koja povezuju priče različitih likova, a neke od priča, kao što je prvi deo života Ize Fermeren, čak su i ispričane u metrou. Pored toga, metro se može čitati kao figura poniranja ispod površine zvanične istorije: U-Bahn ne operiše samo kao mesto supkulture uličnih muzičara i ironičnih video klipova istočnoevropskih umetnika (136), već aludira i na druga podzemna mesta povezana sa kontrahegemonskim praksama, kao što je kabare *Katakombe* (*Die Katakombe*) Venera Finka (Werner Finck). Pored gotovo doslovne reference na TV-prozor berlinskog metroa,¹¹⁹ „okno” u naslovu romana implicira dvostruko značenje: prvo, *okno* je sinonim za inače uobičajeniju reč prozor, ali se takođe može odnositi i na podzemni prolaz, kao što je rudarsko okno. Naslov, čini se, upućuje na oba značenja: *okno* kao prozor u srpsku nedavnu prošlost i kao otvor koji omogućava prilaz skrivenim slojevima istorije koje bi dominantne politike sećanja radije ostavile nedirnutima. Istovremeno, to okno nije slučajno baš *Berlinsko*: tek posmatranjem nedavne srpske prošlosti kroz nemačku prizmu *Vergangenheitsbewältigung*, glavni junak dolazi do uvida o nevoljnosti svoje zemlje da se suoči sa sopstvenom ulogom u nasilju jugoslovenskih ratova devedesetih godina.¹²⁰

Berlin izrasta ne samo u palimpsest na kom su tragovi prošlosti (uspon nacizma, Holokaust, komunizam, ujedinjenje posle

¹¹⁹ „Berliner Fenster” je nemi putnički TV u berlinskom metrou koji emituje mešavinu tekućih svetskih vesti, sporta, kulture, vremenske prognoze, aktuelnih događaja u gradu i reklama. Vidi <http://mcrud.de/home.html>.

¹²⁰ Ideja o predstavljanju odsustva nestalih osoba kao slepe mrlje koju društvo nastoji ili pokušava da zaboravi i s kojom nacionalna zajednica sećanja ne može da se izbori, takođe je centralna za berlinski Jevrejski muzej Danijela Libeskinda (Daniel Libeskind; vidi Huyssen: 49–71). Iako se Jevrejski muzej ne pominje u *Berlinskom oknu*, u mom razgovoru s njim, Ilić je potvrdio da je posetio muzej dok je pisao roman i da je način na koji se Libeskindova zgrada odnosi prema kolektivnom zaboravljanju i pamćenju smatrao veoma inspirativnim, posebno Holokaust toranj u kom posetioci mogu čuti glasove spolja, ali ne mogu videti lica ljudi koji govore, što nas dovodi do još jednog mogućeg tumačenja „otvora” iz naslova romana.

1989. i neoliberalni kapitalizam) naslagani jedan preko drugog, već i kao istinski *noeud de mémoire* na kom se različite priče o državno sponzorisanom nasilju, posebno tridesetih godina u Nemačkoj i devedesetih godina 20. veka u Jugoslaviji, prepliću i međusobno rasvetljavaju. Bezimeni glavni junak odseda kod izvesnog profesora Grebera, penzionisanog naučnika koji je odrastao u nacističkoj Nemačkoj i živeo u Istočnoj Nemačkoj posle Drugog svetskog rata. Priče koje je slušao o nacionalističkom nasilju devedesetih u Srbiji u onim delovima Bosne koje kontrolišu srpske paravojne trupe smenjuju se s Greberovim sećanjima i junakovom potragom za Baltićem. Ti različiti narativi tematski su povezani s (istorijskom) figurom Ize Fermeren, čiju životnu priču priča protagonist Greber. Za vreme uspona nacizma, Fermeren je bila „petnaestogodišnjakinja sa harmonikom. Odbivši jednog jutra u školi da pozdravi nacističku zastavu, bila je primorana da napusti svoju gimnaziju u Libeku i krene put Berlina, u potrazi za poslom” (Ilić: 10). U Berlinu, ona počinje da izvodi satirične pesme u Finkovom kabareu *Die Katakombe*. Kroz figuru Ize Fermeren, pripovedač u prvom licu uspostavlja analogiju između Nemačke tridesetih sa srpskim devedesetima: „priča o devojci iz *Katakombe* nije samo nemačka priča iz tridesetih godina, to je priča i iz devedesetih od kojih više nemam ništa osim knedle u grlu i nekog nezaustavljivog ritma u prstima, koji udara u taktu njene pesme: *Eine Seefahrt, die ist lustig, eine Seefahrt, die ist schön...*” (Ilić: 10).

Važno je primetiti da je figura Ize Fermeren isto tako i snažna figura protesta koja podstiče mladog protagonistu (a, sa njim, i čitaoca) da se zapita o mogućnostima otpora prema obrascima kolektivnog zaboravljanja, pa pripovedač sugerise da su „ovi stihovi bili ubojitiji od Brehtovih komada ili Manove kritike Rajha i to samo iz jednog razloga: mlada Iza Fermeren izvodila je svoje kabaretske tačke u Berlinu” (Ilić: 10). Zbog njenog političkog aktivizma, Fermeren je slata u različite koncentracione logore. Prema pripovedaču, to je povezuje sa ljudima koji su stradali usled ekstremnog državnog nasilja tokom jugoslovenskih ratova devedesetih godina: „*To je [...] pošto je prošla kroz mašine Ravensbrika, Buhenvalda i Dahaua, obeležilo i Izu*

Fermeren” (Ilić: 11). Upućivanjem na „to” pripovedač ukazuje na neodredljivi trag koji ostavlja dehumanizujuće iskustvo koncentracionih logora. Ti ljudi, čija je komunikacija s drugim ljudima poremećena i čiji je pogled izmenjen usled traumatičnog iskustva ekstremnog nasilja, kao bezizražajnost, mogli bi se opisati, po rečima Šošane Felman, „kao oni koje je nasilje lišilo ekspresije; oni koji su, s jedne strane, istorijski bili svedeni na ćutanje... [koji] su istorijski učinjeni bezličnima, lišeni njihovog *ljudskog* lika – lišeni, dakle, ne samo jezika i glasa nego čak i nemog *izražaja* koji je uvek prisutan na živom ljudskog licu” (13).

Najrečitija savremena priča u ovom smislu, koju u Berlinu glavnom junaku pričaju sestre Hodžić, jeste priča o njihovom ocu, Arifu Hodžiću. Ovaj visoki komunistički zvaničnik u vreme Titove Jugoslavije bio je prinuđen da se povuče krajem osamdesetih godina, te su on i njegova porodica sve više gurani na marginu srpskog društva. Suočen sa rastućim anti-muslimanskim raspoloženjem u javnoj sferi, on se plaši da više nije siguran u Beogradu i odlučuje da se vrati u svoj rodni grad Prijepolje, u blizini crnogorske i bosanske granice. Međutim, voz iz Beograda za Bar je zaustavljen, i Arifa, zajedno sa drugim muslimanima, paravojne jedinice izvode iz voza, stavljaju u kamion i odvođe u školsku fiskulturnu salu, gde ga podvrgavaju ponižavajućem pokrštavanju tokom kog se od njega zahteva da se odrekne Alaha (Ilić: 188). Pod izgovorom da se obavlja razmena ratnih zarobljenika, zarobljenici su zatim odvedeni na most na Drini u Višegradu, gde su ubijeni i bačeni u Drinu; jedino Arif slučajno uspeva da se spase. S jedne strane, Arifova priča može se čitati kao uvid u progon i likvidaciju Drugih od srpskih nacionalista. Naravno, ova priča je fiktionalna predstava koja direktno aludira na „otmicu u Štrpcima”.¹²¹ Međutim, ovde je u igri više od pukog prizivanja užasnog događaja. Liotar ističe da književnost čini više od prostog rada prizivanja, i da je

¹²¹ Godine 1993, 27. februara, najverovatnije uz podršku srpske policije i vojske, 19 Muslimana/Bošnjaka izvedeno je iz voza broj 671 na liniji Beograd – Bar od strane paravojnih snaga Milana Lukića, koje su ih odvele u Višegrad i tamo ih ubile.

stvarni cilj književnosti [...] oduvek bio da otkrije, predstavi u rečima, ono što svako predstavljanje propušta, ono što je tamo zaboravljeno: ovo „prisustvo”, kakvo mu god ime bilo nadenuto od jednog do drugog autora, koje opstaje ne toliko na granicama već u srcu reprezentacije [...] zaboravljeno koje nije rezultat zaboravljanja stvarnosti – kada ništa nije sačuvano u sećanju – i koje se može pamtititi samo kao zaboravljeno „pre” sećanja i zaboravljanja, tako što će se ponavljati (5).

Radije negoli da prosto upućuje na vantekstualni referent (Štrpci), Arifova priča nagoni čitaoca da „misli o nezapamćenom” („immemorial”, Lyotard: 5). Čineći to, roman upućuje na politiku zaboravljanja u Srbiji, posebno ratnih zločina u koje je Srbija (njena vojska, policija) bila upletena – kolektivna amnezija koja, kao drugostepeni zločin, još jednom briše drugog iz nacionalne zajednice (sećanja). Posmatrana u kontekstu čitavog romana koji se kreće oko praznog mesta, knjiga otkriva „intenzivnost selektivne memorije datog sećanja”, što „zahteva zaboravljanje onoga što može dovesti u pitanje zajednicu ili njen legitimitet” (Lyotard: 7). Za Liotara je, onda, ključno pitanje reprezentacije: „Svakako, *moramo* upisivati u rečima, u prizorima. Ne možemo izbeći nužnost predstavljanja [...]. Ali jedno je to činiti zarad očuvanja sećanja, a sasvim drugo pokušati sačuvati ostatak, nezaboravljivo zaboravljeno, u pisanju” (26).

Pitanje reprezentovanja neizrecivog u romanu predstavljeno je u različitim ravnima. U određenoj tački u romanu glavni junak čuje užasan glas iz dvorišta ispred Greberove zgrade. Glas pripada nepoznatoj osobi čije lice protagonista pokušava da vidi i, iako nekako ne uspeva u tome, on shvata: „U jednom času, pomislio sam, moraću da se suočim sa njim” (Ilić: 259). Nimalo slučajno, roman pristupa Levinasovom zahtevu da se priđe licu Drugog kroz motiv glasa: kao što nas podseća Batler, „da bi lice delovalo kao lice, ono se mora oglasiti ili biti shvaćeno kao rad glasa” (*Precaious*: 161). Glas drugoga u romanu odjekuje tropom pozorišta i temeljnom idejom o pretvaranju da si neko drugi. Ana Dajdić, jedan od glavnih likova koji igraju u Frošovom *Imigrantskom pozorištu*, priča glavnom junaku priču o Janku Baltiću (što je zapravo jedini trag koji će on ikada naći o

svom nestalom prijatelju) koristeći lutku i transformišući svoj glas. Čin trbuhozborenja u prvi plan ističe razliku između pozicija žrtve, pripovedača i slušaoca, ističući stoga nemogućnost pune identifikacije s drugim. Narativna situacija romana u celini tako podseća na brehtovski teatar. Svakom poglavlju prethodi komentar, neka vrsta apelativnog iskaza kojim se pripovedni glas direktno obraća čitaocu, informišući ga/je o mestu radnje i položaju glavnih junaka, i sažimajući ono što će se dogoditi u poglavlju koje sledi. U isto vreme, ovaj glas provocira čitaoca povodom njegove navodne nezainteresovanosti za priču, lenjosti i lošeg pamćenja. Imajući u vidu važnost motiva pozorišta i kabarea, ova preplitanja mogu se čitati kao da teže izvesnom brehtovskom *Verfremdungseffekt*, kao da nastoje da naruše iluziju fikcije u kojoj bi čitalac želeo da uživa, ili su uporediva sa brehtovskim pripovedačem koji se direktno obraća publici. Poslednja stranica romana sadrži fotografiju nastupa Ize Fermeren sa Ursulom Herking (Ursula Herking) u *Die Katakombe*, koja je praćena Greberovim komentarom: „Slikana je odozdo, tako da objektiv aparata nije uspeo previše da nam 'otkine' od tog vremena. Na tamnoj podlozi, ostale su samo beline prstiju i dugmadi [harmonike, prim. S. V.], Ursulina bela kragna i otvorena usta devojaka iz kojih izvire glas” (305). Stoga se roman završava rečju „glas” – specifično, glasom Ize Fermeren, glasom protesta protiv hegemonog diskursa tišine.

Brehtovski intertekst, naravno, pokreće i pitanje društvene i političke uloge umetnosti i njenog odnosa prema dominantnom političkom diskursu. U ovom kontekstu, upućivanje na Višegrad u *Berlinskom oknu* nije slučajno. Kako je primetio Gvido Snel (Guido Snel), most je zadugo predstavljao „izuzetan ideološki odraz jugoslovenske zamišljene zajednice posle Drugog svetskog rata”, što je ujedno i metafora koja je odredila dominantno tumačenje romana koji je most učinio slavnim u romanu Ive Andrića *Na Drini ćuprija* (199). Od jugoslovenskih ratova devedesetih ova metafora je „izgubila kredibilitet” (Snel: 199). To isto sugeriše i *Berlinsko okno*: umesto simbola jugoslovenskog jedinstva i transnacionalnih veza između južnoslovenskih naroda, most na Drini u Višegradu sada je postao simbol „ras-

takanja zajednice.”¹²² *Berlinsko okno* se, stoga, može čitati i kao pokušaj da se piše „nakon 'uništenja' mosta kao metafore” (Snel: 200). Roman kao da govori da je, u svetlu jugoslovenske katastrofe, potrebna ne samo nova vrsta književnosti, već i nova vrsta kritičke refleksije na kulturni i mnemotički književni kapital, odnosno na ulogu koju književnost može igrati u izvođenju kolektivnih identiteta kao i u procesima kolektivnog zaboravljanja i sećanja. Međutim, što pokazuje i moj sledeći primer, preplitanje različitih sećanja na patnje i igra s intertekstualnošću ne vodi nužno autorefleksivnoj formi pisanja o patnji drugih.

***April u Berlinu* Daše Drndić: čitalac kao upleteni subjekat**

Donekle nalik Horozovićevom tekstu, poluautobiografski roman Daše Drndić *April u Berlinu* vodi čitaoca na jezero Vanze gde pripovedačica-protagonistkinja učestvuje (tokom meseca aprila) u okviru programa boravka pisaca.¹²³ *April u Berlinu* čita se kao kolažni roman (*patchwork novel*): sadrži detaljne (pseudodnevničke opise protagonistkinjinog boravka u vili u kojoj su smešteni pisci, susreta s prijateljima i poznanicima u Berlinu, i njenih diskusija s drugim piscima na jezeru Vanze i odlomci-

¹²² Za koncept „rastakanja zajednice”, vidi J. Hillis Miller (2012).

¹²³ Daša Drndić (1946-2018) bila je jedna od vodećih hrvatskih novelistkinja. Studirala je englesku književnost na Univerzitetu u Beogradu i pozorišne studije na Univerzitetu Južni Illinois, a doktorat je stekla na Sveučilištu u Rijeci, gde je bila vanredna profesorica na katedri za anglistiku. Objavila je veliki broj romana, pripovedaka i radio-drama. Niz njenih romana (na primer *Doppelgänger*, *Leica format*, *Sonnenschein*) bavi se Holokaustom. Za roman *Sonnenschein* (2007), koji je preveden na slovenački, holandski, poljski, engleski i francuski jezik, dobila je hrvatsku nagradu Fran Galović i nagradu Kiklop, dok je za englesko izdanje (objavljeno kao *Trieste*, 2011) 2013. dobila Nezavisnu nagradu čitalaca za roman godine.

ma iz njihovih pesama, koje su isprepletene s imaginarnim dijalozima koji sadrže dugačke citate iz dela drugih pisaca (posebno Vitolda Gombroviča [Witold Gombrowicz], Tomasa Bernharda [Thomas Bernhard], Viktora Klemperera [Victor Klemperer] i Danila Kiša), koji se smenjuju s dugim naratorčinim monolozima, izveštajima sa kratkih boravaka u Beču, Gracu i Budimpešti, kao i sa sećanjima na Istru (gde je, u dedinoj kući, prove-la veći deo letnjih raspusta kao dete) i Beograd (gde je odrasla i živela sve do uspona nacionalizma devedesetih). Koncipiran kao montaža, roman se sastoji i od fotografija i nefikcionalnog istoriografskog materijala, poput izvoda sudskih beležaka sa suđenja osobama koje su ekonomski profitirale od Holokausta i naučnim kolaboracionistima, kao i kratkih (delom fikcionalizovanih) biografija nekih od žrtava medicinskih eksperimenata koje su sprovodili nacistički doktori.

Kako čitamo na jednoj od prvih stranica, „Wannsee je bio nacistička četvrt, što je djelomično ostao do danas, tako kaže Hanno, a Hanno zna” (Drndić: 22). Ova rečenica zapravo određuje ton čitavog romana: pripovedačica je čvrsto rešena da baci svetlost na ostatke nacizma danas. Nije slučajno da je Hano neko ko je izbegao iz Istočne Nemačke (176): njegov status žrtve garancija je da on zna i kazuje istinu. Pošto je jezero Vanze – kao, uostalom, i sam Berlin – očito mesto gde traumatična istorija izbija na površinu na svakom koraku: „za mnom je stalno i svuda, od početka do kraja mog boravka u Berlinu, trčala raspamećena Povijest urlajući: Slušaj! Gledaj!” (109). Berlin i Vanze figuriraju ne samo kao *lieu de mémoire* (mesto gde je osmišljeno konačno rešenje), već i kao metaforička početna stanica za druga putovanja po (istočnoj) Evropi, posebno u one zemlje i mesta gde pripovedač otkriva nasleđe nacizma kao nešto vrlo vidljivo: Nemačku, Austriju, Mađarsku i, ne manje bitno, Hrvatsku.¹²⁴ Či-

¹²⁴ Putem aluzija i asocijacija, roman takođe uspostavlja veze između Holokausta i rata u Bosni (posebno preko receptata za jela koja su pripremale žene u getu Terezin i Sarajevu tokom opsade grada), time polazući čitav palimpsest državno sponzorisanog nasilja.

tajući *April u Berlinu* kao delo angažovano na „posttraumatskoj arheologiji” centralnoevropskog grada, Vladislav Beronja tvrdi da, „iako veliki deo romana otpada na opisivanje nemačke veze sa sopstvenom teškom prošlošću (*Vergangenheitsbewältigung*) kao i na nedovršeni proces denacifikacije u posleratnoj Evropi, polemička žaoka [...] prevashodno je usmerena protiv nacionalizma kao ideologije koja je preživela devedesete u Hrvatskoj i Srbiji. Razotkrivajući ona sećanja koja bi radije ostala zakopana – u individualnim govornim činovima, književnosti, urbanim teksturama [...] Drndić [...] destabilizuje postojeće konstrukcije simboličkog nacionalnog prostora u postjugoslovenskom kontekstu” (Beronja: 154).

Već prva poseta muzeju Vanze pokreće pripovedačicine asocijacije na Hrvatsku. Kada ugleda Vanze Protokol, obuzimaju je snažna osećanja, koja ne zna kako bi svrstala: „Stid? [...] Mučnina zbog nedjela počinjenih i u moje ime” (24). Ona navodi citat iz Protokola da „u Slovačkoj i Hrvatskoj provođenje ovog zadatka više ne stvara poteškoće, jer se u tim zemljama u vezi s najvažnijim pitanjima ovog problema već nazire konačno rješenje” (24). Međutim, Hrvatska nije samo bila među najboljim učenicima nacističke škole 1941. godine, već i nastavlja da bude neka vrsta ideološkog rođaka nacizma. Hrvatska izrasta kao „zemlja ognjišta i ognjištarstva, okoštale tradicije, isprazne ozbiljnosti, za čije se čuvare samoprolašavaju ustašoidni svećenici i polupismeni pjevači” (24), što pripovedačica ilustruje primerom javne sahrane komandanta Dinka Šakića u Zagrebu 2008. godine, što je „danas u Njemačkoj nezamislivo” (26).¹²⁵

¹²⁵ Dinko Šakić bio je komandant koncentracionog logora Jasenovac, kome je 1999. godine u Hrvatskoj bilo suđeno za ratne zločine i zločine protiv čovečnosti. Osuđen je na 20 godina zatvora, ali je umro 2008. godine usled srčanih tegoba i kremiran je u ustaškoj uniformi. Na Šakićevoj javnoj sahrani, dominikanski opat Vjekoslav Lasić tvrdio je da je Nezavisna država Hrvatska predstavljala osnovu za savremenu Hrvatsku i da bi svaki časn Hrvat trebalo da bude ponosan na Šakića (<http://www.jutarnji.hr/arhiva/pater-lasic-svaki-postenihrvat-trebase-ponositi-dinkom-sakicem/3879378/>). Za suđenje Šakiću iz 1999.

Nasleđe nacističke Nemačke u savremenoj Hrvatskoj izgleda da opstaje ne samo kroz ekstremne desničarske ideološke grupe, već je duboko sraslo sa svakodnevnim praksama, posebno na nivou jezičke upotrebe. Pripovedačica povlači jasnu analogiju između jezičke politike Franje Tuđmana i jezičke politike Trećeg rajha, što ilustruje, s jedne strane, dugim citatima iz knjige Viktora Klemperera *Lingua Tertii Imperii* i, s druge, upućivanjem na situacije u kojima je ljudi iz Hrvatske „ispravljaju” zbog „srbizama” koje njen govor navodno sadrži čak 17 godina posle preseljenja iz Beograda u Rijeku (11). Upravo u ovom kontekstu postaje jasno zašto je u naslovu romana, *April u Berlinu*, upotrebljena srpska reč *april* za ovaj mesec umesto hrvatskog naziva *travanj*, kao protest protiv hrvatskog jezičkog purizma koji je dat kao primer „istorijske konstelacije između hrvatskog nacionalizma devedesetih i nemačkog fašizma” (Beronja: 167). Putem mnogobrojnih intertekstualnih referenci na Klemperera, Gombrovića, Bernharda, Kiša i druge, Drndić zaziva (i smešta se u) srednjoevropsku književnu tradiciju *Netzbeschmutzer*-a: ona je jednako žrtva i agens protiv uskogrudog nacionalizma u svojoj zemlji.¹²⁶

U romanu, mapa (srednje) Evrope izranja kao razoreni predeo koji progone duhovi nedovoljno denacifikovanog Trećeg rajha i njegovih saveznika (čija bi jedina alternativa bila književnost antinacionalističkih pisaca), ispresecan ožiljcima prekrivenima (i istovremeno potcrtanima) sa *Stolpersteine*. Nije slučajno da je na naslovnoj strani knjige ilustracija *Stolpersteine* koji se stapa s tastaturom računara: veoma slično kao ovi popločani

godine i njegovo predstavljanje u medijima, vidi Radonić (*Krieg*: 214–229).

¹²⁶ Beronja se detaljnije bavi upotrebom intertekstualnosti u romanu *April u Berlinu* kao načinom da se „istakne implicirani [srednjoevropski] istorijski kontinuitet koji prevazilazi istoriju rupture i nasilja”, dok istovremeno „ističe u prvi plan proces pisanja kao *revizije* [rewriting]” i „omogućava različitim viđenjima zajednice da isplivaju na površinu, na osnovi dijaloga koji teži da transcendira prostor i vreme” (159).

memorijali žrtvama Holokausta u obliku granitnih kocki, roman jasno nastoji da bude jednako i spomenik žrtvama i spitičući kaldrmisani trag za one koji žele da Holokaust i nasleđe nacizma smeste u udobnu zonu kolektivnog zaborava.

Pored toga, roman izgleda predstavlja delimičan pokušaj da se barem neke od bezimernih žrtava prizovu po imenu: videvši tablu iz Vanze Protokola koja prikazuje broj ubijenih Jevreja u svakoj državi, pripovedačica histerično uzvikuje: „Gdje su imena, *gdje su imena!*” (26).¹²⁷ Takav oblik kritičkog sećanja, kao da implicira *April u Berlinu*, moguć je jedino kroz svojevrstan vid šok terapije, nečega što postavka u Vili Vanze, na očitu naratorčinu žalost, ne uspeva da postigne:

„Kao i postav memorijalnog centra u Jasenovcu, izložba u vili u Wannseeu svoje posjetioce želi podučiti, informirati, nikako potresti, nikako u njima probuditi veselo društvo sotona, palih anđela svetlosti, pa se iz te vile izlazi bez pitanja, ravnodušno, bez sjećanja, jer sjećanje koje izložba nudi istrošeno je sjećanje monotonog ritma i izbljedjelih boja. Izložba u vili u Wannseeu *dovršena* je izložba, a svaki dovršeni spomenik zatvara priču, nudi *konačno rješenje*. Kustosi memorijalnih izložbi brinu o svojim gostima. Oni ne žele da se njihovi gosti pretjerano uzrujaju” (23).

Roman sa svoje strane upravo nastoji da uznemiri čitaoca. Na narednim stranicama, primeniću na roman Rotbergov koncept „upletenih subjekata” („implicated subjects”) („Progress”, „Multidirectional”, „Preface”), i viđenje koje upućuje na „kornisnike sistema koji istovremeno generiše raštrkana i nejednaka iskustva traume i boljitka” („Preface”: XV). Premda roman zbilja nastoji da otkrije, rečima Majkla Rotberga („Multidirectional”: 40) „arhiv umešanosti”, paradoksalno, umesto da podiže čita-

¹²⁷ Takvo nastojanje još je izraženije u prethodnom romanu na temu Holokausta Daše Drndić, naslovljenog *Trieste* (ili *Sonnenschein*, 2007), gde je usred romaneskne pripovesti udenut sedamdeset stranica dug spisak sa oko 9000 imena Jevreja ubijenih ili deportovanih u Italiju ili zemlje pod italijanskom okupacijom od 1943. do 1945. godine.



Slika 7.1 Korice romana *April u Berlinu* Daše Drndić iz 2009. godine.
Reprodukcija uz dozvolu Fraktura.

lačku svest o različitim stepenima i oblicima upletenosti u nacistički genocid nad Jevrejima i druge oblike državno sponzorisanog nasilja, sama estetika šoka koju roman koristi onemogućava bilo kakvo produktivno bavljenje pitanjem umešanosti. To se posebno odnosi na aproprijaciju priča žrtava u romanu koje pre implicira čitaočevu *poistovećenje* sa žrtvama negoli uspostavljanje odnosa empatije, uz kritičku distancu i svest o *razlici* između čitaoca/pisca/istoričara, s jedne, i žrtve s druge strane – ono što Dominik Lakapra (Dominick LaCapra) naziva „emfatička uznemirenost” (78–79). Gnev naratorke i izravan način na koji suočava čitaoca s uznemirujućim podacima ne deluju kao neka produktivna sila, već blokiraju bilo kakvu pozitivnu akciju, ostavljajući čitaoca preplavljenog osećanjima užasa i krivice.¹²⁸

Roman Daše Drndić istražuje nekoliko slučajeva koji, gotovo sedamdeset godina posle završetka Drugog svetskog rata, pokazuju kako određene elite, putem složene mreže familijarnih i kolegijalnih veza, nastavljaju da profitiraju od žrtava Holokausta. Ovo „perpetuiranje Holokausta” olakšano je kroz spoj skrivenih naučnih i ekonomskih interesa, birokratije i nezainteresovanosti vlasti, zaštite koja sadrži elemente zavere, i dobro orkestrirane politike ućutkivanja žrtava. Roman predočava čitaocu čitav niz primera, od preduzeća „Topf & Söhne” (99) koje je proizvedilo krematorijume za Aušvic i čak zahtevalo da se patentiraju, do primera bližih savremenoj konzumerističkoj kulturi, kao što je modni kreator Hugo Bos (Hugo Boss) (314), proizvođač čokolade „Fassbender & Rausch” (340), ili primer iz sfere nauke, poput Pernkopfovog (Pernkopf) atlasa koji se još uvek prodaje i u upotrebi je na univerzitetima širom sveta (133). Najuznemirujući primer je, međutim, u vezi sa nacističkim programom dečje eutanazije, koji je podrazumevao sistematsko ubijanje bolesne, hendikepirane, mentalno obolele ili „društveno devijantne” dece. U Beču, u dečjem odeljenju Špigelgrund u psihijatrijskoj

¹²⁸ Beronja zapaža sličnu tendenciju u autorkinom romanu *Sonnenschein*, u kom se „Drndić direktno obraća svojim čitaocima kao potencijalnim prolaznicima” (132).

bolnici Am Štajnhof (danas Bolnica Oto Vagner), ovakva sistematika ubistva sprovodili su Ernst Iilng (Ernst Illing), Mariane Tirk (Marianne Türk) i Hajnrih Gros (Heinrich Gross), najozloglašeniji među njima, budući da se uspostavio kao jedan od najtraženijih i najbolje plaćenih sudskih pedijatara u posleratnoj Austriji, koji je konzervirao mozgove svojih žrtava i koristio ih za medicinska istraživanja sve do sedamdesetih godina dvadesetog veka.¹²⁹ Pošto čitaocu ukratko opiše Hajnriha Grosa koji je „vršljao po prepariranim mozgovima svojih malodobnih, umorenih pacijenata” (114), pripovedačica se priseća kako je to saznala na izložbi: „vidjela sam fotografije umorene djece, i ugledala sam ’mog’ Friedla čiju sam priču u *Leica formatu* poluizmislila i čiji mozak šezdeset godina plutao je u formaldehidu da bi s ostalih 789 dječjih mozgova konačno bio sahranjen, i on me je gledao [ovde je umetnuta Friedlova fotografija] a ja sam se ledila” (114–115).

Ovu foto-montažu bismo, recimo, mogli čitati u skladu s tezama Suzan Sontag (Susan Sontag) o utvarnom efektu fotografija (zločina), kao i o dobro sračunatom efektu šoka. U isto vreme, Sontag nas podseća: „Šok se može izgubiti. [...] Kako se neko privikava na užas u stvarnom životu, tako se može navići i na užas određenih prizora” (82). Premda Friedlova fotografija ne prikazuje mučeno ili ubijeno dete, način na koji je Drndić uklapa u pripovest kod čitaoca izaziva gnev, a roman „ne uspeva da pokaže kako se taj afekt može transformisati u pozitivnu političku akciju” (Butler, *Frames*: 95). Neposredna upotreba Friedlove fotografije kod Daše Drndić predstavlja njenu neuzdržanu aproprijaciju njega kao „mog Friedla”, i ukazuje na sličan problem na nivou pripovesti, jer autorka/naratorica prisvaja priče žrtava i preživelih i neproblematično ih fikcionalizuje. Estetika šoka koju Drndić koristi gura čitaoca u direktno poistove-

¹²⁹ Za nacistički program eutanazije u Austriji, vidi Czech 2014; za zločine počinjene u klinici Am Špigelgrund, vidi veb-sajt Štajnhof memorijala: <http://gedenkstaettesteinhof.at/de/ausstellung/wien-steynhofer>.

ćenje sa žrtvom.¹³⁰ Najvažnije od svega, i prema Lakapri i prema Rotbergu izvesna forma autorefleksivnosti jeste preduslov da se misli opišu i da se ispričavaju priče o upletenosti. Kod Rotberga, umetnička reprezentacija višesmernosti i upletenosti ili, u tom smislu, položaj subjekta kao upletenog, „ne odnosi se na apstraktni kosmopolitizam koji ne haje za sopstvenu situiranost” („Multidirectional”: 46), niti je to „prosto stvar predstavljenog sadržaja”, pre no „eksplicitna analogija sa različitim oblicima nasilja [...] [on] podrazumeva novi nivo samorefleksivnosti” („Multidirectional”: 55). Njen roman, međutim, ne pokazuje čak ni najmanju naznaku bilo kakve metaknjiževne autorefleksije o reaproprijaciji nefikcionalnih priča o stradanju, i to, usled odsustva distance između pripovedačice i žrtava Holokausta vodi kako problematičnom poistovećivanju sa žrtvama, tako i izvesnom opredmećenju žrtava. Štaviše, pripovedačica pretvara i sebe i čitaoca u žrtvu: „pa tako, osim što pričama o Holokaustu maltretiram eventualne čitaoce [...] mučim i sebe” (Drndić: 313). Na kraju, ako pripovedač na početku romana kaže: „Ali publika voli zlo. Publika voli promatrati stravu i patnju, pogotovo kad su tuđe i oprezno dozirane” (23), nije li ona ipak otišla pomalo predaleko, stvorivši roman koji rezultira u suprotstavljenim, čak predoziranim, prenaplašenim podacima i brojkama s kojima čitalac ne može da se nosi?

Zaključak

Posmatrana u celini, sva tri romana na različite načine prave analogije između sećanja na Holokaust i priča o ekstremnom nasilju podržanom od države tokom jugoslovenskih ratova devedesetih godina XX veka i destruktivnih efekata ovog nasilja na (oblike transnacionalne) zajednice. Oni, svaki za sebe, referišu na sećanje na Holokaust kao okidač za sećanje, model, ili

¹³⁰ Estetika šoka Daše Drndić stoga je suštinski drugačija od Horozovićevih benjaminovskih bleskova prepoznavanja.

neuspešni obrazac. Sva tri romana (1) stvaraju transnacionalnu topografiju sećanja, (2) smeštaju tekst u posebnu, transnacionalnu književnu i estetsku tradiciju i (3) predstavljaju intervenciju u dominantnu lokalnu politiku sećanja. U slučaju Srbije i Hrvatske, takva intervencija znači zasecanje izvođenja autoviktimizacije koju proizvodi nacionalna država a koje je '90-ih trebalo da „legitimise nasilje neophodno za stvaranje proširenih domovina” (MacDonald: 39), i koje je tokom poslednje decenije, pod velom usvajanja evropskih standarda pamćenja Holokausta, zadržalo sofisticiranije oblike (za Hrvatsku vidi Radonić, *Krieg*: 318–383 i Radonić, „Standards”; za Srbiju, vidi David 2013). U slučaju Bosne, ovo implicira prevazilaženje polarizovanih diskursa autoviktimizacije političkih elita bosanskih Srba, Hrvata i Bošnjaka, koji onemogućavaju svaki oblik međuetničkog pomirenja u postdejtonskoj Bosni. Romani razmatrani u ovom poglavlju pokazuju da postjugoslovenski pisci tragaju za novim estetskim formama kako bi nanovo pisali o sećanju i identitetu posle katastrofe devedesetih. Horozovićev roman se samo lateralno dotiče Holokausta, koji tu figurira kao način da se povežu različite priče o stradanju i da se dođe do kosmopolitske politike žaljenja, koja se u osnovi kreće od *prepoznavanja* stradanja drugog do saznanja o relacionalnosti i međuzavisnosti raznorodnih ljudskih sudbina osoba različitih nacionalnosti, istorijskih perioda i geografskih lokacija da bi se prekinulo sa autoviktimizacijom bošnjačkih i srpskih mnemotičkih zajednica posle devedesetih. Ilićev roman, s druge strane, ispituje kolektivnu amneziju čitave nacionalne zajednice u odnosu na njenu ulogu počinioca tokom ratova devedesetih, i kao da implicitno postavlja nemački *Vergangenheitsbewältigung*, način na koji se Nemačka suočava sa sećanjem na svoju nacističku prošlost, kao mogući model pamćenja od kog bi Srbija mogla da uči i ima koristi. Roman Daše Drndić se u tom smislu jedini zaista fokusira na Holokaust (posebno u Nemačkoj i Austriji) i na to kako se nositi s njim i nacističkom prošlošću (u Nemačkoj, Austriji, Hrvatskoj), dok potreba suočavanja s nacionalističkim nasiljem devedesetih u Hrvatskoj samo povremeno izbija na površinu kao sablasni eho prošlosti zemlje koja je bila nacistička satelit-država. Štaviše, u

njenom romanu se toliko opsesivno ističu slučajevi neuspele denacifikacije u Nemačkoj, Austriji i Hrvatskoj u 20. i 21. veku, do te tačke da se „nemački” model *Vergangenheitsbewältigung* zapravo odbacuje, što čitaoca ostavlja s izrazito pesimističkim osećajem da je nacizam u Evropi i dalje veoma prisutan, i da su se tokom devedesetih godina u Jugoslaviji negovale njegove posebne podvrste. Mada se jasno ističe da je pamćenje obaveza, sučeljavanje različitih priča u romanu, kombinovano s estetikom šoka, rezultira poistovećivanjem drugostepenih svedoka sa žrtvama i prevelikom izloženošću čitaoca pričama o užasu, što staje na put čak i najmanjom mogućnosti za razvoj politika nade.

Instrumentalizacija sećanja na Holokaust u svrhe lokalne politike identiteta u bivšoj Jugoslaviji pokazuje s kakvom se lakoćom globalno sećanje može ponovno teritorijalizovati. U isto vreme, ovi oblici prisvajanja Holokausta takođe pokazuju kako se kolektivno sećanje – kao reinterpretacija prošlosti viđene iz perspektive trenutne potrebe grupe ili zajednice – u suštini *izvodi* kroz složenu igru između uronjenosti u lokalno i globalnog rečnika. Upravo u tim međuprostorima u kojima se lokalno i globalno susreću, književnost, a posebno književna uobrazilja, može imati važnu, čak transformativnu ulogu.

Literatura

- Adorno, Theodor. „The Meaning of Working through the Past”. *Can One Live after Auschwitz? A Philosophical Reader*. Ed. Rolf Tiedemann. Stanford: Stanford UP, 2003: 3–18.
- Agamben, Giorgio. *The Coming Community*. Trans. Michael Hardt. Minneapolis: U of Minnesota P, 2009.
- Agamben, Giorgio. *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. Trans. Daniel Heller-Roazen. New York: Zone Books, 2002.
- Aleksov, Bojan. „Adamant and Treacherous: Serbian Historians on Religious Conversions”. *Myths and Boundaries in South-Eastern Europe*. Ed. Pal Kolsto. London: Hurst, 2005: 158–191.
- Alispahić, Fatmir. „Škola kulture pamćenja”. *Bošnjaci.net*. 15. jul 2009. <http://www.bosnjaci.net/prilog.php?pid=34803>.

- Arsenijević, Damir. „A Politics of Memory and Knowledge Production in Bosnia and Herzegovina: The Case for Studije Jugoslavije”. *Conflict and Memory: Bridging Past and Future in (South East) Europe*. Ed. Wolfgang Petritsch and Vedran Džihčić. Baden-Baden: Nomos, 2010: 215–222.
- Beganović, Davor. „Rovovske bitke poslijeratnog vremena. Kulturkritik u masovnim medijima”. *Beton*. 23. mart 2010. <http://www.elektrobeton.net/mikser/scientia-postapocalyptica/>
- Beganović, Davor. „Strukture prepoznavanje u prozi Irfana Horozovića”. *Novi izraz*, 26, 2004: 21–47.
- Beronja, Vladislav. *History and Remembrance in Three Post-Yugoslav Authors: Dubravka Ugrešić, Daša Drndić, and Aleksandar Zograf*. Diss: Michigan U, 2014.
- Butler, Judith. *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. New York and London: Verso, 2004.
- Butler, Judith. *Frames of War: When is Life Grievable?* London: Verso, 2009.
- Cushman, Thomas and Stjepan Meštrović, eds. *This Time We Knew: Western Responses to Genocide in Bosnia*. New York: New York UP, 1996.
- Czech, Herwig. „Abusive Medical Practices on 'Euthanasia' Victims in Austria during and after World War II”. *Human Subjects Research after the Holocaust*. Ed. Sheldon Rubenfeld and Susan Benedict. Springer International Publishing, 2014: 109–125.
- David, Lea. „Holocaust Discourse as Screen Memory: The Serbian Case”. *History and Politics in the Balkans*. Ed. Srđan Jovanović and Veran Stančetić. Beograd: Center for Good Governance Studies, 2013: 64–88.
- Denić Grabić, Alma. „Berlinski nepoznati prolaznik: Liminalnost imaginarnih zajednica ili naracija o nacionalnom identitetu”. *Odjek*, 2, 2008: 121–124.
- Drndić, Daša. *April u Berlinu*. Zagreb: Fraktura, 2009.
- Džafić, Šeherzada. *Prostori faksije, fikcije i fantastike u djelu Irfana Horozovića*. Diss. U Zagreb, 2012.
- Erll, Astrid and Ann Rigney. „Introduction: Cultural Memory and its Dynamics”. *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*. Ed. Erll and Rigney. Berlin: DeGruyter, 2009: 1–11.

- Felman, Shoshana. *The Juridical Unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth Century*. Cambridge, MA and London: Harvard UP, 2002.
- Goldstein, Ivo and Goldstein, Slavko. „Revisionism in Croatia: The Case of Franjo Tuđman”. *East European Jewish Affairs*, 32.1, 2002: 52–64.
- Golsan, Richard L. „From Sarajevo to Vichy: French Intellectuals and the Wages of Commitment in the Balkans”. *L'Esprit Créateur*, 37.2 1997: 79–89.
- Horozović, Irfan. *Filmofil & Berlinski nepoznati prolaznik*. Sarajevo: Šahinpašić, 2008.
- Huysen, Andreas. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford UP, 2003.
- Ilić, Saša. *Berlinsko okno*. Beograd: Fabrika knjiga, 2005.
- Kazaz, Enver. *Bošnjački roman*. Sarajevo: Zoro, 2004.
- Kiš, Danilo. *Peščanik*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1995.
- LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore and London: Johns Hopkins UP, 2001.
- Levi, Primo. *Potonuli i spaseni*. Beograd: Clio, 2002.
- Lyotard, Jean-François. *Heidegger and 'the Jews'*. Trans. Andreas Michel and Marc S. Roberts. Minneapolis: U of Minnesota P, 1990.
- MacDonald, Bruce. *Balkan Holocausts? Serbian and Croatian Victim-Centred Propaganda and the War in Yugoslavia*. Manchester: Manchester UP, 2002.
- Miller, J. Hillis. *The Conflagration of Community: Fiction before and after Auschwitz*. Chicago: U of Chicago P, 2012.
- Moglen, Seth. „On Mourning Social Injury”. *Psychoanalysis, Culture & Society*, 10, 2005: 151–167.
- Pickus, David. „Philo-Semitism in Serbia 1940. and after”. *Sociologija*, 50.4, 2008: 433–448.
- Plate, Liedeke and Anneke Smelik. „Performing Memory in Art and Popular Culture: An Introduction”. *Performing Memory in Art and Popular Culture*. Ed. Liedeke Plate and Anneke Smelik. London: Routledge, 2013: 1–22.
- Radonić, Ljiljana. *Krieg um die Erinnerung. Kroatische Vergangenheitspolitik zwischen Revisionismus und europäischen Standards*. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2010.

- Radonić, Ljiljana. „Standards of Evasion: Croatia and the 'Europeanization of Memory'”. *Eurozine*, 6. June 2012, pristupljeno 7. August 2014. <http://www.eurozine.com/articles/2012-04-06-radonic-en.html>.
- Readings, Bill. *Introducing Lyotard*. London and New York: Routledge, 1991.
- Rigney, Ann. „Transforming Memory and the European Project”. *New Literary History*, 43, 2012: 607–628.
- Rothberg, Michael. „Preface: Beyond Tancred and Clorinda – Trauma Studies for Implicated Subjects”. *The Future of Trauma Theory: Contemporary Literary and Cultural Criticism*. Ed. Gert Buelens, Sam Durrant, and Robert Eaglestone. London: Routledge, 2014. XI–XVIII.
- Rothberg, Michael. *Traumatic Realism*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2000.
- Rothberg, Michael. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford UP, 2009.
- Rothberg, Michael. „Introduction: Between Memory and Memory: From Lieux de mémoire to Noeuds de mémoire”. *Yale French Studies*, 2010: 3–12.
- Rothberg, Michael. „Progress, Progression, Procession: William Kentridge and the Narratology of Transitional Justice.” *Narrative*, 20.1, 2012: 1–24.
- Rothberg, Michael. „Multidirectional Memory and the Implicated Subject: On Sebald and Kentridge”. *Performing Memory in Art and Popular Culture*. Ed. Liedeke Plate and Anneke Smelik, London: Routledge, 2013: 39–58.
- Snel, Guido. „After the Bridge. The Bosnian War as a European Trauma in the Work of Emir Šuljagić and Aleksandar Hemon”. *Re-examining the National-Philological Legacy. Quest for a New Paradigm?* Ed. Vladimir Biti. Amsterdam: Rodopi, 2014: 191–211.
- Steinweis, Alan E. „The Auschwitz Analogy: Holocaust Memory and American Debates over Intervention in Bosnia and Kosovo in the 1990's”. *Holocaust and Genocide Studies*, 19.2, 2005: 276–289.
- Vardoulakis, Dimitris. *The Doppelgänger: Literature's Philosophy*. New York: Fordham UP, 2010.
- Vervaeke, Stijn. „Facing the Legacy of the 1990's: Saša Ilić's Berlinsko okno”. *Slavic and Eastern European Journal*, 57.1, 2013: 13–27.
- Webber, Andrew. *The Doppelgänger: Double Visions in German Literature*. Oxford: Clarendon P, 1996.

8. IZMEĐU LOKALNE I GLOBALNE POLITIKE SEĆANJA

Pamćenje Holokausta u savremenoj srpskoj proznoj fikciji i filmu

Uvod

Holokaustu pripada istaknuto mesto u evropskoj transnacionalnoj politici sećanja otkada je osnovana Radna grupa za međunarodnu saradnju u oblasti obrazovanja, sećanja i istraživanja Holokausta (ITF, koja je od 2013. godine poznata pod imenom IHRA – Međunarodna alijansa za sećanje na Holokaust) na Stokholmskom međunarodnom forumu o Holokaustu u januaru 2000. godine.¹³¹ Četrdeset zemalja tada potpisuje Stokholmsku deklaraciju koja snažno naglašava značaj pamćenja i obrazovanja o Holokaustu, a sam Holokaust u velikoj meri predstavlja kao moralni nauk o dobru i zlu.¹³² Aleida Asman prepoznaje dva glavna cilja u programu IHRA-e i prikladno ih sažima sledećim

¹³¹ ITF/IHRA pokrenuo je švedski premijer Joran Persson (Göran Persson) maja 1998. godine. O istorijatu IHRA, videti: <https://holocaustremembrance.com/about-us/history-ihra>.

¹³² Kaže se da će „Holokaust, kao događaj koji nije imao presedana, uvek imati univerzalno značenje” (Član 1), da „razmere Holokausta [...] moraju zauvek ostati urezane u naše kolektivno sećanje. [...] Dubine tog užasa i razmere junaštva [onih koji su pobedili naciste] mogu biti ogledni kamen naših shvatanja ljudskih kapaciteta za dobro i zlo” (Član 2). Ceo tekst Stokholmske deklaracije je dostupan na: <https://www.holocaustremembrance.com/about-us/stockholm-declaration>.

rečima: „1. da se [sećanje na Holokaust] preobrazu u dugovečno sećanje u času kada komunikativno sećanje preživelih-svedoka počinje da nestaje”, i da „2. prenese sećanje na Holokaust van evropskih granica, stvarajući supranacionalnu zajednicu deljenih sećanja koja će imati infrastrukturu društvenih ustanova, finansije i mreže saradnje” (Assmann, „The Holocaust”: 102). Važna je činjenica da je postignut međunarodni konsenzus o značaju sećanja na Holokaust i o potrebi da se stvore institucije i mreže koje će ga održavati i proširivati, na temelju svesti da uskoro neće biti onih koji su preživeli Holokaust da bi o tome mogli da posvedoče. Svest o tome da nastupa trenutak „posle svedočanstva” implicira, kako sugerišu Jakob Lote, Suzan Sulejman i Džejms Felan (James Phelan), „dužnost prema budućnosti”, zahtev da mislimo „na budućnost narativa o Holokaustu i na naknadni život narativa o Holokaustu u različitim kulturama” (Lothe et al: 2–3). Na pozadini te konstelacije – svesti o razdoblju koje dolazi „posle svedočanstva”, udruženih međunarodnih napora da se Holokaust pamti i njihovoj lokalnoj recepciji i primeni – proučavaću književnost i film koji se bave Holokaustom kao medijem transnacionalnog sećanja u postkonfliktnoj Srbiji.

Cilj mi je da ispitam kako se novija srpska fikcija povezuje s međunarodnim raspravama o komemoraciji i obrazovanju o Holokaustu i kako o tome reflektuje. Kako se pisci različitih generacija iz Srbije nose s „dužnošću” prema budućnosti narativa o Holokaustu? Na koje načine njihova dela obrađuju promenu koja uvodi „evropeizaciju” i „univerzalizovanje” sećanja na Holokaust u bivšoj Jugoslaviji, i kako o tome razmišljaju? Ovom prilikom razmotriću dva novija romana o Holokaustu nastala u Srbiji – *Čovek od pepela* Ivana Ivanjija i *Manje važni zločini* Zorana Penevskog, te film Gorana Paskaljevića „Kad svane dan” (u Paskaljevićevoj režiji, a prema scenariju Filipa Davida, 2012).¹³³ Tvrdiću da, suprotno „zvaničnoj” politici sećanja, sećanje na

¹³³ Usled ograničenja u prostoru ću se usredsrediti samo na izbor dela koja su nastala u Srbiji. U radove koji su relevantni za ovu temu, a napisani su u Hrvatskoj, spadaju roman Miljenka Jergovića *Ruta*

Holokaust u ovim delima ne funkcioniše kao „zaklonjeno sećanje”, *Deckerinnerung* kako ga je koristio Frojd – kao sećanje koje prikriva ili potiskuje druga, neželjena sećanja – već kao prizma posredstvom koje se sećanja na nedavnu jugoslovensku prošlost i priče o sadašnjim nepravdama koje dominantne političke elite i društvo glavnog toka žele da zaborave ili da zažmure pred njima, filtriraju i prikazuju na međusobno neisključiv, intrinzično multidirekcionalan način (Rothberg, *Multidirectional*).¹³⁴ Na mene je ovde posebno uticala ideja palimpseetskog sećanja koju je razvio Maks Silverman (Max Silverman). U radovima o kojima će nadalje biti reči figura palimpsesta se pojavljuje na dva glavna načina koja Silverman pominje. Prvo, sva ta dela otkrivaju da sadašnjost „progoni prošlost koja nije neposredno vidljiva već se progresivno pokazuje”, dok je odnos između prošlosti i sadašnjosti višeslojan, „kompozitna struktura, kao palimpsest, gde se jedan sloj [vremenskih] tragova može videti kroz drugi i njime se može preobraziti” (Silverman: 3). Drugo, figura palimpsesta se može prepoznati u načinu na koji dela spajaju „ne samo dva vremenska trenutka (prošli i sadašnji), već čitav niz različitih trenutaka, čime se proizvodi lanac značenja koji povezuje razdvojene prostore i vremena” (Silverman: 3). Slično Rotbergu, i Silverman veruje da palimpsestsko shvatanje sećanja uvodi „perspektivu novih oblika solidarnosti kojima se prekoračuju granice rase i nacije” (8). Naravno, odnos različitih temporalnih i geografskih slojeva i način na koji se oni nadgrađuju jedan na drugi, u svakom od ovih dela biva ostvaren u različite svrhe. No, pre no što se okrenem samim delima, prvo ću ukratko razmotriti kako je IHRA utabala put evropskoj kulturi sećanja koja se fokusira na Holokaust, uz jezgrovit pregled prvih rezultata koje je ta međunarodna struktura i mreža ostvarila u Srbiji.

Tannenbaum (2005), pozorišni komad Slobodana Šnajdera *Peto jevanđelje* (2004) i brojni romani Daše Drndić.

¹³⁴ U svom čitanju Frojdovog pojma zaklonjenog sećanja, Majkl Rotberg tvrdi da „izmeštanje do kojeg dovodi zaklonjeno sećanje (štaviše, svaka vrsta sećanja) funkcioniše tako da otvara linije komunikacije s prošlošću u jednakoj meri u kojoj ih i zatvara” (*Multidirectional*: 12).

IHRA u jugoistočnoj Evropi: ka evropeizaciji sećanja na Holokaust u bivšoj Jugoslaviji?

Rečima Danijela Levija (Daniel Levy) i Natana Sznajdera (Nathan Sznajder), Stokholmska deklaracija i formiranje ITF/IHRA-a mogu se sagledati kao deo šireg skupa aktivnosti „deteritorijalizovanja sećanja na Holokaust”, čime je „otvoren apstraktan i zbog toga univerzalno pristupačan teren koji omogućava formiranje kosmopolitskih sećanja” (Levy and Sznajder: 183). Oni s pravom ukazuju na to da je jedan od ključnih okidača u procesu univerzalizacije Holokausta njegova „amerikanizacija”, no, podjednako je važno zapaziti da je pretvaranje Holokausta u univerzalnu normu „Evropljanima pomoglo da se redefinišu [...]: potreba da se izbegne drugi Holokaust temelj je (zvaničnog) evropskog sećanja” (Levy and Sznajder: 184).

Prvi znakovi institucionalizacije ove vrste zvaničnog sećanja javljaju se 2005. godine, kada Evropski parlament proglašava 27. januar Danom sećanja na Holokaust (datum kada je Crvena armija oslobodila Aušvic). To je Klauza Legevia (Claus Leggewie) navelo da kaže da je Holokaust postao „negativni utemeljujući mit” Evrope – to jest, da je istorijska trauma utabala put ka evropskom ujedinjenju. Ne može nas iznenaditi što Evropska unija od svojih budućih članica očekuje da se povinuju tom „kodeksu sećanja”. Ili, kako je Toni Džudt (Tony Judt) lepo primetio pre Legevia: „Priznanje Holokausta je današnja ulaznica u Evropu” (803).¹³⁵ To takođe važi i za sve zemlje bivše Jugoslavije. Paralelno, odnosno kao deo približavanja i integracije u Evropsku uniju, Hrvatska (2005), Slovenija (2011) i Srbija (2011) postaju članice IHRA-e, dok Makedoniji trenutno pripada sta-

¹³⁵ Larisa Olvork (Larissa Allwork) nedavno je sugerisala da bi sećanje na Holokaust, onako kako ga oblikuje IHRA, moglo da se posmatra kao slučaj „građanske religije” (288–304).

tus zemlje-posmatrača.¹³⁶ Kao članice, Srbija i Hrvatska su se obavezale na ispunjenje ciljeva IHRA-e, među kojima su „posvećenost obrazovanju o Holokaustu na višim političkim nivoima”, ustanovljenje i obeležavanje „Dana sećanja na Holokaust” i „otvaranje arhiva o Holokaustu za istraživanje”, kao i jemstvo „da postoji ili da će postojati akademsko, edukativno i javno preispitivanje prošlosti date zemlje koja je povezana s periodom u kojem se Holokaust odigrao”.¹³⁷ Obe države, na primer, sve više uključuju teme o Holokaustu u nastavne programe, organizuju seminare za nastavnike (često u saradnji s Jad Vašemom), otvaraju izložbe i ulažu u muzeje. Drugim rečima, otkako su postale članice IHRA-e, Hrvatska i Srbija stvaraju ustanove bez kojih bi, kako nas podseća Asman, bilo kakva politika sećanja bila nezamisliva i od čije stabilnosti zavisi budućnost sećanja na Holokaust (*Schatten*: 238–241).

Međutim, kako primećuju kritičari, premda su institucionalni naponi Hrvatske i Srbije teorijski možda na liniji evropske i IHRA-ine politike sećanja, „evropeizacija sećanja” u praksi ima i svoje naličje i nekad je proizvodila prilično dvosmislene rezultate koji omogućavaju da se nelagodna pitanja iz nacionalne prošlosti izbegnu ili prikriju.¹³⁸ Prva izložba o Holokaustu u Srbiji, održana u proleće 2012. godine u Muzeju istorije Jugoslavije, bila je kritički primljena pošto je prikrla, pa čak i izostavila ulogu domaćih kolaboracionista, posebno kvislinškog režima Milana Nedića i beogradske policije na čelu s Dragomirrom Dragim Jovanovićem, ali i zato što nije adresirala antisemitizam lokalnih intelektualaca, poput Nikolaja Velimirovića.¹³⁹ U svom prikazu

¹³⁶ Za listu članica i zemalja-posmatrača, videti <https://www.holocaustremembrance.com/member-countries> i <https://www.holocaustremembrance.com/observer-countries>.

¹³⁷ Za punu listu kriterijuma za članstvo, videti <https://www.holocaustremembrance.com/about-us/membership-criteria>.

¹³⁸ Za kritičku analizu hrvatskog konteksta videti Radonić (2012).

¹³⁹ Okupirani deo Srbije nad kojim je upravljala nacistička Nemačka u savezu s kvislinškim režimom Milana Nedića, već je u junu 1942. godine proglašen *judenfrei*. O kolaboraciji sa silama osovine videti An-

izložbe, Milovan Pisari kaže: „problem je u ovoj jasnoj poruci [...] Nemci su odgovorni za Holokaust; krivica i odgovornost počiva samo na njima” (Pisari 2012). Pisari nadalje kritikuje izložbu ukazujući na to da su joj se potkrale materijalne greške i da je predratnu jevrejsku populaciju predstavila „kao one koji su u to vreme iz senke upravljali čitavom srpskom industrijom i privredom”, što je iskaz koji se veoma približava stereotipima u osnovi Gebelsove (Goebbels) antijevrejske propagande (Pisari 2012).

U tekstu Lea Davida nalazimo razmatranja o tome kako se srpska država i njena politička elita u periodu posle Miloševića bave sećanjem na Holokaust, na temelju analize implementacije IHRA standarda, odnosno načina na koji su oni odrazili na nastavni program, obeležavanje Holokausta i zvanične govore prilikom komemoracija, kao i na blisku izraelsko-srpsku saradnju između Jad Vašema, s jedne, i Srpske pravoslavne crkve, predvođene Jovanom Ćulibrkom, s druge strane. Lea David ističe postojanje dve različite agende: one koja pamti jevrejske žrtve Holokausta i one koja, po analogiji, Srbe prikazuje kao žrtve genocida (David: 64–88). Skrećući pažnju na to je država „u isti mah zapostavljala neke, a prihvatala druge segmente sećanja na Holokaust”, David ubedljivo pokazuje da je Holokaust u suštini dvostruko instrumentalizovan u srpskoj politici. Sećanje na Holokaust je, s jedne strane, sredstvo srpskoj državi „pomoću kojeg se nosi s protivrečnim zahtevima u domaćoj i međunarodnoj ravni”. S druge strane, ono služi kao „zaklonjeno sećanje” koje pomaže da se u prvi plan postavi srpsko stradanje tokom Drugog svetskog rata i uloga Srbije kao „pravedne među narodima”, ali i da se time pažnja preusmeri sa „srpske uloge u ratovima devedesetih” ka „daleko prikladnijem diskursu o Drugom svetskom ratu [...] koji je moguće prilagoditi kako domaćim, tako i međunarodnim zahtevima” (David: 65–66, 68, 84).¹⁴⁰

tić (2012), Milosavljević (2006) i Manoschek (1995). O Velimiroviću, videti Byford (2007).

¹⁴⁰ U osnovi, srpska politička i crkvena elita selektivno prihvataju Holokaust da bi „promovisale vrednosti režima ljudskih prava” (David: 76) – čime se podržava teza o „srpskoj viktimizaciji kroz istoriju”

No, kako kaže Aleida Asman, „nacionalna sećanja se ne mogu integrisati u evropsko sećanje u času u kojem bi to Radna grupa za međunarodnu saradnju u oblasti obrazovanja, sećanja i istraživanja Holokausta mogla da zaželi” („Europe”: 15). „Dve opštepriznate časne uloge na koje su se evropske nacije mogle pozvati” u posleratnom periodu – uloga žrtve i uloga otporaša – takođe su dominantni obrasci sećanja u Srbiji danas, a taj obrazac će Asman, ne sasvim bezrazložno, prepoznati kao karakterističan za mnoge istočnoevropske nacije posle 1989. godine („Europe”: 15, 16–18). Izgleda da u sećanju koje podupire i institucionalizuje država nema mesta za ono što Rajnhard Kozelek (Reinhard Koselleck) naziva „negativnim sećanjem”: potreba nacije da načini napor da se ne seća samo svojih žrtava, već da pamti i zločince iz sopstvenih redova.¹⁴¹ Da zaključimo: nema sumnje u to da je IHRA stimulisala Srbiju da ulaže u obrazovanje o Holokaustu, da su načinjeni naponi koji su zbilja doveli do povećanja broja zvaničnih komemoracija i umnožavanja obrazovnih materijala u koje spadaju udžbenici, izložbe, veb-stranice, seminari za nastavnike, konferencije i akademski radovi. Međutim, i dalje preovlađuje logika nulte sume koja je tipična za postjugoslovensku izgradnju identiteta – u čijem su središtu isključivo žrtve *naše* nacionalne grupe, dok tuđe žrtve i naši zločinci ostaju nevidljivi – i ona se na pomalo jezovite ukalupljuje u „univerzalizujuću mustru” IHRA-e.

(81), ali ta elita izbegava da govori o srpskom učešću u ratovima devedesetih godina XX veka (uključujući tu i ulogu Srbije u najozbiljnijim ratnim zločinima, poput masovnih ubistava, masovnih silovanja ili koncentracionih logora u kojima su ljudi nesrpske nacionalnosti zatvarani, mučeni i ubijani) kroz paradigmu kršenja ljudskih prava, onu istu koja se koristi u raspravama o Holokaustu ili stradanju Srba tokom Drugog svetskog rata. Iz tih razloga, Lea David tvrdi da se sećanje na Holokaust posredno upotrebljava da bi se „konstruisala i insinuirala srpska pravednost i žrtva tokom ratova devedesetih” (David: 81).

¹⁴¹ Radonić je došla do sličnih zaključaka u vezi s Hrvatskom u „Standards of Evasion”.

U onome što sledi razmotriću roman *Čovek od pepela* (2006), u kojem Ivan Ivanji na primeru memorijalnog kompleksa Buhenvald kritički preispituje skorašnje oblike pamćenja Holokausta u Nemačkoj, promišljajući njihove posledice u širem evropskom ključu.

Čovek od pepela Ivana Ivanjija: pamćenje Holokausta u senci Geteovog hrasta

Od 1954. godine kada je objavljen njegov prozni debi, *Čoveka nisu ubili*, Ivan Ivanji, pisac, prevodilac i bivši diplomata stalno se iznova vraćao koncentracionom logoru Buhenvald i njegovim podlogorima (*Außenlager*) u Magdeburgu, Nideroršelu i Langenštajn-Cvajbergeu, u kojima je bio zatočen kao Jevrejin tokom Holokausta. Roman *Preskakanje senke* objavljuje 1989. godine, a potom, tokom devedesetih i dvehiljaditih godina, objavljuje i mnoge druge romane, zbirke kratkih priča i eseje.¹⁴² Njegovo delo je jedinstveno jer nam govori o tome kako neko ko je preživeo Holokaust ne prestaje da piše o Holokaustu, i to ne zato što ga opsedaju logorska sećanja, već možda i stoga što ga promenjeni istorijski kontekst nagoni da se svojim sećanjima vrati i da ih ponovo ispriča u svetlu aktuelnih rasprava. Dok je knjigu *Čoveka nisu ubili* pisao nastojeći da proradi sećanja na užase kroz koje je prošao – njegovim rečima, „trebalo je samo da ih zapišem” (Ivanji, intervju) – u svojoj novijoj fikciji i esejima

¹⁴² Uključujući romane *Balerina i rat* (2003), *Poruka u boci* (2005), *Aveti iz jednog malog grada* (2009), *Slova od kovanog gvožđa* (2010), *Moj lepi život u paklu* (2016), i brojne eseje u srpskom nedeljniku *Vreme* i u časopisima i zbornicima na nemačkom jeziku. Mnogi skorašnji romani prvo su se pojavili na nemačkom, posle čega ih je pisac *ponovo napisao* na srpskom – Ivanji radije koristi termin ponovno pisanje nego prevođenje (intervju s piscem). O Ivanjijevom bi(tri)lingvalizmu, videti njegov esej „Kinderfräuleinsprache” (4–7).

Ivanji Holokaustu, sopstvenom iskustvu i sećanjima na logore pristupa iz drugačije perspektive, koja je usidrena u sadašnjosti i njome oblikovana.¹⁴³ U svojim esejima i romanima promišlja i problematizuje čitavu kulturu i vokabular pamćenja Holokausta kakvoj svedoči poslednjih decenija, osobito u Nemačkoj, u koju je često pozivan kao govornik na komemoracijama i konferencijama, a to promišljanje uključuje i njegovu vlastitu ulogu jednog od retkih preživelih. Istovremeno, bez ustezanja povezuje Holokaust s pričama o nejevrejskom stradanju i pažljivo kritički secira nove oblike desničarskog ekstremizma, ksenofobije i rasizma ili organizovanog državnog nasilja u svetlu sopstvenog iskustva s nacizmom.

Smešten u period između 1997. i 2005. godine, Ivanjijev roman *Čovek od pepela* (2006, *Der Aschenmensch von Buchenwald* 1999) odigrava se u Buhenvald i Vajmaru i izravno se bavi pitanjima pamćenja i zaboravljanja, važnošću i protivrečnostima pamćenja Holokausta i obrazovanja danas, te ulogom preživelih u tim procesima. Priča počinje 1997. godine, kada neki majstor biva pozvan da popravi krov zgrade u okviru memorijalnog centra Buhenvald, gde otkriva veliki broj urni koje sadrže pepeo žrtava ubijenih u logoru. Direktor centra odlučuje da zakopa urne, njih ukupno 701, u jednoj zajedničkoj grobnici – pošto su urne ostale neotkrivene, bilo je nemoguće identifikovati pojedinačne žrtve. Tim povodom organizuje se javna ceremonija na kojoj su prisutni predstavnici četiri religije žrtava koje su nestale u logoru – rabin, katolički, protestantski i pravoslavni sveštenik – kao i preživeli logoraš u kojem prepoznajemo Ivanjija. Međutim, neočekivanim obrtom sudbine, „duše” ubijenih pretvaraju se u jedan ogromni oblak koji lebdi nad Etersbergom i Vajmarom,

¹⁴³ Utoliko pisanje kao „prorađivanje” (*Durcharbeiten*) stiče ovde dvostruko značenje: pisanje kao nastojanje pisca da se oslobodi bolnih sećanja, i kao Frojdovo kompluzivno ponavljanje (*Wiederholungszwang*), to jest, kao snažna potreba da se isti memoari vide, preade i pročitaju ponovo da bi nekako bili pod kontrolom i da bi dobili mesto u životnom narativu. Videti Frojd, „Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten” (1914) i „Jenseits des Lustprinzips” (1920).

podsećajući žive na dužnost da se sećaju žrtava Holokausta. No, u nastavku romana postaje jasno da u Etersbergu prebivaju razni mrtvi, koji nekako takođe zahtevaju pravo na pamćenje.

Posle samo nekoliko stranica, ispostavlja se da je narator koji se obraća u prvom licu preživio Buhenvald – očito, reč je o Ivanjijevom alter egu – koji, komentarišući zabeležene utiske srednjoškolca koji je posetio logor, primećuje: „Ja sam bio de te njegovih godina kada sam bio ovde i nosio zatvorenički broj 58116” (Ivanji, *Čovek*: 14). Narator iz prvog lica opisuje posete Buhenvaldu i Vajmaru o godišnjicama i priseća se koncentracionog logora. Ta poglavlja se nasumično alterniraju s poglavljima iz kojih progovara autorski pripovedač koji opisuje rođenje „čoveka od pepela” – amorfni oblak „duša” spojenih instancom koja se naziva „principom” (u nemačkoj verziji romana, Ivanji je naziva „das Es”), a sve duše govore o tome kako su umrle u logoru. Tihomir Brajović, jedan od retkih književnih kritičara iz Srbije koji su pisali o Ivanjijevom romanu, primećuje da je „pripovedač romana [...] podstaknut, međutim, na gest pisanja i iskušenje pripovedanja saznanjem o šire shvaćenim protivrečjima tog prilježnog i sistematičnog, no za njega istodobno i problematičnog i, moglo bi se reći, na neki način 'zaboravnog' *Erinnerungsarbeit*, 'rada na sećanju” (478). Brajović dovodi u vezu Ivanjijev tekst s nekoliko postjugoslovenskih romana (Dubravke Ugrešić, Davida Albaharija, Saše Ilića i Igora Štiksa) u kojima se tematizuju pitanja zaboravljanja i pamćenja po svršetku jugoslovenskih ratova, a čiji naratori ili protagonisti skreću pažnju na

„sasvim naročit kulturni fenomen koji bismo mogli nazvati sindromom 'premeštenog', transponovanog pamćenja ili kompenzativne memorije, karakteristične, čini se, za samorazumevanje i prikazivanje neuralgičnih tema novije prošlosti u značajnom delu savremenih zapadnobalkanskih književnosti.” (Brajović: 482)

Brajovićeva terminologija ponešto rezonira s Frojdomim „zaklonjenim sećanjem”, pošto implicira „paradoksalnu pripovednu formu 'evokativnog zaborava', koji još uvek aktuelne traume i

frustracije sopstvene zajednice i njenog okruženja 'amortizuje', distancira i 'objektivizuje' prisećanjem na povesno iskustvo drugih" (488).

Svakako se slažem s Brajovićem da pomenuti autori ogoljuju mehanizme društvenog zaborava koji je na delu u postjugoslovenskim društvima, i u velikoj ga meri sledim u njegovoj analizi *Čoveka od pepela*. Međutim, čini mi se da on ne uviđa multidirekcionalnu dinamiku koja je na delu u brojnim delima postjugoslovenske fikcije koja se usredsređuje na pitanje pamćenja – kako u romanima o kojima on raspravlja, tako i u delima koja se ovde analiziraju – i stoga zanemaruje potencijal romana da *ospore* društveni zaborav koji njihovi naratori ili protagonisti problematizuju. Ističući višeslojno svojstvo mesta pamćenja kojima se bave, i otkrivajući potencijal Holokausta da pokrene asocijativne veze s drugim temporalno ili geografski sklonjenim sećanjima na patnju, umetnička dela o kojima govorim prizivaju (posredstvom određenih tropa i/ili specifičnom narativnom strukturom) palimpsestsku prirodu kulturnog pamćenja, ali i destabilizuju stečene ideje o subjektu/subjektima sećanja i ulozi kulture u procesima pamćenja.

Već na prvoj stranici romana, Ivanji predstavlja Etersberg kao dvosmisleno i polivalentno mesto sećanja. Reč je o mestu gde se nalazio koncentracioni logor Buhensvald i brdo koje je Gete, koji je značajan deo života proveo u obližnjem Vajmaru, ponekad noću posećivao, te je tu navodno zapisao svoju čuvenu pesmu *Über allen Gipfeln ist Ruh* na zid drvene kolibe (Goethe: 555).¹⁴⁴ Podsećajući čitaoca da je poslednji stih pesme „Warte nur, balde / ruhest du auch” (Samo čekaj, uskoro / I ti ćeš počiniti) zapravo predosećanje večnog mira, smrti, pisac ironično naglašava raskorak između Vajmara, sedišta nemačkog klasicizma i simbola nemačke visoke kulture, i koncentracionog lo-

¹⁴⁴ U književnoj istoriji je već prihvaćeno mišljenje da je na Etersbergu napisana pesma „Wanderers Nachtlied”, dok je „Ein Gleiches” (obe pesme su objavljene u istom izdanju iz 1815) navodno napisana na zidu brvnare na planini Kikelhan blizu Ilmenaua.

gora koji su nacisti konstruisali u njegovoj neposrednoj blizini, na simbolički bremenitom mestu gde je, prema legendi, stajao „Geteov hrast” (Goethe: 106–110).¹⁴⁵ Direktor centra najdirektnije artikuliše potrebu da se taj uznemirujući nesklad promisli, a njegove misli s nama komuniciraju slobodnim, indirektnim govorom, što se pretvara u mešavinu glasa naratora i glasa lika u romanu:

„Hteo bi da se ozbiljno shvati činjenica da je Hitler došao posle Getea i da između njih postoji određena veza. Naravno da to ne treba da znači da je Gete pripremao Hitleru tle, iako je kao tajni savetnik [nadvojvodi] bio prilično autoritativni državnik, ali, što se tiče Vajmara, *prosto se mora konstatovati da vrhunska kultura ne samo da nije bila rezistentna na zarazu nego da je varvarstvo nastalo u središtu kulture.*” (Ivanji, *Čovek*: 16, kurziv S. V.)

Narator cinično dodaje da u „razmišljanjima zatvorenika, od kojih su mnogi bili daleko obrazovaniji od svojih nemačkih stražara i dželata, Gete je igrao određenu ulogu, za neke od njih čak i veliku. Za njih je Vajmar, sve dok nisu stigli u logor, bio povezan s njegovim imenom. A otada?” (Ivanji, *Čovek*: 16).¹⁴⁶ Iako narator postavlja retoričko pitanje, odgovor deluje jasno: sâmo postojanje koncentracionog logora pored Vajmara moralo je razvejati i poslednju iluziju zatvorenika o potencijalno benevolentnom uticaju kulture na ljude, a to bi takođe i čitaoca trebalo da nagna na razmišljanje. Pomenuvši da je Vajmar odabran da bude Evropska prestonica kulture za 1999. godinu, narator

¹⁴⁵ Narator ekstenzivno komentariše verovanja u vezi s „Goethe Eiche”. Ističući da Gete u svojim razgovorima s Ekermanom (Eckermann) eksplicitno pominje bukvu (Buche), on zaključuje da je priča zapravo legenda u kojoj se mitski nemački hrast stapa s Geteovom bukvom.

¹⁴⁶ Kasnije u romanu, narator će dati sopstveni odgovor na to pitanje: „Ne mogu da se setim da li sam kao zatvorenik broj 58116 u Buhenvaldu znao da se logor nalazi blizu Vajmara u kojem je živeo Gete. Verovatno nisam” (Ivanji, *Čovek*: 58).

suptilno ističe teškoće građana Vajmara da integrišu ostatke koncentracionog logora u idealizovanu sliku svog grada kako bi želeli da ga predstave svetu, osim možda u formi memorijalnog turizma – obratimo pažnju na smenu indirektnog slobodnog govora od druge rečenice nadalje, kada se narator ironično distancira od navodne tačke gledišta stanovnika Vajmara:

„Stanovnici Vajmara bi voleli da se oštrim rezom odele od brda Etersberg, uzvišenja koje se našlo nad njima. Užas, ako je već neophodno da ga se iko seća, neka ostane gore. Sasvim je zgodno i tamo imati i muzeje i spomenike, memorijalni centar, kako li ga već zovu, gde mogu da se polože venci i gde možeš stati s izvesnom jezom, pa jeza povećava adrenalin, a adrenalin je neophodan za izvesne vrste turizma, zbog toga će uvek naći dovoljno posetilaca za bivši koncentracioni logor, znači, jedna atrakcija više! U samom gradu, međutim, neka i nadalje ostane samo riznica svega lepog, plemenitog i dobrog u slavu Nemaca i u korist celog sveta.” (Ivanji, *Čovek*: 54)

U isto vreme, narator sugerise nemogućnost razdvajanja tih dveju prošlosti – loše prošlosti Etersberga i plemenite prošlosti Vajmara – ukazujući na to da se mladi neonacisti skupljaju oko bronzanog spomenika Geteu i Šileru (Schiller) na Pozorišnom trgu, i prete strancima ili ih čak prebijaju.

Buhenvald sam po sebi nije ništa manje višeslojan od Vajmara. Prisećajući se činjenice da su Sovjeti po svršetku rata svoje neprijatelje takođe zatvarali u Buhenvaldu, „ponekad čak i u iste barake” (Ivanji, *Čovek*: 17), narator objašnjava da će za njih biti izgrađen poseban memorijalni centar u okvirima postojećeg centra, ali da to izaziva priličnu reakciju u nemačkom javnom mnjenju:

„Direktor čas mora da se brani da njegova institucija time što podiže posebnu zgradu za istorijsko prikazivanje sovjetskog specijalnog logora ne povređuje nikakvu odluku Evropskog parlamenta i ne izjednačava ta dva zatvora, čas

opet mora da izjavi da u Nemačkoj postoje revizionističke tendencije u odnosu na istoriju i da on nije njih pristalica.” (Ivanji, *Čovek*: 17)¹⁴⁷

Ova dva ili čak tri različita istorijska sloja logora i žrtava (re)prezentovana su u romanu, koji na taj način prikazuje palimpsestsku prirodu mesta.¹⁴⁸ Kako piše Sara Dillon (Sarah Dillon), „prisustvo tekstova iz prošlosti, sadašnjosti (a možda i budućnosti) u palimpsestu ne dovodi do izostavljanja temporalnosti, već svedoči o spektralnosti svih 'sadašnjih' momenata koji u sebi uvek već sadrže 'prošle', 'sadašnje' i 'buduće' momente”, a referirajući na De Kvinsija (De Quincey), „fantazija palimpsesta duha i razjedinjenost sopstva koju implicira [...] vodi [...] postromantičarskom pojmu spektralizovanog subjekta” (Dillon: 37). Ujedinjeni u figuri Čoveka od pepela, glasovi Jevreja, komunista, Jehovinih svedoka, homoseksualaca, Roma – od kojih poslednja tri, kako kaže narator, „nemaju svoj 'lobi'” (Ivanji, *Čovek*: 26), što znači da ih se posle njihove smrti niko nije sećao ili im podigao spomenik – mešaju se i zajedno tvore jedan spektralni subjekt koji opседа sadašnjost. Međutim, mrtve Buhenvalda u razgovoru nenadano prekidaju druga dva glasa koje oni doživljavaju kao strane elemente. Prvi glas koji će otkriti među sobom jeste glas

¹⁴⁷ Direktor Memorijalnog centra, koga narator prikazuje s mnogo simpatija, može se lako prepoznati kao fiktionalni dvojnik Folkarda Knigea (Volkhard Knigge) – mladi istoričar koji se „naučno odavno interesovao još i za psihoanalizu” i koji se ne ustručava da zauzme jasnu poziciju u raspravi o istorijskom revizionizmu (Ivanji, *Čovek*: 16). Rasprave o tome da li sapredstavljanje NDR-a i nacističke ere podrazumeva izjednačavanje ovih režima traju i danas; za noviji slučaj u kojem Folkard Knige takođe izriče svoje mišljenje, videti Oehmke (166–168).

¹⁴⁸ Ako se uključi i uloga logora kao mesta sećanja na antifašističku borbu u NDR, tada zapravo imamo tri sloja; videti Farmer (102, 107). U Ivanjijevom romanu, taj sloj uvodi majstor koji popravlja krovove, koji se priseća da je kao dete posetio logor gde im je nastavnik govorio o smrti Ernsta Telmana (Ernst Thälmann), vođe Nemačke komunističke partije koga su u Buhenvaldu ubili nacisti (Ivanji, *Čovek*: 7).

jednog Geteovog sluga koji vekovima obitava u Etersbergu – što je još jedan način da se pokaže kako su visoka kultura iz doba nemačkog klasicizma i varvarstvo nacista neodvojivo povezani – a to je svakako ironičan izbor, pošto sluga ne može biti najbolji predstavnik visoke kulture: jedina priča koju on neprestano ponavlja je priča o tome kako je Getea služio toplom čokoladom. Drugi, neprijateljski glas pripada jednom članu Hitlerjugenda koji je „planirao da se bori za Nemačku”, ali su ga sovjetske snage zatvorile u Buhenvald u da bi ga prevaspitale, mada je on brzo preminuo od upale pluća:

„Nisam spaljen sa vama. Ali umro i sahranjen jesam odmah tu do vas. Zaista ne znam kako sam dospao ovamo, kao što ne znam kako ja to umem da govorim gotovo pedeset godina posle smrti... [...] Shvataju. Eto jednog koji nije kao oni interniran u koncentracioni logor za neprijatelje Hitlerove Nemačke, nije oslobođen 11. aprila 1945. godine, nego se nalazio u sovjetskom specijalnom logoru broj 2, organizovanom posle rata za pobeđene naciste, ali na istom prostoru, delimično koristeći iste barake.” (Ivanji, *Čovek*: 100–101)

U prvi mah, drugi su uznemireni njegovim prisustvom, ali mu jedan od njih, bivši Jehovin svedok, staje u odbranu:

„Ne smemo da uopštavamo. U tim sovjetskim specijalnim logorima nisu bili samo bivši nacisti, nego i ljudi koji su se suprotstavljali nasilnom ujedinjavanju socijaldemokrata sa komunistima ili komunisti osuđeni od sudova sovjetskih vlasti, jer su se međusobno posvađali... Pa i poneka moja braća. Nije da se mnogo razumem u te stvari, ali patnja je patnja.” (Ivanji, *Čovek*: 101)

Figura mrtvih „duša” koje se drže zajedno i postupaju kao živo biće omogućava Ivanjiju da u maniru magičnog realizma ispriča priče onih koje su nacisti ubili u Buhenvald u, ne prisvajajući istovremeno njihove glasove. Čini se, međutim, da prisećanje na njihove priče za naratora nije dovoljno: figuri koju je stvorio

potrebno je i lice (Ivanji, *Čovek*: 104). Razmišljajući o tome kako bi lice moglo pripasti amorfnom biću, narator zaključuje da zapravo postoji jedno lice koje bi bilo lice Čoveka od pepela – skulptura Bruna Apica (Bruno Apitz), preživelog iz Buhenvalda, koji još jednim neočekivanim obrtom povezuje *Čoveka od pepela* s Geteom. Kada su 24. avgusta 1944. godine Amerikanci bombardovali logor, usled čega je živote izgubilo više od 320 zatvorenika, deo Geteovog hrasta se pretvorio u pepeo. Logoraške vlasti su naredile grupi zatvorenika da obori hrast i da ga iseče na delove, ali je Apic uspeo da uzme jedan deo i da ga ponese sa sobom, načinivši od njega skulpturu prema posmrtnim maskama onih koji su izdahnuli u „lekarskom odelu” logora (*Pathologie*). On ga je zvao „poslednje lice” i svojim je drugovima rekao da „tako od mnogih lica naših mrtvac nastaje jedno jedino” (Ivanji, *Čovek*: 105). Kako primećuje Majkl Rothberg, „u teoriji multidirekcionalnog sećanja činovi pamćenja se mogu razumeti kao procesi artikulacije u dva smisla koja je ponudio Stjuart Hol (Stuart Hall): oni su činovi izricanja i činovi povezivanja” (Rothberg „Afterword”: 654). Ivanjijev *Čovek od pepela* ne pokušava samo da ogłosi – da izgovori, artikuliše ili izrekne – priče različitih žrtava Buhenvalda, već i da ih među sobom poveže, povezujući ih i s vremenski i geografski udaljenijim pričama o stradanju. On takođe pokušava da im da lice na način koji podseća na Levinasovo shvatanje lica – kako kaže Džudit Batler (Judith Butler), lice „u isti mah iskazuje razne stvari: ono govori o agoniji, o povredivosti i božanskoj zabrani ubijanja” (Butler: 8). Narator je jasan oko toga da Čovek od pepela kao avet (ili kao ovaploćeno vraćanje potisnutog) koja opseda okolinu Vajmara može biti od koristi u Nemačkoj, ali i na raznim drugim mestima: „Sigurno je potreban i na nebu moje otadžbine. Moje bivše otadžbine. Iznad Jasenovca, Banjice, Keraterma, Ovčare, Knina, Srebrenice” (Ivanji, *Čovek*: 141) – nabrajajući mesta na kojima su se nalazili logori ili gde su izvršena masovna ubistva i mučenja kako tokom Drugog svetskog rata, tako i tokom rata devedesetih.¹⁴⁹ Takođe i „iznad popaljenih srednjovekovnih

¹⁴⁹ Jasenovac je bio najveći koncentracioni logor u Nezavisnoj državi Hrvatskoj u kojem su Srbi, Jevreji, Romi, komunisti i neposlušni Hrvati

manastira na Kosovu i Metohiji” (Ivanji, *Čovek*: 141) gde su srpske snage sprovele etničko čišćenje nad kosovskim Albancima 1999. godine, po svršetku NATO bombardovanja, posle čega je usledilo etničko čišćenje preostalih srpskih zajednica južno od Ibra 2004. godine koje je sprovela albanska većina. Izdižući se iz buhenvaldskog spomen-obeležja (*Denkmal*), Čovek od pepela lebdi kao pokretni spomen (*Mahnmal*) nad mestima u kojima se žrtve ekstremnog nasilja (i dalje) ne pamte kako zaslužuju, poput aveti iz prošlosti koja neprestano opseada sadašnjost.

Međutim, čak i uz figuru Čoveka od pepela koja treba da artikuliše neispričane priče mnogih žrtava Buhenvalda, narator ostaje zatečen pred izvesnim etičkim dilemama, što ga navodi da razmotri neke od slepih mrlja postojećih oblika memorijalizacije Holokausta. Jedan od problema se odnosi na razlike koje su postojale među žrtvama na osnovu hijerarhija koje su ustanovili nacisti, što nas uvodi u sivu zonu između žrtava, saučesnika ili izvršilaca. Slučaj koji je bio karakterističan za Buhenvald odnosi se na zaposlene u takozvanoj „radnoj statistici” (*Arbeitsstatistik*), koji su mogli da zamene osobe označene za transport u Aušvic nekim drugim ljudima, i da ih preraspodele u radne jedinice gde su imali veću šansu da prežive. Narator pominje da

i Muslimani sistematski mučeni i usmrćivani. O broju žrtava čitavog logorskog kompleksa vode se oštre polemike, ali se procenjuje da ih je bilo između 122.300 i 130.100. O raspravi i najaktuelnijim procenama, videti Mataušić (116–123) i Cvetković. Logor Banjica (zvanično ime Logor Dedinje) ustanovljen je u Beogradu odlukom Gestapoa, a vodila ga je policija srpske kvislinške vlade da bi pritvarala komuniste i njihove simpatizere s cele teritorije Srbije i Balkana; od otprilike 30.000 zatvorenika, između 4.286 i 8.756 ih je bilo ubijeno. Keraterm je bio logor smrti koji su ustanovile i vodile srpske snage u blizini Prijedora u severozapadnoj Bosni, gde je mučeno i ubijeno između 1.000 i 1.500 muškaraca uglavnom bošnjačke i hrvatske nacionalnosti. Ovčara je mesto u blizini Vukovara gde su 1991. godine srpske paravojne snage, uz podršku JNA, ubijale hrvatske ratne zatvorenike i civile, od kojih ih je 200 pronađeno u masovnoj grobnici, a 60 ih se još vode kao nestali. Kninski logor je bio prihvatni logor gde je srpska milicija maltretirala, tukla i ponižavala hrvatske vojnike i civile. U Srebrenici su srpske snage ubile oko 8.000 muškaraca bošnjačke nacionalnosti.

je i sam preživeo zahvaljujući nevidljivoj ruci u *Arbeitsstatistik* koja ga je, u zimu 1944–1945. godine, kvalifikovala kao zidar-skog šegrta, poslavši ga u podlogor Nideroršel: „Da sam vernik, rekao bih, neka bude blagosloveno njegovo ime. Ali ja to ime nikada nisam saznao. Samo znam da je nosio buhenvaldski broj, sigurno na boljem zatvoreničkom odelu nego što je bilo moje, i da je imao moć da odlučuje o životu i smrti. O mom životu. O mojoj smrti” (Ivanji, *Čovek*: 69). On lakonski dodaje: „To što je on učinio za mene, u nemačkoj literaturi o Buhenvaldu istoričari zvanično nazivaju *Opfertausch – zamena žrtava*. Pišu o tome uglavnom u negativnom kontekstu” (Ivanji, *Čovek*: 69). Jedan od zatvorenika zaposlenih u *Arbeitsstatistik* bio je čuveni francusko-španski pisac Horhe Semprun (Jorge Semprun). Narator sasvim nedvosmisleno govori o njemu ovde: „Horhe Semprun je kao logoraš bio gospodar života i smrti. To ga razlikuje od mene. Ne samo to što je šest godina stariji. Ne samo to što je mnogo poznatiji pisac, a posle pada Franka bio je i ministar kulture Španije” (Ivanji, *Čovek*: 69).

Drugo pitanje odnosi se na nejednako predstavljanje žrtava nacizma danas – koje nije istog reda pošto pripada savremenoj (geo)politici, a ne unutrašnjoj logici koncentracionih logora. Ivanji pominje kako su bivši logoraši iz Rusije, Belorusije i Ukrajine, pozvani da prisustvuju godišnjici oslobođenja logora, smešteni u preuređenim SS barakama na prostoru samog logora Buhenvald, umesto u hotelima u Vajmaru: „Konstatujem da bivši logoraši ni sada nisu jednaki. Još nisu, kao ni u vreme kada su nosili prugaste, zatvoreničke uniforme” (Ivanji, *Čovek*: 133). Konačno, treće pitanje povezano je s merenjem vremena, na šta ukazuje dilema naratora kada se pita: „kako će, kad prođe još deset stoleća, ljudima izgledati ta daleka prošlost koja je nama sadašnjost?” (Ivanji, *Čovek*: 79).

Iako Ivanjijev narator uglavnom ima pozitivan stav prema kulturi kritičkog sećanja koja se razvila u Nemačkoj tokom poslednjih decenija, on s uzdahom primećuje: „Neka Nemci urade sa koncentracionim logorima i spomenicima na mestima gde su ih podigli šta god hoće, meni nisu potrebni. Ni Nemci, ni njihovi muzeji užasa. Ali nemački jezik... Ni na jednom drugom jeziku

ne umem tako da se izrazim” (Ivanji, *Čovek*: 80). Nepomirljivost užasa kroz koje je prošao u nacističkim logorima i njegove ljubavi prema nemačkom jeziku zbilja je potpuna i kao da kroz nju, iako na drugom, ličnom nivou, odzvanja praznina nastala između (nemačke) kulture i (nacističkog) varvarstva koja se poput crvene linije provlači kroz roman. U onom što sledi razmotriću da li i kako to „upozorenje” Ivanjijevog *Čoveka od pepela* razumeju srpski pisci druge i treće generacije. Njihovo delo nas vodi od Vajmara ka Beogradu, od Buhenvalda ka Starom sajmištu i, nalik Ivanjijevom romanu, usmerava pažnju ka palimpsetskoj strukturi lokalnih mesta stradanja, asocijativno povezujući sećanje na Holokaust u Srbiji s drugim traumatskim događajima.

Manje važni zločini Zorana Penevskog – ka digitalnoj „konstelaciji samokritičnih nacionalnih sećanja”

Činjenica da se mnogi noviji srpski romani, umetnička dela, naučne i popularne publikacije u vezi s Holokaustom fokusiraju na Staro sajmište verovatno ne bi trebalo da nas iznenadi. Smeštena na levoj obali Save između dva mosta koji povezuju stari grad s Novim Beogradom, Staro sajmište je najveća pojedinačna lokacija stradanja u Holokaustu u Srbiji. Sajmište je podignuto 1937. godine, gde je prvobitno trebalo smestiti Međunarodni sajam, ali ga Gestapo samo četiri godine kasnije transformiše u koncentracioni logor. Isprva je logor funkcionisano kao *Judenlager*, gde je otprilike 6.500 žena, dece i starijih osoba zatvoreno i pogubljeno u „dušegupkama”. Pošto je okupirana Srbija bila prva zemlja u Evropi koja je proglašena „*judenrein*” u proleće 1942. godine, logor je pretvoren u *Anhaltelager*, privremeni prihvatni logor za političke zatvorenike, zarobljene partizane i prinudne radnike – uglavnom Srbe iz Bosne i Hrvatske, ali i Bošnjake, Albance, Grke i Jevreje. Tokom dve godine njegovog postojanja, od maja 1942. do jula 1944. godine, kroz logor je prošlo otprilike

31.972 ljudi, od kojih je 10.636 usmrćeno (Bajford: 11, 21–53).¹⁵⁰ Uprkos činjenici da je Staro sajmište „najveća pojedinačna lokacija stradanja u Holokaustu u Srbiji”, ovo mesto dosad nije dobilo adekvatan memorijalni status, a planovi za izgradnju muzeja se nikada nisu realizovali (Bajford: 11–12).¹⁵¹ Ovakav nemarni stav je još značajniji ima li se u vidu da je reč o jednom od retkih koncentracionih logora koji je bio smešten nadomak centra grada.

Roman Zorana Penevskog *Manje važni zločini* (2005) povezuje dve vremenske ose: prva je, kao okvirni narativ, smeštena u godine s kraja devedesetih i početkom dvehiljaditih, počev od studentskih protesta protiv Miloševićevog režima, NATO bombardovanja 1999. i protesta 5. oktobra 2000. kojim se završilo razdoblje Miloševićeve vlasti. Druga vremenska osa kreće kasnih tridesetih godina XX veka i obuhvata Drugi svetski rat i Holokaust u Beogradu. Obe priče izgovara heterodijegetski narator koji govori iz trećeg lica, ali svaku od priča odlikuje drugačiji stil i ritam: iz prve progovara užurbani, neumorni urbani život savremene beogradske omladine, dok drugom odzvanja miran, spokojni glas starovremenskog istoričara, koji podseća na bezlični glas naratora (voice-over) dokumentarca na istorijskom kanalu. U toku romana postaće jasno kakav je značaj ovih dveju radnji, da bi se one na kraju spojile u jedno obrtom koji nalikuje detektivskoj priči.

Narativ smešten u drugu polovinu devedesetih i u početak dvehiljaditih, od studentskih protesta protiv Miloševićevog režima i NATO bombardovanja Srbije 1999. godine, do pada Miloševića i uspostavljanja demokratske vlasti u periodu 2003–2004, prati mladog, modernog novinara, Miloša Milića, ljubitelja elektronske muzike, koji radi za novinski portal u kojem s lakoćom

¹⁵⁰ Byford preuzima ove cifre iz Koljanić (1992).

¹⁵¹ Kako je gradski menadžer Goran Vesić najavio nekoliko puta tokom 2015. i u januaru 2016. godine, to bi se moglo konačno promeniti u narednih nekoliko godina: posle renoviranja centralnog tornja 2016, izgrađiće se memorijalni centar, uz italijanske i čehoslovačke paviljone u okviru Sajmišta. Videti <http://www.politika.rs/sr/clanak/317202/Beograd/Staro-sajmiste-od-logora-do-memorijalnog-centra>.

prepoznamo TV i radio kanal B92, prvi koji je otišao *online* i kojem je u to vreme pripadala uloga jednog od retkih antirežimskih kanala u Srbiji. Na jednoj žurci Milošu prilaze četiri momka njegovih godina (u dvadesetim i tridesetim): Dušan Pavlović, crtač stripova Ivan i braća Vlada i Filip. Dušan predstavlja grupu sledećim rečima: „mi smo, da prostiš, iz RDB” – ne iz Resora državne bezbednosti, kako bi svaki građanin Srbije u to doba protumačio ovu skraćenicu, nego iz Resora digitalnog Beograda, „vrlo ozbiljan sajt o Beogradu, tačnije, o njegovim ožiljcima urbanosti” (Penevski: 22). Oni ga tada pitaju da se pridruži njihovoj mreži, pošto ima iskustva s uređivanjem veb-stranica i pošto je s Novog Beograda, dela grada koji je ostao nepokriven. Specifičnije, oni bi želeli da Miloš prikupi informacije o jednom od najvećih „ožiljaka” na mapi Beograda – o Starom sajmištu.¹⁵²

Miloš pristaje da se pridruži RDB-u i potraga za informacijama o Starom sajmištu mu donosi mnoga nova znanja o skrivenoj prošlosti Beograda i veri beogradskih Jevreja, ali mu pomaže i da noviju prošlost stavi u perspektivu, što se posebno odnosi na zločine Miloševićevog režima o kojima je saznavao radeći kao novinar. Čitalac će na kraju romana, zajedno s likovima okvirne priče, otkriti da su Milošev i Dušanov deda izgleda bili prijatelji. Ispostavlja se zapravo da oni bili glavni likovi priče smeštene u tridesete i četrdesete godine XX veka: tehničar Stanimir Pavlović i fotograf Petar Milić su se susreli na drugom Međunarodnom sajmu koji je održan u Beogradu 1938. godine. U vreme nacističke okupacije, Petar Milić dokumentuje genocid nad Jevrejima, ali ga srpski informant prokazuje Gestapou, posle čega ga hapse, muče i ubijaju na lokaciji Starog sajmišta. S druge strane, Nemci zapošljavaju Stanomira Pavlovića kao au-

¹⁵² Osam godina po objavljivanju romana *Manje važni zločini*, Milovan Pisari i Rena Ridl priređuju knjigu koja umnogome uspeva da realizuje ambiciozni plan trija iz „Resora digitalnog Beograda”, predstavljajući mesta Holokausta i mesta antifašističkog otpora u Beogradu tokom Drugog svetskog rata: *Mesta stradanja i antifašističke borbe u Beogradu 1941–44*, s prikladnim podnaslovom *Priručnik za čitanje grada*.

tomehaničara; jedan od njegovih zadataka je da čišćenje dušegupki. Kada postane svestan da je postao saučesnik u ubijanju beogradskih Jevreja, on sabotira vozilo. Međutim, komunističke vlasti će ga posle rata optužiti za kolaboraciju s nacistima i ubiti ga u septembru 1945. godine.

Način na koji Miloš, uz Dušanovu pomoć, otkriva sudbinu svog dede – o čemu mu njegov otac koji je odrastao kao siročće nikada ništa nije rekao – ne ističe samo prekid u lancu intergeneracijskog sećanja, već u prvi plan stavlja ulogu i odgovornost onih koji su postrance posmatrali genocid. Miloševa pretraga u arhivama navodi ga, a time i čitaoca, da razmišlja o pitanjima saučesništva i kolaboracije u različitim vremenima – tokom četrdesetih, za vreme Drugog svetskog rata i Holokausta, i u devedesetima, tokom jugoslovenskih ratova, genocida u Srebrenici, kosovskih ratnih zločina i NATO bombardovanja. Ta struktura radnje održava radnju romana i filmova koje Maks Silverman opisuje kao primere palimpsetskog sećanja, gde

„dobar deo intrige [...] potiče odatle što se pokazuje da se istraživanje jednog zakopanog sećanja [...] pretvara u istraživanje drugog sećanja [...]. Ili pre, pokazuje se da su sećanja na temeljan način povezana, tako da dolazi do prekomponovanja momenata za koje se mislilo da su vremenski i prostorno odvojeni, da bi nastala drugačija prostorno-vremenska konfiguracija.” (Silverman: 3)

Roman ova pitanja povezuje tropom koji prošlost predstavlja kao virtuelnu bazu podataka. Momci iz Resora digitalnog Beograda definišu svoju veb-stranicu kao „interaktivnu mapu Beograda gde prostorne tačke imaju i svoje vremenske bunare sa zanimljivim podacima... virtuelno nam pruža mogućnost da sve dođe na površinu” (Penevski: 34). Nije slučajnost da su i deda Petar i unuk Miloš opsednuti modernim medijima svog doba i da koriste fotografiju i internet da bi dokumentovali i arhivirali (nastojeći da spasu sećanja od zaborava i da ih otkriju za budućnost) slučajeve ekstremnog nasilja ili flagrantne društvene nepravde koje drugi građani zaboravljaju, potiskuju ili ignorišu. Udvoja-



Slika 8.1 Naslovna strana romana *Manje važni zločini* Zorana Penevskog. Reprodukivano uz dozvolu Zorana Penevskog.

nje različitih vremenskih slojeva, vraćanje iz devedesetih u četrdesete i nazad, nije predstavljeno samo idejom o interaktivnoj veb-stranici koja hiperlinkovima otvara i povezuje zaboravljene priče o mestima stradanja u Beogradu, već i samom strukturom romana. Književni tekst se sastoji od 156 vrlo kratkih, numerisanih poglavlja, koji se kao narativ „flešuje” ili „hiperlinkuje” s drugim veb-stranicama, tekstovima i slikama koje pričaju priče o dve različite generacije i pružaju čitaocu istorijske informacije o beogradskom Sajmištu. Najzad, ilustracija za naslovnu stranu knjige koju je napravio sam Penevski, takođe sugeriše da se traumatska istorija Beograda može čitati kao palimpsest. Naslovnica prikazuje fotografiju Terazija u sepiji i drum kojim je dušegupka prolazila od Starog sajmišta k Jajincima. Na fotografiji je i tlocrt Starog sajmišta, čime se sugerišu slojevi koji izvrću obične prostorno-vremenske odnose: umesto da ostane zakopana pod sadašnjošću, prošlost je projektovana na nju, ukazujući na nemogućnost njenog brisanja i na značaj prošlosti u sadašnjosti.

Premda se u prvi mah čini da roman veliča mogućnosti interneta da pristupi prošlosti i da upamti njene mračne strane, iznenađujuće veze prostor-vreme, koje izbijaju na površinu i refleksije glavnog lika o kolektivnom zaboravljanju i načinima na koje se taj zaborav ucrtava u mapu grada prilično su pesimistične. Nadalje, paralela koja postoji između ravnodušnosti mnogih građana Srbije prema sećanjima na genocid nad Jevrejima tokom Drugog svetskog rata, koji je počinjen u samom srcu glavnog grada, i negiranja genocida u Srebrenici i ratnih zločina na Kosovu, baca sasvim novo svetlo na moto kojim se roman otvara, citat Slobodana Miloševića iz 1998. godine: „Čitava naša zemlja razvijaće se kao Novi Beograd” (Penevski: 7). Novi Beograd je najmoderniji i najurbaniji deo Beograda, ali se na toj opštini takođe nalaze ostaci Starog sajmišta. Nadalje, upotreba ovih reči za moto romana na neki način sugeriše da je potrebna podrška institucija i političkih snaga da bi sećanje na traumatsku prošlost postalo deo kulturnog sećanja. Ako institucionalna podrška izostaje, onda je, kako se u romanu sugeriše (iako se to čini u formi romana, a ne bloga ili veb-stranice), moguća alternativa *world wide web*, što nam omogućava da stvaramo *digi-*

talne „konstelacije samokritičnih nacionalnih sećanja”, koje, na šta upućuje naslov knjige, ne tretiraju zlo naneto drugima kao *manje važan zločin* (Assmann, „Holocaust”: 101). Važna uloga otkrivanja veza i njihovog postavljanja na (digitalnu) mapu kao da je rezervisana za mladu, urbanu generaciju. Međutim, ovaj postmoderni roman za koji je karakteristična gusta tekstura u koju se upliću različiti temporalni slojevi i lokacije, kao i složen zaplet, možda i nije najdelotvorniji medij da se dođe do šire publike – i to posebno mlade; zbog toga se u poslednjem odeljku osvrćem na jedan noviji srpski film na temu sećanja na Holokaust.

Film Gorana Paskaljevića „Kad svane dan”: između dužnosti da se pamti i zamke didaktičnosti

Pomalo nalik knjizi *Manje važni zločini*, radnja filma Gorana Paskaljevića „Kad svane dan” (2012) bavi se velikom potragom, traganjima protagonistu za skrivenom istinom.¹⁵³ Njegova potraga počinje u novembru 2011. godine, kada glavni lik filma, penzionisani nastavnik muzike Mišo Brankov, dobije pismo od Jevrejskog muzeja u Beogradu. Kustoskinja muzeja objašnjava mu da je tokom nedavne popravke vodovodnih cevi na mestu Starog sajmišta pronađena jedna metalna kutija. Predaje mu metalnu kutiju koja sadrži fotografije, pismo i nedovršnu muzičku partituru pod naslovom „Kad svane dan” koju je, prema njenim rečima, komponovao njegov stvarni otac, Isak Weiss. Sa svojom ženom Sarom, kompozitor je bio zatočen u logoru na

¹⁵³ Film „Kad svane dan” stiže izvesnu međunarodnu potvrdu, osvojivši nagrade na nekoliko međunarodnih filmskih festivala, među ostalima, Grand Prix na filmskom festivalu u Terniju (Italija, 2012), u Meridi (Španija, 2012) i Klivlendu (SAD, 2013). Godine 2013, film je selektovan za srpskog kandidata za Oskara, ali nije bio nagrađen.

Starom sajmištu, gde su oboje ubijeni jer su bili Jevreji. Kutija sadrži papir na kojem Weiss traži od nalazača – u slučaju da oni ne uspeju da izađu iz logora – da kutiju preda Brankovima koji se staraju o njihovom sinu Miši. Miša Brankov ne može da poveruje da su ga zapravo usvojili Brankovi, na čijem je imanju u blizini Pančeva odrastao, ali će on svejedno kutiju odneti kući.¹⁵⁴ Na izlasku iz muzeja, kustoskinja mu pokazuje izložbu o koncentracionom logoru na Starom sajmištu i dušegupku koju su nacisti koristili da bi ubijali Jevreje, na šta Brankov izgovara: „Strašno je... da ja o tome skoro ništa nisam znao” (13:20). Poseta Emilu Najfeldu, starom poznaniku Weissovih u Beogradu, potvrđuje priču kustoskinje. Brankovljev brat koji i dalje živi na imanju na kojem su obojica odrasli takođe priznaje da su mu roditelji rekli da prihvati Mišu kao brata i da mu nikad ne pokaže ili kaže da je usvojen. Brankov potom odlazi da poseti Staro sajmište i postaje sve opsednutiji pričom svojih roditelja, počevši da veruje da je njegov otac u stvari pokušao da mu se obrati posredstvom nedovršene partiture, te da će taj razgovor s mrtvima postati moguć tek kada on, njegov sin, dovrši partituru. Brankov želi da se muzički komad izvede na Starom sajmištu, kao poslednja počast njegovim roditeljima i drugim jevrejskim žrtvama koje su na tom mestu ubijene. Pokazuje se, međutim, da je tu ambiciju izuzetno teško sprovesti, jer su ljudi kojima prilazi nespemni da mu pomognu, pošto ili ne vide značaj komemorativnog događaja ili ne veruju u njegovu priču: sadašnji vođa amaterskog hora koji je ranije vodio Brankov priprema hor za novogodišnji program, a njegov vlastiti sin, i sam profesionalni muzičar, priprema svoj orkestar i hor za premijerno izvođenje jedne od njegovih kompozicija. Sinovljeva reakcija na očev opis događaja na Starom sajmištu posebno je rečita: „Daj tata! To je gotovo. Koga je briga za to danas? Pusti da se država bavi time!

¹⁵⁴ Nije slučajno da je scenario za ovaj film napisao srpsko-jevrejski pisac Filip David, koji je kao dete preživeo Holokaust, skriven od nacista sa svojom porodicom u kući srpskih seljaka. Godine 2015, Filip David nagrađen je NIN-ovom nagradom za 2014. godinu za roman *Kuća sećanja i zaborava*.

Ako to [mesto] nije obeleženo, za to postoji razlog” (66:25). Na kraju će kompoziciju izvesti prezreni i zapostavljeni predstavnici savremenog društva: romski orkestar čija je prva violina Brankovljević bivši učenik Rade, i Marko Popović, nekada čuveni pevač klasične muzike koji je posle smrti svoga sina – koji je na silu mobilisan u službu Miloševićevih ogavnih ratova i ubijen na frontu – postao alkoholičar koji živi u drvenom kućerku na Adi Ciganliji.¹⁵⁵

Brankovljeva potraga očigledno povezuje sećanje na Holokaust s pričama o nepravdi kojoj su izloženi oni koji danas žive na marginama srpskog društva. U kući u Dunavskoj ulici na Dorćolu, gde su nekada živeli Weissovi, sada stanuje siromašna porodica koja živi u strahu od isterivanja iz njihovog skromnog doma, pošto investitori planiraju da sruše zgradu. Neki od tih ljudi, uključujući i izbeglice iz ratova devedesetih, žive čak na prostoru Starog sajmišta, i taj detalj u prvi plan stavlja palimpsetski karakter ovog mesta danas. Uprkos tome, višeslojnost istorije ovog logora tokom Drugog svetskog rata se u filmu ne pominje. Iako kustoskinja Brankovu tačno prenosi istoriju „Judenlager Semlin”, predstavljajući ga kao logor za Jevreje i Rome, i pominjući srpsku kolaboraciju s nacistima, njena se priča završava na 1942. godini, što izostavlja jedan važan istorijski sloj: sloj o tranzitnom logoru u periodu od 1942. do 1944, u kojem je umrlo na hiljade političkih zatvorenika. Film „Kad svane dan” predstavlja Staro sajmište samo kao mesto jevrejskog i romskog stradanja. U filmu se aktuelno nasilje desničarskih grupa nad Romima u Srbiji eksplicitno povezuje s (neo-)nacizmom, scenom koja prikazuje kako su proslavu venčanja romske porodice, čijim je dečacima Brankov davao besplatne časove violine, brutalno prekinuli huligani koji su zapalili kuću molotovljevim koktelima.

¹⁵⁵ Ada Ciganlija je poluostrvo na južnoj obali Save, jedna od najvećih beogradskih javnih zelenih površina i popularna zona za rekreaciju. Na njenom severnom kraju nalaze se splavovi koji se koriste kao vikend-kućice – u kojima se retko živi. Oni koji pak žive u njima geografski su, društveno i simbolički smešteni na margini grada.

Kako s pravom primećuje filmska kritičarka Kristina Đuković, velika mana ovog filma je u njegovoj didaktičkoj tendenciji koja se, prema njoj, na formalnom nivou odražava na dva načina. Prvo, film formalno, posredstvom sporih i krupnih kadrova, sugerše ličnu, unutrašnju dramu i, njenim rečima, „pokušaj društvene katarze”, ali narativna logika filma to ne odražava, jer se „odvija po tezama razrađena lista tačaka koje, kao po nekom dnevnom redu, mapiraju krajnje uopšteno i, što je posebno kontradiktorno – neangažovano jednu od najtragičnijih istorijskih priča na ovim prostorima. Otuda je ovo film pravljen da se obavi neka uopštena civilizacijska [sic] dužnost, a ne da se, kako je željeno angažovano ispriča priča” (Đuković 2013). Drugo, ona ističe da su likovi, uključujući i lik protagoniste, plitki, te da je neuverljivo prikazati visokoobrazovanog humanistu kakav je Brankov kao da nema nikakvog znanja o Starom sajmištu. Kako Đuković ističe, „uprkos trudu Mustafe Nadarevića koji uspeva da udahne nekakav život u gipsanu skulpturu koja mu je data umesto lika, ova linija filma zauzdavana je matematički proračunato u težnji da se poentira i izvedu pedagoški suvi zaključci o nemaru savremenog doba” (Đuković 2013). Đuković s pravom izdvaja fantastični završetak filma kao estetski uspešiji moment, gde Miša Brankov, ponesen melodijama romskog orkestra tokom izvođenja partiture koju je komponovao njegov otac, u nečemu između polusna i poluhalucinacije, susreće svoje roditelje i grudva se s njima.

Kako je očito nastao u cilju spasavanja sećanja na Holokaust od zaborava i s namerom da edukuje, film pretapa estetiku u didaktiku. Premda bi se moglo reći da je njegova osnovna ideja sasvim na tragu IHRA-inog naglaska na obrazovanju, kao umetničko delo ovaj film ima prilično skromne domete. Stavi li se na stranu poruka o važnosti pamćenja Holokausta, razumevanje sećanja kao palimpsesta u ovom je filmu daleko je jednostavnije i u konačnici daleko manje ubedljivo nego u romanima o kojima je dosad bilo reči. Umesto složenih odnosa između prošlosti i sadašnjosti, film nudi proste jedan-na-jedan analogije: na primer, sugerše se da položaj srpskih Roma danas izravno odražava položaj Jevreja u Holokaustu. Višeslojna priroda Sajmišta uzeta

je u obzir, ali na vrlo selektivan način, tako da se sudbina mnogih nejevreja ispušta iz vida. Film upućuje nedvosmisleni kritiku mnoštvu propusta u odnosu države Srbije prema pamćenju Holokausta, i to posebno u vezi sa Sajmištem, ali je način na koji film predstavlja sećanja na Holokaust i sam ponešto reduktivan, a shvatanje transgeneracijskog prenosa ostaje veoma naivno.

Zaključak

U jednom od novijih eseja napisanih o konferenciji održanoj 2015. godine u Berlinu, koja se bavila ulogom komemorativnih centara u nemačkom obrazovanju, Ivanji beleži opasku Monike Griters (Monika Grütters), nemačke ministarke za kulturu i medije, koja je rekla da smo „još u srećnoj situaciji da čujemo glasove svedoka vremena (*Zeitzeugen*), uskoro će, doduše, autentična mesta progona i uništavanja biti samo još 'kameni svedoci'” (Ivanji, „Konferencija”). Ivanji ovako komentariše iskaz ministarke:

„Ja se nadam da ti memorijalni centri nisu sagrađeni za nas i zbog nas. Sagrađeni su za ljude koji ih posećuju, za generacije koje nisu doživele one dve decenije nacističke vladavine koje ja uprošćeno nazivam 'vremenom zla', da bi one saznale nešto o čemu se u njihovoj porodici nije govorilo, o čemu su možda nešto malo učili u svojim školama, da bi sa tim fragmentima istine o istoriji svog naroda mogli da se suoče prilikom posete jednog od memorijalnih centara. [...] Namenjeni su potomcima, našim potomcima, potomcima zločinaca i pre svega one ogromne većine koja je posmatrala zločine, a nije se usudila da išta preduzme protiv njih.” (Ivanji, „Konferencija”)

Iako se neki pribojavaju da će smrću poslednjeg preživelog rad memorijalnih centara takođe prestati, Ivanji relativizuje taj strah, kazavši da sećanje na Holokaust i njegov značaj ostaje na generacijama koje dolaze. To njegovo uverenje osnažuje se ka-

da oko sebe vidi zainteresovana lica četrnaestogodišnjaka u poseti Buhenvaldu: mi „svedoci vremena (*Zeitzeugen*) rekli smo što smo imali da kažemo, odstupamo, izumiremo, a sada je reč o opstanku i radu nemačkih memorijalnih centara u XXI veku za drugu i treću generaciju posle nas i naših dželata” (Ivanji, „Konferencija”). Govoreći o upotrebi reči *Zeitzeuge* i njenom prisustvu u nemačkom akademskom svetu, Ivanji pominje da je za njega lično radoznalost i interesovanje mladih značajnije od bilo kakvog suda koji bi od njega mogao da traži da svedoči. On jasno kaže da se ne smatra „svedokom jednog vremena”, već da može da posvedoči o onom što je iskusio, dodajući neobičnu „poruku” okupljenima u Berlinu: „Lepo je što ne želite da nas zaboravite, hvala vam, ali svoju energiju posvetite pomoći onima koji danas pate. Ovog trenutka, na primer, izbeglicama, bez obzira na to odakle su, ako im je zlo” (Ivanji, „Konferencija”).

Osvrnuvši se na srpski kontekst, Ivanji promišlja o statusu Starog sajmišta koji je i dalje nedefinisan i o raspravama o izgradnji memorijalnog centra na toj lokaciji (koji je danas ponovo upitan zbog ambicioznog projekta urbanizacije „Beograd na vodi” koji se finansira saudijskim novcem). Premda je Ivanji uveren da „svedoci vremena” i njihova deca ne bi trebalo da imaju posebno pravo da odlučuju o tome kakve će memorijalne centre Beograd graditi, on ipak kaže da, kada bi se on pitao, to „svakako ne treba da budu groblja, nego mesta života, pametnog učenja o dobru i zlu” (Ivanji, „Konferencija”).

Iz drugog njegovog eseja postaje jasno da to „učenje o dobru i zlu” ne treba razumeti kao preobraćanje sećanja na Holokaust u univerzalizujuću poruku lišenu bilo kakvih lokalnih specifičnosti. Ivanji izdvaja pozorišnu predstavu *Nevidljivi spomenici* kao jedan od najimpresivnijih pokušaja da se sledećoj generaciji prenese sećanje na Holokaust. Nastala kao zajednički projekt dvadeset i troje učenika beogradske Treće gimnazije, predstava pokazuje kako tinejdžeri u Srbiji danas preispituju ulogu sopstvene porodice u ratnim zločinima u Drugom svetskom ratu, tretirajući ih kao počinioce, saučesnike, neme posmatrače. Projekt je izveden uz podršku zagrebačkog Gete instituta, Bitef teatra i Treće gimnazije, ali bez ikakve finansijske podrške

državnih institucija (Ivanji, „Kultura”).¹⁵⁶ U pogovoru novijem tematskom broju posvećenom transnacionalnom sećanju, Rotberg primećuje:

„Forme dijaloga, veza i prevoda koji se odigravaju kroz multidirekionalne susrete ne odigravaju se u ujednačenom prostoru [...]. Podrazumeva se da će moćne snage – posebno država – nastojati da stvore istorijsko sećanje prema svojoj viziji i da će pokušati da ga učini obavezujućim. No, prinudno zaboravljanje i sećanje koje definiše država predstavljaju samo pola priče. [...] Nema garancija o tome kakva će biti dinamika multidirekcionalnog sećanja, ali ono pomaže da se ustanovi teren za praktikovanje politike lokacije koja artikuliše lokalna pitanja u nacionalnim i transnacionalnim razmerama.” („Afterword”: 655)

Kako pokazuje moja analiza Ivanjijevog *Čoveka od pepela*, ovaj roman otkriva, razlažući višestruke slojeve jednog koncentracionog logora, kako pažljivo balansiranje pamćenja Holokaušta, organizovano u Buhenvald, može izneti na videlo druge (pri)povesti o ekstremnom nasilju i pomoći pri njihovom artikulisanju, a da istovremeno ne dovede do prisvajanja sećanja na žrtve Holokaušta. Te se (pri)povesti mogu dovesti u vezu s istim mestom, kao što je slučaj s (često nevinim) žrtvama sovjetske

¹⁵⁶ Ovaj projekt je jedan od brojnih primera koji pokazuje da se alternativna, neisključujuća kultura pamćenja Holokaušta u Srbiji pojavljuje mahom zahvaljujući inicijativama nevladinog sektora. S obzirom na fokus ovog poglavlja, te napore ne mogu da razmatram detaljno, ali ću ovde nabrojati neke važne primere: Poseta Starom sajmištu (videti <http://www.starosajmiste.info/en/#>), koju odlikuje ne samo veoma informativna veb-stranica već i organizovane vođene posete Starom sajmištu, seminari i predavačke ture; edukativni projekt „Dani sećanja” (videti <http://danisećanja.rs/?lang=en>), projekt „Protiv zaborava: četiri logora II svetskog rata u Beogradu” (videti <http://www.protivzaborava.com/en/about/>), kao i inicijative Saveza jevrejskih opština Srbije, kakva je fascinantna digitalna arhiva „Portreti i sećanja jevrejske zajednice pre Holokaušta” (videti <http://www.jevrejipamte.org/>).

represije u godinama neposredno posle rata, ili s geografski i istorijski udaljenijim događajima, kao što je slučaj s ratnim zločinima počinjenim tokom jugoslovenskih ratova devedesetih godina XX veka. Važno je pomenuti da Ivanjijev roman sugerije da bi institucionalizovani oblici memorijalizacije Holokausta trebalo da uvažuje i „žrtve bez lobija”, poput Jehovinih svedoka, homoseksualaca i Roma, i da tretiraju sve preživjele jednako – pa tako i one iz istočne Evrope. On pokazuje da iako je sećanje na Holokaust na intrinzičan način multidirekcionalno (i ka unutra, recimo, u odnosu na „skrivenne” priče Jehovinih svedoka, homoseksualaca i Roma, i ka spolja, u odnosu na istorijski ili geografski različite događaje), da li će se i koliko određene priče pričati i koliko će se daleko u tome ići uistinu zavisi od konkretnih oblika realizacije lokalnih politika sećanja. Najzad, čini se da roman sugerije da na mestima gde takva kultura sećanja ne postoji, dela fikcije bar delom mogu da ispune praznine i tišinu koja ostaje iza sećanja državno sponzorisanih. Zar glavni protagonist ovog romana, Čovek od pepela, u sebi ne objedinjuje duše *svih* žrtava koje obitavaju u Etersbergu?

Pomerimo li fokus s Nemačke na Srbiju, s etablirane mreže memorijalnih centara i bogate kulture koju odlikuje živa javna rasprava na jednu veoma politizovanu javnu arenu, uloga kritičkih kulturnih praksi postaje još važnija. Romani Ivanjija i Penevskog, i s nešto manjim dometom, Paskaljevićev film, uzdrmajaju, nadopunjuju i nijansiraju zvanično sprovedeno pamćenje Holokausta u Srbiji. Čineći to, oni potvrđuju važnu ulogu umetnosti u preobražavanju komunikativnog sećanja na Holokaust u Srbiji u dugovečno sećanje. Romani i film prikazuju postojeće napetosti između lokalnih politika sećanja koje odlikuje etnokulturno rasparčavanje, s jedne strane, i priklanjanja međunarodnom trendu univerzalizacije Holokausta i njenog implicitnog obećanja kosmopolitske etike, s druge. Postavljajući nelagodna pitanja o saučesništvu i kolaboraciji u masovnim zločinima počinjenim tokom četrdesetih i devedesetih godina XX veka, oni konstruišu „konstelacije samokritičnih nacionalnih sećanja” i otkrivaju transnacionalni potencijal sećanja na Holokaust u Srbiji (Assmann, „Holocaust”). Međutim, Paskalje-

više film ukazuje i na neke zamke ovog buma memorijalizacije Holokausta u savremenoj Srbiji. Iako je pritisak da se šira publika obrazuje o Holokaustu u Srbiji važan (i sasvim u skladu s ciljevima IHRA-e), on je opravdan samo ako se čitava složenost lokalne istorije uzme u obzir. Ako to nije slučaj, međudnos lokalnih i globalnih okvira sećanja na Holokaust sasvim bi se lako mogao predstaviti kao susret koji se nije dogodio, odnosno kao priča o propuštenim prilikama.

Literatura

- Allwork, Larissa. „Holocaust Remembrance as Civil Religion: The Case of the Stockholm Declaration (2000)”. *Revisiting Holocaust Representation in the Post-Witness Era*. Ed. Diana I. Popescu and Tanja Schult. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2015: 288–304.
- Antić, Ana. „Police Force under Occupation: Serbian State Guard and Volunteers’ Corps in the Holocaust”. *Lessons and Legacies X. Back to the Sources: Re-Examining Perpetrators*. Ed. Sara R. Horowitz. Evanston, Illinois: Northwestern UP, 2012: 13–36.
- Assmann, Aleida. „Europe: A Community of Memory?” *Twentieth Annual Lecture of the GHI. 16. November 2006. GHI Bulletin*, 40, 2007: 11–25.
- Assmann, Aleida. „The Holocaust, a Global Memory? Extensions and Limits of a New Memory Community”. *Memory in a Global Age: Discourses, Practices, and Trajectories*. Ed. Aleida Assmann and Sebastian Conrad. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011: 97–117.
- Assmann, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: Beck, 2006: 238–241.
- Bajford, Jovan. *Staro sajmište. Mesto sećanja, zaborava i sporenja*. Beograd: Beogradski centar za ljudska prava, 2011.
- Brajović, Tihomir. „Geteov hrast na Zapadnom Balkanu. Fenomen kompenzativne memorije u savremenom srpskom, hrvatskom i bosanskohercegovačkom romanu”. *Sarajevske sveske*, 29–30, 2010: 477–489.
- Brajović, Tihomir. „Goethe’s Oak Tree in the Western Balkans: Wars, Memories and Identities in Contemporary Serbian, Croatian and Bosnian-Herzegovinian Novels”. *Balkan Memories: Media Constructions of National and Transnational Memory*. Ed. Tanja Zimmermann. Bielefeld: transcript Verlag, 2012: 163–169.

- Byford, Jovan. *Denial and Repression of Anti-Semitism: Post-Communist Rehabilitation of the Serbian Bishop Nikolaj Velimirovic*. New York: Central European UP, 2007.
- Butler, Judith. „Precarious Life”. *Radicalizing Levinas*. Ed. Peter Atterton and Matthew Calarco. New York: SUNY P, 2010: 3–19.
- Cvetković, Dragan. „Holokaust u Nezavisnoj državi Hrvatskoj – numeričko određenje”. *Istorija 20. veka*, 1, 2011: 163–182.
- David, Lea. „Holocaust as Screen Memory: The Serbian Case”. *History and Politics in the Balkans*. Ed. Srđan Jovanović and Veran Stančetić. Beograd: Center for Good Governance Studies, 2013: 64–88.
- Dillon, Sarah. *The Palimpsest: Literature, Criticism, Theory*. London: Continuum, 2007.
- Đuković, Kristina. „Kad svane dan – Goran Paskaljević: beživotno predavanje”. *Popboks*, 8. januar 2013. <http://www.popboks.com/article/9322>
- Farmer, Sarah. „Symbols That Face Two Ways: Commemorating the Victims of Nazism and Stalinism at Buchenwald and Sachsenhausen”. *Representations*, 49, 1995: 97–119.
- Goethe. *Gedichte*. Ed. Erich Trunz. Munich: Beck, 1998.
- Ivanji, Ivan. *Čovek od pepela*. Beograd: Stubovi kulture, 2006.
- Ivanji, Ivan. „Kinderfräuleinsprache und 'naški jezik', unsere Sprache”. *Erinnerung an Jugoslawien in der deutschsprachigen Literatur: zur Exophonie*. Ed. Kristian Donko and Johann Georg Lughofer. Ljubljana: Goethe-Institut, 2014: 4–7.
- Ivanji, Ivan. „Konferencija o radu memorijalnih centara u XXI veku u Berlinu: Kako se sećati zločina”. *Vreme*, 1291, 1. oktobar 2015. <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=1331472>
- Ivanji, Ivan. „Kultura sećanja – jedan performans, jedna izložba i jedna predstava o Holokaustu: Moj krik iz dečjih usta”. *Vreme*, 1274, 4. jun 2015. <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=1302836>
- Ivanji, Ivan. Lični intervju. 5. januar 2016.
- Judt, Tony. *Postwar: A History of Europe since 1945*. New York: Penguin P, 2005.
- Koljanić, Milan. *Nemački logor na beogradskom Sajmištu*. Beograd: Institut za savremenu istoriju, 1992.
- Koselleck, Reinhart. „Formen und Traditionen des negativen Gedächtnisses”. *Verbrechen erinnern: Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord*. Ed. Volkhard Knigge and Norbert Frei. Munich: C. H. Beck, 2005: 21–32.

- Leggewie, Claus. „Seven Circles of European Memory”. *Eurozine*, 20. December 2010. <http://www.eurozine.com/seven-circles-of-european-memory/>
- Levy, Daniel and Nathan Sznajder. *The Holocaust and Memory in the Global Age*. Trans. Assenka Oksiloff. Philadelphia: Temple UP, 2006.
- Lothe, Jakob, Suleiman Susan Rubin, and Phelan James. „Introduction: 'After' Testimony”. *After Testimony: The Ethics and Aesthetics of Holocaust Narrative for the Future*. Ed. Jakob Lothe, Susan Rubin Suleiman, and James Phelan. Columbus: Ohio State UP, 2012: 1–19.
- Manoschek, Walter. *Serbien ist judenfrei*. München: Oldenbourg, 1995: 109–154.
- Mataušić, Nataša. *Jasenovac 1941–1945: logor smrti i radni logor*. Jasenovac – Zagreb: Javna ustanova Spomen-područje Jasenovac, 2003.
- Milosavljević, Olivera. *Potisnuta istina. Kolaboracija u Srbiji 1941–1944*. Beograd: Helšinski odbor za ljudska prava u Srbiji, 2006.
- Oehmke, Philippe. „Zwickmülle der Vergangenheit”. *Der Spiegel*, 21, 2008: 166–168.
- Penevski, Zoran. *Manje važni zločini*. Beograd: Okean, 2005.
- Pisarri, Milovan. „Exhibition on the Holocaust in Serbia: The Problem of Selective Memory”. *Blog foruma za primenjenu istoriju*, 25. april 2012. <http://www.starosajmiste.info/blog/exhibition-on-the-holocaust-in-serbia-the-problem-of-selective-memory/>
- Pisarri, Milovan. and Rena Raedle, eds. *Mesta stradanja i antifašističke borbe u Beogradu 1941–44. Priručnik za čitanje grada*. Beograd: B92, Rosa Luxemburg Stiftung South East Europe, 2013.
- Radonić, Ljiljana. „Standards of Evasion: Croatia and the 'Europeanization of Memory'”. *Eurozine*, 6. april 2012. <http://www.eurozine.com/articles/2012-04-06-radonic-en.html>
- Rothberg, Michael. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford UP, 2009.
- Rothberg, Michael. „Afterword: Locating Transnational Memory”. *European Review*, 22.4, 2014: 652–656.
- Silverman, Max. *Palimpsestic Memory: The Holocaust and Colonialism in French and Francophone Fiction and Film*. New York: Berg-hahn, 2013.

ZAKLJUČNE NAPOMENE

Kada sam ga pitao da li misli da bi se nemački model *Ver-gangenheitsbewältigung* – suočavanja s nacističkom prošlošću – mogao primeniti na zemlje bivše Jugoslavije posle užasnih ratova devedesetih, Ivan Ivanji ni minuta nije oklevao s odgovorom: „ne”. Zbog mog zapitanog pogleda, odgovorio mi je: „Ne, jer za razliku od nacističke Nemačke, zaraćene elite jugoslovenskih ratova nikada nisu poražene” (Ivan Ivanji, intervju s autorom, 4. januar 2016). Budući da dolazi od osobe koja je preživela i Holokaust i metež raspada Jugoslavije, takav odgovor zvuči krajnje pesimistično. Međutim, novija istraživanja stavova današnjih građana bivše Jugoslavije o ratnim zločinima koje su počinili njihovi sunarodnici ili zločina u ime „njihove” nacije, samo potvrđuju Ivanjijevu dijagnozu. Na temelju analize ispitivanja javnog mnjenja koje je nedavno sprovedeno u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj, Srbiji i Kosovu, Marko Milanović pokazuje da je poricanje ratnih zločina i revizionistički stav prema prošlosti široko rasprostranjena stvar u bivšoj Jugoslaviji, definisana u skladu s etničkim predrasudama. Milanović zaključuje da, suprotno iskazima samog Međunarodnog krivičnog suda za bivšu Jugoslaviju, sud „nije uspeo da uveri relevantne populacije da su nalazi presuda istiniti” („Impact”: 258). Ispitivanja javnog mnjenja pokazuju da se „različite etničke zajednice bivše Jugoslavije *takmiče u viktimizaciji*, što je glavna prepreka na putu uzajamnog praštanja i pomirenja” („Establishing”: 1325–1326).¹⁵⁷

¹⁵⁷ Jedan od najistrajnijih mehanizama koji održavaju nadmetanje u viktimizaciji je, prema Milanoviću, povezano s državnim obrazovnim sistemom koji neprestano perpetuira nacionalističke narative („Establishing”: 1345).

U čitavoj knjizi pokušavao sam da kažem da traumatska sećanja koja su karakteristična za prostor bivše Jugoslavije mogu i da prekorače nacionalne ili etničke granice, i da dovedu u pitanje ovaj obrazac nadmetanja u viktimizaciji koji stimulišu elite na vlasti i podupiru sistemi državnog obrazovanja. Činjenica je da se uticaj književnosti na gledišta ljudi jamačno ne može izmeriti na način na koji Milanović analizira uticaj Međunarodnog krivičnog suda za bivšu Jugoslaviju. Pa ipak, književnost predstavlja značajnu silu u složenoj dinamici konstruisanja sećanja u državi, ispod i mimo nje. Književnost je važan medij sećanja i zbog svog imaginativnog potencijala i zbog sposobnosti da pokrene mišljenje o prošlosti kroz genealogije i analogije koje su drugačije od onih koje promovise (nacionalna) država. Ovom knjigom nastojao sam da pokažem kako je književnost o Holokaustu pisana u Jugoslaviji i njenim naslednicama često funkcionisala kao kontrasećanje protiv dominantne politike identiteta, to jest, kao medij kojim se nude alternativni narativi o prošlosti koji omogućavaju druge forme zamišljanja budućnosti.

Mapirajući jugoslovensku i postjugoslovensku književnost o Holokaustu od svedočenja prve generacije preživelih do fikcije koju su pisali pripadnici treće generacije, pokušao sam da konstruišem nov arhiv (ili da napišem alternativnu književnu istoriju) dosad ne(dovoljno) istraženih tekstova o Holokaustu. Reč je o arhivu koji je nov u dvostrukom smislu. S jedne strane, povezivanjem ovih tekstova i njihovim razmatranjem u istorijskom kontekstu u kojem su se javljali, pokušao sam da otkrijem kako je sećanje na Holokaust predstavljano, puštano u opticaj i prenošeno u jugoslovenskoj i postjugoslovenskoj književnosti triju generacija. Pokazao sam kako su pisci svake generacije tragali za adekvatnom estetskom formom da bi svedočili o Holokaustu (i njegovim žrtvama), te kakva je bila rana recepcija tekstova preživelih u vreme kada Holokaust još nije postao memorijska paradigma kakva je danas. Pored toga, pokazao sam i kako su tekstovi, predstavljajući Holokaust, intervenisali u načine upotrebe prošlosti u sadašnjosti da bi se promišljala temeljna isprepletenost kolektivnog stradanja/viktimizacije, pamćenja i nacionalnog identiteta. Narav te intervencije s vremenom se menjala

i uvek u odnosu prema bar dva parametra: u odnosu na 1) lokalni promenljivi istorijski i politički kontekst (za šta su najznačajniji socijalistička politika sećanja i krvavi raspad Jugoslavije); i 2) globalnu evoluciju sećanja na Holokaust (važni međaši u tom smislu su suđenje Ajhmanu i osnivanje ITF-a).

Kako je tvrdio Majkl Rotberg, sećanje je uvek „podložno aktuelnim pregovorima, unakrsnim referencama i pozajmicama” (*Multidirectional*: 3). Ova knjiga pokazala je da sećanje na Holokaust u jugoslovenskom i postjugoslovenskom kontekstu manifestuje svoju multidirekcionalnu prirodu u različitim ravnima (interna ili eksterna multidirekcionalnost), kroz različite modalitete (različite estetske forme ili mustre sećanja), i u različitim razmerama (ličnim, porodičnim, lokalnim spram supranacionalnih jugoslovenskih, intraevropskih i međunarodnih/globalnih).

Memoari i književna dela koja su tokom prvih decenija jugoslovenskog socijalizma napisali preživeli, našla su se u situaciji pregovaranja o tome kakvo mesto pripada sećanju na Holokaust u okvirima socijalističke politike sećanja. Dominantan diskurs je u datim uslovima donekle oblikovao sećanje na Holokaust, što možda na najočigledniji način predstavlja paratekstualni okvir dela Jožefa Debrecenija, te recepcija njegovog rada i rada Đorđa Lebovića. Međutim, upravo postavljanjem Holokausta na jugoslovensku mapu ova su dela podrila ili okvalifikovala neke od uporišnih tačaka državne kulture sećanja, poput objedinjene paradigme „žrtava fašizma”, dihotomije junak/mučenik, ideje otpora u logorima i državnog legalističkog shvatanja svedočenja. Složena dinamika koja se pokreće u memoarima, pozorišnim predstavama i poeziji o Holokaustu, ili je u njima na delu, može se razumeti kao oblik unutrašnje multidirekcionalnosti (Knittel: 11, 287 i dalje). Umesto dva istorijski ili geografski razdvojena sećanja koja interaguju (prema Rotbergovom modelu), činjenični i fiktionalni narativi u socijalističkoj Jugoslaviji nastali iz pera osoba koje se preživele Holokaust, kao zatočenici nacističkih koncentracionih logora izvan Jugoslavije (Debreceni u Grosrozeniu, Lebović u Aušvicu) ili ustaških logora u zemlji (Ilija Jakovljević u Staroj Gradiški), interaguju i prepliću se s do-

minantnim narativom Drugog svetskog rata, pozajmljujući od njega ili mu se odupirući. Razumevanje te interakcije ključno je da bi se razumeli estetski i retorički izbori autora, kao i nekad paradoksalan naknadni život njihovih dela.

Pisci koji su pripadali generaciji 1,5 prilazili su jugoslovenskom sećanju na Holokaust iz bitno drugačijeg ugla od generacije preživelih. Dva ključna pisca te generacije, Konstantinović i Kiš, nisu donosili samo drugačije estetske izbore, odmičući se od činjeničnih narativa ili fikcije sa snažnim mimetičkim nagnućem ka (post)modernističkim formalnim eksperimentima. Oni su takođe značajno proširili referentni okvir unutar kojeg je tada postalo moguće pisati i promišljati o posledicama Holokausta. I Konstantinović i Kiš počinju od veoma specifičnog, lokalno užljebljenog sećanja na Holokaust – od traumatskog gubitka porodice i jevrejskih prijatelja – da bi se odatle upustili u ispitivanje širih tema koje daleko nadilaze granice jugoslovenskog konteksta. Radomir Konstantinović to čini konstruisanjem velike filozofske genealogije u kojoj se hrišćanski antisemitizam povezuje s evropskim shvatanjima suverenosti i zakona, koja su pak omogućila da evropski Jevreji ostanu bez svojih prava. On se pozivao na postojeću formu putujućeg sećanja (v. Erll 2011), raspisujući je na temelju legende o Jevrejину lutalici, da bi na tom tragu promišljao o filozofskim i političkim implikacijama čitave evropske tradicije hrišćanskog antisemitizma, s namerom da prikaže logiku koja je počivala u osnovi progona jevrejskog subjekta iz društva. Puštajući čitaoca da se hvata ukoštac s hermetičnom modernističkom eksperimentalistikom, Konstantinović ogoljava saučesništvo književne (i filozofske) tradicije u stvaranju uslova koji su omogućili Holokaust. Danilo Kiš je sa svoje strane izvodio analogije između Holokausta i sličnih oblika „zla” (nacizma i staljinizma, Holokausta i gulaga), gradeći i unapređujući poetski (antimimetički i antipsihološki) model koji je razvio u svom porodičnom ciklusu u kojem piše o smrti svoga oca. Premda dela Kiša i Konstantinovića funkcionišu na različitim nivoima (genealogija spram analogije), oba su jasan znak da je sećanje na Holokaust otišlo korak dalje od nagona preživelih da dokumentuju kroz šta su prošli i o čemu su svedočili, ka modusima pisanja u kojima sećanje na Holokaust funkcioniše kao

katalizator i paradigma za promišljanje širih tema (nastanak zabranjenog subjekta, totalitarizam). Međutim, onovremena recepcija njihovih dela pokazuje, što je bio slučaj i sa generacijom preživelih, da dominantni kritičari njihovog lokalnog miljea nisu razumeli (*Ahasver*) ili uvažili (*Grobnica*) estetske izbore i političke implikacije njihovog dela.

Postjugoslovenski period odlikuje udruženi napor nacionalističkih političkih i kulturnih elita da ojačaju vezu između sećanja na (kolektivnu) žrtvu, nacionalnog identiteta i (novoosvojene) nacionalne teritorije. Taj proces je već počeo osamdesetih godina XX veka, kada su istoričari, novinari i političari često znali da koriste neke oblike analogija s Holokaustom da bi u prvi plan stavili žrtveni status sopstvene nacionalne grupacije. To kolektivno nadmetanje u autoviktimizaciji završava se igrom nulte sume i partikularizacijom nacionalnih sećanja, što je tokom osamdesetih utabalo put ratu, a posle rata poslužilo je održavanju novog nacionalnog *statusa quo*, to jest utvrđivanju snažnih nacionalnih granica koje je rat stvorio između različitih etničkih/nacionalnih grupa. Politička instrumentalizacija sećanja na Holokaust u (bivšoj) Jugoslaviji pokazuje da „ako je javno sećanje strukturno multidirekcionalno – to jest, uvek obeleženo transkulturnim pozajmicama, razmenom i prilagođavanjem – to ne znači da politiku multidirekcionalnog sećanja prate bilo kakve garancije” (Rothberg, „Between”: 86). U sferi književnosti ćemo ponovo pronaći produktivnije prakse sećanja koje se odmiču od (nacionalnog) nadmetanja ka (transnacionalnoj) solidarnosti.

Po svršetku jugoslovenskih ratova devedesetih, pisci su se suočili s potrebom da nađu prikladne estetske forme i političke kalupe da bi se poneli s užasavajućim ratnim zločinima počinjenim u bivšoj Jugoslaviji. Pisci sve tri generacije koristili su Holokaust kao optiku koja im pomaže da skrenu pažnju čitaoca na priče o ekstremnom nasilju u jugoslovenskim ratovima, prikazujući ili odbijajući logiku nadmetanja u viktimizaciji koja je u osnovi nove nacionalne politike identiteta. Taj pristup možemo uočiti u esejima i romanima Ivana Ivanjija, napisanim posle devedesetih, u delu *Mamac* pisca druge generacije Davida Albaharija, i u romanima nejevrejskih autora poput Saše Ilića, Daše Drndić, Irfana Horozovića i Zorana Penevskog. U nekim

slučajevima je glavni fokus na sećanju na Holokaust (Ivanji, Albahari, Drndić, Penevski), a u drugim (Ilić, Horozović) su u središtu pažnje ratovi devedesetih. Neki od njih, poput Saše Ilića i Daše Drndić, kritički su ispitivali korisnost nemačkog modela *Vergangenheitsbewältigung* u suočavanju s kolektivnom odgovornošću za ratove devedesetih i odsustvom refleksije o njima. U isto vreme, pisci pokazuju zabrinutost u vezi s transgeneracijskim prenosom sećanja na Holokaust, što postaje jasno iz Albaharijevog romana *Gec i Mejer*, impresivnog primera postsećanja u postjugoslovenskom kontekstu.

Tokom poslednje decenije pojavljuje se nov obrazac interakcije lokalnog sećanja na Holokaust i njegovih globalnih modela, kojim umnogome upravljaju inicijative IHRA-e. Članstvo Srbije i Hrvatske u ovoj organizaciji je, s jedne strane, dovelo do umnožavanja ambivalentnih oblika komemoracije Holokausta uz podršku države, što često ima funkciju zaklonjenog sećanja. No, u isto vreme raste broj važnih i zanimljivih inicijativa u sferi obrazovanja o Holokaustu koje u obe zemlje sprovode nevladine organizacije. Ironično je što najnovija dešavanja sugerišu da je supranacionalna memorijska paradigma „bratstva i jedinstva”, koja je u socijalističkoj Jugoslaviji funkcionisala kao „građanska religija” (Perica 2001), u državama naslednicama zamenjena drugom paradigmom koja se takođe nameće s vrha. Ovoga puta, reč je o panevropskom ili međunarodnom modelu „građanske religije” koji se usredsređuje na pamćenje Holokausta koji promovise IHRA (Allwork 2015). Posebno je interesantno da u Srbiji kritičnije refleksije o ovoj novoj dominantnoj paradigmi sećanja na Holokaust dolaze od Ivanjija, jednog od retkih i danas živih preživelih.

U toj novoj konstelaciji, književne i umetničke prakse koje se bave sećanjem na Holokaust i dalje mogu imati važnu ulogu u javnim raspravama o smislu (traumatske) prošlosti u sadašnjosti. Premda se lokalni i globalni kontekst toliko promenio da je postao gotovo neprepoznatljiv, neki od osnovnih etičkih i estetskih izazova i dalje su, međutim, isti: kako preneti sećanje na Holokaust opštoj javnosti tako da se izbegnu zamke didaktičnosti; kako predstaviti stradanje drugih tako da se ono ne prisvoji; kako izvesti smislene i važne analogije među različitim pričama o eks-

tremnom nasilju tako da se ne upadne u uzdržane generalizacije? Kako ulazimo u razdoblje „posle svedočanstva” u kojem uskoro neće biti onih koji su preživeli Holokaust (Lothe et al. 2012), ova razmišljanja postaće još urgentnija, posebno u postkonfliktnim društvima kakva su društva bivše Jugoslavije. Iz tog razloga, moglo bi biti još instruktivnije vratiti se na načine na koje su različite generacije jugoslovenskih pisaca književnosti o Holokaustu pokušavali da se nose s tim etičkim i estetskim pitanjima.

Literatura

- Allwork, Larissa. „Holocaust Remembrance as Civil Religion: The Case of the Stockholm Declaration (2000)”. *Revisiting Holocaust Representation in the Post-Witness Era*. Ed. Diana I. Popescu and Tanja Schult. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2015: 288–304.
- Erl, Astrid. „Travelling Memory”. *Parallax*, 17.4, 2011: 4–18.
- Knittel, Susanne. *The Historical Uncanny: Disability, Ethnicity, and the Politics of Holocaust Memory*. New York: Fordham UP, 2015.
- Lothe, Jakob, Suleiman Susan Rubin, and Phelan James. *After Testimony: The Ethics and Aesthetics of Holocaust Narrative for the Future*. Columbus, Ohio: Ohio State UP, 2012.
- Milanović, Marko. „Establishing the Facts About Mass Atrocities: Accounting for the Failure of the ICTY to Persuade Target Audiences”. *Georgetown Journal of International Law*, 47.4, 2016: 1321–1378.
- Milanović, Marko. „The Impact of the ICTY on the Former Yugoslavia: An Anticipatory Post-Mortem”. *American Journal of International Law*, 110.2, 2016: 233–259.
- Perica, Vjekoslav. „United they Stood, Divided they Fell: Nationalism and the Yugoslav School of Basketball, 1968–2000”. *Nationalities Papers*, 29.2, 2001: 267–291.
- Rothberg, Michael. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford UP, 2009.
- Rothberg, Michael. „Between Paris and Warsaw: Multidirectional Memory, Ethics, and Historical Responsibility”. *Memory and Theory in Eastern Europe*. Ed. Uilleam Blacker, Alexander Etkind, and Julie Fedor. New York: Palgrave Macmillan, 2013: 81–101.

Stejn Vervat
HOLOKAUST, RAT
I TRANSNACIONALNO SEĆANJE
Svedočanstvo iz jugoslovenske
i postjugoslovenske književnosti

AKADEMSKA KNJIGA
www.akademsaknjiga.com

INSTITUT ZA FILOZOFIJU I DRUŠTVENU TEORIJU
www.ifdt.bg.ac.rs

Lektura i korektura: Bojana Popović

Kompjuterski slog: Marius Rošu, Obliq studio, Novi Sad

ISBN 978-86-80484-44-0

2020

CIP - Katalogizacija u publikaciji
Narodna biblioteka Srbije, Beograd

821.163.4.09
821.163.41.09
94(=411.16)(497.1)"1941/1945"

ВЕРВАТ, Стејн, 1980-

Holokaust, rat i transnacionalno sećanje : svedočanstvo iz jugoslovenske i postjugoslovenske književnosti / Stejn Vervat ; preveli s engleskog Adriana Zaharijević, Aleksandar Pavlović. - Beograd : Institut za filozofiju i društvenu teoriju ; Novi Sad : Akademska knjiga, 2020 (Beograd : Donat graf). - 271 str. : ilustr. ; 20 cm. - (Biblioteka Horizonti / [Akademska knjiga])

Prevod dela: Holocaust, War and Transnational Memory Testimony from Yugoslav and Post-Yugoslav Literature / Stijn Vervaeet. - Tiraž 300
. - Napomene i bibliografske reference uz tekst. - Bibliografija uz svako poglavlje.

ISBN 978-86-80484-44-0 (IFDT)

a) Југословенска књижевност -- Мотиви -- Холокауст б) Српска књижевност -- Мотиви -- Холокауст в) Јевреји -- Прогони -- Југославија -- 1941-1945 -- У успоменама

COBISS.SR-ID 26990089
